

# LAS REPRESENTACIONES DEL YO EN PIRANDELLO

Jacinto Choza. Universidad de Sevilla

## 1. Categorías antropológicas del teatro

El interés y la actualidad de Pirandello no provienen, a mi modo de ver, de que su teatro y sus novelas abordan el tema de la subjetividad, sino de que lo abordan desde el punto de vista de la representación, y en una sociedad mediática como la nuestra, ser representado (tanto estética como políticamente) es el modo de ser más común, y a la vez más distante de los otros modos de ser. Además, los diversos modos de ser se solapan con las clases de existencia que una cultura de la representación genera: oficial y oficiosa, presunta y sentenciada, legal y pirata, legítima y fáctica, pública y privada, famosa o desconocida, calumniosa o verídica, actual o en diferido, etc.

Ser representado, ser conocido o ser famoso no es ser más real, pero es un modo de ser realmente, y aunque no todo pueda y deba interpretarse según la modalidad de lo que es ante los ojos, el hombre sí puede entenderse así mismo según ella si ese es el modo de ser que estima como más valioso o si es el modo en el que transcurre la parte más importante o más amplia de su existencia.

Como es sabido, Heidegger llamó existencialistas o categorías de la existencia humana a los modos de ser radicales y originarios del existente humano, que pertenecen a su estructura ontológica como pertenece a la estructura ontológica de los cuerpos tener una masa, una energía cinética y potencial, etc. Entre los existencialistas enumera el ser en el mundo, el comprender, el ser con los otros, y algunos más y analiza el modo en que conforman y determinan las capacidades y actividades del hombre. Pues bien, los elementos y momentos del teatro pueden considerarse otro tipo de existencialistas, o más bien una ulterior modulación de los descritos por Heidegger, en la medida en que el carácter de la existencia se muestra en la representación dramática de modo más claro que en ninguna otra parte. En efecto, como señala von Balthasar, en cuanto que la metáfora del gran teatro del mundo «no es una pura metáfora, sino que está fundada ontológicamente», «el teatro se convierte en una reserva frente a todas las filosofías acabadas»<sup>1</sup>.

La metáfora en cuestión abre dos temas conexos, por una parte el de que «el individuo tiene que ejecutar en el teatro del mundo una función determinada que le ha sido asignada por alguien (¿por las circunstancias?, ¿por Dios?, ¿por sí mismo?)» y por otra el de que «él, en algún punto misterioso, no es idéntico con el papel que representa y que sin embargo tiene que identificarse con él para ser verdaderamente él mismo»<sup>2</sup>.

No ser idéntico con el papel que se representa pero tener que identificarse con él supone una no identidad y su mediación, ahora bien, ¿cuál es el grado de mediación de las mediaciones?, la inidentidad entre el yo y el papel, ¿requiere ser resuelta en identidad?, caso de que ello fuera así, ¿qué pasa si la identificación con el papel es un proceso complejo en

<sup>1</sup> H. U. von Balthasar, *Teodramática, 1. Prolegómenos*, Encuentro, Madrid, 1990, pp. 23, 24.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 46-7.

el cual se pierde el individuo?, ¿y si fuera un proceso en el que en lugar de perderse se ganara, precisamente mediante la representación? Si cabe que cada uno haga una buena o una mala interpretación de sí mismo, ¿cómo puede uno saber que es buena o mala y cómo pueden saberlo los demás?, ¿qué tipo de acceso hay al sí mismo independientemente de las representaciones o a través de ellas? Se trata en cierto modo del problema de la autenticidad, que tiene mucho que ver con el de la identificación con el papel, pero que desde el punto de vista que el instrumental dramático permite adoptar, desde una metodología dramática si se me permite la expresión, aparece como más complejo, por una parte, y por otra como susceptible de un análisis ontológico que no es practicable en el plano de la fenomenología existencial.

En efecto, podría darse una identificación con el papel, unas veces de modo auténtico y otras de modo inauténtico, y no quedar en absoluto resuelto el problema de ser sí mismo porque no sabemos qué grado de identificación es requerido para ser sí mismo. El examen del problema mediante el instrumental dramático, al poner de manifiesto la complejidad de la relación con el papel, la complejidad de las mediaciones, pone también de manifiesto que el programa de la identidad personal no se agota en la relación con el papel, cuando es el caso de que dicho programa está bien construido.

La complejidad en cuestión puede ilustrarse apelando a las diferencias con las que el actuante se encuentra, y que son, 1) la diferencia entre el yo y el papel encomendado, o lo que es equivalente, la diferencia entre el actor y el personaje, que ha de salvarse mediante una identificación con el papel en la que es cuestionable si desaparece la diferencia, si el actor queda anulado totalmente por el personaje o si mantiene siempre un remanente de sí mismo, en parte disponible para sí mismo y en parte disponible para hipotéticas actuaciones aunque nunca se produzcan. ¿Se agota el yo en las funciones sociales, es eso posible? ¿se puede pensar la realización y la identidad personal en esos términos?, ¿se puede programar en esos términos? Incluso aunque el yo se constituya en un proceso social como el señalado por George Herbert Mead<sup>3</sup> y se mantenga mediante la reiteración de las actividades sociales, tal como señala Peter Berger<sup>4</sup>, puede oscilar entre la actitud de creer excesivamente en lo que hace (las diversas formas de fanatismo) y no creer en absoluto en lo que hace (cinismo), tal como lo analiza Erving Goffman<sup>5</sup>, y aún y todo, al margen del problema ético, queda la cuestión teórica del tipo y grado identificación propia del ser humano, en absoluto y en una cultura o una época determinada.

Esta primera diferencia apunta ya a otra, a saber, 2) la diferencia entre la responsabilidad del actor ante sí mismo y ante el director y el público, porque, ¿puede el yo estar satisfecho de su actuación ante sí mismo si no lo está el director o si no lo está el público, si no lo están las personas con más ascendiente sobre él, su grupo de referencia, y si no lo están los demás en general?, ¿en qué medida el estar satisfecho de sí mismo requiere refrendos y complicidades y de qué tipo? Pero, ¿qué pasa cuando los testimonios que refrendan no son concordantes y no puede lograrse que se avengan a un consenso? La dificultad de armonizar los testimonios proviene de que el juicio del director puede sencillamente no concordar con el del público, pero también de que puede haber muchos directores distintos y muchos públicos distintos cada vez que se interpreta el yo de alguien en contextos que difieren en el espacio y en el tiempo, de manera que hacerlos concordar todos entre sí no es viable más que como postulado teórico, postulado que, por lo demás, aparece en la dogmática cristiana del juicio universal y quizá en la mayoría de las religiones.

<sup>3</sup> G. H. Mead, *Espíritu, persona y sociedad*, Paidós, Barcelona, 1982.

<sup>4</sup> P. Berger, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1979.

<sup>5</sup> E. Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires, 1994.

Finalmente, esta segunda diferencia alude todavía a otra, 3) la diferencia entre la finitud y parcialidad de la representación y su significación absoluta e infinita.

Hay un conjunto de obras literarias que brindan una parte del trabajo ya hecho para el análisis de esas diferencias, para el estudio de las representaciones del yo, y que son las que Pirandello agrupó bajo la rúbrica de «Teatro en el teatro», en concreto, *Seis personajes en busca de autor*, *Cada cual a su manera* y *Esta noche se improvisa*<sup>6</sup>, dado que la primera tiene como asunto el conflicto que se da entre los personajes, los actores y el director, la segunda el que se produce entre los espectadores, el autor y los actores, y la tercera el que tiene lugar entre los actores en cuanto personajes y su director.

Estas tres obras datan de 1921, 1923 y 1928-29 respectivamente, años en los que la mayor parte del arte europeo está en el momento dialéctico de la negación y oposición a la cultura vigente (la establecida después de la primera guerra, y la generada por la modernidad a partir del renacimiento), y no en el momento de las formaciones míticas o heroicas, ni en el momento de la pacífica representación de la belleza. Las comedias del teatro en el teatro corresponden a un arte máximamente reflexivo y crítico, que indaga muy radicalmente sobre la existencia humana, como los trabajos, estrictamente contemporáneos, de Heidegger, Freud, Husserl, Wittgenstein y George Herbert Mead entre los filósofos, y los de Joyce (1882-1941), Kafka (1883-1924) Unamuno, Rilke (1875-1926) y Pessoa (1888-1935) entre los literatos.

La primera obra de la trilogía, *Seis personajes en busca de autor* trata de un padre, una madre, una hijastra, un hijo mayor y un hijo y una hija pequeños. Tiempo después de haberse separado el matrimonio por una desgracia, el padre vuelve a reencontrarse con la hijastra en un burdel, al que acude como cliente sin sospechar que se la encontrará allí, donde ella había encontrado un trabajo con el que sacar adelante a la familia. Estos son los hechos. Los seis «personajes» acuden al teatro para que el director y los actores representen en la escena su drama. No hay autor. El director y los actores intentan una representación de los personajes a la cual éstos, especialmente el padre, la hijastra y el hijo, se oponen porque les falsea a ellos y falsea los hechos: cada uno tiene su versión de la tragedia que quiere hacer prevalecer sobre la de los otros, sin que al final prevalezca ninguna. Todas las versiones resultan inconclusas, y también toda posible articulación de ellas.

Los personajes pueden ser individuos reales, que han vivido un acontecimiento real, y que acuden a un programa de medios de comunicación para que, convertidos por un autor en el personaje que cada uno cree ser y con el que se identifica, sean representados acabadamente en la escena y pasen a cobrar vida en ella, esperando así que se les haga justicia, como si la representación verídica de los hechos fuera de suyo la justicia. El conflicto con el director consiste en que éste se atiene sobre todo a las exigencias escénicas, en virtud de las cuales hay que imponer a los hechos una disposición y un orden que difumina la verdad y cancela la aspiración a la justicia.

*Cada cual a su manera* pone en escena un hecho de la vida real, el suicidio de un escultor cuando descubre que su prometida, famosa actriz, tiene relaciones íntimas con un conocido aristócrata, a su vez prometido de la hermana del escultor. La obra empieza a representarse contando con la actriz y el aristócrata verdaderos entre el público. Después del segundo intermedio coral, los protagonistas de la historia real interpelan a los actores, y el público tiene que mediar entre ambos. La actriz y el aristócrata reales se sienten difamados, reducidos a y convertidos en personajes, pero el director afirma el derecho de los actores al

<sup>6</sup> Hay edición española de las tres: L. Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, *Cada cual a su manera* y *Esta noche se improvisa*, edición de R. Luperini y M. A. Cuevas, Cátedra, Madrid, 1995. En adelante, las citas de estas obras remiten a esa edición.

personaje, y la autonomía del personaje respecto de su soporte empírico real. Los «soportes empíricos» reproducen en sus relaciones, al terminar la representación, el final que la obra les asigna (irse juntos, abrazándose, amándose y recriminándose el crimen), mientras que el público interpreta y resuelve diversamente el conflicto entre los actores y los protagonistas del episodio real.

*Esta noche se improvisa* se inspira en el cuento del propio Pirandello «Leonora addio», que el director toma como texto para una representación teatral improvisada. Su modo de asignar el papel a los actores y de presentarlos ante el público provoca el malestar de aquellos, que cumplen su cometido con incomodidad y desgana durante el primer acto, y con inspiración y motivación plena a partir del momento del segundo acto en que expulsan al director.

El argumento es la historia de una familia siciliana compuesta de padre, madre y cuatro hijas. El padre es un funcionario sin carácter, continuamente engañado por su mujer que, junto con sus hijas, reciben en casa a forasteros y jóvenes diversos, con los que se divierten provocando la murmuración del pueblo. Tras un episodio en un cabaret, el padre muere apuñalado y una de las hijas contrae matrimonio con un joven oficial siciliano que la lleva a su casa y, atormentado por los celos que le producen la vida pasada de su mujer, la somete a un férreo régimen de encarcelamiento. La infortunada esposa, enterada de que una de sus hermanas interpreta esa tarde en el teatro del pueblo *Il trovatore*, le cuenta a sus hijas lo que es el teatro, el argumento de la ópera, y cómo representaba ella el papel de Azucena, y muere sin terminar el relato, debido a un fallo cardíaco que le sobreviene dada su debilidad y la tensión emotiva. El director expulsado antes entra ahora entusiasmado a felicitar a los actores mientras la primera actriz se sobrepone de un desmayo sufrido por la intensidad de su identificación con el personaje.

## 2. Persona y personaje

En las dos primeras obras, al igual que en la vida ordinaria, las personas se presentan como meros nombres, como sujetos abstractos, cuya identidad y personalidad se va perfilando a medida que se desarrollan los acontecimientos. Los acontecimientos se han producido ya, de manera que lo que está en juego, a saber, quién y cómo es cada uno, se resuelve según las diversas interpretaciones de los hechos.

En las obras de Pirandello, como en la vida ordinaria, lo que se representa es la pluralidad de sentido de los hechos, o sea, lo que se representa es el conflicto de las interpretaciones. Cada uno es su vida, cada persona es el personaje que representa, lo que ya ha sido, pero eso que uno ha sido y es tiene que ganarlo continuamente ahora, en el reconocimiento de los demás con quienes convive, y en competición con otras interpretaciones de uno mismo que espontánea y libremente circulan, porque la realidad (de los papeles) no existe más que ahora. Frecuentemente ese conflicto no se plantea, y la convivencia transcurre por el cauce ancho y manso de las interpretaciones pacíficamente poseídas, pero frecuentemente también surgen las discrepancias, y entonces hay una apelación a la justicia, una demanda de reconocimiento, la exigencia de afirmación de una interpretación determinada de los hechos, la necesidad de que se declare públicamente cuál es la realidad de verdad.

En la vida ordinaria un espectador imparcial y simple, ante la complejidad de las situaciones, puede quejarse, como uno de los personajes de *Cada cual a su manera*, de que se le esta llevando a creer «que la realidad no existe», a lo cual otro personaje puede responderle:

— «...sois vosotros quienes la negáis a los demás diciendo que la realidad es sólo una [...] Vosotros creéis que existe una realidad en cuanto tal, una realidad dada [...]

Aquí se enseña que cada uno debe construirse por sí mismo la tierra que pisa, siempre de nuevo a cada paso que queramos dar, y así se derrumba lo que no os pertenece porque no lo habíais levantado vosotros» (p. 211-2).

En efecto, ¿es que las acciones humanas pueden considerarse meros hechos?, pero ¿qué serían en realidad tales hechos al margen de su sentido?, y ¿qué sucede cuando son varios los implicados y varios los sentidos que cada uno les confiere o con el que cada uno los recibe?, ¿dónde está la realidad de los hechos?<sup>7</sup> ¿No podría suceder que los hechos, al menos los de un cierto tipo, se constituyan a posteriori al conferirles sentido precisamente en las interpretaciones? A este respecto es ilustrativa la anécdota del intelectual curioso que le preguntó a un combatiente de Waterloo qué experimentó en aquél momento histórico, a lo que él interpelado respondió que «en aquel momento, aquel momento todavía no era aquel momento».

Lo que sucede con los hechos históricos ante la opinión pública y ante la de los académicos, sucede también con los acontecimientos biográficos ante el propio protagonista y ante los demás. Es el sentido que los demás le dan a lo que hacemos lo que permite comprender el alcance de nuestros actos, de nuestros propósitos, la verdad de nuestro ser, y en función de ello, se nos confiere una cualidad real o se nos niega. Desde esta perspectiva el conflicto de las interpretaciones de la historia es el lugar de una batalla por construir la realidad de unos papeles, la realidad de una nación y de un estado, o la realidad de una familia, de una profesión o de una biografía, cuando se trata de la historia de una persona.

En todos estos casos realidad significa reputación, de manera que lo que en cada caso no es susceptible de reputación no pertenece al ámbito de la realidad, o bien la realidad se ha escindido en, al menos, dos ámbitos supremos, uno relevante, el de lo representable enunciativa o narrativamente, el que pertenece al plano de lo que Heidegger llama «lo públicamente interpretado», «das habladurías» y «la avidéz de novedades»<sup>8</sup>, y otro irrelevante, que es el de lo no representable. Al primer tipo de realidad pertenece el personaje, el papel, y al segundo la persona en sí misma y en todo aquello de ella no susceptible de representación. El primer tipo de realidad, la relevante, es precaria y vulnerable, mientras que el segundo, la irrelevante, no está aquejada de la continua necesidad de refuerzo. La primera realidad hay que mantenerla mediante su afirmación actual, pues solo vive en el presente del reconocimiento proclamado, que anula o confirma el reconocimiento del pasado, y por eso es pacífica unas veces y otras angustiosa. La segunda realidad es estable y siempre pacífica, pero no tiene el carácter radiante de la primera, sino que desde su punto de vista resulta más bien difusa, opaca, inasible, indiferenciada y gris, como el Hades homérico.

### 3. La interpretación de uno mismo

En la vida ordinaria y en las obras de Pirandello, a veces no sólo sucede que comprendemos mejor lo que hacemos por el alcance que los demás le dan a nuestros actos y a nuestras intenciones, sino también que los demás son conscientes de officiar como intérpretes de uno, en ocasiones con legitimidad para ello y en ocasiones de manera puramente gratuita y desinteresada, con poca seguridad en lo que dicen o persuadidos de que su interpretación es más verdadera que la de los auténticos protagonistas y de que los entienden

<sup>7</sup> El padre, al director: «Pero no olvide usted que un hecho es... como un saco: si está vacío, no se mantiene en pie. Para ello, hace falta en primer lugar colmarlo de la razón y de los sentimientos que lo han determinado» (*Seis personajes*, cit. p. 125).

<sup>8</sup> Cfr. M. Heidegger, *El ser y el tiempo* §§ 33-6.

mejor de lo que ellos se entienden a sí mismos. Unas veces se interpreta para condenar y destruir, otras para ensalzar y salvar, en ocasiones como mero juego frívolo de cotilleo, en ocasiones pretendiendo desvelar la realidad verdadera. Así es como Doro interpreta a Delia y como ella se reconoce en *Cada cual a su manera*:

«Doro. Lo que yo pienso es... sólo lo que, conociendo los hechos como los conozco, me parece de justicia.

Delia. Justo o no, ¡qué mas da! Pero es que me he reconocido, ¿entiende? En cuanto lo he sabido me he reconocido en lo que usted ha dicho de mí.

Doro. Entonces... , entonces, ¿he adivinado?

Delia. Como si hubiera vivido siempre dentro de mí, más aún, entendiéndome como nunca ni yo misma he podido entenderme, nunca [...] ¡No puede imaginarse con qué gozo, con qué estremecimiento, me he visto, me he sentido a mí misma en todas esas razones que usted ha sabido encontrar!

[...]

Amigo mío, desde esta mañana vivo gracias a esa luz que también a mí me ha iluminado. Y me pregunto cómo ha podido, usted que en el fondo me conoce tan poco, ver tan claramente en mi interior. ¡Y mientras tanto, sufro, me debato, fuera de mí, ni sé lo que digo, como si hubiera de estar siempre persiguiendo a la mujer que yo misma soy, para alcanzarla, para preguntarle qué quiere, por qué sufre, cómo podría calmarla, aplacarla, conseguir para ella un poco de paz!» (p. 197).

A partir del momento de la comprensión, la vida empieza a desplegarse de otra manera, es más luminosa o más oscura, más feliz o más desesperada, hay más potencia para acometer tareas o menos, pero en cualquier caso tiene perfiles bien definidos, ha quedado diferenciada y afirmada en unas cualidades, determinada, es una vida que puede ser asumida en la autoconciencia, y esa autoconciencia es confirmada en el seno de la intersubjetividad como en un seno materno que ampara o que condena. En cualquier caso se trata de una vida que no transcurre en soledad, es decir, en condiciones inhumanas, sino en el seno de la humanidad, y de una humanidad sabida, en el seno de la humanidad públicamente interpretada. Aquí la persona autor se identifica plenamente con la persona personaje gracias a la interpretación de un actor que hace posible en el autor una autoconciencia de la que inicialmente carecía.

Todo ello gracias a la interpretación, que es siempre el momento artístico de producción artificial de una forma, es decir, el momento de la representación de la vida. El arte es el órgano de comprensión de la vida, y el modo de expresarla y de representarla, aunque no sea el modo más propio de vivirla.

#### **4. La vida y su representación**

Cada uno tiene una vida que es suya gracias a que otros han hecho arte. El arte es lo que permite a los seres humanos tomar posesión de su vida y asumirla consciente y reflexivamente como propia. Unas veces se trata de asumir aspectos periféricos y accidentales, como los ademanes, las poses, la apariencia, los decorados, etc., es decir, el ritmo y la armonía de la propia existencia, lo cual nos viene facilitado o incluso posibilitado por el diseño y la moda, tanto la que se nos muestra en los grandes escenarios de la apariencia como la que vemos en nuestro cotidiano contexto laboral y familiar. Pero otras veces aquello que mediante el arte asumimos de nuestra vida son aspectos verdaderamente sustantivos, como el argumento, la melodía o el tema, que asimismo conocemos o reconocemos mediante el

diseño que los otros hacen de ella al enjuiciar nuestra conducta en el contexto laboral y familiar, o bien mediante un diseño biográfico que contemplamos en el cine, en el teatro, en las novelas, y con el cual nos identificamos, o quizá también eventualmente mediante las semblanzas de uno mismo que se nos muestra en los tribunales de justicia, en los homenajes, en algunos acontecimientos religiosos de reflexión, en una campaña electoral, en algunas cartas de recomendación y propuesta, y, ciertamente, en las biografías que pudieran formalmente escribirse.

No todos esos diseños son reputación pero todos son representación. En todos los casos se trata de obras de arte en el sentido de que se trata de artificios que resultan de la actividad humana consciente y reflexiva, ya sea esta actividad científica, jurídica, política o religiosa, ya sea la simple vida cotidiana. En todos esos casos, el actor que nos interpreta puede sentirse, como los actores de las obras de Pirandello, orgulloso de su talento y de su instinto, de su perspicacia y su competencia profesional, o de sus dotes para la convivencia cotidiana, y también de su acierto al describir la verdad o al hacerle justicia a las personas enjuiciadas.

La concordancia en la valoración y juicio de los diferentes agentes artísticos culturales es lo que va configurando por una parte los diversos papeles sociales, los roles que integran un tejido social, y por otra, esa tipología y caracterología por la que se identifica psicológicamente a los individuos como un apasionado, un radical, un melancólico, como un Pierrot, un Arlequín, un Polichinela, o acaso como un Quijote, un Tartufo o un Robinsón Crusoe.

Para Pirandello los personajes son ciertos estereotipos como los que aparecen en la comedia del arte y que tienen más consistencia que muchos individuos reales. En efecto, Pierrot, Arlequín, Polichinela, son más individuales que muchas de las personas que se encuentran ya indiferenciadas en un pretérito ignorado, y que no tienen un mínimo de rasgos distintivos que permita recordarlas e interpretarlas, como la mayoría de los hombres y la casi totalidad de las mujeres de la historia pasada, como los individuos de las hordas, y en general, como los que existieron antes de que se inventara la individualidad, antes de que proliferasen las técnicas de la apariencia, que son las que la hacen posible, incluso aunque no basten ellas para generarla.

### 5. La autonomía de lo representado

Los personajes tienen un proceso de constitución autónomo y son autónomos una vez constituidos, de manera que el autor no tiene en ellos más participación que la que tendría un espectador imparcial o incluso parcial.

«¿Qué autor podrá nunca decir cómo y por qué nace un personaje en su fantasía? El misterio de la creación artística es un misterio idéntico al del nacimiento de una criatura. Una mujer puede desear, cuando ama, ser madre; pero el deseo en sí mismo, por intenso que sea, no basta. Un buen día se dará cuenta de que ha concebido, sin que haya podido advertir con certeza cuando sucedió. Del mismo modo un artista, simplemente viviendo, acoge en su interior gérmenes de vida y, sin que pueda decir nunca cómo ni por qué, en un momento dado uno de esos gérmenes se le insinúa en la fantasía hasta convertirse en una criatura viva, en una esfera de vida superior a la voluble existencia cotidiana»<sup>9</sup>.

No es esa la única manera de generarse los personajes, pero sí es la propia de *Seis personajes en busca de autor* y de *Enrique IV*. Los seis personajes son descritos por el dramaturgo siciliano como compareciendo una y otra vez en su mente, cada vez mejor perfilados, cada vez con más fuerza y consistencia, con discursos más convincentes, cada vez con mayores

<sup>9</sup> L. Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, prólogo, p. 84.

exigencias de representación, de tomar cuerpo en una historia y vida en un escenario.

A Pirandello nunca le satisfizo crear una figura, por peculiar que fuera, por el simple gusto de representarla, narrarla o describirla. Hay escritores que sí lo hacen, y «son escritores de naturaleza fundamentalmente histórica», pero hay otros que «al margen de esa atracción, sienten una necesidad espiritual más profunda, en virtud de la cual no admiten figuras, hechos o paisajes que no estén, por decirlo así, embebidos de un particular sentido de la vida mediante el cual adquieren un valor universal. Son escritores de naturaleza fundamentalmente filosófica», entre los cuales Pirandello tiene «la desgracia de encontrarse»<sup>10</sup>.

Los personajes tienen las características de lo que Jung llama «complejo autónomo», es decir, de sistemas significativos dotados de dinámica propia y que cumplen su ciclo, como las estructuras delirantes, o incluso como los delirios genuinos, que se imponen al autor y lo arrebatan. Es en este sentido como cabe entender también lo que decía Shakespeare de Mercuccio, el amigo de Romeo, cuando afirmaba que mató a Mercuccio para que Mercuccio no lo matara a él. Mercuccio es un personaje con tanta fuerza que podía monopolizar la atención y la fantasía de Shakespeare impidiéndole desplegar otras potencialidades creativas, pero no solamente eso, podía seducirle hasta el extremo de hacerle acabar viviendo completamente según el carácter y el estilo del personaje. Eso es también precisamente lo que le ocurre a Alonso Quijano con don Quijote de la Mancha, personaje que ya ha generado un delirio genuino en el hidalgo manchego y que se ha impuesto con plena autonomía a Miguel de Cervantes, autor por otra parte en quien Pirandello confiesa inspirarse y por quien profesa la máxima admiración.

Los personajes tienen fuerza suficiente para arrastrar a las personas, ya sean autores o actores, lo que significa que tienen cierta preeminencia sobre ellas, que el lenguaje y el texto tienen una primacía sobre los sujetos que a veces raya en la prepotencia, lo cual Pirandello lo explica porque el personaje tiene un tipo de existencia superior en algunos aspectos a los de las personas.

## 6. Estatuto axiológico del personaje

Al entrar en el escenario «los *personajes* no deberán aparecer como *fantasmas*, sino como realidades creadas, construcciones inmutables de la fantasía: más reales y consistentes en definitiva que la voluble naturalidad representada por los *actores* de la compañía. Las máscaras ayudarán a ofrecer la impresión de que se trata de figuras construidas por la voluntad de un artifice, fijas e inmutables cada una de ellas en su propio sentimiento fundamental: el *remordimiento* en el padre, la *venganza* en la hijastra, el *desdén* en el hijo, el *dolor* en la madre, con lágrimas perennes de cera en sus ojeras lívidas y en sus mejillas, como se ve en las iglesias en las tallas de la *Mater dolorosa*» (p.108)

Los actores, como las personas, están dispuestos a representar muchos papeles, y puede ocurrir que en sí mismos no tengan ninguna consistencia, que sean personas insustanciales, que puedan dejar de existir sin que su extinción sea siquiera perceptible, pero el dolor y el remordimiento no pueden no existir. En este sentido, el padre protesta ante el director que ellos son «seres vivos, más vivos que los que se ven por las calles. Quizá menos reales, pero más verdaderos» (p. 111). Ahora se muestra con la máxima claridad que «ser verdadero», es decir, ser representable y estar representado, significa tener más vida que simplemente «ser real» en el segundo sentido de realidad antes mencionado.

Ser personaje es la máxima forma de ser vivo, que es ser verdadero y ser eterno. «Porque quien tiene la fortuna de nacer como un personaje vivo puede incluso reírse de la

<sup>10</sup> L. Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, p. 85.

muerte. ¡No ha de morir! Morirá el hombre, el escritor, el instrumento de la creación; pero no ha de morir su criatura. Y ni siquiera es necesario que posea dotes extraordinarias, o que realice prodigios, para vivir eternamente. ¿Quién era Sancho Panza? ¿Quién era don Abondio? Y viven eternamente sin embargo: porque, vivas semillas, tuvieron la fortuna de hallar una matriz fecunda, una fantasía que supo alimentarlos y hacerlos crecer, darles vida eterna» (pp. 112-3).

Es comprensible que Shakespeare quiera ser Mercuccio y, a la vez, lo tema, y que Alonso Quijano quiera ser Amadís de Gaula y se convierta en don Quijote, pero ¿quién puede querer ser Sancho Panza o don Abondio? No se trata de eso. El personaje no es un modelo ideal, no es un héroe, no es una instancia ética, ni un imperativo moral, político o religioso. Eventualmente puede serlo, pero no es por eso por lo que se es personaje. Se es personaje cuando se es obra de arte, individualidad plena, consistente, viva, que se impone a cualquier posible autor en virtud de su propia necesidad intrínseca<sup>11</sup>. Así es como son también personajes las criaturas de la comedia del arte. Pierrot es una criatura tan viva, tan verdadera que resulta asequible adivinar lo que haría o lo que diría, igual que don Quijote y que Sancho, y eso es precisamente representarlos, actuar como ellos actuarían.

¿No pertenece a la experiencia humana común encontrar apoyo en los papeles o en los personajes para actuar en momentos desacostumbrados cuando uno no encuentra en sí mismo criterios para comportarse? ¿No pertenece también a todos los humanos la experiencia de haber sido atrapado por la dinámica de la situación y sorprenderse luego de sí mismo, de lo que uno ha hecho y de cómo ha reaccionado? ¿No pertenece asimismo a todos los humanos la experiencia de ser «arrebatao» por la dinámica del éxito, la fama, el lujo, la fiesta, el halago, el rol, en definitiva, de haber sido arrebatao por el papel, por el personaje? En ese caso, la experiencia del personaje, del complejo autónomo operante en uno mismo, la experiencia de la realización y del extrañamiento al mismo tiempo, de la identidad y de la alteridad, es también la experiencia que la persona tiene de sí misma, a saber, la experiencia de la diferencia entre el papel y el yo y la de las mediaciones por las que la diferencia se salva.

## 7. Identificación con el papel

Se ha dicho al comienzo que la autenticidad y la identificación con el personaje pueden darse sin que por ello se resuelva el problema de ser sí mismo porque el programa de la identidad personal no se agota en la relación con el papel. Por otra parte, se ha dicho también que el personaje tiene una cierta autonomía, como la tiene el texto, que es el que a veces impone su propia dinámica sobre la subjetividad.

Pues bien, y a propósito de la gestación del personaje como un proceso autónomo, hay que añadir que si en el proceso de creación artística en la fantasía del autor se sigue la ley de la mejor forma, en el sentido en que la psicología de la Gestalt lo predica de la percepción, esa misma ley se sigue en el proceso de identificación con el personaje o de ser «arrebatao» por el papel. No hace falta recurrir a conceptos de la psicopatología como el de «complejo autónomo» o el de «estructuras delirantes», aunque desde luego son útiles e instructivos, porque se puede postular la ley de la mejor forma para la percepción, para la actuación, para

<sup>11</sup> Es decir, el personaje, tal como lo entiende Pirandello, se corresponde con la noción de obra de arte en tanto que producida por un genio en el sentido en que lo entiende Kant, o sea, se corresponde con la noción de obra de arte en cuanto que obra de la naturaleza en cuanto a individualidad, acabamiento, etc. Cfr. I. Kant, *Crítica del juicio* §§ 46-50, cfr. M. Fontán, *El significado de lo estético, La «Crítica del juicio» y la filosofía de Kant*, Eunsa, Pamplona, 1994, caps. 7 y 8.

el proceso de creación artística y para el de generación de los entes naturales, según la analogía que Kant propone entre la producción artística y la de la naturaleza a través de lo que llama genialidad.

Desde este punto de vista la identificación con el papel sería, por así decirlo, mérito del papel completamente, en virtud de una especie de despotismo de la representación, no ya en el sentido cotidiano del despotismo de los espectadores o de las audiencias, sino en el sentido de una dinámica incontrolable que se impone a los actores incluso contra su voluntad. Esta posibilidad está ilustrada en películas como *Héroe por accidente* o como *Asesinos natos*, en las cuales la ley de la mejor forma se impone en el proceso de creación artística primero, y a los espectadores después, los cuales a su vez, y en virtud de una apoteosis de las audiencias, obligan a los actores a consumir el desenlace de un modo inevitable y en un estilo verdaderamente pirandelliano.

El mito de Frankenstein, del aprendiz de brujo, o de Pigmalión, se da, más radicalmente que con las criaturas de la ciencia y de la técnica, en relación con la criatura que es el discurso mismo. La emancipación y autonomía del discurso reviste mayor radicalidad y gravedad que la de los medios técnicos porque no es simplemente un medio. El lenguaje es un momento estructural de la esencia humana, un elemento constitutivo de la identidad personal, por eso no se puede decir que el personaje es menos subjetivo que el autor ni que el autor o que el yo está más en el autor y en el actor que en el personaje, y por eso la diferencia entre los tres hace problemática tanto la identificación con los papeles como la identidad personal misma.

Por otra parte, aunque la identificación con el papel en muchas ocasiones la imponga el papel mismo a los actores, no lo es en muchas otras, y no lo es justo porque no puede decirse de ninguna manera que la existencia de los seres humanos siga la ley de la mejor forma. Si se quiere puede decirse que las biografías de los hombres, incluso la de todos los seres humanos, seguirían esa ley si se escribieran, pero precisamente porque las biografías son obras de arte, y no vidas reales. Las vidas reales de los humanos no son y no pueden ser obras de arte, no pueden ser dichas exhaustivamente, ni tampoco mostradas, y por eso no puede haber identificación completa con el papel, y así es como lo registra Pirandello.

«Cada uno de nosotros tiende a desposar, para toda la vida, a una sola alma, a la más cómoda, a la que ofrece como dote la facultad más adecuada para alcanzar la situación a la que aspira; pero luego, lejos del honesto lecho conyugal de nuestra conciencia, tenemos amoríos, amoríos y deslices sin cuento con nuestras demás almas, las repudiadas, que habitan en el subsuelo de nuestro ser: y de ellos nacen actos, pensamientos, que nos negamos a reconocer, o que, forzados, adoptamos, legitimamos con diversos acomodos, reservas, cautelas» (*Cada uno a su manera*, p. 193).

Desde luego que pertenece a todos los hombres la experiencia de una buena representación de sí mismo, pero también la de una mala, o sea, la experiencia de la vergüenza, de esa representación del deshonor, como Aristóteles la definió, en la que se toca uno de los límites de lo representable, y en esas experiencias también está en juego el ser sí mismo. Se es sí mismo también cuando se experimenta vergüenza, como igualmente se es cuando actuamos tranquilos porque no nos jugamos nada, porque sabemos que no tenemos que representarnos a nosotros mismos o que no estamos representando nada, que nos movemos en el ámbito de ese segundo sentido de realidad, irrelevante pero consistente del que antes hablábamos.

Por otra parte, la identificación con el personaje, por ventajosa que sea para el actor, es también irremisiblemente degradación, fijación, desvitalización, que es lo padece Enrique IV al quedar fijado en la figura de su retrato: «Mí auténtica condena es esta —o aquella— miren ustedes (señala a su retrato en la pared, casi con pavor), el no poderme separar de esa obra de magia. Ahora soy penitente, y así permanezco. Les juro que me quedo hasta que él

me reciba. Pero luego ustedes dos, después de levantada la excomunión, tienen que conseguirme del Papa eso que él puede: separarme de ahí (señala de nuevo el retrato), y dejarme vivir toda esta pobre vida mía, de la que estoy excluido»<sup>12</sup>.

Dentro de esa polaridad que viene dada por la comodidad o incomodidad de la identificación, hay que añadir que los modos y motivos de identificación con el personaje son múltiples: en el caso de Enrique IV, como en el de Alonso Quijano, al principio se trata de un pura afición, más tarde de una obsesión, luego de una enfermedad mental, y finalmente de una curación que permite la completa liberación de la persona respecto del personaje. La identificación puede ser, pues, fingida, y además fingida por gusto, por curiosidad, por conveniencia y pacto como Dorian Grey, por cierto sentido de responsabilidad como San Manuel Bueno Mártir, por devoción ideológica, y seguramente por muchos otros motivos difícil de enumerar.

La identificación con el papel, que es inevitable porque aparecer, para sí o para otros, significa asumir papeles, permite que unas veces se encuentre uno instalado en él confortablemente y otras que se sienta hastiado de esa demarcación y con nostalgia de otra vida, distinta de la del personaje, e incluso distinta de la de actor, y más propia quizá de la persona como autor.

### 8. Multiplicación del personaje y pluralidad de la persona

La identificación con el personaje puede ser pues más fuerte o más débil, y además tener valencias afectivas muy variadas, pero además, cualquiera que sea la intensidad y el tono afectivo, es imposible sostenerse siendo un solo personaje, representando un solo papel. En primer término porque cada ser humano es muchos personajes, en segundo lugar porque el mismo personaje es representado desde vidas diferentes, y en tercer lugar porque la vida acaba rompiendo cualquier papel y triunfando sobre todo personaje.

Cada persona es muchos personajes. «Cada uno de nosotros se cree *uno*, sin que ello sea verdad; porque cada uno de nosotros es *muchos*, sí señor, *muchos*, dependiendo de todas las posibilidades de ser que llevamos dentro: uno con éste, uno con aquél; ¡y tan distintos! E imaginamos, sin embargo, que siempre somos el mismo para todos, y siempre el mismo que nosotros creemos ser en cada uno de nuestros actos», pero es imposible volcar la totalidad de lo que una persona es en alguno de sus actos, «nos damos cuenta de que, en ese hecho, no está todo nuestro ser: y sería por tanto una injusticia atroz si se nos juzgara sólo por eso» (*Seis personajes... p. 127*).

Pero esa pluralidad no es pacíficamente unificable desde la propia conciencia o desde el consenso de los demás, que es lo que la señora Ponza manifiesta cuando en el final de *Así es (si así os parece)*, los interlocutores que la toman por la hija de la señora Frola y los que la toman por la segunda mujer del señor Ponza se encuentran y le piden que deshaga el equívoco sobre su identidad. Ha representado papeles distintos con cada grupo de personas, y cuando los dos conjuntos agrupados le conminan a definirse: «para usted, señora, será una o la otra», ella responde: «no señores. Para mí yo soy la que me creen ser»<sup>13</sup>.

Hay una cierta tendencia natural a manifestarse y conducirse según lo que los demás y las circunstancias esperan de uno por cortesía, por emulación, por timidez, por admiración, por compasión, o por amor, y hay una inclinación a facilitar que el espectador oficie en alguna medida de autor contribuyendo con su sola presencia a la definición del personaje, como está expresado de un modo caricaturesco en la película de Woody Allen *Zelig*. Todo

<sup>12</sup> L. Pirandello, *Enrico IV en Maschere nude*, vol I, Newton, Roma, 1993, p. 222.

<sup>13</sup> L. Pirandello, *Così è (se vi pare)*, en *Maschere nude*, cit. Vol II, p. 294.

eso manifiesta que la intersubjetividad es constitutiva de la subjetividad no solo en el orden del ser sino también en el de la esencia.

Por otra parte, una vez creado y puesto en circulación, un mismo personaje no puede sino ser representado de muchos modos, cada vez con una vida diferente, porque el personaje, como una partitura o un guión, no puede ser conocido directamente. «La única posibilidad sería que la obra se representara por sí misma, no ya con actores sino con sus propios personajes que, como por un milagro, asumieran cuerpo y voz» (*Esta noche se improvisa*, p. 257), pero si eso sucediera el personaje, la obra, quedaría identificada con su representación, lo que significaría la muerte de la obra y del personaje. «Si una obra de arte sobrevive es porque todavía podemos rescatarla de la firmeza de su forma, resolver en nuestro interior esa forma en un movimiento vital [...] distinto cada vez, diverso para cada uno de nosotros; [...] de suerte que la vida que yo le doy no puede ser igual, nunca, a la que otro le daría» (p. 258), ni la que un mismo actor le da en cada una de las ocasiones en que la represente.

La vida, o sea el autor y el actor, rompen las formas del personaje y se liberan siempre de cualquier papel, o bien se despeñan de él: «más allá de los límites que nos habían servido para formarnos a toda costa una conciencia, para construimos una personalidad cualquiera, vemos ese flujo que en el fondo no desconocíamos, que se nos mostraba como algo distinto, pues lo habíamos canalizado con todo cuidado en nuestros afectos, en las costumbres a las que nos obligábamos; lo vemos desbordarse en una crecida magnífica, turbulenta, y desencajarlo todo, arrastrarlo todo» (*Cada uno a su manera*, p. 222).

El actor solamente lo es y sólo se conoce a sí mismo en cuanto actor si representa papeles, pero conocerse a sí mismo como actor no significa conocerse plenamente en esa dimensión de uno mismo, y tampoco conocerse en otras. Conocerse a sí mismo en cuanto personaje representado implica expresar y quizá realizar un aspecto de la propia vida como autor y como actor, pero no toda ella. Si lo más radical de la propia vida perteneciera al segundo ámbito de realidad señalado, lo que ciertamente no dejaría de resultar cómico en un contexto cultural en el que la representación detenta la hegemonía, entonces el saberse y el ser uno mismo sería una empresa siempre precaria no solo porque la diferencia entre autor, actor y papel resulta insalvable, sino porque además el precario conocimiento y realización de sí que se logra mediante la representación de los papeles tampoco es unificable a su vez en una representación. Esto es precisamente lo que produce la vivencia de la dispersión y descomposición del sujeto, que los contemporáneos de Pirandello expresan con otro lenguaje pero no con otro sentido diferente.

Las descripciones del desdoblamiento y de la autodescomposición que hacen Joyce, Unamuno, y Kafka, o las que hacen Rilke y Pessoa, expresan la nostalgia de un momento en que el existente humano estrena su mundo recién generado, de un momento en que la cultura se experimenta no como un obstáculo para la comunicación y la realización, sino como su medio adecuado. El arte de un periodo decadente, del final de una cultura o de un «mundo», expresa la nostalgia de la época heroica de crecimiento o de la época pacífica de plenitud. En este sentido puede decirse que Pirandello, Pessoa y Rilke están oficiando en clave de arte el Réquiem por la modernidad que Heidegger y Wittgenstein están oficiando en clave filosófica.

Pero puede pensarse también que estos pensadores no solamente tienen nostalgia de la plenitud de la modernidad, o bien que en la nostalgia de ella experimentan también la nostalgia de una conmensuración plena entre autor, actor y personaje, entre vida y representación, entre ser y decir.

Antes se ha dicho que la falta de esa conmensuración es particularmente dolorosa, que la diferencia insalvable entre yo y el discurso constituye un escándalo mayor que la autono-

mización de los medios técnicos porque la palabra no es simplemente un medio, sino un momento estructural de la subjetividad, un elemento constitutivo de la identidad y de la realidad de la persona. El modelo teórico de commensuración plena entre ser y decir más familiar para los pensadores occidentales, la relación entre Dios y el verbo, proviene de la dogmática cristiana y está construido con el instrumental platónico y aristotélico de *hypóstasis, ousía, eidos, hypokείμενον* y *noésis noéseos*. En la relación Dios-verbo el ser no se degrada en el decir, ni el pensar en lo pensado, la palabra no se rompe en innumerables palabras que ya no puedan congregarse en unidad, el decir se reconoce en el verbo dicho, y el verbo dicho tiene la misma vida y actividad que el decir. El autor se diferencia del actor y del papel, pero esa diferencia no cancela la identidad entre ellos. La relación entre Dios y el verbo no es, pues, la que hay entre Dios y mundo, en la que, efectivamente, por no darse una identidad originaria, lo dicho, o sea el mundo, es degradación respecto del decir, y consiste en una pluralidad interminable, infinita.

La imposibilidad de un verbo en el cual la vida del que dice quede plenamente recogida y expresada está bien experimentada por casi todos los literatos mencionados. Pirandello, Rilke, y Pessoa, cuando se rebelan contra el decir que se emancipa degradado respecto del ser y del vivir, no aspiran a ser Dios creador, sino Dios padre, lo que reclaman no es tener un mundo sino tener el hijo, o sea ser dos o acaso tres como modo propio de ser sí mismo. Lo que reclaman no es que su verbo se haga carne, es decir, papel, en un escenario ad extra, en un mundo ya creado como lo diferente, sino más radicalmente aún, que su vida se haga verbo sin degradación, que en lo dicho no haya menos que en el decir y que todo eso permanezca en el escenario ad intra, es decir en la intimidad, constituyéndola como persona, doble o triple o como sea. La aspiración a ser sí mismo aparece así, no ya como aspiración a ser Dios padre sino a ser Dios trino, o bien a ser sí mismo según un modelo tripersonal.

El problema de cuántos sujetos hacen falta para que cualquiera de ellos pueda tener conciencia de sí no es solamente recogido por los filósofos, sino también por los artistas. Mientras unos constatan la insuficiencia del modelo sujeto-objeto los otros exploran la asfixia existencial de la subjetividad monologante, sumidos ambos en el desconcierto acerca de qué sea realidad, todo lo cual marca el agotamiento del paradigma cultural de la modernidad y el encaminamiento a su desenlace en la muerte del hombre.

Pues bien el trinomio de autor, actor y personaje proporciona una vía para examinar la insuficiencia de las nociones de persona y de realidad tal como resultan del modelo sujeto-objeto y las posibilidades de un modelo pluripersonal de subjetividad. El autor, el actor y el personaje pueden considerarse representaciones del yo, o bien diferentes modalidades personales de una misma vida, pero esto, antes de decidir si resuelve problemas o los plantea, requiere una comprensión más reflexiva que la que el arte proporciona.

## 9. Límites de lo representable

En nuestra cultura mediática, la modalidad de ser según el ser ante los ojos tiene un predominio que pone en juego de un modo inédito las dimensiones de la subjetividad y los sentidos de la realidad. Los hombres quieren que se represente su vida, sus actos, sus productos y sus propuestas porque esas representaciones, en cuanto que son obras de arte, y precisamente por tratarse de arte en la época de su reproductibilidad técnica, adquieren un aura que les consagra ante los demás. A su vez, los representantes quieren representar no ya obras de arte, sino vida en vivo y en directo. La videocámara, el «reality show», el «snuff movie», las diferentes especies de «paparazzi», el reportaje directo y el diferido, y en general los variados procedimientos de representación, convierten al hombre en un personaje para sí mismo, no solo al hombre famoso, sino al hombre común.

La vida ordinaria se duplica mediante la publicación y se triplica mediante la retransmisión, y a partir de ahí se multiplica generando nuevas formas de realidad y de existencia: la realidad ordinaria y la transmitida, actual y en diferido, convencional y virtual, etc.; la existencia notoria, ignota y de incógnito, oficial y oficiosa, presunta y sentenciada, justificada y calumniada, satisfecha y vergonzante, etc.

El problema de la realidad aparece así planteado de un modo más virulento de lo que Heidegger apuntó<sup>14</sup>. La realidad resulta tan vulnerable porque tiene una consistencia evanescente y precaria, porque es lo representado en tanto que ya editado y circulante, con lo cual los actores y el guión no son propiamente reales, o no lo son en ese nivel de realidad. Dicho de otra manera, la realidad es del orden de lo empíricamente representado según un sentido comprensible y comprendido por todos, o lo que resulta equivalente, es la idea comprendida en tanto que tiene existencia exterior, empírica, lo que corresponde bastante ajustadamente a la concepción hegeliana de realidad<sup>15</sup>, esa que Heidegger censura como concepción teórica, representativa o enunciativa<sup>16</sup>.

Ser real en tanto que subjetividad no es algo que pueda lograrse al margen de la interpretación y el reconocimiento (y quizá tampoco ser real en cuanto que cualquier otra cosa), pero entonces, ¿cuántas y cuáles son las formas de reconocer y de interpretar?, ¿qué tipo de realidad tiene lo no interpretado, o, en concreto, lo no interpretado en términos enunciativos, en términos de relato?, y en otro orden de interrogaciones, ¿que realidad tiene lo que es interpretado pragmáticamente o según el modo de lo «a la mano»?

En la medida en que la concepción de lo real como lo ideal empíricamente representado se hace hegemónica en una cultura, la representación o la representabilidad la determina por completo, y eso hace que se defina como cultura barroca. La de nuestra época es sin duda alguna una cultura barroca, por lo que no es pura casualidad que la obsesión representativa de Pirandello, en su afán por traer al escenario no solo a los personajes, sino también a los actores y al director, tenga como antecedente más ajustado a Calderón de la Barca, que también en *El gran teatro del mundo* y en *El gran mercado del mundo*<sup>17</sup>, representa asimismo personajes puros, guión, y hasta al apuntador. La diferencia más instructiva se encuentra en que en Calderón esa exigencia de representabilidad universal se satisface y además, pacíficamente, mientras que en Pirandello se rompe, y lo que se muestra es precisamente la irrepresentabilidad.

En los inicios de la modernidad, un planteamiento tan cartesiano como el de Calderón no encuentra reparos en la mentalidad común, pero cuando el paradigma moderno ha tenido ya todo el rendimiento que le era propio y toca su agotamiento, la conciencia occidental no solo encuentra reparos en ese absolutismo de la representación, sino que lo experimenta como asfixiante, contradictorio e incluso ridículo, y eso es lo que Pirandello representa en su teatro.

Lo que Pirandello pone de manifiesto es, sobre todo, lo absurdo y ridículo de la pretensión de formalización absoluta o de representación absoluta, y por eso lo hace presentando un conjunto de elementos inarticulables, un caos, como hace Foucault poniendo en el comienzo de su obra *Las palabras y las cosas* el famoso texto de Borges con la clasificación de animales de una enciclopedia china. Una clasificación que resulta imposible pensar y que por eso genera la risa en el lector. Pirandello, como Borges y Foucault genera el caos deliberadamente, advirtiendo que «representar un caos no significa en modo alguno representar caóticamente, es decir románticamente», en unos términos coincidentes con los de Walter Benjamin al afirmar que «la descripción de una confusión

<sup>14</sup> Cfr. M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, § 43.

<sup>15</sup> Cfr. G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, § 142, «la realidad es la unidad de la esencia y la existencia, o de lo interior y lo exterior hecha inmediata».

<sup>16</sup> Cfr. M. Heidegger, *El ser y el tiempo* §§ 44 y 82.

<sup>17</sup> En relación con la observación apuntada cfr. P. Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, Cátedra, Madrid, 1994, y particularmente la introducción de Eugenio Frutos Cortés.

es algo completamente distinto de una descripción confusa»<sup>18</sup>.

Pirandello presenta situaciones que generan a la vez la risa y la piedad, desde una perspectiva a la que él denomina humorismo, y que se ha interpretado como la forma reflexiva de su relativismo y nihilismo. Desde los supuestos de la modernidad Pirandello aparece como un relativista y un nihilista, cosa inevitable pues es muy difícil, si no imposible, pensar desde otros supuestos distintos de los únicos que hay al final de época moderna. Pero la risa, si bien es iconoclasta en todas sus formas, no es nihilista en ninguna de ellas, o al menos no lo es en Kant, Baudelaire, Bergson, Freud y Pirandello, es decir, en ninguno de sus teóricos clave<sup>19</sup>. Reírse es, desde luego, relativizar, mostrar lo otro junto a lo que se creía absoluto, y es además un acontecimiento en el que se muestra la preeminencia de la vida sobre la representación, pero no es necesariamente nihilismo.

El caos, la risa, lo sobrecogedor y el límite de lo representable comparecen cuando un actor tiene que representar algo realmente sucedido estando presente el protagonista en cuanto autor, y un director y un público que obligan a ordenar y repetir los acontecimientos, porque entonces lo verdadero se contrapone a lo real, lo bello se implica con lo falso o lo falseado, lo espontáneo se identifica con lo deliberado y ensayado, la tragedia acontecida se transforma en tragedia fingida y las ficciones en dramas.

La forma en que todo eso se representa ahora de modo más habitual es el Reality Show, y los «snuff movies», y los problemas implicados en todo eso son los que Pirandello anticipa en 1921. ¿Anula el carácter trágico de la tragedia su representación en directo?, ¿lo anula cuando es el dolor de La Madre por una hija (*quién sabe dónde*)?, ¿cuando es el amor del Padre por su mujer (*lo que necesitas es amor*)? ¿No se convierten los espectadores en cómplices del daño que se va a hacer o que ya se ha hecho sólo por existir como espectadores? ¿qué tipo de acontecimiento es el que se hace verdadero y real cuando se representa: la calumnia, la hipocresía, la belleza, la fama?, ¿qué tipo de acontecimiento es el que se falsea cuando se representa: la compasión, la tragedia, la sinceridad, la admiración, la muerte, la vergüenza?, ¿qué tipo de yo es el que emerge en el escenario de la existencia cotidiana, la fingida, la oficial, la marginal?, ¿qué tipo de yo es el que comparece a uno y otro lado de la frontera de lo representable?

Se es personaje para sí mismo en la medida en que hay distancia entre vida y conciencia, en la medida en que no se da un conmensuración perfecta entre ambas, como se da en el animal y en el héroe. El yo se multiplica en función de los escenarios, de las formas de existir en la presencia, pero también permanece cabe sí en función de lo que no puede ser representado. ¿Es posible para los seres humanos ser solamente personajes?, ¿es eso lo que máximamente desean?, ¿cuántos personajes verdaderos puede asumir un yo y cómo puede unificarlos?

El yo tiene que identificarse de alguna manera con algunos papeles para ser sí mismo, la cuestión es si se puede saber de antemano con cuáles y en qué términos. En segundo lugar, la cuestión es si lo que el yo es en sí mismo al margen de la representación se puede unificar con lo que es en el escenario. En tercer lugar, si la instancia que ejerciera la unificación, no sería aún más personal que las otras. El yo es conciencia y en cuanto conciencia es plural, el yo es vida inconsciente, sustancialidad irreductible a presencia, el yo es libertad irreductible a las otras dos instancias e inalienable respecto de ella. Los intentos de resolver una de esas instancias en las otras, en cuanto que ponen de manifiesto la imposibilidad de lograrlo, genera un caos que resulta cómico. La tragedia y el engaño se producen respecto de la pretensión de ser uno en términos barrocos, modernos o representativos. Pero la risa puede no significar nihilismo. Puede significar referencia a otro paradigma en el que la unidad del sujeto tal vez es configurable según el modelo de una subjetividad pluripersonal.

<sup>18</sup> L. Pirandello, *Seis personajes*, cit. Introducción de R. Luperini, p. 41.

<sup>19</sup> Cfr. G. Garchia, *Retórica de lo sublime*, Tecnos, Madrid, 1990, 2ª parte, pp. 121-80.

### 10. Apéndice poético

La obra de Joyce, Unamuno y Kafka es muy conocida y, como está en prosa, no se puede representar sin recurrir al engorroso procedimiento de los resúmenes, pero podemos en cambio recurrir a la concisión de la poesía y tomar una muestra de los dos poetas antes mencionados para lograr otra perspectiva, o sea, una visión binocular, del tema de la disolución del sujeto tal como se daba en la literatura de los años 20.

Rilke se expresa en los siguientes términos:

«Yo estaba dispersado; en adversarios,  
partido en trozos estaba mi Yo.  
[...]  
fui una casa tras de arder, en donde  
solo duermen a veces criminales.  
[...]  
Yo me era extraño como no sé quien  
[...]  
Ahora estoy de nuevo construido  
de los trozos de mi ignominia, y busco  
con afán algún lazo,  
algún entendimiento, que me envuelva  
como una cosa, en su mirada,  
las grandes manos de tu corazón  
(ah, si por fin vinieran sobre mí).  
Yo me cuento, mi Dios  
y tú tienes derecho a disiparme» (*Libro de horas*, II, 2)

«Nadie vive su vida. Son azares  
los hombres, voces, trozos, días grises,  
Angustias, muchas dichas pequeñas, ya de niños  
disfrazados, tapados; como máscaras  
emancipados; como rostros, mudos.  
Pienso a veces: debe haber almacenes  
donde se guarden esas muchas vidas,  
como corazas, cunas o literas  
en que nunca entró alguno de verdad  
o como ropas, que no pueden solas  
tenerse en pie y plegadas se desploman» (*Libro de horas*, II, 11)

Por su parte, Fernando Pessoa refiere el problema de la identidad subjetiva de esta otra manera:

«He vivido, estudiado, amado y hasta creído  
y hoy no hay un mendigo al que no envidie solo por no ser yo.  
Miro los andrajos de cada uno y las llagas y la mentira,  
y pienso: puede que nunca hayas vivido, ni estudiado, ni amado ni creído  
(porque es posible crear la realidad de todo eso sin hacer nada de eso);  
puede que haya existido tan solo como un lagarto al que cortan el rabo

y que es un rabo, más acá del lagarto, removidamente.  
He hecho de mí lo que no sabía,  
y lo que podía hacer de mí no lo he hecho.  
El dominó que me puse estaba equivocado.  
Me conocieron enseguida como quien no era y no lo desmentí y me perdí.  
Cuando quise quitarme el antifaz,  
lo tenía pegado a la cara.  
Cuando me lo quité y me miré al espejo,  
ya había envejecido.  
Estaba borracho, no sabía llevar el dominó que no me había quitado.  
Tiré el antifaz y me dormí en el vestuario  
como un perro tolerado por la gerencia  
por ser inofensivo  
y voy a escribir esta historia para demostrar que soy sublime»

(Álvaro de Campos, *Tabaquería*)

«Mi alma se ha roto como un vaso vacío.  
Ha caído por la escalera demasiado abajo.  
Se ha caído de las manos de la criada demasiado descuidada.  
Se ha caído, se ha hecho más pedazos que loza había en el cacharro.  
¿Estupidez? ¿Imposible? ¡Qué sé yo!  
Siento más sensaciones que sentía cuando me sentía yo.  
Soy un esparcimiento de cascos en una estera por sacudir.  
He hecho ruido al caer como un cacharro que se partía.  
Los dioses que hay se han asomado por la barandilla de la escalera.  
Y miran los cascos que su criada ha hecho de mí.  
No os enfadéis con ella.  
Sed tolerantes con ella.  
¿Que yo era un cacharro vacío?  
Miran los cascos absurdamente conscientes,  
pero conscientes de sí mismos, no conscientes de ellos.  
Miran y sonríen.  
Sonríen inconscientes a la criada involuntaria.  
Se arrastra la gran escalera alfombrada de estrellas.  
Un casco brilla, vuelto del exterior lustroso, entre los astros.  
¿Mi obra? ¿Mi alma principal? ¿Mi vida?  
Un casco.  
Y los dioses lo miran especialmente, pues no saben por qué se ha quedado allí»

(Álvaro de Campos, *Apunte*)

\* \* \*

Jacinto Choza  
Dpto. de Antropología y Lógica  
Facultad de Filosofía  
Universidad de Sevilla  
Avda. San Francisco Javier s/n  
41005 Sevilla