

Questa sera si recita a soggetto. Junto a esta obra y sus personajes se asoman en la pantalla-muro de la obra final, los protagonistas de *Seis personajes* (1921) y de *Ciascuno a suo modo* (1924). Se trata de un auténtico juego de los personajes. A Pirandello novelista que había superado los límites estéticos del naturalismo, le preocupaba el *leit-motiv* de la «tragedia de un personaje». El gran escenario está desnudo y desde ahora los personajes pirandellianos todos buscan a su autor. En una trayectoria amplia que va desde Liolá, fuerte y vital, hasta Enrique IV, el personaje capital, perfecto. El personaje que encarna el drama de la historia, «uno de los más complejos personajes de la dramaturgia contemporánea»³, el más libre «de los esquemas y el más rico de trágicas motivaciones intelectuales. El, en efecto, vive en continua y espasmódica tensión interior, todo encaminado a la busca de un espacio real suyo en el cual pueda vivir, con o sin máscara y precisamente de esta su ininterrumpida búsqueda surge el tema, basilar en el drama, del conflicto entre realidad exterior y realidad interior». ¡Extraordinario personaje teatral, éste de Enrique IV pirandelliano! Ruggero Ruggeri lo estrenó en el Teatro Manzoni de Milán, en 1922. El autor de estos apuntes tuvo la feliz ocasión de ver al mismo Ruggero Ruggeri en la interpretación del mismo inolvidable personaje, exactamente veinte años después, en 1942, en el Teatro Argentina de Roma. Joven estudiante entonces en la Ciudad eterna, recordaré siempre el timbre inconfundible de la voz de Ruggero Ruggeri, en todas las tonalidades posibles, en uno de los momentos de vivencia teatral más inolvidable.

¿Cómo lleva ante nosotros a todos sus personajes este Pirandello último que trabaja durante ocho años en su obra inacabada *Los gigantes de la montaña*, mientras da término definitivo a obras como : *O di uno o di nessuno* (1928), *Come tu mi vuoi* (1930), *Sogno ma forse no* (1931), estrenada en portugués en Lisboa, *Trovarsi* (1932), *Quando si é qualcuno* (1933), estrenada en Buenos Aires en español, *La nuova colonia*, *Lazzaro*, *Non si sa come* (1934), representada por primera vez en Praga en lengua checa. Ellos, los personajes, son los primeros en reencarnarse y desintegrarse en esta visión final. Tras ellos se colocan en una fila fantasmal y de cierta ensoñación, los actores, autores y público. Todos ellos, y en la intención de Pirandello, el destino mismo del teatro, se proyectan en la *pantalla muro* de la escenografía final. El teatro mismo, «ciudadela del espíritu sitiada por el desarrollo de la Metrópolis» (Puppa), se halla finalmente en busca no tanto de su autor, de sus personajes y su público sino de su propia supervivencia.

El analista actual del significado del teatro de Pirandello sigue la pauta del mundo de la comunicación y de la arquitectura interna, geométrica, del teatro de Pirandello. Destaca tres etapas precedentes a ésta final de la *pantalla muro*. La reflexión sobre el teatro, el análisis de la comunicación lingüística del trinomio autor-actor-espectador, llegan ahora a una especie de «muro insuperable», «un *muro* allende el cual no se puede andar más que modificando globalmente los propios modos, las propias técnicas de existencia y de circulación. Lo que une *I giganti della mon-*

³ Cfr. Elisabetta Boschiggia, *Guida e lettura di Pirandello*, Mondadori, Milano, 1986, p. 87.

tagna a las otras tres estaciones es por lo tanto la *interrupción*, bajo la enseña de una comedia que no puede ser representada hasta el final. En *Sei personaggi* son los personajes mismos que bloquean a los actores incapaces para dar vida a su trauma y luego volver a morir, en *Ciascuno à suo modo* son aun los personajes, esta vez saliendo violentamente desde el patio de butacas y no desde un montacargas, los que bloquean a los actores para caer luego en las propuestas sugeridas por la escena. En *Questa sera si recita à soggetto* son los actores mismos los que se rebelan contra la interrupción, intentada esta vez por el director son los actores los que se liberan en el prodigio del viaje, a saber, en la penetración-posesión sufrida por uno de ellos por parte del personaje si bien luego se bloquearán para evitar precisamente el exceso del viaje sin retorno» (Puppa, *cit.* p. 12).

El teatro de Pirandello permanece vivo en su propia eterna reinención. La fúnebre visión final tiene, acaso, en la plenitud de su metáfora y su alegoría, algo de testimonio existencial del propio drama de Pirandello mismo. Durante un decenio el autor, víctima de un drama familiar profundo, hace sentimental y profesionalmente teatro a través y para su gran actriz inspiradora y ninfa egeria Marta Abba, fiel durante años después al bello mensaje teatral de Pirandello. Lo vivo de la reinención del teatro pertenece paradójicamente a lo metateatral y a la metahistoria. y cuando el asalto de la historia y el teatro mismo se produce, sobreviene la visión desintegradora, fúnebre. Pero ella no hace sino fortalecer la reinención del teatro. En una especie de sacralidad global, cuya crisis tanto reprochaba Pirandello a su propia época.

Entre la media docena de semicentenarios o en todo caso de conmemoraciones que marcarán los actos de melancolía cultural de este año, el de la muerte de Pirandello nos parece que pasará en cierto modo inadvertido. La cosa nada tendrá que ver con la importancia del gran dramaturgo y con el peso que ha tenido su obra en la experiencia teatral de nuestro siglo. Con eso y con todo, no resistimos a la tentación de señalar en relación con la para nosotros importante efeméride, el eco, sin duda poco conocido, que tuvo en su tiempo la obra de Pirandello en un espíritu muy abierto y de muy compleja formación cultural como Antonio Gramsci, cuyas ideas han circulado ampliamente en España durante las últimas décadas.

En un libro de gran pulcritud estética que nuestro amigo Vittorio Stella catedrático de la Universidad de Roma o «La Sapienza» como se vuelve a llamar ahora, acaba de enviarnos los temas pirandellianos están presentes con aire muy novedoso. El libro se titula *Forma y Memoria* y entre otras cosas reactualiza unas crónicas teatrales de Gramsci sobre el teatro de Pirandello, publicadas en el diario socialista *Avanti* en los años 1916-20. A todo ello se agrega la noticia de que, según unos apuntes precisos incluidos en los *Quaderni del carcere*, Gramsci estaba preparando en sus últimos años una monografía sobre Pirandello con la intención, característica del pensamiento gramsciano, de poner de manifiesto la importancia del «carácter intelectual y moral, a saber, cultural, más que artístico» de la obra del escritor siracusano.

Es curioso que mientras un escritor liberal como Gobetti, en un resonante artículo titulado «El teatro italiano no existe», niega los valores artísticos de Pirandello por adherirse el escritor al fascismo y ser elegido académico de Italia, Gramsci, animado por su orientación historicista y quizás por sus orígenes filosóficos idealistas que llevan al pensamiento de Croce y Gentile, como lo habrá de mostrar ampliamente Ugo Spirito, mantiene una actitud mucho más serena y objetiva ante la obra poética y dramática de Pirandello. En las breves notas de crítica teatral, Gramsci se acerca a la obra de Pirandello a la manera de las «stroncature» típicas en la cultura italiana de la época y que hicieron famoso a Papini. Pero se trata de críticas sobrias, ponderadas que superan, como observa Stella, con creces, la banalidad de los críticos de profesión. Y curiosa es también la actitud estética que en sus páginas se observa. Más que la actitud que pueda emanar de una «filosofía de la praxis» o de una hermenéutica estética de origen marxista, en las páginas de Gramsci «triumfa Bergson» y el intuicionismo que en aquellos años hacía su entrada en Italia, como lo hacía en España a través del buen estudio de García Morente. Nos referimos, naturalmente, a los años 1915-1920 cuando Gramsci descubre el teatro de Pirandello en sus comienzos, a saber, poco antes del estreno de *Seis personajes en busca de autor*.

Más sugestivos son sin duda los apuntes de Gramsci para una monografía sobre Pirandello, escritos veinte años más tarde en la cárcel. Los estudiosos sobre Pirandello encontrarán entre ellos interesantes planteamientos genéricos y especulativos. Para Gramsci, el teatro de Pirandello intenta expresar una concepción dialéctica de la objetividad y la realidad, destructora de la concepción tradicional católico aristotélica. Según Gramsci, el éxito del teatro pirandelliano se debe más que a la exquisitez y la argucia del diálogo, al hecho de que la trama se personaliza «en caracteres de excepción y que, al adquirir un tinte romántico, consigue una lucha paradójica contra el sentido común y el buen sentido». El delirio hipercrítico de los personajes pirandellianos no es de índole libresca, ni especulativa, sino que «existen en la vida misma, en la cultura del tiempo e incluso en la cultura popular». Todo se configuraría, según Gramsci, en una objetivación dialéctica y un modo de «producción» cultural que harían del teatro de Pirandello una expresión histórica de primera magnitud en la creatividad teatral de nuestro tiempo. La misma objetivación dialéctica se desprende del conflicto entre realidad y apariencia, que caracteriza el teatro de Pirandello.

De este conflicto, al analizar a Pirandello y a Evreimov, Gramsci deduce un modelo dramático de carácter social y psicológico e histórico. Observa en Pirandello un modelo dramático de delirio lúcido, de lucha de máscaras que encubre el pesimismo profundo del autor italiano que por otra parte Gramsci no comparte. Pero al mismo tiempo reconoce en los personajes de Pirandello, máscaras laceradas por heridas profundas, modelos de referencia a una situación histórica concreta. Pero visto en tal hipóstasis, es curioso que Gramsci no conceda una capacidad poética igual a Pirandello. Segura, por tanto la proyección histórica y dialéctica del teatro

de Pirandello. Pero, curiosamente, «no tan seguro el valor poético de este sumergirse en la situación para inmediatamente consumarla y negarla en la fatalidad repetitiva de una idéntica negatividad: no igualmente seguro, por tanto, un proceso de transfiguración poética y artística, la liberación fantástica de la cultura y la eticidad». Más curiosa aún esta reserva última de Gramsci, por cuanto ella se reclama de la estética crociana que opone los mismos reparos al teatro de Pirandello.

Jorge Uscatescu



Pirandello escribiendo a máquina —con un solo dedo— en su su escritorio de Roma (1934)