

Madama Pace cumple cien años: a vueltas con *Seis personajes en busca de autor* 1921-2021

Juan Carlos de Miguel y Canuto¹

Recibido: 13 de febrero de 2020 / Modificado: 12 de junio de 2020 / Aceptado: 29 de junio de 2020

Resumen. En la conmemoración del primer centenario de *Seis personajes en busca de autor* (1921), de Luigi Pirandello, se analizan sus núcleos semánticos más relevantes. Tras breves menciones a su cartelera inmediata en el tiempo, incluidas las representaciones habidas en Barcelona y Madrid, se señalan las dos variantes textuales principales de autor (1921, 1925) y el Prefacio de la segunda. Se aborda el personaje aparentemente secundario, pero en realidad clave, de Madama Pace, que está vinculado a una serie de preguntas y cuestiones medulares (teatro / vida / arte, Actores / Personajes, realidad / ficción...) a las que se intenta dar respuesta, buscando el sentido último de esta obra maestra, necesariamente inserto en su contexto histórico y artístico.

Palabras clave: Pirandello; *Seis personajes*; teatro italiano contemporáneo; metateatro; personaje teatral.

[en] Madama Pace Turns a Hundred: Some Thoughts on *Six Characters in Search of an Author*, 1921-2021

Abstract. In the commemoration of the first centenary of *Six Characters in Search of an Author* (1921) of Luigi Pirandello, its most important nodes of meaning are analysed. After briefly considering its first billings in the theatre, including Barcelona and Madrid, its two textual versions (1921 and 1925) and the Preface to the latter are discussed. Attention is then turned to the ostensibly secondary but in fact key character, Madama Pace, who is linked to a number of central questions (theatre / life / art, actors / characters, reality / fiction...) which are intended to be resolved, searching for the ultimate meaning of this masterpiece by placing it in the historical and artistic context in which it needs to be considered.

Keywords: Pirandello; Six Characters; Contemporary Italian Theatre; Metatheatre; dramatic character.

Cómo citar: de Miguel y Canuto, Juan Carlos (2020): «Madama Pace cumple cien años: a vueltas con *Seis personajes en busca de autor* 1921-2021», *Cuadernos de Filología Italiana*, 27, pp. 221-239.

El 9 de mayo de 1921 fue un día aciago en la vida de Luigi Pirandello (1867-1936). El estreno en el teatro Valle de Roma de *Seis personajes en busca de autor*, confiado a la compañía de Dario Niccodemi, fue un sonado fracaso, según cuentan las crónicas, pues suscitó un agrio enfrentamiento entre sus detractores y algunos defensores.

¹ Universitat de València, Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, Departament de Filologia Francesa i Italiana. Avda. Blasco Ibañez 32, 46010 Valencia.
E-mail: Juan.C.Miguel@uv.es.

Quienes no la habían apreciado ni, sobre todo, entendido manifestaron clamorosamente su descontento al acabar la función y, en medio de un tumulto, su autor pudo oír voces exasperadas que gritaban «manicomio, manicomio» y sufrir otras muestras de agresividad, que se prolongaron incluso, ya tarde, en la calle, donde vivió momentos tensos en compañía de su hija. Un trago amargo, aunque no el primero de ese cariz, desde luego, para quien llevaba largos e infatigables años de escritor, y no pocos específicamente de dramaturgo —con estrenos desde 1910— anhelando el reconocimiento del público. Bien lejos debió de estar Pirandello de suponer, en aquella tormentosa hora, tan solo a siete días de la celebración de unas decisivas elecciones generales, camino ya de la Italia fascista, que el signo de su suerte se iba a trocar en el transcurso de unos meses, y que esa misma pieza teatral se convertiría en un éxito mundial, para muchos «la obra maestra del teatro moderno» (Krysinski 1995: 141), quedando para la posteridad como la insignia representativa del conjunto de su legado, reconocido con el premio Nobel de literatura en 1934².

Pasada esa cita ofuscada de mayo de 1921, un poco más adelante, se reanudaron las representaciones y surgió un tiempo nuevo mayoritariamente jalonado de aciertos y triunfos: primero en Bolonia (teatro Arena del Sole, 14 de agosto); luego en Milán (teatro Manzoni, 27 de septiembre), auténtica consagración de la obra; a continuación, Turín (teatro Carignano, 30 de diciembre); antes en Génova, etc. En 1922 llegaría la versión inglesa estrenada en Londres; la mecha pasaría después, en ese mismo año, al otro lado del Atlántico, a Broadway. Un gran espaldarazo recibiría también en París, donde fue estrenada en francés el 10 de abril de 1923 en la *Comédie des Champs Elysées* por Georges Pitoëff, y en Berlín, en el *Deutches Theater*, en versión alemana, el 30 de diciembre de 1924 por Max Reinhardt. El 18 de mayo de 1925 el propio Pirandello, al frente de su recién creada compañía *Teatro d'Arte*, representó una versión modificada en la sala Odescalchi de Roma (Battistini 1987).

También España se benefició de la buena onda pirandelliana. La primera representación de los *Seis personajes*, en traducción española de Salvador Vilaregut³, se produjo el 19 de diciembre de 1923 en el teatro Goya de Barcelona, a cargo de la compañía Díaz-Artigas; y poco después, el día 22, en Madrid, la representó, en italiano, la compañía de Dario Niccodemi, en el teatro Princesa (hoy María Guerrero), con una sola réplica más el día 27. La misma compañía comparecería en Barcelona pocas jornadas más tarde, el 15 de enero de 1924; y, un poco más adelante, en el mes de diciembre de ese mismo año, allí se presentó Pirandello⁴. Como refiere Nieves Muñiz, la obra tuvo mucha repercusión en la vida intelectual española (barcelonesa y madrileña, sobre todo). En ello influyeron, entre otros factores, tanto el que Ortega y Gasset la analizara en su libro *La deshumanización del arte* (1925, en volumen) como la polémica en torno a su interpretación, desarrollada entre intelectuales de distinta ideología, y también toda la carga unamuniana del tema de fondo de la “rebelión” de los personajes de una obra de ficción⁵.

² Donati (1998) y Manotta (1998) son dos buenas síntesis de conjunto de la bibliografía pirandelliana actualmente disponible.

³ Entre las ediciones actuales en castellano de mayor interés destacan Pirandello (1995 y 2011).

⁴ Cfr. Muñiz Muñiz (1997). Según parece, la versión de Vilaregut quedó inédita; pero al poco, en 1926, se publicó la traducción de Félix Azzati en Valencia en la editorial de Francisco Sempere, un colaborador de Blasco Ibañez (Muñiz Muñiz 1997: 120).

⁵ De ello se trata a fondo en Muñiz Muñiz (1995a y 1995b).

Las representaciones de la transgresiva obra maestra siguieron en Italia y en el mundo hasta llegar a nuestro tiempo. Diez días antes de morir, el 30 de noviembre de 1936, un Pirandello aclamado por el público aún pudo asistir al estreno de una nueva y exitosa puesta en escena en el teatro Argentina de Roma por parte de la compañía de Ruggero Ruggeri, prestigioso director e intérprete del papel del Padre⁶.

Seis personajes en busca de autor aúna la inventiva más lúcida e innovadora en el ámbito teatral, revolucionaria, al decir de muchos, con una visión del mundo que su autor ya había venido expresando con anterioridad. Ahonda en el meollo de la creación artística y del *status* del arte, a través de la conformación de los diversos personajes y del conflicto entre ellos, tema que se desarrolla con complejidad, insistiendo en la relación estrecha, pero también en las diferencias entre la ficción y la realidad, entre actor y personaje. Es una pieza polisémica, que ensambla distintos materiales y planos de significado, muy rica en matices y susceptible de muchas lecturas. El propio dramaturgo la eligió para encabezar el primer volumen de la elegante edición de 1933 –la tercera– de sus *Maschere nude*, publicada por la editorial Mondadori, es decir, de su teatro completo, considerándola una suerte de poética o credo dramático⁷. A lo largo de estos casi cien años se le han dedicado no pocos estudios, y cualquier monografía pirandelliana que se precie la incluye en un capítulo específico. Tiene pleno sentido, pues, que ahora celebremos su centenario, y volvamos sobre ella, su significado, sus puestas en escena, su contexto, su repercusión y su vigencia.

Indudablemente el punto de partida, como sucede a menudo en el teatro, es dual, porque hay texto escrito y hay espectáculo. Son varias las versiones pirandellianas del texto original y son innumerables las puestas en escena habidas, en muchas lenguas y países. En los primeros años la propia espectacularidad estuvo en parte condicionada por las variantes introducidas en el texto por su autor, hombre dado a revisar y retocar sus obras tras el rodaje escénico (Vicentini 1993a: 74). Sustancialmente hay dos versiones, la de 1921⁸ y la de 1925, aunque haya también algún texto intermedio de autor entre la una y la otra⁹. La versión de 1925 es la canónica, la que sigue editándose hoy en día, y que corrige la de 1921, pero esta última tiene un valor destacado como punto de comparación que permite deducir la maduración artística del autor en esos pocos años y las influencias recibidas.

A la edición de 1925 se le añadió un «Prefacio», que ha adquirido una consideración igualmente canónica, del que existe una versión previa, también publicada, en la que se perciben algunas diferencias respecto al texto final¹⁰. En principio, el «Pre-

⁶ Cfr. Bragaglia (1969 [1984: 219]). Con Ruggeri habría querido estrenarla Pirandello en 1921.

⁷ Seguida de las otras dos que completan la llamada «trilogía del teatro en el teatro»: *Cada uno a su manera* (estrenada en 1924) y *Esta noche se improvisa* (estrenada en 1930). La edición constó de diez volúmenes en total, de los que Pirandello, en vida, solo pudo seguir la realización de los seis primeros (d'Amico en Pirandello 1993 [2005: lv]).

⁸ *Sei personaggi in cerca di autore. Commedia da fare*.

⁹ La de 1923. Después de la edición de 1925, aún hubo otras (1927, 1933) con levisimos retoques y varias reediciones de todas ellas (d'Amico en Pirandello 1993b [2005: 934-935]). Todas las citas, principalmente de la edición de 1925, las voy a hacer a partir de Pirandello (1993a) con el acrónimo SP. Las traducciones serán todas mías, incluidas, muy excepcionalmente, las de alguna cita crítica. Considero de interés también la edición anotada de Ariani (Pirandello 1994 [1996: 85-171, 253-267]).

¹⁰ «Come e perché ho scritto i *Sei personaggi*», originalmente se publicó en la revista *Comoedia*, en enero de 1925. Contó con la colaboración de Stefano Pirandello, hijo del dramaturgo. Existe también el manuscrito mecanografiado anterior a ambas versiones, el cual a su vez también contiene algunas pequeñas diferencias con lo que a continuación se publicó (d'Amico en Pirandello 1993b [2005: 653-641; 937-941]).

facio» y la pieza teatral, aunque se complementen, deberían ser dos tipos diferentes de escritura, sometidos a distintas reglas de lectura: la segunda es ficción, la primera no. A través de este paratexto Pirandello quiso convertirse en exégeta de sí mismo, aquilatando la obra, sin duda para hacer frente a las opiniones adversas y porque era consciente de la dificultad de su comprensión plena. De hecho, la crítica se ha apoyado mucho en el «Prefacio» para sus cavilaciones y para deducir la *intentio auctoris*. En realidad, solo la parte de escritura teatral tiene una traducción escénica y en ella, a diferencia de la otra, se han de ponderar no solo las réplicas explícitas de los personajes, o las acotaciones –voz directa, sin mediaciones ni tropos, del dramaturgo–, sino también la semántica articulada a través del movimiento escénico.

El núcleo de más renombre del «Prefacio» es la teoría del personaje, expresada en forma de fábula, lo que sería un pequeño reducto de ficción en el reino de un texto ensayístico. Según enuncia Pirandello, una sirvienta llamada Fantasía le lleva a casa y le presenta a personajes que portan consigo sus propias historias, que él acepta o descarta para su arte. Un caso particular, se nos dice, está en el origen de esta comedia; en este punto se evidencia que la matriz de la trama es más narrativa que teatral y tales fueron los primeros atisbos escritos, según ha documentado la crítica¹¹. Una familia, compuesta por seis Personajes deseosos de vivir, durante largo tiempo visitó al autor, quien los fue rechazando en cada ocasión porque no despertaban su interés; hasta que, por fin, en una iluminación, vislumbró que ese caso particular –el deseo de ellos de vivir (en el arte) una vez nacidos, *malgré lui*, de su fantasía–, podía tener un sentido universal¹². Y así nace esa genial intuición vertida en una obra, que en el plano de las artes plásticas podría paragonarse tal vez a las esculturas de los Esclavos, *Prigioni*, de Miguel Ángel Buonarroti: personajes que quedaron inacabados en manos de su artífice, formas que parecen querer desasirse del mármol –materia en la que han comenzado a ser engendrados– para adquirir su ser artístico completo. En nuestro caso, los personajes, «vivo(s) y sin vida» (SP: 80), «concebidos pero no escritos» (Donati 1993: 174), son seis: un padre, una madre, un hijo, una hijastra, un jovencito y una niña. Su creador los acogió en su seno y les dio vida, pero no terminó de configurarlos, los rechazó, confinándolos así en un limbo; y ellos, con plena conciencia de ser personajes, salen a buscar a un autor que los complete e introduzca en la eternidad del arte. Y recalcan en un teatro.

Una vez surgido este brote, salta la chispa de la representación teatral, que tiene una de sus claves principales en el llamado metateatro, esto es, el teatro dentro del teatro (actores que interpretan a actores)¹³. La sala en la que una mañana inopinada

¹¹ *Personaggi* (1906), *Tragedia di un personaggio* (1911), *Colloqui con i personaggi* (1915). Son relatos (*novelle*). Donati (1993: 158) recapitula: «Il progetto dei *Sei Personaggi* nasce nella mente di Pirandello, fin dal 1917, come progetto di un romanzo».

¹² Otras obsesiones pirandellianas constan también en el «Prefacio»: el engaño de la comprensión recíproca entre interlocutores, la personalidad múltiple de cada ser humano, el conflicto entre *vida* y *forma* (al que me referiré más adelante), etc. Estas obsesiones después aparecerán diseminadas en los diálogos de la obra, teniendo al Padre como portavoz. A propósito de ellas, Szonzi (1994: 137-138) habla del «subjetivismo vitalista de Pirandello», y, con gran agudeza, en un texto crítico relevante, da a entender que constituyen el motivo esencial por el que el autor no quiso o, más bien, materialmente no pudo meter a los Personajes en el mundo del arte, según declaran ellos mismos al principio de la pieza. Nino Borsellino (1977: 131), por su parte, considera las citadas obsesiones la muestra de un fuerte vínculo autobiográfico autor-obra: «Manca poco per considerare la “commedia da fare” come un’autobiografia trasposta e per integrare i sei con un settimo personaggio: il personaggio-poeta Luigi Pirandello».

¹³ «Pirandello propone poner en escena el *proceso del teatro*» (Krysinski 1995:150) la cursiva es mía.

damente se presentan los Personajes está habitada por una compañía teatral que, en un escenario desnudo, se ocupa en preparar el ensayo precisamente de otra obra de Pirandello (*El juego de los papeles*). Hay un empresario-director al frente de ella, el cual, tras superar el estupor y desdén iniciales, se dejará persuadir por el Padre y la Hijastra y aceptará la propuesta de representar su historia familiar, al creer que puede dar suficiente juego escénico. Dicha propuesta contiene el drama compartido de los seis, enrevesado y delicado, que constituye su antecedente extraescénico. Se optará por una forma de mimesis muy peculiar: los Personajes mostrarán sobre las tablas, como una suerte de modelo, lo que después los Actores reproducirán ante el público. Principalmente, se suscitarán —ya han comenzado— conflictos intestinos entre los Personajes y entre estos y los Actores; todos ellos permanecerán irresueltos. Cuando acceden al escenario, atravesando el patio de butacas, con su drama colectivo a cuestas, es difícil determinar de dónde proceden, desde luego de *otro* lugar, no del teatro. Nadie lo especifica. Han nacido en la mente de su creador, pero se presentan en apariencia como seres humanos corrientes y molientes, en principio homologables a cualesquiera otros. Lo que les diferencia, además de su fuerza y convicción vital, es principalmente la aspiración a integrarse en el mundo del arte de una vez para siempre. Por ello en ese momento inaugural, aunque ellos se consideren a sí mismos Personajes, en verdad lo son solo en potencia.

¿Dónde radica la clave del éxito universal de esta obra? No es cuestión fácil de dilucidar; ha habido distintas interpretaciones a lo largo de estos cien años, algunas han enfatizado más el componente de la ausencia del autor, otras el conflicto Personajes-Actores, pero la raíz del éxito hay que buscarla en cómo se tienta e intriga al público, con sorpresas y enigmas, y se ha de explicar en el contexto propio de su tiempo. Podemos empezar tirando de un hilo, no importa mucho cuál, y a continuación por el hilo sacaremos el ovillo. Comenzaremos por Madama Pace. Por tres motivos. El primero, porque hasta ahora no ha merecido una atención crítica preferente; el segundo, por su singularidad como personaje; y el tercero, por su vínculo hispánico. De hecho, pese a la fugacidad de su presencia, es la más peculiar, la única de las *dramatis personae* que aparece siempre designada por su nombre propio (un hipocorístico), que le confiere identidad, a diferencia de todas las demás, que constan nominadas por su vínculo familiar (Personajes) o por su rol en la compañía (Actores), en un evidente afán de universalización¹⁴.

Esquemmatizando un poco, podemos señalar que hay una bipolaridad en la obra. Por una parte, está el núcleo que mira al pasado, concentrado en los Personajes y su turbia historia, un drama familiar que sabe a teatro viejo; y, por otra parte, está el núcleo innovador, que no radica específicamente en la compañía de Actores (y su director-empresario), sino en la tematización del teatro llevada a cabo en la obra. La turbia historia, como es sabido, en origen es la de una familia conflictiva, en la que el morboso marido, intelectualmente superior, acaba induciendo a su mujer a fugarse con su secretario. Años más tarde, tras haber perdido la pista del nuevo núcleo familiar, en el que nacerán tres hijos, casi llega a producirse un incesto entre el padrastro y su hijastra. Posteriormente, la crisis interna llevará a los otros hijos más jovencuelos a cometer desvaríos que arrastrarán sus propias vidas. Lo que pretenden los protagonistas del drama es ser fijados, de una vez por todas, en el mundo del arte.

¹⁴ De la Madre y la Niña llegará a saberse sus nombres: Amalia (SP: 54) y Rosetta (SP: 85), respectivamente. Sobre el asunto de la abstracción nominal cfr. Tomasino (1997: 50-51).

En las tensiones familiares narradas y/o representadas se transparentan algunas dolorosas vicisitudes biográficas del autor (los celos patológicos de su esposa, el intento de suicidio de su hija, sus necesidades afectivas insatisfechas, etc.) o, al menos, pueden leerse como tales; y también se percibe ese entorno claustrofóbico propio de la familia, esa angustiada presión social y ambiental que priva de libertad verdadera al individuo. Ello responde a la cosmovisión pirandelliana que ha quedado magníficamente apuntada en la fórmula que da título a un notable libro de Giovanni Macchia (1981): *Pirandello o la stanza della tortura*.

La figura de Madama Pace tiene antecedentes literarios pirandellianos, que forman parte de los propios –de índole narrativa– de la comedia. En unos apuntes del autor, anteriores en al menos cinco años al texto de 1921, publicados por Corrado Alvaro en 1934, se describe el estado de ánimo de un señor, asimilable al Padre, que se dispone a ir a una casa de citas de una cierta «signora Pace» (cit. en Donati 1993: 155)¹⁵. Se ha especulado también sobre qué apoyo en la realidad del tiempo pudo tener en su origen; Giorgio Taffon, recientemente, ha recordado que en los años de la Roma humbertina (el reinado de Humberto I abarca de 1878 a 1900) una de las casas de citas más populares se encontraba en las proximidades de Piazza Navona, exactamente en «Via del Teatro ‘Pace’» (Taffon 2018: 90). Durante el primer acto de la obra se alude con cierta insistencia a Madama Pace, se prepara su aparición, se van creando expectativas, mencionando el grave conflicto en el que ella ha estado envuelta, mentalizando al público para lo inminente, estimulándolo.

El maduro Padre y la malhadada Hijastra coincidirán por azar en un burdel, donde la joven es explotada por una madama sin escrúpulos que se aprovecha de su estado de necesidad, tras la muerte del progenitor. La escena será clave en todo el drama familiar. Está ligada a una atmósfera concreta: una trastienda, es decir, un espacio (el cuarto del burdel), un ambiente detalladamente descrito, etc. La epifanía se producirá en el segundo acto. Al acabar el primero, el director y los Personajes han pergeñado un texto-guía, un armazón de su drama, para después representarlo, pero esta escena no consta desarrollada. La van a ejecutar los Personajes como modelo para que luego la repitan los Actores.

Sin embargo, llegado el momento, se hace patente que falta Madama Pace. Y es que ella, en puridad, ni es Actor ni es Personaje, por eso no está presente. Su estatuto dentro de la obra es ambiguo, flota en un limbo. Evidentemente no se integra en la compañía de los Actores. Y, en cambio, sí está ligada a la trama de los Personajes, porque está «viva también ella», al decir del Padre (SP: 57); y, como ellos, tampoco se sabe ni de dónde viene ni a dónde va; pero en realidad no es uno de ellos, porque no pertenece a la familia, ni visitó al autor, como los otros, ni ha llegado a la sala con ellos. De hecho, en el listado de las *dramatis personae* que precede el texto de la comedia consta solo al final de la columna de los Personajes, la última, antecedida por la anotación «(Después, evocada)» (SP: 19)¹⁶.

Es necesario cubrir esa carencia. La creación de Madama Pace es relevante en el itinerario teatral pirandelliano. Se produce a la vista de todos, casi como un truco de prestidigitación, que nadie del público acaba de explicarse. Para paliar la ausencia,

¹⁵ A su vez Donati cita el *Meridiano* pirandelliano *Saggi, poesie, scritti varii*, en la edición de 1977.

¹⁶ El Padre acabará por dar, hacia el final de la secuencia, una explicación de conveniencia que cubre las espaldas de Pirandello: «¿No pueden estar juntas! [Madame Pace y la Madre]. Y por ello, ve, aquella, cuando hemos venido, no estaba con nosotros» (SP: 62).

en ese contexto de ánimos apasionados, el Padre se esfuerza en recrear el ambiente en el que realmente sucedió el percance. Reclama sombreros y mantones a las Actrices, los cuelga al modo en que estaban en el cuarto el día en cuestión; y una vez evocada, como por arte de magia, como una visión, aparece Madame Pace. Es un hecho excepcional, casi un milagro; más allá de la lógica mimética y causal, ha saltado la chispa mágica del teatro («prodigio de una realidad que nace, evocada, atraída, formada por la escena misma» (SP: 59), afirma el Padre). Es, pues, una plasmación distinta de los Personajes (y de los Actores) –todos los cuales luego estudiaremos–; y, de hecho, supone una tercera vía¹⁷.

¿Qué significa? A mi modo de ver, su aparición avala la tesis de la naturaleza excepcional del teatro, que posee una autonomía artística, un empuje tal que puede llegar hasta el punto de crear sus propias criaturas, al margen de las reglas del mundo exterior. Sería el ejemplo máximo de la fuerza de la ficción dentro de la pieza (frente a la realidad). Un creacionismo compartido, como objetos, también con los Personajes, pero más llamativo en este caso¹⁸. Algo semejante, aunque en un grado de intensidad muy inferior, volverá a producirse poco después, en el tercer acto, cuando simplemente bajando unos telones y proyectando ciertos haces luminosos, de nuevo como por arte de magia, a partir de las órdenes del director-demiurgo, podrá recrearse el jardín reclamado por la Hijastra para su hermanita. Tampoco es, por lo demás, algo completamente excepcional en Pirandello: volveremos a encontrarlo también con variantes, por ejemplo, en *Esta noche se improvisa* (estrenada en 1930), o en *Los gigantes de la montaña*, su última obra teatral, inconclusa. Significa, en suma, la celebración misma del teatro, un acto de fe en el hecho teatral y en sus muchas posibilidades creadoras, en que constituye un mundo propio.

Sin embargo, Pirandello, en su «Prefacio» añadido a la edición de 1925, al tratar de Madame Pace (sobre la que se extiende con cierta amplitud), discurre por otros derroteros y diríase que casi se enmienda a sí mismo¹⁹, pues la valora –su irrupción– como un ejemplo de creación artística en acto, acotando que «un personaje puede nacer de ese modo solo en la fantasía del poeta, no ciertamente sobre las tablas de un escenario» (SP: 15). Y es que él, autor, explica, ha operado un “cambiazio” durante la representación sin que los espectadores lo adviertan: mostrándoles no –como habría debido– a su fantasía en el acto de crear sino, en su lugar, un escenario, que es la apariencia engañosa que de esa fantasía tiene ante sí el público. Y, de esta manera, indica, ha perpetrado una aparente alteración de la lógica, pero una alteración a su juicio necesaria.

Da la impresión, pues, de que Pirandello piensa que la verdadera naturaleza de la creación, la repentización, no pueda ser teatral, es decir, material, sino acaso, diga-

¹⁷ «In questa dialettica tra finzione e realtà [...] l'apparizione di Madame Pace introduce un terzo elemento» (Donati 1993: 182).

¹⁸ Para Vicentini (1993a: 113-117) el episodio de Madame Pace, entre otros, revela que en Pirandello se está abriendo camino la concepción del escenario como *espacio mental*: «área privilegiata, magicamente sottratta alle regole della percezione consueta del mondo fisico e immediatamente aperta alla rivelazione dei movimenti e alle figure fantastiche che percorrono la mente dell'autore» Y lo que los espectadores contemplan son las figuras de los personajes «all'interno della mente dell'autore». El dramaturgo, en definitiva, sobre todo a la altura de 1925, estaría abriéndose a la nueva sensibilidad surrealista.

¹⁹ También Manfredi Piccolomini (1985: 79-88) manifiesta cierta sorpresa sobre el tratamiento de Madame Pace por parte de Pirandello en su «Prefacio», ello en el curso de una original interpretación de todo el episodio, cuyas claves relaciona con la escena simultánea y otras doctrinas marionetianas y futuristas.

mos, inmaterial, la propia, por ejemplo, de la escritura (es decir, en tanto que forma de ideación). Esto es así porque él, con este razonamiento, me parece, se coloca con cierta rigidez en el plano de la realidad no en el de la ficción (metaficción teatral en este caso). Podría tal vez decirse que a Pirandello, paradójicamente, en una dimensión especulativa, le faltase la fe en el teatro como creación artística que, sin embargo, ha demostrado tener previamente, en la solución adoptada en la comedia. A mi modo de ver, en caso de conflicto hermenéutico, se habría de conceder prevalencia al texto dramático, al *copione*, sobre el «Prefacio».

En cuanto a la alteración lógica recién mencionada por el dramaturgo, para entenderla, creo que hay que ponerla en relación con la pregunta de por qué los seis Personajes recalcan justamente en un teatro y no en otro espacio (por ejemplo, en el espacio –mental– de una novela). Este aterrizaje no deberíamos darlo por descontado. No es de los asuntos más debatidos por la crítica. Es casi un arcano. Nuestro autor, en este caso, pudo hacer de la necesidad virtud; Claudio Vicentini (1993a), un especialista de prestigio, ha recordado cómo hacia los años de la Gran Guerra –conflicto que tanto le afectaría, por las dolorosas vicisitudes de sus dos hijos varones–, Pirandello, según propia confesión, se entregó mucho más al teatro (que a la narrativa) porque consideró insuficiente la palabra escrita, que ahora debía ser pronunciada e incluso gritada²⁰. Este argumento, que yo traigo a colación, sería en cualquier caso una razón externa, contextual, y no una exigencia interna de la obra. Desde un punto de vista interno, en cambio, la alteración lógica que Pirandello predica como necesaria se justifica porque la congruencia, la verosimilitud, el mantenimiento de la ficción, exige que no se cambie de plano a mitad espectáculo, que la magia se opere sobre las tablas y no donde realmente sucede: en la mesa de escritura del dramaturgo²¹.

Volvamos a Madama Pace, un personaje único en el universo pirandelliano. Es una figura estrafalaria de tono expresionista, de origen hispano, parece ser, y sale a escena, altanera, farfullando en lo que suele llamarse *itañolo*, un mestizaje lingüístico de español e italiano. Su identidad radica en su apariencia y en su lengua. El aspecto de la señora, según se prevé en la correspondiente acotación, está muy marcado; más que caricaturesco, es paródico o farsesco:

Arpía enormemente gruesa, con una pomposa peluca de lana color zanahoria y una flamante rosa en un lado, a la española; toda reteñida, vestida con artificial elegancia, de seda roja llamativa, un abanico de plumas en una mano y con la otra mano levantada, sujetando entre dos dedos el cigarrillo encendido (SP: 58)²².

²⁰ Asimismo, secundariamente, la intensificación del estilo directo en su narrativa le estaba acercando asimismo al teatro; esto lo afirma también Vicentini (1983: 16) en un artículo anterior que es el germen de algunos capítulos del recién citado volumen, pero que después no retoma en este. Además «negli anni della guerra, fra il 1916 e il 1918, Pirandello divenne il più importante autore teatrale italiano» (Taviani 2006: lxi). No puede olvidarse, por otra parte, que por la vía teatral sus ingresos también podían ser superiores a los provenientes de los libros.

²¹ Nino Borsellino (1977) considera que la elección de un proceder teatral, distanciador por naturaleza, se justifica porque con él Pirandello conjura –con estrecheces– el peligro de la complicidad y la identificación propias de la novela de matriz romántica (y cita a Girard) entre autor y protagonista. Véase la n. 12 de este texto.

²² «Madama Pace è quasi una *maitresse* felliniana, nell'una e nell'altra versione, ma nella seconda ancora più involgarita» (Guglielminetti 2006: 226). Corresponde con fidelidad a lo que, en castizo, se denomina un “putón verbenero”.

Cómo será su catadura que los Actores, al verla, espantados, saldrán de estampida del escenario. El cuadro lo completa su empleo de un itañolo macarrónico, igualmente paródico. Es alguien hispanoparlante que chapurrea italiano. Se produce un efecto hilarante, sin duda buscado. Es, en verdad, una forma de comicidad primitiva. ¿Hay una burla de la lengua? o ¿de las mujeres hispanas? El asunto nos remite a la relación entre Pirandello y la cultura hispánica a la altura de 1921 (antes de visitar nuestro país, según hemos referido), cuestión que excede nuestro objetivo aquí. No obstante, se ha de señalar que, por ejemplo, en la propia obra se cita a Sancho Panza; el aprecio por el *Quijote* y Cervantes indudablemente estuvo en el centro de la reflexión pirandelliana sobre la literatura, los personajes y la ficción y aparece citado también en más obras suyas, como en *El humorismo* (1908), y ha sido estudiado repetidas veces²³. Es decir, no hay prejuicio sino uso de un recurso fácil de efecto seguro. Lo aseverará incluso el director: «¡Efecto seguro! No se puede dar nada mejor, vaya, para romper un poco, cómicamente, la crudeza de la situación», «porque parece casi una burla», apuntala la Hijastra (SP: 61).

La secuencia cuyo arranque acabamos de comentar, en la que interviene Madama Pace, se extiende hasta la conclusión del segundo acto. Tras lo que puede denominarse la “escena involuntaria” (porque es improvisada, con la participación de la inesperada madama) llegará la “escena voluntaria” –la del sombrerito, porque intencionadamente reproduce lo ya acaecido– entre el Padre y la Hijastra, aberrante, climática, que trastornará a la Madre, como también su correspondiente réplica mimética (parcial) por parte de los Actores. Son tres segmentos que desencadenan conflictos de primera magnitud. El tercero, importantísimo, explota cuando los Actores ponen manos a la obra e imitan a los Personajes. Es un *crescendo* a partir de un choque que se ha ido fraguando con anterioridad. La indignación y la protesta de los Personajes (Padre, Hijastra) es notable, porque no se sienten identificados, no se reconocen en sus pares. Aquí la semántica pirandelliana, siempre paradójica, bulle, se eleva y se desborda; y no son pocas las lecturas posibles de la escena. Quedémosnos, de momento, con una. La vida y el arte, tan cercanos, no se avienen: la vida (los Actores) falla en su imitación del arte (los Personajes).

Con todo, está pendiente de aclaración un asunto no menor, que acaso constituye un punto oscuro de esta obra. ¿Realmente los Personajes desean ser replicados por los Actores? ¿Lo aceptan sinceramente? Hay contradicciones. Al principio sí: cuando han llegado a la sala han pedido vivir «por lo menos durante un momento en ustedes» (SP: 32), y después el director lo ha dado por hecho, sin ninguna objeción, ya lo hemos visto; pero más adelante, llegado el momento de la verdad, no lo aceptan. El Padre se sorprende cuando escucha decir al director que han de hacer un ensayo, así, a la buena de Dios, para los Actores: «¡Pero si los personajes somos nosotros...!», exclamará enojado (SP: 53). Y en varios parlamentos posteriores, tanto el Padre como la Hijastra, e incluso, ya en el tercer acto, el Hijo, insistirán en que los Actores no pueden vivir de prestado las pasiones que les pertenecen solo a ellos, a los Personajes. De fondo hay una contradicción insalvable: únicamente si los Actores representan a los Personajes en su drama, estos quedarán integrados en el mundo del arte (teatral) y en él vivirán para siempre; pero al mismo tiempo se evidencia, como acabamos de ver, que no los pueden representar, porque no se reconocen en ellos.

²³ Para un repaso general de la relación de Pirandello con la cultura española, cfr. Reyes Ferrer (2017).

Es decir, no se consigue, o no se puede, traspasar a la ficción el choque vital, vitalísimo, entre los Personajes (Padre-Hijastra)²⁴. La alternativa sería que los Personajes se representasen a sí mismos –algo que ya sucede, pero solo en algunos momentos en escena– lo que plantearía un camino inédito (al que aludiremos más tarde) y, al mismo tiempo, pondría en cuestión el pegamento dramático entre los Personajes y los Actores, en que se funda el conjunto de la obra.

La fórmula del teatro en el teatro era ya vieja en tiempos de Pirandello. Y más allá de su evidente efectismo y de su consecuencia de distanciamiento del público (entre otras razones porque en la sala hay otro público interno “metateatral”), pareciera que no podía dar mucho más de sí. Pero las cosas no están exactamente de este modo. Desde luego, se había de contar, en el acervo teatral italiano y también en el francés, con textos como *Il teatro comico* (1750) de Goldoni y *L’improtu de Versailles* (1663) de Molière, que eran los principales, pero no los únicos, pues estaba también la tradición de la comedia del arte, amén de Shakespeare y algún otro testimonio, todos sin duda conocidos por Pirandello²⁵. En ellos aparece en escena una compañía de actores durante los ensayos, con su director, en un teatro, interrumpida más o menos ocasionalmente por la llegada de algún personaje externo que sirve como revulsivo de contraste con los presentes, mediante sus ideas, su técnica o sus historias.

Pero el caso que nos ocupa tiene su propia identidad. Más allá de que desentrañe con algún detalle a los ojos del público el ser del teatro, de que muestre sus recursos y conflictos, más allá de los ribetes cómicos exhibidos, es un mecanismo complejo multilateral puesto al servicio de una poética transgresiva y subjetivista (casi como Velázquez hiciera en sus *Meninas*)²⁶. Proporciona a los Personajes, esto es, a los sujetos de la vida que quieren llegar a ser arte²⁷, la oportunidad de explicarse. Comprobamos que se superponen dos compañías de diversa índole, y acaso de diversa técnica recitativa²⁸, que interactúan: hay una, la de los Actores, que está en su territorio, en su espacio cotidiano, con su director; y hay otra, visitante, la de los Personajes, que llega, invade el escenario y acaba apoderándose de la situación, hasta que, en última instancia, en un acto de reapropiación, serán expulsados por el indignado director.

²⁴ Sobre este desfase se ha basado buena parte de la discusión crítica habida sobre si *Seis personajes* es o no una tragedia, discusión que yo orillo aquí porque en el siglo XXI las diferencias de género literario (o teatral) cuentan cada vez menos. En todo caso, merecen destacarse al respecto dos contribuciones: la de Szondi (1994: 142), antigua, pionera, que atribuyó a la obra un carácter épico (narrativo), no dramático; y la de Barberi Squarotti (1977: passim) que insiste, con convicción, en esta idea y añade un argumento de naturaleza ideológica: la imposibilidad, según él establecida ya por Pirandello, de que sobreviva la transgresión absoluta de unos Personajes en un tipo de teatro como el contemporáneo, edulcorado, conformista y pequeño burgués.

²⁵ Curiosamente ya Goldoni colocó *Il teatro comico* como *incipit*, una suerte de poética, de las ediciones Paperini (Florencia, 1753) y Pasquali (Venecia, 1761) de su teatro.

²⁶ El metateatro es un fenómeno de alteración del pacto implícito de ilusión escénica entre actores y espectadores que puede presentarse con muy diferentes expresiones y matices. En este caso podemos distinguir los siguientes planos:

1. Una compañía de actores se prepara a ensayar: escenifica que va a escenificar una comedia de Pirandello.
2. Irrumpe en el escenario un elemento externo, que crea un contraste: una familia que reproduce o re-presenta una acción que ya le ha sucedido en el pasado.
3. La compañía imita retazos de dicha acción, poniéndola a su vez en escena.

²⁷ Es expresión feliz que tomo prestada de G. Barberi Squarotti (1977: 7).

²⁸ «El enfrentamiento que se da entre los Actores y los Personajes en torno a la escena de la agnición, cuando el padre reconoce en la prostituta a la Hijastra y la Madre grita, es también un enfrentamiento entre actores que siguen distintos cánones interpretativos (...) en ella se encuentran todas las líneas de tensión del texto y de su contexto ideológico e histórico» (Taviani 1995 [2010: 78]).

Por otra parte, son dos compañías o dos grupos que se espejan. A pesar de todo, no son exactamente homogéneas, pese a que sí comparten los roles principales, porque la de los Actores es más extensa, ya que incluye a una *troupe* de técnicos, auxiliares y comparsas, aunque posean una función secundaria.

¿En qué se diferencian los Personajes y los Actores? Lo que nos interesa es su estatuto teatral, más que las anécdotas de contenido. Son casi como dos familias, una genuina, con vínculos de sangre y desestructurada, la de los Personajes, a través de la que se ahonda en el intrínsculo de la creación artística. La otra, reclutada con fines laborales: la de los Actores, representativa de los estándares de su época; esto es, una compañía a la italiana, jerarquizada, con sus desavenencias internas, sus rivalidades y celos, que acabará haciendo frente común contra los Personajes: primero porque sus componentes temen verse obligados a repentizar –algo que no saben hacer–; después porque, orgullosos, se sienten menoscabados por ellos. El llamado *capocomico*, esto es, el director-empresario, alguien acostumbrado a temprar gaitas dentro de su propia compañía, parece adoptar una actitud de árbitro o mediador entre los dos grupos; pero acabará volviendo por sus fueros, es decir, replegándose con sus Actores, tras haber perdido la paciencia con los Personajes²⁹.

Con todo, como decía, lo importante son las diferencias de estado o de estatuto. Este es uno de los puntos que Pirandello refuerza en la edición de 1925. Así, en los primeros pasos de la comedia, incluidas las primeras anotaciones, tras insistir en la materialidad técnica del teatro, a través del aumento de las intervenciones de utileros, tramoyista, apuntador, etc., una extensa acotación específica más sobre la apariencia y el sentido de los Personajes. Si en 1921 se afirmaba que:

(...) una extraña y muy tenue luz, apenas perceptible, se creará en torno a ellos, como irradiada por ellos mismos: leve exhalación de su realidad fantástica (...). Mantendrán (...) una cierta levedad natural de sueño, en la cual están casi suspendidos, pero que, con todo, nada restará a la realidad esencial de sus formas y sus expresiones (SP: 102).

En 1925 se hace hincapié en que «no se confundan con los Actores de la Compañía» y, además de la iluminación, proyectada en otro color, Pirandello recomienda el uso de máscaras que subrayen el rasgo moral característico de cada personaje, una solución acreditada en la historia del teatro, pero muy escasamente practicada por los directores pirandellianos. En todo caso, lo esencial es que «los Personajes no deberán de hecho aparecer como fantasmas, sino como realidades creadas, construcciones de la fantasía inmutables: y en consecuencia más reales y consistentes que la voluble naturalidad de los actores» (SP: 27)³⁰. Las ideas de fondo, pues, son dos: que los Personajes no han de confundirse con los Actores, pero no porque leviten en un mundo de fantasía o ensueño, sino al contrario porque, como defenderá dialécticamente el Padre ante el director, son tanto o incluso más reales que ellos, algo sin duda difícil de mostrar en el escenario. Todo es pirandellianamente paradójico: los que están verdaderamente imbuidos en el arte no son los Actores, que son simplemente

²⁹ Sobre la figura del *capocomico* de esta obra se extiende Roberto Alonge (1997 [2010: 50-55]).

³⁰ De la escena inicial en sus variantes de 1921 y 1925 y sus repercusiones trata Vicentini (1993b). Importa subrayar que los mayores cambios que van de la edición de 1921 a la de 1925 se concentran en el exordio y en la clausura.

humanos, sino los Personajes, que son, como acabamos de ver, más reales y consistentes que ellos, aunque de otra naturaleza. De fondo se percibe la influencia del universo conceptual que el filósofo Adriano Tilgher (1887-1941) elaboró a partir de 1922 como interpretación pirandelliana y que el propio Pirandello acabó asumiendo (es el llamado *pirandellismo*), con la distinción dialéctica entre *vida* y *forma*, que ya figura incorporada en el mencionado «Prefacio» de 1925. Los Personajes, en cuanto *formas*, no cambian, viven perennemente. Y así lo defiende el Padre. Pero, por otra parte, no cabe olvidar que, como oportunamente recuerda el director al Padre, frenándole en sus ímpetus, «aquí, muy señor mío, los que representan no son los personajes. Aquí representan los actores» (SP: 53).

La distinción Actores-Personajes es, pues, uno de los puntos esenciales de esta comedia dramática. Es una cuestión abordada a través de los niveles de ficción. El público tiene ante sí a Actores-actores (primer nivel) y a Personajes-actores (segundo nivel). Los primeros son meros artesanos del teatro, y se limitan a interpretar su papel, y los segundos lo viven, son criaturas (rechazadas) del arte³¹. Estos últimos abren la puerta a un camino muy innovador, en verdad no explorado ni recorrido por Pirandello³² (ni siquiera en *Enrique IV*, ni en el resto de la trilogía del teatro en el teatro) de personajes-actores de sí mismos o, para que se entienda mejor, de actores-personajes de sí mismos³³.

Hablábamos del contexto. En los años que preceden a 1921, Europa, en un ambiente intelectual de predominio de crisis y relativismo, vivía una fuerte renovación teatral. Las naciones vanguardistas de referencia eran las nórdicas, Rusia (con Stanislavski, Meyerhold, los ballets de Diaguilev, de difusión prevalentemente europea), Francia, Alemania, Reino Unido, etc. Por entonces se venía afirmando la figura del director teatral, cuya misión inicialmente había sido poner en escena con rigor un texto de un autor, responsabilizándose también de la técnica de interpretación de los actores y, más tarde, armonizar la estética de todos los códigos que intervienen en una puesta en escena, incluido el texto, una suerte de artista único del teatro. La vida teatral italiana, sin embargo, sufría un retraso³⁴. Había vitalidad en las compañías teatrales –algunas de ellas dialectales– y había dramaturgos de diversas inclinaciones, incluida la del llamado teatro grotesco. Ahora bien, ni siquiera existía en lengua italiana la palabra *regista* ‘director’, adaptación posterior –en los años treinta– de la voz francesa *régisseur*³⁵, aunque los futuristas sí habían lanzado y ejecutado sus

³¹ «L'esigenza primaria di Pirandello è quella di distinguere nettamente tra chi recita la parte e chi la vive» (Donati 1993: 176).

³² «La ragion d'essere immanente del personaggio (...) questa intuizione pirandelliana (...) sottende (...) l'idea di un teatro diverso e prefigura in qualche misura le tendenze della sperimentazione teatrale post-pirandelliana, dai surrealisti ad Artaud a Grotowski, ad esempio, basata sovente sul paradosso di una teatralità la cui concezione teorica configura un modello utopico rispetto alla prassi» (Donati 1993: 175).

³³ «Attori di se stessi» (Donati 1993: 184). «Pirandello, che era un uomo di teatro completo, nutrì una passione forte per la *mise en scène*; non acaso focalizzata sugli attori-personaggi e sulle scene-visioni» (Melldolesi 1987: 153). Lo que cuenta en Pirandello no es tanto que los personajes se rebelen contra su autor, sino que tomen vida propia (sobre las tablas). Sin embargo, la conclusión, que resulta más evidente en *Esta noche se improvisa*, es que no pueden valerse exclusivamente por sí mismos, necesitan al autor (director), cfr de Miguel (1998).

³⁴ «La regia nasce in Europa nell'ultimo trentennio dell'Ottocento e si diffonde e si espande e trionfa nel primo ventennio del Novecento, ma l'Italia resta a guardare» (Alonge 2002: 12).

³⁵ Para Alonge (1997 [2010: 50]) el «Capocomico pirandelliano è già una geniale prefigurazione di quello che sarà il regista». El propio Pirandello utiliza ya el término *regista* en su «Premessa» a la Trilogía del teatro en el teatro, introducida en la citada edición de 1933 (d' Amico en Pirandello 1993b [2005: 935]).

propuestas teatrales de vanguardia. En ese clima³⁶ Pirandello se había iniciado en el teatro de la mano de Nino Martoglio (empresario y director) y Angelo Musco (actor), sicilianos como él. Llegado el año 1921, alejándose del naturalismo y del simbolismo, movimientos ya en crisis, y de la canónica «obra de teatro bien hecha», paradigma del teatro burgués y familiar, con un admirable esfuerzo, elabora a su aire una obra peculiar, antimimética. Y con ella, una invención intelectual distinta, entra por sus propios méritos en la primera línea teatral europea, compitiendo con las innovaciones técnicas de los otros³⁷. Sin embargo, ya en la versión de 1925, tras haber contemplado y asumido muchas de esas innovaciones ajenas, en la segunda versión de los *Seis personajes*, se suma en primera persona a ese panorama. Posteriormente el maestro seguirá vinculado a esta obra, reflexionando sobre la materia teatral a través de otros montajes realizados bajo su dirección y del proyecto (frustrado) de un filme (Tessari 2002).

Hablábamos de los futuristas, de su relación con Pirandello, asunto bregado por la crítica. Como es sabido, el futurismo, nacido en 1909, utilizó el teatro como punta de lanza de su difusión. Lo más interesante, para nuestro propósito, fue su relación con el público. Los futuristas buscaron el vínculo más estrecho posible con ellos, por eso apreciaron fórmulas espectaculares como la del teatro de variedades o musical (del que en *Seis personajes* se vive un brote, en I), en el que las fronteras entre actores y espectadores se difuminaban. Espolearon, pues, a ese público en las salas con mil estratagemas, entre otras, provocándolo, a veces con agresividad (y desprecio), rompiendo la llamada cuarta pared, actuando y no re-presentando, practicando la simultaneidad de acciones, jugando con las luces, etc. Pirandello aprovechó algunas de estas técnicas, las tomó prestadas. Ello se ve aún mejor en la versión de 1925 donde se hace un uso generoso de la platea por parte de los actores y el director, que la recorren, se utilizan las luces de modo especial, se practica la simultaneidad Actores / Personajes, etc.³⁸. En todo caso, Pirandello no buscaba la provocación o la reacción física, sí la intelectual, pues no quería un público en desbandada. Él no era un vanguardista, solo un renovador o un experimentador³⁹. La trama de la familia en crisis, por ejemplo, un convencional drama burgués, era claramente antigua —«pasadista» en terminología futurista— y recurría a viejos golpes de escena, no podía en ningún caso ser vanguardista. Quizás la provocación pirandelliana mayor se encuentra en la clausura de la obra, cuando el jovencito se pega un tiro y, en medio de una gran confusión, se siembra la duda de si ha muerto de verdad o solo en la ficción. El propio Marinetti, consciente del uso de estos recursos, reivindicaría sus aportaciones a la base de estos. Y el siciliano le obsequiaría con la puesta en escena de un espectáculo suyo, ya en los tiempos del *Teatro d'arte*⁴⁰.

El retrato de la vida de las tablas que permite, o que busca, la fórmula del meta-teatro incluye otro núcleo que merece ser atendido y al que hasta ahora no se le ha

³⁶ «Proporrei di considerare che il debito di Pirandello al tempo è minore del debito del tempo a Pirandello», escribía el gran estudioso de teatro Mario Appollonio (1973: 34), tratando de los años veinte.

³⁷ «Pirandello (...) había encontrado el *equivalente* de las invenciones de la dirección de los grandes reformadores del teatro» (Taviani 1995 [2010: 77]).

³⁸ Verdone (1983) menciona otras influencias del teatro futurista en el de Pirandello aplicables a los *Seis personajes*: la autocita; la dramatización de la utilería escénica, de la luminotecnia, de la “hora de ensayar”, de objetos —las perchas citadas, p. ej.—, etc.

³⁹ Para Gibellini (Pirandello 2016: 6-7), Pirandello es «un indiscusso innovatore», pero al tiempo «un classico della modernità».

⁴⁰ *Vulcano* en 1926 (d'Amico / Tinterri 1987: 190-194).

concedido especial relevancia: es la mención de una serie de rasgos e incluso símbolos, no secundarios, de la rutina teatral (de su tiempo), explicitada y defendida en esta pieza. Aunque algunos de ellos sean suscitados por los Personajes, la mayoría caen en el territorio de los Actores (y el director), porque son ellos quienes encarnan la cotidianidad del teatro. Veamos los más destacados:

Uno ya ha sido mencionado, surge en la apertura de la comedia y es el subrayado de la importancia del factor material técnico dentro del universo del teatro –reforzado como digo en 1925– con la presencia de una *troupe* de operarios imprescindibles que garantizan el buen éxito de la función. Pero también se ha de abrir los ojos ante ese escenario desnudo, que se ha interpretado como la caverna de las ideas, que lo es tanto como la mente humana, en la que casi todo es posible, símbolo o metonimia del propio teatro⁴¹. Asimismo el terror expresado por los Actores a tener que improvisar evidencia, desde luego, el eclipse de las antiguas técnicas de la comedia del arte⁴², hasta llegar a su completa inversión en los tiempos modernos, y abre el abanico de técnicas o modos intermedios, pues no solo es posible el texto acabado escrito por un autor (del que aquí, en el ámbito de la ficción, claramente se carece) sino que cabe también la escritura *a posteriori*, recogida a partir de la propia «improvisación» de los Personajes, a la que implícitamente alude el director cuando le indica al apuntador que vaya transcribiendo el texto, mediante taquigrafía, según se vaya produciendo la interpretación/verbalización por parte de los Personajes (acto II)⁴³. Es un proceder que tendrá mucho predicamento en el teatro experimental de décadas posteriores.

Otro punto relevante es el conflicto entre verdad, verosimilitud y decoro. Se pone en evidencia cuando Madame Pace y la Hijastra cuchichean entre ellas: se les pide que eleven la voz para se les oiga, pero la joven declara que el contenido de esa conversación es íntimo y hacerlo audible podría costar pena de cárcel. Y algo parecido sucede cuando la Hijastra, sin pudor, pretende despojarse de una prenda so pretexto de ser fiel a lo realmente acaecido: «¡Aquí estamos en el teatro. La verdad hasta cierto punto!» (SP: 70), objetará el director. También el director en otro momento protestará contra los autores: «Ha sido siempre una maldición ensayar ante los autores. Nunca están contentos» (SP: 69). De los tres *poderes teatrales* (autores / directores / actores)⁴⁴, curiosamente en esta ocasión son los Personajes –que se han quejado de la escena tal y como la han repetido los Actores– quienes son asimilados al autor, en verdad ausente en esta obra y cuya presencia es insistentemente deseada por ellos

⁴¹ Según Taviani (2010: 51 ss.) la caverna –que es también caverna de la mente– es uno de los primeros emblemas teatrales del siglo XX, cuyo valor radica, entre otras cosas, en la potencialidad de un espectáculo irrealizado. Para Luperini (1999: 114), sin embargo, la escena desnuda, llena de di atrezos, «pone in causa la naturalezza della mimesi artistica e ne sottolinea invece il carattere posticcio e artificiale. (...) La destrutturazione dell'atto scenico giunge sino a una sorta di autocontestazione interna del teatro». Para Ariani (Pirandello 1994 [1996: 101]) el escenario vacío es «símbolo evidente del vuoto di una vita non riscattata (...) dall'Arte».

⁴² F. Taviani (2006: lxxiii ss.), en un interesante y alambicado razonamiento, relaciona la situación que se da en los *Seis personajes* con el juicio expresado por Pirandello, según el cual la comedia del arte había sido una creación de autores que se hicieron actores.

⁴³ Corresponde a la distinción que Siro Ferrone (1988) efectúa entre «dramaturgia preventiva» y «dramaturgia consuntiva» o Roberto Alonge (2002) entre «scrittura drammatica» y «scrittura scenica».

⁴⁴ Tomo prestada la expresión de Taviani (2006: lxxii). El cuarto poder sería el público. Y el quinto (¡o el primero!), el empresario. Pero en esta obra el director –en tanto que *capocomico*– es también empresario y primer actor.

(acto II). Es evidente, en este punto, por otra parte, la dimensión (auto)irónica implícita de un Pirandello-autor⁴⁵.

Importa también recordar cómo, ya casi en la conclusión del segundo acto, el director impugna una petición de la Hijastra que implica su monopolización (narcisista) del escenario y, por el contrario, reivindica tanto la dosificación de la presencia en escena de todos los personajes, en un cuadro armónico global, como la capacidad de expresar el conflicto interior de un personaje mediante una muestra representativa del mismo: ni se puede abusar del monólogo ni dar una conferencia en escena⁴⁶. Ya en el tercer acto se producirá la indicación, por parte del director, de naturaleza técnica, de que hay que agrupar espacios escénicos: no es posible cambiar de decorados a cada momento. Pese a la discrepancia de los Personajes implicados (la Hijastra, el Hermano, etc.), el director hará comprender que materialmente no es posible reproducir los hechos diseminados tal cual sucedieron, en espacios distintos; hay que juntar, «Combinarlos, agruparlos en una acción simultánea y compacta» (SP: 81).

De sumo interés, por último, es asimismo la contestación que la Madre da al reproche del director, tras ver cómo ella se ha desbordado emotivamente a las puertas del incesto, frustrado, entre su hija y su marido: «—¡Pero si todo ha ocurrido ya, perdone! ¡No lo entiendo! —¡No, ocurre ahora, ocurre siempre! ¡Mi desgarró no se ha acabado (...) se renueva vivo y presente siempre», contesta (SP: 72). Por una parte, sin duda, esta respuesta está apuntando a la naturaleza circular de Personaje, de *forma*; pero por otra, muy destacada, manifiesta que el teatro en cada réplica, en cada función, renace, renueva su emoción (también la del espectador, que cada vez es nuevo), y el corolario sería afirmar —lo que no se hace explícitamente el texto— que nunca se representan dos funciones idénticas de una misma obra.

El tercer acto (segundo en la ficción), el más denso, concentra el mayor destilado ideológico pirandelliano. En él el autor desgrana algunas de sus obsesiones, señaladamente la del conflicto entre ilusión y realidad; se extiende sobre la idea del teatro como ilusión / (ficción), y sobre la diferencia personaje / persona que conlleva la de forma / vida, etc., lo que da lugar a conclusiones paradójicas. Llegará el ahogamiento de la niña en el jardín y, por último, el disparo suicida del jovencito. Indudablemente estas dos muertes ensombrecen aún más el drama familiar y acentúan el pesimismo de la obra.

Llega el cortocircuito final. Harto de los Personajes y de sus zozobras, que a todos han asustado, el director opta por expulsarlos. Se produce la conocida escena, que también fue reajustada en la versión de 1925, en la que el grupo familiar —solo los adultos, los dos niños han perecido— adquiere, a través de una estudiada iluminación, una inquietante apariencia espectral (lo opuesto a lo señalado a su llegada, versión de 1925, en la correspondiente acotación), y de él se separa la Hijastra, que avanzará

⁴⁵ Sobre este particular se conserva un interesante apunte manuscrito de Pirandello sin fecha, pero correspondiente a la etapa del *Teatro d'arte* (1925-1928), preparatorio de un encuentro con los espectadores, ligado a la representación de los *Seis personajes*. En él Pirandello, en convergencia con el Prefacio de 1925, se presenta como autor doblemente culpable respecto a los Personajes: primero, por haberlos rechazado; segundo, por haber representado casi a sus espaldas la comedia de su intento vano por tener vida sobre el escenario sin la asistencia de un creador (Taviani 2006: lxxxix, n. 14).

⁴⁶ Szondi (1994: 140-141), a propósito de este episodio, considera que «la Hijastra representa también el yo strindberguiano que reclama un dominio absoluto sobre el teatro. La crítica que provoca con ello por parte del director puede interpretarse como una crítica a la dramaturgia subjetivista en su conjunto».

por la platea, presa de una risa macabra, hasta abandonar la sala⁴⁷. Los Personajes, en conclusión, no han encontrado a un autor / (director) que, escriturándoles sus papeles, les hubiera dado así vida definitiva. Son devueltos, en consecuencia, al limbo de lo no creado del que procedían, a los talleres del arte, a su condición de materia oscura e indistinta, ya que durante la función no han pasado de ser, a lo sumo, mera vida, sin más, precedera. En su intento, sin embargo, han mostrado que el camino del arte acarrea la problematización de la vida.

La obra, hemos comprobado, admite muchos niveles interpretativos⁴⁸, así como ha tenido muy diferentes puestas en escena a lo largo de un siglo, algunas egregias, con múltiples traducciones, cambios y adaptaciones. Cabe una lectura de corte más superficial, ligada a la mera trama, trezada de enfrentamientos, paradojas y golpes de efecto, muchos de ellos cómicos, en la que, desde luego, quedarán dudas de comprensión. Pero también cabe profundizar en los distintos subtextos, ya sea como espectadores o como lectores, o como críticos o estudiosos, hasta apreciar todos los matices, sin menoscabo de seguir descubriendo otros nuevos en el futuro⁴⁹. Y, entre ambos polos, por supuesto, habrá una gama de lecturas intermedias. No en balde es un clásico del siglo XX, que no deja de hablar a los contemporáneos. La prueba de su vigencia radica en su presencia, intermitente, en las carteleras de los teatros⁵⁰ y su médula de audaz hibridismo entre ficción y realidad no puede ser más actual, en plena convergencia, en este aspecto, con muy populares series multimedia, novelas (en todas sus gamas, de autoficción, histórico-ensayística, experimentales, etc.), filmes y otras formas contemporáneas de la ficción.

Para concluir, podría decirse, entre bromas y veras, que esta comedia es un sofisticado mecanismo de relojería que contiene incluso la espoleta retardada de su propia desactivación, naturalmente prevista por su autor, en el camino de un relativismo desintegrador. Se trata de una paradoja más, que en el fondo no deja de ser una resemantización. Porque casi todas las elucubraciones y reflexiones enunciadas aquí se basan en la distinción básica entre Personajes y Actores, o lo que es equivalente, entre arte y “no arte”. Pero, al fin y a la postre, todos a los que vemos interpretar sobre el escenario son actores, es decir, desde ese punto de vista, todos son “no arte”.

⁴⁷ Este final ha sido interpretado con diferentes matices. Taviani (2006: lvii) juzga que «la Figliastra scappa (...) esce materialmente fuori dal mondo, non diversamente dalla sorellina che si annega e dal fratello che si spara in testa». Barberi Squarotti (1977: 8), en cambio, afirma que «I personaggi superstiti (...) [excluidos los dos pequeños] riappaiono come larve, come fantasmi per sparire definitivamente: non dietro le quinte, ma al di fuori dello spazio teatrale, al di qua della tela». Obsérvese, de paso, que se incurre en la contradicción de que, durante la función, la sala teatral no estará vacía, como correspondería a una mañana de ensayo, sino llena de un público de espectadores: un desajuste más entre la ficción y la realidad.

⁴⁸ Así lo cree incluso el propio Pirandello, según declara al final del «Prefacio» (SP: 17): «Y que mi rappresentazione sea [...] bastante clara, simple, ordenada [...] y [...] para quien tiene ojos más penetrantes se presentan los valores insólitos [...]».

⁴⁹ Es digna de mención la interpretación de Lucio Lugnani (cit. por Ariani en Pirandello 1994 [1996: 258]) avanzada en *Pirandello, letteratura e teatro*, Florencia, Nova Italia, 1969, pp. 40-41, según la cual el *personaje sin autor* ha de entenderse simbólicamente como el hombre burgués postromántico, disgregado, sin una consistencia ni estabilidad filosófica, moral e ideológica. En una línea hermenéutica al menos parcialmente convergente se encuentra Barberi Squarotti (1977).

⁵⁰ En ellas destaca el director español Miguel del Arco (2016 [2019]), que en 2009 dio el título de *La función por hacer* a su personal adaptación de los *Seis personajes*, apoyándose en el subtítulo de la versión de 1921. La pieza se estrenó en el Teatro Lara de Madrid. No cabe duda de que una adaptación de este tipo, y además fuera de Italia, testimonia la vitalidad pirandelliana en nuestros días.

A partir de esta idea podría entenderse mejor lo que, como autocrítica, ha explicado Pirandello, en su *Prefacio*, sobre la fulgurante aparición de madama Pace: «un personaje puede nacer de ese modo solo en la fantasía del poeta, no ciertamente sobre las tablas de un escenario» (SP: 15). Y esa es la alteración necesaria que él ha perpetrado (despacharnos el “no arte” por arte). Pero supongamos que rompíésemos el tabú pirandelliano por excelencia de esta obra, el techo de la ficción de segundo grado, colocándonos fuera de ella. Podría entonces afirmarse lo contrario: si todos son actores, todos forman parte del arte (son artistas), el público real ha asistido a una representación completa; en consecuencia, factualmente los Personajes, convertidos en *dramatis personae*, sí han logrado su inmortalidad artística; y sí ha habido un autor que los ha escrito⁵¹. O si no, démosle otra vuelta de tuerca, sin salirnos todavía de este supuesto: todos, actores y público, en realidad somos personajes (¿inacabados?) del gran teatro del mundo, luego todo es teatro, todo es ficción. ¿O no?

Referencias bibliográficas

- Alonge, Roberto (2002): «Teorica e tecnica della messainscena della trilogia del teatro nel teatro», in Enzo Lauro (ed.), *Trilogia del teatro nel teatro. Pirandello e il linguaggio della scena*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, pp. 13-26.
- Alonge, Roberto (1997 [2010]): *Luigi Pirandello*, Roma, Bari, Laterza.
- Appollonio, Mario (1973): «Prologo ai *Sei personaggi*», *Quaderni dell'Isituto di Studi Pirandelliani*, 1, pp. 31-43.
- Battistini, Fabio (1987): «Cronologia delle messinscene in Italia», in Fabio Battistini, Maria Grazia Gregori, Mario Sculatti (eds.), *Pirandello, l'uomo, lo scrittore, il teatrante. Catalogo della mostra*, Milán, Mazzotta, pp. 13-43.
- Borsellino, Nino (1977): «Una poetica del rifiuto», en Enzo Lauro (ed.), *La trilogia di Pirandello. Atti del convegno internazionale sul teatro nel teatro pirandelliano*, Agrigento, 6-10 dicembre 1976, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, pp. 127-131.
- Bragaglia, Leonardo (1969 [1984]): *Pirandello e i suoi interpreti*, Roma, Trevi.
- d'Amico, Alessandro / Tinterri, Alessandro (1987): *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Palermo, Sellerio.
- de Miguel y Canuto, Juan Carlos (1998): «Luigi Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*: prontuario didáctico», en Joaquín Espinosa Carbonell (ed.), *El teatro italiano. Actas del VII Congreso nacional de Italianistas (Valencia, del 21 al 23 de octubre de 1996)*, Valencia, Universitat de València, pp. 447-458.
- del Arco, Miguel (2016 [2019]): *La función por hacer*, de M. del Arco y Aitor Tejada, prólogo de M. del Arco, estudio crítico de Ana Fernández Valbuena, Madrid, Ediciones Antígona.
- Donati, Corrado (1993) «I *Sei personaggi* e l'orchestrazione delle incongruenze», in Corrado Donati (ed.), *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Nápoles, Edizioni Scientifiche italiane, pp. 155-188.
- Donati, Corrado (1998): *Luigi Pirandello nella storia della critica*, Fossombrone (PS), Me-
tauro Edizioni.
- Ferrone, Siro (1988): «Drammaturgia e ruoli teatrali», *Il Castello di Elsinore*, 3, pp. 37-44.
- Guglielminetti, Marziano (2006): *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice.

⁵¹ «Di fatto il testo esiste, ed esiste e si rappresenta» (Donati 1993: 174).

- Krysinski, Wladimir (1995): *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*, Madrid, Vervuert - Iberoamericana.
- Manotta, Marco (1998): *Luigi Pirandello*, Milán, Bruno Modadori.
- Meldolesi, Claudio (1987): «Mettere in scena Pirandello: il valore della trasmutabilità», *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spreccate del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, pp. 141-161.
- Muñiz Muñiz, M. Nieves (1995a): «Pirandello nella critica spagnola», *Pirandellian Studies*, 5, pp. 126-147.
- Muñiz Muñiz, M. Nieves (1995b): «La línea Cervantes-Pirandello», *Allegoria*, 19, pp. 7-25.
- Muñiz Muñiz, M. Nieves (1997): «Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)», *Quaderns d'Italia*, 2, pp. 113-148.
- Piccolomini, Manfredi (1985): «Sull'episodio di "Madama Pace" nei *Sei personaggi* di Pirandello», *Rivista di studi italiani*, anno III/1, pp. 79-88.
- Pirandello, Luigi (1993a): *Sei personaggi in cerca d'autore. In appendice: l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche*, a c. di Guido Davico Bonico, Turin, Einaudi.
- Pirandello, Luigi (1993b [2005]): *Maschere nude*, vol. II, ed. de Alessandro d'Amico, Milano, Mondadori (Meridiano).
- Pirandello, Luigi (1994 [1996]): *Teatro. Il giuoco delle parti. Sei personaggi in cerca di autore. Enrico IV*, ed. de Marco Ariani, Torino, Società Editrice Internazionale.
- Pirandello, Luigi (1995): *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, ed. de Romano Luperini, traducción y notas de M. A. Cuevas, Madrid, Cátedra.
- Pirandello, Luigi (2011): *Seis personajes en busca de autor: comedia por hacer*, prólogo de M. T. Navarro Salazar, traducción de E. Benítez, Madrid, Edaf.
- Pirandello, Luigi (2016): *Il meglio del teatro. Drami scelti*, ed. de Pietro Gibellini, Milán, Rizzoli (BUR).
- Reyes Ferrer, María (2017): «Pirandello y el pirandellismo en España», *Destiempos*, 56, pp. 34-49. <<http://www.destiempos.com/56/Reyes.pdf>> Consultado en enero 2020.
- Szondi, Peter (1994): *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, trad. de J. Orduña, Barcelona, Destino.
- Taffon, Giorgio (2018): «*Sei personaggi in cerca di autore*: tra invenzioni testuali d'autore, apertura critiche, azzardi ermeneutici», in Marco Sabbatini (ed.), *Il teatro nello specchio. Storia e forme della metateatralità in Italia dal Cinque al Novecento. Atti del Convegno, Ginevra, 5-6 maggio 2017*, Lecce/Brescia, Pensa, pp. 87-104.
- Taviani, Ferdinando (2006): «La minaccia di una fama divaricata», in L. Pirandello, F. Taviani (eds.), *Saggi e interventi*, Milán, Mondadori (Meridiano), pp. xii-cii.
- Taviani, Ferdinando (1995 [2010]): *Uomini di scena, uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina [trad. esp. de J. C. de Miguel, *Hombres de escena, hombres de libro. La literatura teatral italiana del siglo XX*, Valencia, PUV], (2.^a ed. rev).
- Tessari, Roberto (2002): «"Questa strana e ricca commedia". Variazioni registiche su *Sei personaggi* dal 1921 ai giorni nostri», in Enzo Lauretta (ed.), *Trilogia del teatro nel teatro. Pirandello e il linguaggio della scena*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, pp. 27-50.
- Tomasino, Renato (1997): «La trilogia del "teatro nel teatro"», in Enzo Lauretta (ed.), *Pirandello e la sua opera*, Palermo, Palumbo, pp. 47-63.
- Verdone, Mario (1983): «Pirandello e il teatro futurista», en Stefano Milioto (ed.), *Pirandello e il teatro del suo tempo*, Agrigento, Edizioni del Cento Nazionale di Studi pirandelliani, pp. 65-74.

Vicentini, Claudio (1983): «Il problema del teatro nell'opera di Pirandello», in Stefano Mi-
lloto (ed.), *Pirandello e il teatro del suo tempo*, Agrigento, Edizioni del Cento Nazionale
di Studi pirandelliani, pp.7-23.

Vicentini, Claudio (1993a): *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venecia, Marsilio.

Vicentini, Claudio (1993b): «Trasformare la prima scena dei *Sei personaggi in cerca d'au-
tore*», in Pietro Carriglio, Giorgio Strehler (eds.), *Teatro italiano I*, Roma/Bari, Laerza,
pp. 215-222.