

Luigi Pirandello: filosofía y anti-teatro



Luigi Pirandello

FRANCIS DONAHUE*

Lugar propio ocupa el preclaro dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), uno de los arquitectos del drama moderno cuyas obras filosófico-sicológicas han impuesto un sello relativista al concepto de la verdad que alberga el hombre contemporáneo.

Al proyectar sobre la escena su pesimista disociación de toda certeza absoluta, Pirandello moviliza a sus personajes a explorar los conflictos entre la ilusión y la realidad, enfrentándolos con el interrogante “¿Qué es la verdad?” Averiguan siempre que no es una la contestación sino múltiple, según el punto de vista y la experiencia de quien pretende contestar. Lo que resulta ser ilusión para uno, será verdad para otro.

Esta preocupación por la realidad y la ilusión, junto con la incertidumbre de la identidad, han de potenciar toda la creación dramática de Pirandello, la que le granjgó al italiano el Premio Nobel en 1934.

A diferencia de los positivistas del siglo XIX que consideran la realidad como una entidad absoluta, consubstancial con los aspectos visibles y tangibles de la existencia, Pirandello, bien que acepta tal realidad, da un

*FRANCIS DONAHUE. Profesor en California State University (Long Beach). Crítico norteamericano. Autor de numerosas obras sobre literatura española y americana. (Ver referencias en *Atenea* 447).

paso más, postulando otra realidad, la de la mente y de la sique, cuyos productos son los pensamientos y las reacciones sicológicas. Para el dramaturgo italiano, la realidad no se limita a los aspectos concretos sino que incluye también la manera en que el individuo experimenta y amolda esa realidad a fin de hacer llevadera la penosa vida.

Al escenificar su constante inquietud metafísica, en obras de inconfundible originalidad, el dramaturgo pone de manifiesto que el conocimiento nunca puede aspirar a ser objetivo, ya que la realidad oscila de un plano a otro y no existe ninguna verdad sistemática. Por paradójica que parezca, es ineludible la conclusión pirandeliana: la ilusión es la realidad. *Así es, si os parece*, título de una pieza suya, acierta a captar la filosofía encarnada en sus mejores obras.

Respecto al misterio de la personalidad humana, Pirandello sostiene que el hombre se crea a sí mismo, reuniendo en sí distintas personalidades, mas opta por aceptar la que mejor le asiente a fin de sobrevivir en su sociedad. Esa personalidad no es sino la máscara que él se impone, o la que la sociedad logre imponerle. De ello dan fe las máscaras del mártir, del hipócrita y del afligido, las que llevan las criaturas escénicas de Pirandello. Con el tiempo el hombre (o sea, el carácter) interioriza la máscara para sí mismo, exteriorizándola para los demás. Si al hombre se le desenmascara, éste deja de funcionar de manera aceptable en la sociedad. O bien se ve obligado a reimponerse la máscara, o a ponerse otra; si no, él se vuelve 'loco' en los ojos de esa sociedad. Como el hombre puede optar por cambiar su máscara —y así pueden obrar los que alternan con él—, la existencia social se convierte en una cámara sinfín de espejos. Y esta propensión humana, tan divulgada, de engañarse a sí mismo, se ve reflejada con ironía a lo largo de la fecunda labor pirandeliana.

En cuanto a su propio proceso de creación escénica, Pirandello afirma caprichosamente que los 'caracteres' suelen acercarse a él, pidiéndole que los incorpore a sus obras, planteándole así el problema de la vida frente al arte: la fluidez y la cara de los 'caracteres' frente a la rigidez y la máscara de 'caracteres' convertidos en personajes de una pieza. Asevera Pirandello que la trágica oposición entre la vida y el arte proviene del conflicto entre la vida, que cambia sin cesar, y el arte, que pretende fijar, en una forma inmutable, dicha vida.

Si es cierto que las obras de este dramaturgo se encasillan como "dramas filosóficos", no es menos cierto que éstos también encierran dimensiones sicológicas, las que adquieren mayor relieve con el transcurso del tiempo. Pirandello, muy conocedor de las corrientes sicológicas de su época, sitúa a sus personajes al borde de la sicosis. A menudo éstos caen víctimas de la

esquizofrenia, el complejo de culpabilidad, la fantasía o los traumas ocasionados por la inutilidad de sobrellevar los golpes que contristan el alma. Al corporificarse los conflictos sicológicos ante los ojos del auditorio, cunde un dramatismo acendrado.

En lo que atañe a la estructura de sus piezas, Pirandello trasciende el realismo mimético típico de su época, optando por la técnica del 'anti-teatro'. Acepta audazmente el escenario por lo que es, un escenario, y no el simulacro de lo que ocurre fuera del teatro. A veces abandona toda ilusión de realidad en las tablas para demostrar delante del auditorio cómo se puede convertir escenas o episodios, surgidos de la vida misma, en una pieza persuasiva. Con innegable destreza teatral el italiano dramatiza la anomalía de su inventiva estructural sirviéndose de la jerga escénica que se suele denominar del "teatro en el teatro", mediante la cual unos 'caracteres', protagonistas de un drama familiar, llegan al teatro donde se está representando "su propia historia" (*Cada uno a su manera*), o donde exigen al director de escena que les dé los papeles estelares de un drama que se atenga fielmente a las directrices de su propia vida (*Seis personajes en busca de autor*). En tales circunstancias, merced a la estructura innovadora, va desapareciendo la línea divisoria entre el arte y la vida, así como la línea entre el ser y el representar.

Pues bien, en la obra pirandeliana aparecen admirablemente entrelazados los dos planos, el filosófico y el sicológico, los que quedan realizados por el hábil manejo de la técnica del 'anti-teatro'.

EL DRAMATURGO

Nace Pirandello en Sicilia, hijo de un comerciante acomodado, dueño de minas de azufre y de extensas viñas. El futuro dramaturgo hace sus primeros estudios en Agrigento y Palermo, pasando a la Universidad de Roma y posteriormente a la de Bonn, donde se doctora en Filología Románica, presentando su tesis sobre el dialecto de la comarca siciliana donde se formó. En Bonn se distingue por su dominio de las formas dialécticas que había puesto de moda el filósofo alemán Friedrich Hegel (1770-1831), quien concibe la realidad como un proceso dinámico y no estático.

En 1894, habiendo vuelto a Roma, Pirandello se casa con Antonietta Portulano, hija de otro propietario siciliano de minas de azufre, combinándose así dos fortunas.

Debuta Pirandello en las letras con cuentos cortos y novelas, los que se adhieren a una escuela regional italiana, el Verismo, cuyo exponente más

renombrado es Giovanni Verga (1840-1922). Dicha escuela se esfuerza por documentar objetivamente la vida campesina y los problemas socioeconómicos de los obreros, lindando a veces con el Naturalismo. Las obras narrativas de Pirandello, las que corresponden a esta escuela, se ocupan de la vida siciliana que ha conocido de cerca el autor, pero existe un desfase entre la insignificación de sus personajes y la movilización intelectual que Pirandello les pretende atribuir.

En 1904 Pirandello, instalado cómodamente con su mujer en un departamento romano donde prosigue su carrera literaria, sufre dos desventuras: una inundación destruye las minas de azufre de las dos familias, suspendiendo la subvención que venía percibiendo; y Antonietta, ya endeble debido al tercer parto, se pone paralítica y, posteriormente, demente. Pirandello se ve precisado a dedicarse al magisterio, dictando clases de literatura italiana en el Instituto Superior de Magisterio de Roma. Asimismo, cuida en casa a su mujer, atendiéndola con cariño mientras aguanta sus frecuentes afrentas y acusaciones de infidelidad y de abandono. En 1918 el dramaturgo la ingresa en un asilo.

Sobre tales experiencias y memorias familiares se apoyan los temas de locura, infidelidad, culpabilidad y las relaciones entre el yo inasible y los demás.

En 1916, con el advenimiento del Teatro del Grotesco italiano, Pirandello cuenta con un cauce idóneo para su preocupación filosófico-sicológica. Este Teatro, de poca duración, se debe a los esfuerzos del dramaturgo Luigi Chiarelli (1884-1947), quien, en *La máscara y la cara* (1916), establece las directrices fundamentales de la nueva modalidad teatral. Estas consisten en la representación gráfica de las condiciones penosas de la vida italiana, con todas sus contradicciones, haciéndose hincapié en la contraposición de los aspectos cómicos y los grotescos, así como en la transformación de una amargura incipiente en ironía sonriente. En *La máscara y la cara*, Chiarelli retrata un mundo en que, por razones de honra y machismo, resulta ser necesario enmascarar la realidad de varias situaciones, y con el tiempo la máscara se acepta como la cara misma de la realidad.

Paradojas de esta índole, repetidas con frecuencia en 'obras grotescas', influyen poderosamente en Pirandello, quien, en varias piezas suyas, se ocupa de paradojas aun más profundas. En estas piezas el dramaturgo se vale a menudo de los argumentos de sus cuentos cortos, cuyos protagonistas descubren inusitadas dimensiones sicológicas, siendo capaces de sostener el peso de la metafísica pirandeliana.

A estas alturas queda bien claro que en la dramaturgia de Pirandello confluyen cuatro influencias seminales: los frutos de sus estudios filosóficos

y sicológicos, el impacto de su trágica vida familiar, el Verismo, y el Teatro del Grotesco.

SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR

Esta tragicomedia (1921), la obra más popular del dramaturgo, marca un hito en la historia del drama contemporáneo, destacando varios aspectos de la creación dialéctica pirandeliana. Se profundiza en el problema de la autonomía de los personajes con respecto al autor que los engendra o presume engendrarlos. Se sostiene una serie de discusiones tocantes a las distinciones entre el arte y la vida, entre el parecer y el ser. Se enfocan las aberraciones sicológicas como la esquizofrenia y los traumas. Se proyecta la ilusión de la realidad, al reflejar en el espejo no la cara de la vida sino la máscara de ésta, o sea, la vida reflejada en el arte. Y por último, se comprueba la falta de una verdad objetiva y moral a la vez que se desmiente la premisa de que el teatro es una imitación de la realidad, ya que la pieza está enraizada en "el teatro en el teatro".

Llegan a un teatro seis personas lúgubres, miembros de una familia, en el momento que unos actores profesionales están ensayando un drama pirandeliano (*Las reglas del juego*). Explican los recién llegados que los engendró un autor, quien luego los abandonó sin haber elaborado el armazón dramático que había de encuadrarlos. En la vida de la familia ha ocurrido una tragedia de la que los seis quieren librarse, dramatizando los episodios de dicha tragedia. Resulta que hace años el padre permitió, hasta sugirió, que su mujer se marchara con un amante. Se quedó el padre con su hijo único. Mientras tanto, la mujer, amancebada con el amante, dio a luz a tres criaturas, y andando el tiempo, tras el fallecimiento del amante, ella tuvo que colocarse de costurera. Su hija mayor se había entregado a la prostitución, encontrándose con el padre cuando éste vino a contratar una cita con ella en un prostíbulo elegante.

En vista de las desdichadas condiciones en que vive la mujer junto con sus tres hijos naturales, el padre resuelve reconciliarse con ella, incorporando a los cuatro a su propia familia. Mas sobrevienen trastornos ya que hay enemistad entre los cuatro hijos, y el remordimiento y el complejo de culpabilidad imposibilitan la convivencia familiar.

Es ésta la historia que el padre propone llevar al teatro, y a tal efecto logra convencer al director de escena para que les permita montar el 'drama' de su vida. Colaboran el padre y el director en la confección de un guión a base de la experiencia de la familia.

Tras unos ensayos por los seis 'caracteres' integrantes de la familia, el director detiene la acción escénica insistiendo en que los actores profesionales deben desempeñar los papeles. Empero, los actores, al ensayar el encuentro en el prostíbulo, vienen a falsear la escena de tal manera que la hija se echa a reír ante los desaciertos de los profesionales en "su drama". El director da por sentado que la interpretación, por ser oficio de profesionales, no se puede encomendar a unos 'caracteres' de la calle. Sostiene que la decoración escénica y los actores profesionales han de crear la ilusión de realidad. Interpone el padre,

Esto es la realidad...

De hecho, la realidad de los 'caracteres' está ya determinada y fija, pero la de los actores va fluctuando puesto que éstos están desempeñando papeles que existen fuera de su propia vida, a los que dan una interpretación distinta en cada ensayo o representación.

Se desencadena una controversia entre los actores y los 'caracteres'; éstos exigen una verosimilitud absoluta; aquéllos pretenden transmutar la experiencia de los 'caracteres' en moldes ya consabidos en el teatro. Y al director le incumbe inventar la estructura artística, el armazón, que ha de servir de marco a la vida escénica de los 'caracteres'.

Observa el padre, portavoz de Pirandello,

Creemos que esta conciencia es una sola cosa, pero es polifacética. Hay una cara para éste y otra para aquél.

Diversas conciencias...

Una disputa en torno a la mejor manera de crear "la ilusión de realidad", la sostienen el director de escena y el padre. Afirma éste,

La nuestra es una realidad inmutable... la suya es sólo una ilusión transitoria que cambia de día en día...

Advierte el director que está harto de la tendencia fastidiosa de filosofar que exhibe el padre,

Me recuerda cierto dramaturgo, a quien detesto... aunque desafortunadamente me he comprometido a montar una de sus obras.

Cuando el director se dispone a ensayar una escena entre el padre y una hijastra en un jardín, otra hijastra, quien tiene apenas cuatro años, se ahoga en una piscina; su hermano, que presencia la tragedia, pudiendo haberla salvado, no acude a socorrerla. Al poco rato se oye un tiro y cae al suelo el hermano.

El director, perplejo, pregunta,

¿Está herido de veras?

Gritan los 'caracteres' que sí, los actores que no. Exclama el padre,

¿Ficción? Realidad, señor, ¡realidad!

El auditorio queda pendiente de una aclaración, el director se desespera,

¿Ficción? ¿Realidad? ¡A la porra! Jamás me ha pasado tal cosa. He perdido un día entero con esta gente, ¡un día entero!

¿Ficción o realidad? Pues, terminada la función, cuando desfilan en silueta tanto los actores como los 'caracteres', faltan las siluetas de los dos hijastros.

De *Seis personajes en busca de autor* falla el filósofo español José Ortega y Gasset:

Es éste el primer drama de ideas rigurosamente hablando... los que antes se llamaban así, no eran tales dramas de ideas sino dramas entre pseudopersonas que simbolizaban ideas. En esta obra asistimos al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos, que gesticulan en la mente de un autor.

ENRIQUE IV

En esta pieza (1922) Pirandello vuelve a tratar el tema de la realidad y la ilusión, ligado al de la disolución de la personalidad, plasmados los dos en una mascarada histórica por medio de la que se pone en tela de juicio la validez de los conceptos tradicionales del tiempo y de la historia. Nuevamente, la máscara que lleva uno se convierte en su propia 'cara', o sea, la ilusión se trueca en realidad.

Durante una cabalgata de máscaras en la Italia moderna un joven enamorado cae del caballo debido a la maniobra premeditada de un rival. Pierde conocimiento y, al volver en sí, abriga la ilusión de ser, de verdad, el personaje histórico, Enrique IV, cuyo vestido y máscara llevaba.

Su familia adinerada decide llevarle la cuerda convirtiendo su mansión del siglo xx en una especie de castillo de la época del Emperador Enrique IV (1050-1106) de Alemania. Se recluta a unos consejeros y unos siervos, los que desempeñan papeles en la máscara histórica de un 'demente'. Vive el protagonista como Enrique IV en la época que conoce bien por sus estudios, el siglo xi. A los doce años recobra la cordura pero, muy satisfecho con su

existencia basada en una ficción, opta por continuar llevando su máscara de Emperador. En verdad esa máscara se ha trocado en su propia 'persona'.

Al protagonista lo rodean doña Matilda, viuda, a quien pretendía en el pasado, una mujer hermosa todavía, cuya hija Frida se parece mucho a su madre; el barón Tito Belcredi, el rival de antes ya convertido en amante de doña Matilda; y el doctor Dionysius Genoni, siquiatra, quien va a procurar sanar a 'Enrique' de su supuesta locura mediante un tratamiento de choque. Este consta de un plan de presentar simultáneamente a doña Matilda y a Frida, ataviadas a la usanza de hace años, lo cual ha de darle un susto a 'Enrique',

...movilizándolo a andar de nuevo como un reloj que se ha parado a cierta hora...

Poco antes de realizarse dicho tratamiento 'Enrique' confiesa a sus consejeros la verdad de su condición, regañándoles por su inutilidad de gozar de la fantasía que han venido viviendo. Sostiene que mientras ellos han disfrutado de una existencia inalterable y predeterminada con lógica histórica, los hombres del siglo xx se están esforzando afanosamente por lograr descubrir cuál ha de ser su destino.

Confiesa 'Enrique' que no le será posible volver a la vida suya antes de su accidente, señalando que, de ser posible tal vuelta, sería

llegar hambriento como un lobo a un banquete donde no había más que sobras.

Ha resuelto convertir su ilusión de antes en realidad, "la realidad de una locura verídica", para lo cual su indumentaria constituye un símbolo de

...la caricatura de esa otra mascarada continua, de la que somos todos payasos involuntarios cuando, sin saberlo, nos enmascaramos a fin de parecer lo que creemos ser.

Resulta palmario que la estratagema del siquiatra ha sido contraproducente: en lugar de facilitar la vuelta a la cordura —cosa imposible ya que el protagonista está en sus cabales— se reactiva la locura. Y cuando Belcredi le advierte que, en virtud de que ya no está loco, debe hacer todo lo posible por controlarse, 'Enrique' contesta con aspereza,

No estoy loco, ¿verdad?

En esto 'Enrique' acuchilla fatalmente a su rival, obligándose por dicho acto a seguir viviendo irrevocablemente, como si fuera realidad, la máscara de su condición de demente.

Junto a una manifiesta dimensión filosófica, hay en esta pieza una experiencia esquizofrénica: nunca se confirmó el hecho de que 'Enrique' hubiera recobrado la cordura, y su declaración irónica —"no estoy loco, ¿verdad?"— sirve para representar la duda que quiere proyectar Pirandello sobre el verdadero estado mental de su protagonista.

ASI ES, SI OS PARECE

Al seguir explorando la vena de la relatividad de la verdad junto con la disociación de la personalidad, Pirandello aboga, en este melodrama (1916), por el derecho de cada persona a crearse su propia máscara, con la que puede esperar vivir en feliz armonía, ya que nadie sabe ni podrá saber 'la verdad' sobre otro. Asimismo, ahonda en las raíces patológicas de una crisis familiar, la que desconcierta a dos personas que han sufrido sendas pérdidas.

En un pueblo italiano se ha instalado un matrimonio que acaba de escaparse de un terremoto en otra parte. Ocupan un departamento en el quinto piso, mientras 'la madre' de la mujer vive sola en un departamento cercano. Bien que la mujer nunca sale de casa, su 'madre' viene a menudo a visitarla. Mas, la única comunicación entre las dos consta de unos mensajes que 'la madre' desde el patio envía al quinto piso por medio de un cesto que sube y baja por acción de una polea.

Ante tal comportamiento extraño los lugareños se interesan por saber la verdad sobre esta familia, y Lamberto Laudisi, el *raisonneur* de la pieza, quien se distancia de los demás, les regaña a éstos por ser murmuradores empeñados en descubrir una verdad absoluta y categórica, cosa que, según él, es imposible.

De conversaciones con el esposo y con 'la madre' surgen dos distintas historias respecto a la identidad de la esposa, señora Ponza.

Cuenta el señor Ponza que hace años él se casó con la hija de una señora Frola. Posteriormente, cuando se murió su mujer, la madre de ésta —la señora Frola— enloqueció. Prosigue el señor Ponza relatando que, cuando él volvió a casarse, la señora Frola, demente, llegó a creer que la nueva esposa era su propia hija. Para apaciguar a la vieja, Ponza ideó un plan de vivir cerca de la señora Frola, sin permitir que se acercara directamente a su segunda mujer.

La señora Frola, por su parte, ofrece una versión distinta, afirmando que Ponza era un amante tan apasionado que "su primera y única mujer", por miedo tuvo que pasar una temporada en un sanatorio. Ponza, al reunirse nuevamente con su mujer, se imaginó que "su primera mujer" había

muerto, y que él mismo se había vuelto a casar. La señora Frola, a fin de continuar viviendo cerca de su hija, lleva varios años fingiendo aceptar esta explicación de Ponza.

Quedan desorientados los lugareños, quienes llegan a concluir que la única solución estriba en una confrontación entre los tres familiares.

Aparece por primera vez la esposa, la señora Ponza, quien, a instancias de los demás, explica,

Soy la hija de la señora Frola, y soy la segunda mujer del señor Ponza... para mí misma no soy nadie.

Cuando los lugareños insisten en que ella ha de ser una u otra, ella replica,

No... yo soy... la que cada uno de ustedes cree que soy...

Con esto se marcha la señora Ponza, dejándolos en profundo silencio. Interviene nuevamente el *raisonneur* Laudisi,

Esa, amigos míos, era la voz de la verdad... Pero, ¿están satisfechos?

VESTIR AL DESNUDO

Se desarrolla esta pieza (1922) en torno a la búsqueda de una identidad, ocasionando nuevamente el empleo de la máscara.

Cuando Ersilia, institutriz en casa del Cónsul italiano en Smyrna, pretende suicidarse ingiriendo veneno, la ingresan en un hospital turco, a donde acude un periodista deseoso de conseguir datos para una crónica patética. Resulta que Ersilia, creyéndose a punto de fallecer, le cuenta una historia de cómo había querido dejar de existir por ser abandonada por su novio.

Al publicarse esta historia —la máscara que asume Ersilia para ocultar la odiosa esencia de su vida— se manifiesta mucha compasión para con la institutriz. Más tarde ésta se repone, desplazándose a Roma, donde la visita un famoso novelista, Ludovico Nota, quien propone escribir un libro inspirado en su vida. No tarda en llegar a Roma el Cónsul italiano, iracundo, quien le exige una retractación de la crónica periodística alegando que ésta le ha calumniado.

Poco a poco se va desenredando la verdadera historia de Ersilia: después de que la dejó plantada el novio, ella se ofreció al primer hombre que se presentó; también había estado amancebada con su patrón, el Cónsul, cuya hija se cayó de la azotea, muriéndose, mientras la institutriz y el Cónsul hacían el amor.

Todos llegan a despreciar a Ersilia, menos el novelista, Ludovico, quien curiosea en el móvil por el cual la joven le ha impuesto tal máscara —tal mentira— a su vida.

Pronto se entera del móvil, pues la criada viene corriendo a informarle que Ersilia se ha vuelto a envenenar y está muriéndose. Al darse cuenta de que de veras va a morir, Ersilia estima que ha llegado el momento de explicar su máscara,

Cuanto más feos y malos seamos, tanto más aspiramos a parecer buenos y hermosos. ¡Pero estaba desnuda! No tenía nada hermoso que ponerme... sólo quería algo hermoso en que enterrarme... me muero desnuda...

PIRANDELLO SIN MASCARA

Por la maestría con que ha emparentado la filosofía con la praxis teatral, Luigi Pirandello ha pasado a ser un dramaturgo 'clásico' del siglo XX, Poderosa y duradera ha sido su influencia en Europa y América, e innumerables las reposiciones de sus obras. Se le tiene por un precursor de los dramaturgos existencialistas (Jean-Paul Sartre, Albert Camus) y los absurdistas (Samuel Beckett, Eugene Ionesco), así como de los dramaturgos épicos (Bertolt Brecht, Peter Weiss). Y el *pirandellismo* —la esencia del aporte del autor italiano— sigue rondando la labor literaria de los dramaturgos en ciernes.