

Enrique L. Marshall

Los "seis personajes" de Pirandello

LAS audaces ampliaciones de la doctrina de Sócrates enseñadas en el gimnasio de Academo, perennemente renovadas, con variantes sugeridas por los nuevos derroteros del pensamiento científico y, en el terreno del arte, por las virtuales intuitivas del genio, explican las creaciones de la literatura idealista de nuestro tiempo. El platonismo, dotado de una fuerza vital maravillosa, renace una y otra vez y se transforma para adaptarse a los diversos momentos del proceso histórico. Cuando todo parece viejo, cuando todos los caminos parecen trillados, el arte, cuya vitalidad reside en su capacidad de renovarse, descubre, en una inesperada aplicación del idealismo, una senda nueva que muestra a los hombres un aspecto ignorado de la belleza. Es el caso de los «seis personajes» de Pirandello.

• • •

Bernard Shaw, en el largo y substancioso prólogo de «Volviendo a Matusalén», después de hacer un análisis detenido de la influencia de las doctrinas evolucionistas en la ideología de los pueblos occidentales, y de insistir sobre el carácter fundamentalmente religioso de la creación artística, concluye por revelarnos su secreto: él ha hecho de la Evolución Creadora, desarrollo metafísico de esas teorías, una disciplina religiosa

capaz de infundir al arte nuevo soplo vital. Las piezas dramáticas a que este discurso precede—verificación empírica de la doctrina, ensayos de renuevo del teatro fuera de los límites de la realidad y dentro del campo fantástico de las posibilidades evolutivas de la especie—constituyen un fracaso. Es imposible interesarse por personajes extrahumanos, cuya característica es haber sobrevivido, en estúpida supervivencia biológica, diez o más veces la duración normal de la vida. Almas vacías, almas que viven por vivir, momias vivientes, son estos extraños y antidramáticos personajes. Así, en la pieza titulada «Tragedia de un caballero entrado en años», se mezclan personajes de larga vida, de la nueva generación humana, con personajes de corta vida, del tipo actual de hombres. La tragedia del caballero entrado en años, hombre normal, nace de su incapacidad para adaptarse al concepto de la vida y a los hábitos propios de la nueva raza de hombres entre los cuales, por accidente, se encuentra. Lo trágico, lo humano, le acontece a un hombre normal. Los otros, eliminada toda locura y toda ilusión de la vida, intelectualizada ésta totalmente, alcanzan una serenidad absoluta, estúpidamente racional.

Los personajes de larga vida son horriblemente cuerdos. «No conozco nada más cansado que la intimidad con un viejo que, además de su experiencia de todas las cosas, ha conservado el vigor de la inteligencia y la nitidez del juicio», dice por boca de la Locura Erasmo de Rotterdam. Y más adelante agrega: «La vida está hecha de tal modo que, cuanto más locura se pone en ella, más se vive». Los personajes pirandélicos conservan una fuerte dosis de locura, esencia del humano vivir. Viven una tragedia intensa ante la incompreensión (total o parcial de los hombres normales, meros espectadores de la acción, con quienes alternan. No está de más recordar, por otra parte, que los grandes arquetipos humanos—Hamlet, don Quijote, don Juan, Fausto, el profesor Teufelsdröckh, Bouvard, Pecuchet.—son anormales o quedan situados, por lo menos, en los aledaños de la anormalidad psíquica.

El original comediógrafo ha planteado con claridad el pro-

blema: hay que renovar el arte; en particular, hay que renovar el teatro. Muy apegado a las realidades empíricas, muy de su siglo, se equivocó en la búsqueda del sendero renovante. Más felices han sido los que han buscado la ruta en las grandes intuiciones del pensamiento metafísico. Y ha sido el idealismo, el realismo si se quiere, el viejo idealismo de la Academia, la doctrina inspiradora. Los personajes de larga vida, simples remedos de hombres, seres deshumanizados, no soportan una comparación con las creaciones idealistas que traspasan los confines del mundo fenoménico, se proyectan en la realidad substancial, intensifican así su contenido emotivo y nos hacen sentir, con fuerza raras veces superada, la esencia inefable de nuestra perecedera vida carnal.

• • •

Don Miguel de Unamuno, en su «Vida de don Quijote y Sancho», desarrolla y parece agotar como disquisición teórica la doctrina de la realidad ideal y eterna de las creaciones del espíritu, que contraponen a la realidad pasajera del yo creador, susceptible de eternizarse en sus creaciones. Todo esto, por supuesto, sin pronunciarse sobre la posible subsistencia noumenal del yo más allá de los límites de la existencia biológica. Los personajes literarios—realidades ideales por naturaleza—tienen existencia en sí, son realidades substanciales engendradas, no por la idea suprema del Bien, sino por las almas humanas. Y así como las ideas platónicas, arquetipos eternos de las cosas, no son los géneros ni los conceptos, sino que éstos son los caminos por medio de los cuales se llega dialécticamente a aquéllas, porque las ideas platónicas no son entidades abstractas, cuya comprensión vaya disminuyendo a medida que se hacen más generales, como acontece con los géneros y los conceptos, sino realidades bien determinadas y tan ricas en atributos como los individuos, así también los personajes literarios no son creaciones abstractas, generalizaciones, sino realidades concretas dentro de su idealidad, perfectamente determinadas y ricas en

atributos. No hay nada más parecido a una idea platónica que un personaje literario.

Logra Unamuno interpretar, con visión profunda no superada, la obra de Miguel de Cervantes. En los repliegues de su yo inquieto esta prolongada meditación dejó sedimento fecundo. Así nació la novela «Niebla» en que el protagonista, consciente de su propia realidad, se encara al autor, su padre, y afirma su propósito de seguir viviendo cuando éste pretende, para poner fin a la acción novelesca, darle muerte. Hay un drama íntimo, metafísico, entre el ser creado y su creador, enfermos ambos, el primero hereditariamente, del ansia infinita de no morir.

• • •

Oscar Wilde, en su «Retrato de Dorian Gray», influenciado también por el platonismo, hace bifurcarse la realidad substancial del protagonista en dos realidades: la creación del artista que eterniza la juventud de Dorian y su persona misma. Estas dos realidades se trasmudan recíprocamente. Dorian goza de una juventud y de una belleza indefinidas, y el retrato recibe, uno a uno, los vestigios de la edad, de las pasiones y de los crímenes de Dorian. Y cuando éste, desesperado, trata de destruir la imagen viva de su depravación, única realidad capaz de perturbarle el goce permanente de su juventud, cae muerto con el rostro transfigurado por el súbito aparecimiento de las fealdades hasta entonces incorporadas al retrato que sobrevive intacto y recupera su prístina belleza. El alma creadora de Basil Hallward, al interpretar la belleza de Dorian, había quedado aprisionada por su creación. Eliminados Basil y Dorian, subsiste el retrato que los inmortaliza, al segundo por su belleza y al primero por su concepto de la belleza, o sea, por los elementos substanciales de sus existencias perecederas. El ser y el concepto del ser son idénticos. La emoción de Basil al encontrar su modelo se debe a que la esencia íntima de ambos es la misma. En uno se revela en forma inconsciente y perceptible

y en el otro en forma consciente y creadora. Dorian había nacido para ser retratado por Basil y Basil había nacido para retratar a Dorian. Sus vidas, ellos lo experimentan dolorosamente, carecen de razón fuera de estas finalidades.

La palabra, supremo atributo de humanidad, diferencia a los personajes de Pirandello del mudo retrato ¡terrible mudez! de Dorian y les da mayor realce y más hondo sentido. Pirandello va más lejos que Unamuno, porque sus personajes se independizan del yo creador sin aprisionarse en las páginas de un libro, y viven una vida «sui generis» pero muy lógica, como substancias ideales, como seres metafísicos eternizados, muy diversa de la vida de los hombres dentro del fluir de los fenómenos y, en esto reside la genialidad de Pirandello, profundamente humana al mismo tiempo. Toda la grandeza de su obra reside en la solución artística de esta antinomia.

• • •

Los «seis personajes» se presentan en el escenario e interrumpen el ensayo. «Al parecer, una extraña y levisima luz apenas perceptible, surgirá en torno de ellos y como irradiada por ellos mismos: tenue hálito de su fantástica realidad». Son eternos y despliegan una actividad que les es propia, la de tratar de realizarse ante un público, la de alcanzar el fin para el cual fueron creados. Este impulso los ha llevado al teatro.

Se inicia un diálogo en que el Director de la Compañía y el Padre, el teorizante dentro de la extraña comparsa, son los principales interlocutores. Aprovecha éste una declaración del primero sobre el carácter inmortal de algunas piezas dramáticas representadas por la Compañía, para revelar su naturaleza:

«¡Magnífico! ¡A seres vivos, más vivos que los que respiran y alternan! Menos reales, quizás, pero más verdaderos».

Después agrega:

«La naturaleza se sirve del instrumento de la fantasía humana para elevar a sus más altas cumbres su obra de creación».

Además:

«Se nace a la vida de muchos modos, de diversas formas, árbol o piedra, agua o mariposa... o mujer. Hasta se nace personaje».

Los actores se burlan. El Padre les declara entonces que a él y a los personajes que lo acompañan les hacen daño las risas. Y da la razón: «Entre nosotros viene un drama doloroso».

El Director cree encontrarse en presencia de un loco y quiere arrojarlo del escenario para seguir adelante el ensayo interrumpido. El Padre hace varias veces, en el curso del diálogo, declaraciones relativas al origen y naturaleza de los miembros de la comparsa:

«¿Nos rechazan porque no hay un libro que nos contenga?»

.....

«El autor que nos creó vivos no quiso después, o no pudo, colocarnos en el mundo del arte».

.....

«Quien tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede burlarse hasta de la muerte, porque no muere jamás. Morirá el hombre, el escritor, pero la criatura es imperecedera...»

El Director, habituado a oír y aún a hacer él mismo disertaciones sobre la inmortalidad de los hijos del espíritu, no puede sin embargo aceptar que éstos se presenten así, encarnados; no toma el peso a las declaraciones del Padre; olvida el hábito de luz que los acompañaba al entrar, y continúa considerando a los «seis personajes» como seres humanos. Ante la obstinada persistencia de éstos, concluyen todos, el Director y los actores, medio en broma y medio en serio, por interesarse.

Grande es la extrañeza de los actores cuando los personajes revelan que la comedia, sobre cuya representación han insistido tanto, no está escrita. El Padre aclara las ideas: «El drama está en nosotros: somos nosotros y sentimos impaciencia por representarlo, como si desde lo más íntimo nos empujase una pasión».

Ante la posibilidad de ser oídos, los personajes, principalmente el Padre y la Hijastra, se exaltan como si la tragedia renaciese idéntica. Tratan de explicarse y se contradicen. Cada

cual interpreta los hechos a su manera. El drama no llega hasta el auditorio como si éste lo presenciara desde lo alto, con mentalidad clarividente que sabe a qué atenerse sobre las actividades de los personajes y sus intenciones. Como en la vida, cada personaje mantiene su interpretación de los hechos y reserva en lo posible los móviles de sus actos. Hay en esta mutua incomprensión entre el Padre y la Madre, entre la Hijastra y el Padre, entre la Madre y la Hijastra y entre todos ellos y el Hijo, ante la neutralidad impasible del autor, una clara visión de la realidad psíquica. Esta sola novedad basta para proclamar la genialidad de Pirandello. El instinto sexual, resorte irrefragable de la vida, mueve la tragedia.

Cada personaje, al interpretar a su manera los hechos, permanece constantemente hermético y se manifiesta dominado por el ansia muy humana de concebirse y de ser concebido distinto de lo que es, que Julio de Gaultier ha llamado bovarismo. El Padre no quiere ser concebido como un viejo libertino y amoroso; la Madre no quiere concebirse ni ser concebida como adúltera. En el Hijo, el más hermético de los personajes, la actitud bovárica adquiere singular relieve. Le repugna su posición en la vida y todo su vivir consiste en manifestar esta repugnancia.

El Padre atribuye la incapacidad de entenderse a que el hombre no es uno como cree serlo en sus distintos momentos. El no es en todos los momentos lo que fué en el de su encuentro con su Hijastra en la tienda de madama Paz, con fines pecaminosos. En cambio en la imaginación de ella, el Padre es, en todo momento, lo que en ese y en otros momentos equívocos fué. Lo que para uno es esencia para el otro es accidente, empeñados ambos en concebirse y en ser concebidos distintos de lo que son.

El efecto que sobre los personajes produce la interpretación de los actores es desastroso. El Padre exclama: «¡Sí, difícilmente podrá ser usted una representación de mi realidad! Será más bien la interpretación, aparte el semblante, de lo que yo soy, pero del modo como usted me sienta, si me siente, y no como me

siento en mí mismo». Un momento antes había dicho: «Ahora es, quizás, cuando adivine por qué nuestro autor, que nos vió vivos, como somos, no quiso componernos para la escena».

Pueden nacer y nacen, como anota justamente el Director de la Compañía, en el curso de los ensayos, conflictos entre el autor y los intérpretes, porque puede haber, y seguramente las hay, disparidades entre las imágenes de la mente de aquél y la manera como éstos las encarnan; pero el conflicto entre el personaje mismo y el actor que le interpreta es irreductible. El autor evoca las imágenes y nota un desacuerdo entre ellas y la representación; el personaje vive perennemente su tragedia y quiere perennemente ser concebido distinto de lo que es. El autor puede llegar a sentirse satisfecho de la interpretación. Los personajes se sentirán siempre, fatalmente, falseados. Cada actor los representará de acuerdo con un tipo convencional amoldable a los personajes de artificio análogos. El Padre será el viejo verde en general, tal como el actor acostumbra reproducir el tipo del viejo verde; la modalidad psicológica propia del Padre, con su particularísima tendencia bovárica, como realidad ideal, escapará seguramente al intérprete. Entre un tipo humano, de los que el actor tiene el hábito de encarnar, y un personaje real, vivo, pirandélico, hay la misma distancia que entre un género o una especie y una idea platónica.

Evocada madama Paz por la imitación del ambiente habitual de su comercio hecha por el Padre y la Hijastra, se agrega un anillo, el único que faltaba, a la cadena de personajes. Mientras los demás, unidos por los lazos de la sangre, permanecen fatalmente juntos, y se mueven, aunque no quieran, por un impulso único, el ansia de realizar su fin, encarnarse para ser representados, fin propio y exclusivo de los personajes, madama Paz, personaje secundario, que no siente la tragedia—para ella el incidente provocado por el reconocimiento que la Madre hace del Padre constituye un hecho vulgar, un incidente molesto pero sin consecuencias—, sólo aparece en el preciso instante en que el proceso de la acción hace necesaria su presencia. Aparece como obedeciendo a un mandato que emanara

de su propia naturaleza. En cambio el Hijo, a quien repugna el trato de su familia porque desprecia a su Padre, a su Madre y a sus Hermanos bastardos, y siente el orgullo de su moralidad y de su legitimidad, permanece fatalmente junto a ellos.

A las protestas de los actores por la aparición de la alcahueta, el Padre responde: «¡Calma, señores! ¿A qué frustrar, en nombre de una verdad vulgar, de hecho, este prodigio de una realidad que nace evocada, atraída, engendrada por la escena misma, con más derecho a vivir aquí que ustedes, porque es más verdadera?»

Iniciada la renovación de la escena en que madama Paz hace proposiciones deshonestas a la Hijastra, la Madre no puede esperar, tal es su estado de sobreexcitación, el momento en que debe participar en el desarrollo de los acontecimientos. Vive de nuevo una realidad vivida; no cómo recuerdo sino como realidad actual, y como ahora está presente antes del momento en que le corresponde intervenir, se precipita indignada hacia la corruptora de su hija y lo echa todo a perder. El Director le manifiesta su extrañeza por la violencia de su actitud. Ella le responde con estas palabras reveladoras: «¡Ocurre ahora, ocurre siempre! Mi desventura no termina jamás. Yo estoy viva y presente en todos los momentos de mi infortunio, que sin cesar se renueva intenso y palpitante. Pero ¿y esos pequeñuelos? (Señalará al muchacho y a la niña.) Asombrados, silenciosos. ¡Ah! ¡No pueden hablar, no pueden! Ellos por ellos, no existen más que agarrados a mí para eternizar mi martirio. Y si aun la veo a ella (indicará a la Hijastra), que huyó de mí perdiéndose para siempre, no es sino para renovar, destrozándome el alma, el martirio que por ella sufrí también».

El Padre agrega: «¡Es el momento eterno! ¡Ella (indicará a la Hijastra) está aquí para sorprenderme en este solo momento fugaz y abominable de mi vida, y aun para eternizarlo, prisionero, yo, de una vergüenza! ¡Sí: ni ella puede renunciar a ese instante, que es, quizás, todo su drama, ni usted puede ahorrármelo!»

.....

«Un personaje puede siempre preguntar a un hombre quién es! Porque un personaje posee una vida verdaderamente suya, impresa con caracteres propios, por los cuales es siempre ¡Alguien! Mientras que un hombre, conste que no lo digo ahora por usted... un hombre, así, genéricamente, puede no ser Nadie» .

«Es porque quisiera saber si usted ve su realidad actual, del mismo modo que, por ejemplo, ve, a distancia de tiempo, su realidad pasada, con las mismas ilusiones, con cuanto dentro y en torno de esa realidad existía. Pues bien, pensando de nuevo en aquellas ilusiones que en usted no existen ya, en todo aquello que ha dejado usted de ver como veía en algún tiempo, ¿no admite que no puede llamarse realidad el curso veleidoso de una vida que va convirtiéndose en ilusiones veleidosas del mañana nuestras realidades de hoy?»

«Si nosotros (los personajes) no tenemos otra realidad aparte de esta ilusión fugaz, que no es otra cosa que el continuo sucederse de ilusiones, será discreto que comience usted también a desconfiar de la suya, de esa realidad en que usted palpita hoy y que, como la de ayer, se convertirá en ilusión mañana» .

«¡Ah, no! ¡La nuestra, no! ¿Ve usted ahora claro en qué consiste la diferencia? Mi realidad de personaje, creación del ingenio humano, no puede cambiar ni ser jamás otra, porque está forjada en mí, como soy, para siempre. ¡Y esto es lo cruel! Esta eternidad que hace eterno mi dolor» .

«¡Imagínese usted cuál no será la desgracia de un personaje, como ya le he dicho, que, después de haber brotado vivo de la fantasía de un autor, se ha visto negar la vida, y dígame si este personaje, abandonado de tal modo, vivo y sin vida, no tendrá derecho a buscar, como lo hacemos nosotros entre ustedes, forma corpórea después de haber agitado inútilmente la imaginación de quien nos forjó, surgiendo ante él, unas veces

ésta (la Hijastra), otras, esa pobre madre, otras, yo, apariciones que no eran sino solicitudes o anhelos de realización!»

Estas palabras dolorosas y sugerentes revelan la naturaleza de los personajes.

Cuando se trata de reproducir los sucesos acaecidos en casa de Madama Paz, se origina un incidente característico. La Hijastra quiere imponer la verdad, quiere que la escena sea desarrollada con rudeza. El Director, en nombre de las conveniencias, y el Padre, por razones de orden bovárico, se oponen. El cuadro es emocionante. Pirandello nos lleva por senda paradójica hacia una finalidad inopinada: por procedimientos netamente idealistas nos provoca una impresión aplastadora de realismo.

Este diálogo es también revelador de la naturaleza de los personajes, y su conclusión contiene una crítica severa del teatro de nuestro tiempo, antítesis de la creación de Pirandello.

La Hijastra: «¡Sí, es verdad! También yo, muchas veces, en la melancolía de su estudio, en la hora del crepúsculo, cuando abandonado a sus meditaciones su pereza le impedía tender una mano hasta la llavecita de la luz, y dejaba que la penumbra le envolviese, penumbra poblada de imágenes nuestras, también yo, repito, iba a ofrendarme tentadora... (Como si se viera todavía en aquella estancia imaginaria y se sintiera molestada por la presencia de los demás actores.) ¡Ah, si ustedes se marchasen! ¡Si nos dejasen solos...! (Describiendo.) La Madre, con ese pequeñuelo... yo, con aquella niña... Ese muchacho siempre solo... Luego, yo con él (indicará débilmente al Padre). Y por último, sola, yo sola en aquella penumbra! (Se levantará de repente como si quisiera asir su propia visión palpitante y lúcida, en la supuesta semiluz.) ¡Ah! ¡Mi vida, la vida mía! ¡Qué escenas, qué escenas íbamos a sugerirle! Era yo, entre todas, la visión más incitadora».

El Padre: «Tal vez por tu culpa, por tus excesivas impacencias, por tus reiteraciones indiscretas, él, que nos había dado el espíritu, nos negó la forma».

La Hijastra: «¡Ah, no! ¡Si es él mismo quien me ha querido

así...! (Se aproximará al Director de la Compañía, como confidencialmente.) Yo creo que fué más bien por desaliento o por desdén hacia el teatro que el público pide y que el público quiere».

• • •

Fuera del tiempo, en un presente eterno, viven y reviven la tragedia engendrada en la mente creadora los extraños personajes pirandélicos, condenados a perpetua y mutua incapacidad de comprenderse. Lo que en la «Vida de Don Quijote y Sancho» fué disquisición teórica y clave de interpretación de un libro paradójico, se realiza a medias dentro del alma creadora en «Niebla» y totalmente en los «Seis personajes». Unamuno es el precursor de Pirandello y éste verifica con plenitud el pensamiento de aquél.

La obra de Pirandello, llena de misterio, de potencia evocadora y de facultad de sugerir, refleja genialmente la metafísica platónica dentro del arte y recuerda, por el concepto del dolor humano, eterno e idéntico a sí mismo, las creaciones de los grandes trágicos helenos.