

La alienación va al teatro y se hace cine: Un personaje en busca de autor

Manuel Gil Esteve
Universidad Complutense de Madrid

Permítanme, ante todo, dos agradecimientos y una reflexión: Mi agradecimiento a los colegas Sirera y Romera Pintor por su generosa y atrevida invitación a participar en un Simposio de esta naturaleza, cortesía que sólo puedo interpretar como un acto de amistad. Esta reflexión me lleva a manifestar públicamente algo que pienso, es evidente y tiene que ver con el tema de mi intervención: venir a Valencia a hablar de Pirandello, ante el colega y sin embargo amigo Joaquín Espinosa, fino traductor y profundo conocedor del teatro de nuestro autor, es un acto de tremenda osadía. Pido públicamente perdón por ello que, podría estar justificado, quizá porque es en Valencia, la Valencia de mi infancia y mi nostalgia y porque sigo leyendo con fruición *Prosas de osadía* de Mario Benedetti.

Y también porque se plantea una reflexión de la que vengo participando hace años: La Literatura como testigo de una época. No como historia sino producto de la historia. Cultura, con toda la fuerza de la etimología, primigenio valor del hombre. Cultura como saber humano de cada día. La realidad hecha arte más allá de la Historia. La realidad como motivo para la creación del personaje en el teatro.

Reflexión, también, sobre los problemas no resueltos por una generación que la generación siguiente es incapaz de comprender y resolver y que, no resueltos, llegan a nuestros días, en distinto hábito pero que hacen que el lector/espectador de este tipo de Literatura pueda vivir la angustia del entonces en la alineación del presente o la alineación de aquella época con la angustia del presente. Por esto me he atrevido a traer el tema a esta sede. Y por eso también les presento la reflexión desprovista del aparato bibliográfico. Porque su fin es otro. Y otra la re-presentación.

Y, por ello también, el escritor como tamiz de la Historia, como creador estético de la historia existente ya en la realidad, cuando hay conciencia de una crisis en la sociedad en la que realiza la aventura de vivir. Crisis colectiva, vivida en la soledad del artista, observador de la desesperación de sus conciudadanos: Tres vías, tres temas entrelazados, que llevan al creador a ser consciente de la alineación del hombre en determinados momentos de su vida colectiva, convirtiéndola en personaje teatral.

Y consecuencia, también de lo expuesto, el lenguaje adoptado para la comunicación directa. Sin más pretensiones. Espero que el Presidente de la Mesa me lo permita. Y sobre todo, con el fin expreso de que los estudiantes aquí presentes puedan pasar del acto de aprender al de aprehender (si fuere el caso), meditar y tomar partido, o lo que es igual, decisiones sobre su futuro, en el que, espero, forme parte la «necesidad» de ver,

o al menos leer, el teatro de Pirandello, aunque sólo sea para ver si comparten o no las opiniones aquí vertidas. Mi perplejidad ante un hecho literario de tanta actualidad.

A veces, esta consciencia, que parte de la constatación de un drama social, es capaz de crear producciones artísticas en las que el drama se personifica en existencias individuales, con vivencias propias, con reacciones vividas en el interior del ser, creadas para su representación en los escenarios. Incluso hay momentos en la historia de la literatura que crean movimientos artísticos que viven esta experiencia, con obras que no quieren ser históricas pero que nacen y viven alimentadas por el devenir de la historia.

Si nos detenemos a analizar todo el proceso de la literatura llamada decadente, nos será fácil ver cómo uno de sus elementos más característicos, una de sus preocupaciones artísticas, de los logros que nos han transmitido, es la representación del ser humano aislado de todo contacto con el mundo que le rodea, llámese sociedad o historia.

Dentro de la literatura que denominamos aún como contemporánea, el italiano Luigi Pirandello puede servirnos como paradigma de excepción de cuanto acabamos de plantear: la obra de Pirandello, en un principio como narrador y más tarde como autor teatral, incluso en algunos aspectos, menos conocidos, como poeta, puede servirnos para presentar una aguda interpretación de lo que hemos dado en llamar el hombre moderno, aún hoy, y ya entonces, inmerso en la angustia de la incomunicabilidad. Solo rodeado de todos. Un escenario dramático nacido de una realidad trágica, en una geografía donde la tragedia como obra de arte representada alcanzó cotas casi insuperables.

Una realidad que existe en la inmediatez de la conciencia colectiva pero que alcanza una fuerza nueva mediante la creación artística. Simbiosis entre historia y arte, en la que el arte no pretende ser testigo fiel de la historia sino reflejo de sus consecuencias en el ser humano hecho personaje.

Para Pirandello autor, el drama histórico propicia fatalmente una visión dramática de la existencia del personaje: la imposibilidad de una explicación del ser en su existir y, por tanto, su existencia como realidad inconclusa. Por ello, y en este sentido, el personaje, no existe como algo hecho sino que sólo es comprensible en su devenir como acto de creación constante.

De este modo, el yo se presenta como algo caótico, producto de la realidad que le toca vivir. El personaje pirandelliano nace así de la fragmentación del yo, condición existencial del ser humano, condenado en la eternidad de la historia al constante fluir, comprometido en la constante búsqueda de la forma, nunca conseguida, nunca acabada.

En ello se basa el devenir artístico de Pirandello, y por ello polemiza y deforma la realidad en su «representación», porque la parte de la realidad externa al ser humano histórico que interesa al artista es la crisis, de las estructuras, de las llamadas relaciones sociales. Pero no para representarla sino con el objeto de poner en el escenario el análisis de las repercusiones de esa crisis en la conciencia de los personajes, crisis como posibilidad de catarsis, crisis como relación del individuo en sus relaciones con el mundo social. Soledad. Por eso el personaje pirandelliano se limita a recitar su papel, una triste comedia nacida de la hipocresía social, que coloca a cada una de sus creaciones en la más absoluta incomunicación, magistral confirmación de la definitiva alineación de ese ser, producto de la historia. Una alineación concreta, que produce reflejos distintos en personajes distintos, porque distinto es su fragmento de historia. Pero que responde siempre a cuál ha sido la reacción individual del ser ante los hechos sociales comunes, el impacto interior que en el personaje produce la Historia, impacto en ese personaje

pero que, en el planteamiento del autor, se convierte en reacción arquetípica, distinta de otras reacciones, posibles y reales, también arquetípicas, que propician la posibilidad de crear otros personajes, todos ellos en el mismo escenario pero sin posibilidad de comunicación, generando una inmensa soledad, vivida de manera trágica por ellos y compartida, de manera distinta, pero igualmente angustiada, por el espectador.

La vida misma como el teatro. Es decir, la búsqueda de la forma

Todos sabemos que Pirandello, en un momento de su vida, dejó de escribir. Y que cuando volvió a la escritura, el personaje pirandelliano, aparece azuzado por una carencia: la falta de continuidad de la vida. Se descubre presa de la traición de la vida y este triste descubrimiento hace nacer en él, en el personaje, la necesidad instintiva de defenderse, la necesidad de encontrar un punto al que agarrarse, aunque tan sólo sea momentáneamente, para salvarse, con el fin de que, aunque sólo sea como mera ilusión, se le de la posibilidad de salvarse y recuperar la posibilidad de su unión con el mundo.

En su regreso a la novelística, crea obras como *Certi obblighi* en la que un viejo siciliano, aceptando el deshonor y guardándose los celos, crea su «forma» de marido, presentando una aparente felicidad conyugal, se coloca la «máscara» y representa en la que se encierra toda la opresión de una sociedad falsa. El autor presentará una y otra vez la doble función de la «forma», en su humana condición: el doble juego, el juego, en definitiva, del rebelde que se rebela y acepta y se evade y resigna. La máscara en la que el personaje se ve obligado a vivir. Y la vive.

Es la representación de un juego peligroso, que ya está presente en *Il fu Mattia Pascal*, un riesgo social importante que nace de la necesidad de libertad y crea el ansia de evasión, sueño y a la vez miedo existencial que lleva a la búsqueda del flujo de la vida en un dolor sin lágrima que representa esa condición de muerte, en el fracaso, por ejemplo, de la fe política, *Berecche e la guerra*, o a la condición del hombre condenado a no ser, *Pena di vivere così*, viviendo la huida de un tiempo sin retorno.

El ser creado en busca de la forma. El mito

Porque de esta búsqueda ya constante de la forma, nace, en Pirandello, otra necesidad: el mito del personaje en busca de autor, en el que se centra y alrededor del que gira todo el teatro, cenit de su realidad expresiva.

Un mito que tampoco nace en el teatro. Aparece ya en *Si gira*, novela que, como sabemos, fue publicada con el título de *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Un diario. Novela constantemente comparada por la crítica con *Il fu Mattia Pascal*.

Mattia Pascal, la creación en la que el personaje experimenta la imposibilidad de evasión, su condena a criatura exiliada, en constante disgregación, en una experiencia digamos que coherentemente aceptada por el personaje.

Serafino Gubbio, sin embargo, sólo pinceladas, progresiva creación de situaciones en tono ascendente: la piedad ante los hechos que se convierte en compasión, valga como ejemplo. Pero por encima de esta realidad, otra, la impasibilidad, el mito que el

personaje persigue desde el principio, símbolo y realidad de la máquina, impasibilidad que necesariamente genera insensibilidad, la única posibilidad para seguir «viviendo» por parte del ser humano, también hoy. De ahí nace el personaje, al comienzo atónito y lleno de desazón ante la máquina, para después intentar convertirse en un ser insensible, único camino posible para alcanzar la necesaria insensibilidad ante la «forma» y poder vivir intensamente el significado de la compasión. El testimonio. Permittedme, aquí, fuera de toda convención, hacer un paréntesis (silencio en la escena) para traer al recuerdo la última cámara de José Souto. El arte es necesariamente esto, realidad viva, y maestros como Pirandello nos lo representan constantemente.

La polémica en torno a la crisis de la burguesía, en donde unos hombres oprimidos por el ritmo frenético de la mecanización, ávidos de dinero, alcanzan —Serafino Gubbio es el personaje arquetípico— la conciencia de la lenta autodestrucción del hombre, en la que el resultado dialéctico pasa necesariamente por el silencio, encerrarse en el propio silencio, en el que parece que estamos condenados a vivir. No es por tanto, como parece, en un principio, la polémica sobre la masificación del hombre lo que hace nacer el personaje de Gubbio, es el planteamiento al lector de cuál puede ser el resultado de la renuncia del ser humano a sentir la realidad como propia, de cuál es la realidad social que crea la impasibilidad ante los hechos cotidianos. Y yo me permito preguntárselo a los más jóvenes que escuchan. No para que me respondan sino para que intenten responderse.

Porque quizá sea está la aportación más relevante de Luigi Pirandello, o, al menos, la que más puede servir a su continuidad y validez para el presente: su capacidad para condensar en una historia simbólica la realidad del presente, colocando las bases, los hitos, de una visión del mundo, en mi opinión todavía muy vigente porque no resuelta ni por mi generación ni tampoco por la posterior, que son los de Serafino Gubbio: de la compasión universal por los seres que sufren los hechos, nace la necesidad y el deseo de no comprometerse, de desaparecer. Y el autor, que participa de este momento de reflexión, sienta la necesidad de representar este drama en sus reflejos en distintos personajes, en criaturas autónomas que se conviertan en símbolos absolutos, en los que la fuerza del caos interior creado por la situación social, que acaban por vivir la disgregación de la propia persona, convertida en una representación absoluta, testimonio sin tiempo: «(...) Ora basta, voglio restare così. Il tempo è questo: la vita è questa; nel senso che dà alla mia professione, voglio seguitare così —solo, muto e impassibile— e far l'operatore (...)»

Esta impasibilidad, que es la constatación del fracaso absoluto, del silencio, hace que el autor consiga técnicamente alejarse por fin de sus personajes y renuncie a explicar su drama, dejando desde ese momento que sean ellos los que lo intenten. Pero también consigue y obliga, con ello, que nosotros, los espectadores, participemos del experimento y nos convirtamos en cooperadores necesarios para los fines del artista.

Será este empeño por captar la trágica condición del ser humano y plasmarla en personajes autónomos, con su casuística particular, en situaciones, por tanto, distintas, la que creará, el nuevo teatro de Pirandello. Condición del ser humano puesta en escena mediante el testimonio por los propios personajes en el propio quehacer de la existencia, caso de *Sei personaggi in cerca di autore*, quizá la más famosa y citada, incluso la más fecunda como modelo, de las obras del autor. Para buena parte de la crítica, el acto de laceración más traumático dentro de la literatura dramática contemporánea con el te-

ma central de toda la obra pirandelliana, el de la imposibilidad de comunicación del ser humano en determinados momentos de la historia social, esa tremenda imposibilidad de salir del propio yo, alcanza en los seis personajes la fuerza de la pasión y un enorme dramatismo. Personajes, criaturas disociadas, prisioneros de sus propios gestos absurdos, manifestación inequívoca de su no aceptación de los límites sociales, impuestos por el propio sistema social: hipocresía y mentira. Personajes ansiosos de libertad pero condenados a la más dramática y dolorosa soledad porque ya nacen esclavos de los prejuicios. Por eso creados por su autor para que den cumplido testimonio desde el escenario de lo que significa su drama.

Todos sabemos que se trata de la atroz historia de seis personajes que su creador no ha querido narrar, que se suben al escenario para reclamar la vida artística que se les ha negado, y que, aparecer ante el espectador y contemplarse representados por otros seis actores, no son capaces de reconocerse y reclaman constantemente que sea representado o se les permita representar su propio ser, o lo que es lo mismo, su realidad. Un autor que les cree para poder dar testimonio de su drama. Y en este devenir, cada personaje, en el momento en que vive su relatividad, alcanza el sentido universal que le da el valor de representar la condición humana. Porque para vivir, o lo que es lo mismo, para hacerse representable, para salir de la soledad de su ser de personaje sin autor, tiene necesariamente que admitir una realidad aparente.

Y entre las partes que el personaje debe vivir, como hemos visto, hacerse representable, está la razón, que precisamente, en la historia social es la «forma» más relativa y falsa, la más ilusoria. Por eso, los personajes más conseguidos del teatro de nuestro autor son los «razonadores», a los que la razón les proporciona la mayor conciencia de su desesperado dolor (Enrique IV puede demostrárnoslo). Y es que la razón es la culminación en la disgregación de la persona, porque, en la comunicación, en el arte, la función de la razón es el lenguaje, y precisamente el lenguaje es a la par signo de la incomunicación entre estos seres y testimonio de la propia ansia por comunicarse con los personajes.

Por ello, entre las comedias que fueron representadas antes, está *Così è, se vi pare*, con toda seguridad la obra que propone al público la base de la poética pirandelliana, o de la filosofía, si se prefiere verlo desde otro ángulo crítico.

Y eso que es una obra cuya trama es sencilla. Una mujer de la que no existen antecedentes documentados, es para unos Lina y para otros Giulia, primera o segunda mujer de un marido. Como, en definitiva, será imposible saber quién es, para cada quien será la que él o ella quiera que sea. Trama lineal, sencilla, casi diáfana, pero destructora, con escenas que el público de la época no estaba acostumbrado a ver y que, más complicado, le obligaba a interiorizar la representación, haciendo nacer fantasmas del momento. Y sin embargo, es una reacción curiosa por parte del público, porque el planteamiento sirve, en general, para todas las obras del autor y, por tanto, la reacción parece que no tenía por qué ser diferente. Sencillamente, vivir significa adaptarse a las formas, conferir una realidad ilusoria a la realidad interior, al ser que, para existir, tiene necesariamente que traicionarse. Porque la vida no es sino una continua acumulación caótica de formas, un continuo morir de las ilusiones. Y precisamente ha de ser la razón la que revele al personaje su drama que no es otro que la función de destrucción del ser humano y de la realidad.

Por eso, en esta que podríamos considerar la representación continuada de sus obras, *Enrique IV*, se convierte en el más trágico, por más desesperado, de los personajes crea-

dos por Pirandello, que hace que el protagonista viva ante el espectador una trágica representación. Todos creen que está loco, porque, durante un breve espacio de tiempo, lo estuvo, debido a una caída del caballo. Pero, desde ya hace tiempo, está curado. Y sin embargo tiene que continuar declamando el papel de loco, fijándose en la máscara de Enrique IV, emperador de Alemania, y obligando a parientes, amigos y sirvientes a tomar la actitud de figurantes y comparsas de esa corte imperial, a representar el papel que se les asigna. Porque, si no lo hace, la realidad de la vida y la intensidad real de los recuerdos, repletos de vilezas, de traiciones a la amistad y al amor, de mezquindades, volverían a agredirlo obligándole a actos extremos, como ocurrirá por una extraña liberación cuyos efectos servirán para mandarlo definitivamente a su consciente locura.

El personaje Enrique IV es el más desesperado, el más trágico de sus personajes, el único que no es capaz de inventar ilusiones, ficciones en las que encerrar y proteger su existencia. Es el personaje que aúna ficción y realidad, sin solución de continuidad, pasión y consciencia; encarna, por tanto, la perfección máxima del ser social y convierte todas estas contradicciones en el símbolo universal de la desesperación humana, en un alucinante acontecer convertido en el soliloquio de una locura infinita. *Enrico IV* es la comedia que expresa de manera ejemplar la filosofía pirandelliana del ser y del parecer. Y Enrique IV es la más compleja de las criaturas del autor, la más conseguida de entre sus criaturas dolidas que es capaz de alcanzar el cenit del teatro, convirtiéndola en la criatura simbólica, en el personaje símbolo, del dolor universal.

En la representación de la obra, vivimos, de manera insólita, el drama de la condición humana pero, por primera vez, en todos los momentos posibles de la puesta en escena. Enrique IV es el personaje límite que carece de forma, la perdió un día, ya muy lejano, al mismo tiempo que la juventud y el amor, en la caída de un caballo en un carnaval burgués. Sólo le queda la imagen, una imagen tenue, vana: el cuadro de la sala del trono, testimonio trágico de su no existencia.

Está solo en su devenir, en su ritmo vital y permanece siempre solo, y desde la soledad asiste lentamente a su propia disgregación en el naufragio de la memoria. Es un ser condenado a la carencia de forma, a la forma informal (sin forma no hay representación posible), es decir al exilio. Y es precisamente esta representación informal la que, al final, le da la posibilidad de volver a alcanzar la forma, y el ser, con la renuncia voluntaria a su propia realidad, la renuncia a vivir solo la propia exclusión, su terrible soledad.

Por ello, en un gesto majestuoso, se coloca la máscara en la que lo ha aprisionado la vida:

Guai chi non sa portare la sua maschera, sia da Re, sia da Papa... Ebbene, Monsignore, Madonna: la mia vera condanna è questa —o quella— guardate (*indica il suo ritratto alla parete, quasi con paura*) di non potermi più staccare da quest'opera di magia! Sono ora penitente, e così resto; vi giuro che resto finchè Egli non m'abbia ricevuto. Ma voi due, dopo la revoca della scomunica, dovrete implorarmi dal Papa che lo può: di staccarmi di là (*indica di nuovo il su ritratto*), da cui sono escluso... Non si può avere sempre ventisei anni, Madonna!...

Es esta la tragedia eterna del ser humano, su verdadero drama, el drama de quien busca una forma mientras se encuentra perdido en la realidad informal, del ser que muere desilusionado, en la ilusión de haberla encontrado, de quien trata de construir desde el

exterior su voluntad de vivir. Enrique IV, el personaje, sabe muy bien que no puede volver atrás a vivir, porque el abismo es insalvable y falso el contenido, por ello la palabra es una forma vacía, cuando falta la inocencia de las ilusiones. Y es entonces, precisamente entonces —extraordinaria aportación de Pirandello— cuando la incomunicación se convierte en la única y definitiva ley del devenir humano.

Por eso, al final, Enrique IV se ve obligado a aceptar la forma en la que está encerrado, una forma de la que ya no podrá librarse:

... La mia vita è questa! Non è la vostra! La vostra, in qui siete invecchiati, io non l'ho visuta!... Ma io non sono un pazzo a modo vostro, dottore! Io so bene che quello (*indica il Di Nelli*) non può essere me, perche Enrico IV sono io: io qua, da venti anni, capito? Fisso in questa eternità di maschera!

Pero también en *Sei personaggi in cerca d'autore* los personajes viven sobre el escenario su destino y eterna desesperación. De hecho, acabarán sin autor, y en la imposibilidad de realizar su ansia de infinitud. Lo único que harán, en realidad (de manera magistralmente conseguida en la obra) será evocar en escena su drama, sus ocasiones, sus hechos, que son sólo sacos vacíos, sin ningún significado:

Il capocomico: Veniamo al fatto, veniamo al fatto, signori miei

Il padre: Ecco, si signore! Ma un fatto è come un sacco: vuoto, non si regge. Perchè si regga, bisogna prima farsi entrare dentro la ragione e i sentimenti che lo han determinato...

Y es Esta la realidad. La explicación es pura literatura, relativismo, incomunicación. Sirve sólo para representar su auténtico drama, y el drama real es persuadir a los demás para representarlo. Una ilusión que mueve a los personajes y que los condena a una representación perenne, representación que, sin embargo, no resuelve su drama. Así volverán al informal, a los sacos vacíos, y el drama no acabará, porque existe fuera del tiempo. Es sencillamente, caos, desorganización y tormento.

Como todos sabemos, a partir de ese momento empieza el progresivo y, hasta entonces, imprevisible, consenso del público en todo el mundo. Es el momento en que comienza a desaparecer la inspiración en el autor. La paz europea, tras la terrible guerra, le llegaba como descanso. Empezaba la crisis que la crítica llama crisis del éxito. Y es que el arte de Pirandello, como hemos, creo, podido ver, nació y se alimentó en la incompreensión y en la soledad, la suya, la de su sociedad, la de sus personajes. Por ello, el autor encontraba en su creación un modo de liberarse de la mediocridad ambiente, la libertad desde el miedo, desde la angustia de una soledad ciertamente trágica.

Quizá por esto, el teatro de Pirandello que hemos traído aquí sirva para el espectador de estos días, agobiado por la marcha del mundo, ciertamente no esperanzadora (supongo que, en mayor o menor medida, estaremos de acuerdo). Porque las obras de arte, por muy universales que sean, por mucho éxito que tengan, no son panacea aplicable a cualquier momento de la Historia. Mucho menos, el teatro.

Permítanme hacerles escuchar, en mi voz, a Pirandello:

Le opere di un autore che ha conseguito la fama, facilmente son affettate, fatte di maniera, secondo cioè la maniera che gli ha procurato la fama. E anche perché l'autore famoso non riesce più a vedersi

naturalmente, ma secondo la luce in cui lo ha messo la fama, alla quale bisogna che egli si adatti sforzando la propria natura.

En su última novela, *Uno, nessuno e centomila*, dice al lector:

Tempo, spazio: necesita: Sorte, fortuna, casi: trappole tutte della vita. Volete essere? C'è questo. In astratto non si è. (...) E ogni cosa, finché dura, porta con sé la pena di essere così e non poter più essere altrimenti... E come le forme, gli atti. Quando un atto è compiuto, è quello, non si cangia più...

Es así porque la realidad no existe porque no se puede tomar conciencia de ella. Conocer es construir arbitrariamente, fijar la vida en formas provisionales y cambiantes.

Porque intuyo, para terminar, que lo único que existe, según la creación de Pirandello, es el flujo continuo de las apariencias. Esto es lo que les ha ocurrido hoy a ustedes en lo que se refiere a mi representación.