

Enrique IV se estrenó en 1922, y es probablemente la obra que mejor sintetiza todas las experiencias dramáticas, anteriores, de su autor; la obra en que Pirandello deja volar su pensamiento hasta las últimas y más audaces consecuencias. Tragedia de hechura shakespeariana, a ella sola se la podría definir con el certero calificativo que Rebello, el eminente historiador del teatro contemporáneo, ha dado al teatro pirandelliano y, en general, a todo un conjunto de manifestaciones dramáticas de entreguerras: «disolución de la conciencia individual» (5).

A diferencia de otros personajes que hasta aquí nos presentaba Pirandello, el protagonista de *Enrique IV* se caracteriza, ante todo, porque ha encontrado su *forma*, porque ha objetivado su verdadero ser. Más en seguida veremos qué tragicidad hay en ello, en la medida en que es imposible cohonestar esa *forma* con las leyes del tiempo y de la vida.

La historia ha empezado veinte años antes de que se alce el telón, un día de Carnaval, en que varios amigos—todos ellos gentes de la nobleza—han decidido celebrar una mascarada. «Cada uno de nosotros—refiere Belcredi al doctor, en el primer acto—tenía que escoger un personaje de este o de aquel siglo, rey, emperador o príncipe, con su dama al lado, reina o emperatriz, a caballo. Caballos enjaezados, se comprende, según las costumbres de la época» (6). El protagonista de la tragedia eligió una figura del 1100: la de Enrique IV de Alemania, y—según se nos dice—con gran entusiasmo, llegando a estudiar con todo detalle la significación de este monarca y su época. Durante la cabalgata, Belcredi le hostigó el caballo para que éste se encabritara y le tirase al suelo. Así ocurrió, con resultados graves para el jinete, que recibió un duro golpe en la nuca y enloqueció. Después de un ligero desmayo, creyó—en su locura—que era, efectivamente, Enrique IV, y como tal se comportó ante sus estupefactos amigos. Estos lo recluyeron en un castillo, rodeado de enfermeros disfrazados de cortesanos, y así, durante veinte años, el personaje ha vivido esta fantástica ficción. Mas no quedaría descrita la historia si no añadiésemos que, en sus entresijos, late una frustración amorosa: este hombre amaba a la marquesa Matilde Spina, entonces una muchacha frívola y encantadora, y hoy mujer envejecida y amante del desaprensivo Belcredi.

Transcurridos doce años, el protagonista recobró, espontáneamente, el juicio, y se preguntó si podía integrarse a la vida real. Comprendió entonces que no había modo de llenar ese vacío de doce años

(5) LUIZ FRANCISCO REBELLO: *Teatro moderno. Caminhos e figuras*. Edit. Prelo, 2.^a edición. Lisboa, 1964; pp. 315 y sigs.

(6) *Obras completas*, cit., p. 1006.

que él no había vivido con los demás, como los demás, sino como Enrique IV. Había envejecido, sus cabellos se habían vuelto grises *siendo* Enrique IV. ¿Quién era más real: él o su máscara? Y entonces decidió asumir, lúcidamente, aquella ficción, persuadido de que la vida real es también una ficción, «otra mascarada constante de cada minuto, de la que somos payasos involuntarios, cuando, sin saberlo, nos disfrazamos de lo que nos parece que somos». De este modo, puede dirigirse hoy a Matilde, Belcredi, etc., y advertirles: «... sé perfectamente que aquí hago el loco; y lo hago tranquilo. Lo malo es para vosotros, que vivís vuestra locura sin saberla y sin verla» (7).

Sin embargo, su propia máscara—su *forma*—va a poder más que él mismo, al enfrentarse con estos personajes de su pasado *real*. Cuando el protagonista, finalmente, actúa *como* si estuviera loco, hay en ello, no una libre elección a la manera de hace unos años, sino el reconocimiento de una trágica verdad: su máscara es él mismo. Como subraya Monner Sans, el personaje comprende «la *necesidad* de su falsa demencia» (8). Es decir, para el protagonista la *forma* se ha convertido en una prisión, desde la cual vivirá sin vivir realmente, inmovilizado en esta imagen sin tiempo de Enrique IV.

Todo el pensamiento de Pirandello, que hemos venido siguiendo a lo largo de estas tres obras fundamentales: *Así es, si así os parece*; *Seis personajes en busca de autor*, y *Enrique IV*, nos enfrenta, por último, con esta patética conclusión: si hay una necesidad imperiosa de objetivar nuestro ser verdadero, de darle una *forma*, esta *forma* se revela como una negación de la vida, puesto que supone una fijación sin tiempo, y la vida es tiempo, es constante devenir. Sólo a un personaje literario—como en *Seis personajes...*—le puede estar permitido cohesionar forma y vida, armonizar secretamente esta radical antinomia. Llegados a este punto, podemos preguntarnos qué asidero nos queda, a dónde podemos mirar para no sentir este vértigo del vacío, esta nada que rodea nuestro ser y nuestra vida, y a cuya contemplación el dramaturgo parece invitarnos con una misteriosa sonrisa.

No vamos a entrar ahora en un debate con el pensamiento de Pirandello. Hasta aquí hemos intentado captar y exponer objetivamente, en sus rasgos más definitorios, a través de unas obras muy significativas, cuál es ese pensamiento que subyace en su teatro, y lo que nos interesa, de inmediato, es situarlo históricamente; comprender qué relaciones establece con la sociedad de su tiempo.

(7) *Ibid.*, p. 1056.

(8) MONNER SANS: *Ob. cit.*, p. 83.

Como novelista, Pirandello había sido aceptado y respetado por una minoría a comienzos de siglo. Como dramaturgo, hizo vibrar la conciencia de sus contemporáneos después de la guerra de 1914-18, diciéndoles desde el escenario, prácticamente, las mismas cosas que les había dicho desde sus novelas y cuentos. Quizá pueda pensarse que esta aparente paradoja se explica en virtud de la diferente forma de comunicación que tienden la novela y el teatro con la sociedad, en el sentido de que, desde siempre, el teatro ha tenido una mayor capacidad revulsiva. Es posible que haya algo de esto, pero, básicamente, nos inclinamos a aceptar las causas apuntadas en su día por Silvio D'Amico: «... si el público, y sus mismos guías, los señores críticos, han llegado con retraso más o menos sensible a comprender este arte, es debido al hecho de que sólo ha sido comprendido cuando se ha sentido en él el eco del dolor, de la tragedia moral, de un tiempo determinado: los primeros y más desesperados años de posguerra» (9).

Abundante en la misma cuestión, Attilio Dabini ha considerado *El difunto Matías Pascal* como una anticipación clarividente de las convulsiones que experimentaría la sociedad italiana en la guerra, y en los subsiguientes veinte años de fascismo. La cita quizá sea un poco larga, pero merece la pena: «... con la guerra, y lo que sigue, la humanidad italiana entra en la atmósfera pirandelliana. Pero Pirandello venía definiendo esta atmósfera desde hacía ya muchos años, desde sus comienzos como escritor; y diez años antes de que empezara la guerra, en 1904, había dado con *Il fu Mattia Pascal* una novela que, entre otros méritos, tenía el de presentar con tanta anticipación un tipo que, psicológica y moralmente—ampliando el cuadro de lo individual y familiar a lo colectivo y nacional—es el retrato del italiano medio tal como se sentirá durante veintidós años de régimen fascista. Mattia Pascal es el hombre que quiere librarse de las circunstancias ingratas que le atan y vivir su propia vida, ser sí mismo y buscar sus afinidades; y fracasa porque en su intento tiene que colocarse fuera de las formas establecidas, más allá de las cuales no es dado vivir en el mundo humano: ¿y quién más aprisionado por tales formas, e imposibilitado para ser y vivir a su manera y según su ánimo, que el ciudadano corriente, constreñido bajo una dictadura? Así, en las desventuras y en la fracasada evasión de Mattia Pascal,

(9) SILVIO D'AMICO: *Historia de teatro dramático*, trad. de Baltasar Samper, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México, 1961; vol. 4, pp. 194-195.

todo italiano del período comprendido entre las dos guerras, que hiciese uso de la propia conciencia, hallaba un espejo donde verse y reconocerse» (10).

El espejo de Matías Pascal es sustancialmente el mismo espejo de las figuras de *Así es, si así os parece, Seis personajes en busca de autor* o *Enrique IV*: es un espejo que devuelve al hombre una imagen trágica y desgarrada de sí mismo. No nos atreveríamos a afirmar que el angustiado existir de estas figuras—dichó de otro modo, el pensamiento angustiado de Pirandello—sea algo así como una abierta denuncia del fascismo. Como ha observado, igualmente, Dabini, Pirandello refleja su época «con sentido universal». Y es conveniente observar que este inquirir de Pirandello en la conciencia del hombre, hasta presentir su propia nada, halla un equivalente en otros autores de la época: en O'Neill, en Lenormand. «Teatro de crisis», hemos escrito alguna vez al referirnos a estos autores. Crisis que no es sólo la de una sociedad italiana, en el caso de Pirandello, con sus peculiares características; crisis que es más amplia—el fascismo, por lo demás, no es sólo un fenómeno italiano—en la medida en que supone el derrumbamiento de un conjunto de valores de todo tipo—filosóficos, estéticos, económicos, políticos—, en que el mundo venía apoyándose, seguro de sí mismo. Crisis que no es sino la transición, dramática y espectacular, hacia una época nueva.

Puesto que en esa transición vive hoy el mundo todavía, apenas hace falta añadir que el teatro de Pirandello es, en más de un sentido, vigente y actual. Ahora bien, después de Pirandello han ocurrido bastantes cosas en el teatro, y un Samuel Beckett, un Ionesco, el primer Adamov, Genet, etc., han ido mucho más allá que el autor de *Seis personajes...* En relación con Pirandello, el moderno teatro de vanguardia no nos ha dado una visión del hombre que difiera sensiblemente de la pirandelliana. En cambio, han encontrado lo que Pirandello, ligado aún a la tradición naturalista, no supo encontrar: la forma—la *forma*, precisamente—, a través de la cual poder comunicar lo incommunicable.

RICARDO DOMENECH.

Torrelaguna, 108
MADRID

(10) ATTILIO DABINI: *Teatro italiano del siglo XX*, Edit. Losange. Buenos Aires, 1958; p. 75. En relación con los temas aquí esbozados, véase también: *Quaderni del Piccolo Teatro*, núm. 1, monográfico sobre «Pirandello, ieri e oggi», al cuidado de Sandro D'Amico, Milán, 1961. Páginas muy inteligentes dedica VITO PANDOLFI a L. P., en su *Storia universale del teatro drammatico*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Turín, 1964, vol. II, pp. 613 y sigs. Al señalar estos textos, no tratamos de dar una bibliografía sobre toda la obra de L. P., que resultaría exhaustiva, sino únicamente dar referencia de aquellos textos que hemos utilizado para este artículo, y en los cuales muchos de los aspectos que aquí sólo han quedado insinuados aparecen estudiados con todo detalle.

CRONOLOGIA DE PIRANDELLO *

1867: El 28 de junio, nace en Agrigento (Sicilia), en el seno de una acomodada familia burguesa. El padre, Stéfano Pirandello, es un viejo garibaldino y propietario de unas importantes azufreras. La madre, Caterina Ricci, mujer de exquisita sensibilidad. El matrimonio tendrá nueve hijos.

L. P. sigue estudios elementales y secundarios en Girgenti, Empedocle y Palermo. En su infancia recibe una educación tradicional y religiosa. Vocación muy temprana por la literatura y el teatro. Siendo muchacho, interpreta con otros compañeros una tragedia suya, *Bárbaro*, y algunas comedias de Goldini.

1878: Advenimiento de Humberto I.

L. P. ayuda a su padre en la explotación de las azufreras. Se traslada a Roma, para proseguir allí sus estudios, y después a Alemania, donde cursa estudios de Filosofía en la Universidad de Bonn.

1880: D'Annunzio publica sus primeras poesías.

1889: L. P. publica *Mal giocondo* (poesía) y traduce las *Elegías romanas*, de Goethe.

1891: L. P. publica *Pasqua di Gea* (poesía) y su tesis sobre la fonética del habla agrigentina, con la que hace su doctorado por la Universidad de Bonn. Regreso a Italia. Bohemia literaria en Roma.

1894: Tras un noviazgo de extremado puritanismo, L. P. se casa con Antonietta Portulano. El padre de Antonietta es consorcio de Stéfano Pirandello, y ambos han decidido robustecer su firma comercial con el enlace de Antonietta y Luigi. Del joven matrimonio nacerán tres hijos: Stéfano, Lietta y Fausto. Ajeno a toda preocupación económica, L. P. escribe y publica (cuentos, poesías), renunciando frecuentemente a cobrar sus colaboraciones literarias.

1897: Quiebra de los padres, al anegarse las galerías de las azufreras. Es su ruína total, que afecta decisivamente al joven matrimo-

* Estas páginas de cronología pirandelliana han sido reunidas por nuestro colaborador Ricardo Doménech. (N. de la R.)