

01068
2
24

E L S E Ñ O R D E L O S E S P E J O S

APUNTES SOBRE EL LENGUAJE TEATRAL

(el Enrique IV de Pirandello)

TELIS CON
FALLA DE ORIGEN

Por:

Carmen Leñero 810



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
U N A M
Diciembre de 1991



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	Página
Presentación	4
I. La estatua fingida	11
(a modo de Introducción)	
II. La escena imaginaria	27
III. El trono vacío	56
IV. El espejo roto	72
V. La lámpara de aceite	95
VI. Máscara de tres cabezas	121
VII. El filo de la espada	140
VIII. La luna en el pozo	178
IX. Un cuerpo para la ficción	226
(a modo de Conclusiones)	
Bibliografía	236

PRESENTACION

Este libro trata de los signos teatrales y los procedimientos de creación de la ficción escénica, bajo el enfoque de una semiótica que considera simultáneamente el texto dramático y la puesta en escena. Para desarrollar el tema me he valido de un caso paradigmático, la obra de Pirandello: Enrique IV, pues en ella no sólo se ponen en juego dichos procedimientos semióticos sino que se explicitan y problematizan en términos metateatrales.

Ello me ha permitido una indagación general sobre la teatralidad que considera nociones de teóricos como Aristóteles, Stanislavsky, Gordon Craig, Brecht, Meyerhold, Artaud, Grotowsky, Barba, y de semiólogos como Ubersfeld, Helbo, De Pavis, Kott, Kristeva y Derrida. No me propuse hacer la interpretación de una obra en especial, sino utilizar algunos de sus elementos como ejes de un reflexión que la trasciende, y a la cual sirve como imagen especular.

En efecto, Pirandello convierte en tema los recursos que emplea cualquier autor dramático. Por ejemplo, el desdoblamiento de una misma voz en varios personajes antagónicos; o bien, la condensación y recomposición del tiempo y el espacio; o bien, la metamorfosis de la sustancia signica, es decir la continua transformación y combinación de los signos pertenecientes al ejercicio de las diversas artes que intervienen en el teatro: la plástica, la literatura, la oratoria, la arquitectura, la danza, la proxémica, la música, etc.

En Enrique IV -para ilustrar un aspecto de los que trato- el personaje central se desdobra no sólo en varias personalidades (pues de hecho es un demente) sino en varias "sustancias" o modos materiales de ser: estatua ausente, imagen dibujada en un retrato, reflejo en un espejo, aere disfraz que cualquiera puede adjudicarse, un nombre y una historia en boca de otros personajes, un actor de carne y hueso, e inclusive, un autor de farsas. Partiendo de la dramatización misma del problema, he podido reflexionar acerca de las posibilidades y significaciones de un hecho eminentemente teatral: ser, mirarse ser, ser mirado, fingir y representarse a un tiempo.

Por otro lado, la locura de Enrique IV aparece no nada más como un elemento de la trama, sino como metáfora misma del teatro, y los fenómenos de percepción que la locura origina, como fenómenos análogos a muchos de los procedimientos que pone en juego el teatro de nuestro siglo.

El contenido de los capítulos de este libro son, pues, los siguientes:

En La estatua fingida presento a modo de introducción, algunas nociones generales sobre la ficción teatral, en términos de modelaje de un "cuerpo" real en un tiempo y un espacio concretos y delimitados por una voluntad humana. En La escena imaginaria intento mostrar cómo se organizan, comprimen y entrelazan distintos relatos (verbales) en la geometría de una misma puesta en escena, es decir, el paso de la linealidad de la escritura a la tridimensionalidad del espacio. En el tercer capítulo, El

trono vacío, exploro el modo en que se conforma un personaje, a través de las diversas instancias del lenguaje teatral, para convertirse a fin de cuentas en el Hombre, el "Gran enmascarado".

El espejo roto habla de los procedimientos de disgregación de las voces narrativas en polifonía escénica, procedimientos correspondientes a la desintegración del yo moderno, cuya fragmentariedad exhibe el espejo del teatro.

El quinto capítulo, La lámpara de aceite, es una reflexión sobre el manejo dramático y escénico del tiempo. Indago en él ciertas dinámicas de anticipación, simultaneidad, compresión, alternancia, ligadas a uno de los acontecimientos simbólicos más complejos del arte teatral: la metamorfosis, ante nuestros ojos, de los signos que utiliza el teatro; es decir el trayecto que va de lo verbal a lo visual, de lo visual a lo tangible, de lo tangible a lo ausente e inaprehensible.

Máscara de tres cabezas es el sexto capítulo, donde describo el encuentro de tres instancias necesarias para la realización del signo teatral: actor, personaje (proyección del autor) y espectador. Encuentro de miradas que se constituyen mutuamente en un asombro de vértigo. En El filo de la espada hablo de la ficción teatral como una cárcel de la que la imaginación intenta liberarse mediante "el acto" -acontecimiento exclusivo de la escena: irrupción de lo corpóreo en lo meramente discursivo. Aquí considero el acto teatral como "filo", límite entre realidad y ficción, y su carácter de "irreparable" como marca de verdad.

La luna en el pozo es un diálogo entre dos soluciones

antagónicas al conflicto entre creación de ficción y creación de realidad, ambas en el terreno del teatro: Se trata de una discusión imaginaria entre Pirandello "y su doble", Artaud. Se enfrentan así dos modos de entender el teatro: uno psicológico, verbal e intelectual; otro mítico, corporal y mágico.

A modo de conclusión, intento mencionar en Un cuerpo para la ficción, puntos de encuentro entre literatura y escena, bajo el signo de la preocupación que guía este libro: la de "devolver" cuerpo y vitalidad a las palabras, y carácter de "verdad" vivencial a toda ficción.

Mi exposición no es propiamente demostrativa sino indagatoria. He intentado emular los procedimientos de los que hablo, recurriendo a diversos géneros discursivos y desde diferentes puntos de partida en cada capítulo. Aunque he intentado hacer un recorrido por todos los elementos del arte teatral (texto, actor, tiempo (movimiento), espacio (escenografía), trama, espectador) mi trabajo no es acumulativo ni pretende aplicar ninguna teoría o concepción semiológica en lo particular. Por el contrario, ha querido apropiarse el objeto de estudio, al punto de convertirlo en "provocador" de nuevas elaboraciones. Merodeando, sin cercar del todo, lo que acaso podríamos entender por ficción, y en especial, por ficción escénica, parto proso modo de los siguientes planteamientos:

- 1.- La diferencia entre realidad y ficción puede establecerse a partir de la distinción entre dos concepciones del mundo: La que afirma la continuidad y la que la niega.

- 2.- Supuesta la existencia del mundo como continuidad, la ficción es un constructo imaginario que suple un segmento extraído del continuo.
- 3.- Supuesta la existencia de un mundo discontinuo, la ficción sería la única e indivisible realidad que podríamos concebir como "realidad".
- 4.- La ficción es la creación de formas nuevas en la naturaleza, es contorno del segmento ausente, o bien sustancia del segmento presente, o bien modo existir absoluto de la materia.
- 5.- La ficción para Pirandello podría interpretarse como la máscara con que se difraza el inexistente continuum de la realidad a fin de manifestarse de alguna manera.
- 6.- Pirandello compone Enrique IV a partir y en torno a la existencia de un personaje central: El gran enmascarado, y éste no es más que manifestación sensible del continuum -temporal y espacial- que no existe, o bien de la discontinuidad convertida en absoluto: máscara de la nada.
- 7.- La locura es el ámbito desde el cual pueden postularse posiciones contradictorias en convivencia. Por ejemplo: La realidad es continua y la realidad es discontinua.
- 8.- Según Pirandello, la forma es el vacío: El arte crea la forma, en cuanto constructo imaginario inmutable, atemporal e incorruptible, y sin embargo, la forma queda oculta tras la apariencia; eso sería propiamente la máscara.

- 9.- Así pues, el signo teatral vendría a ser careta que testificara la inexistencia del referente, considerado al referente como la vida. Signo y forma no serían más que huella de una realidad mutable, temporal y corruptible.
- 10.- Para hablar de la obra de Pirandello sin traicionar sus procedimientos y contenidos habría que evitar una interpretación desprovista de sombras y ambigüedades; preferible entonces intentar un discurso que emule la lógica delirante que se esconde tras la máscara de su composición. ¿Cómo trascender, luego, esa lógica de delirio? ¿Cómo evitar la trampa del metalenguaje?

Explicándolo de otro modo:

La ficción es sustitución de un segmento del continuo. Es constructo imaginario para la sustitución. El objeto suple, representa lo que no está, enmarca su ausencia; en este sentido, más que sustancia es contorno, es la forma que aísla del mundo un segmento de realidad ausente. Mientras que el continuo se mueve, la forma es fija, estable; constituye un centro vacío en torno al cual gira el mundo, defendido por los contornos de la forma. Conforme más denso es el vacío, más poder de atracción tiene sobre el entorno, creando entonces espirales vertiginosas como emanaciones de ese contorno, expansiones del límite que circunscribe la forma. Este espacio anónimo e innumerable se distingue sólo por su otredad respecto del mundo circundante; finge, sin embargo, que es "algo" bajo la máscara que constituye precisamente su contorno. La reverberación de este perímetro es

apariciencia multiplicada, serie de telones y planos que se ocultan. Estos son a la vez su emanación y su reflejo, y como la circundan en derredor, le tienen "apresado" en esa red de espejos que conforman. Los espejos le devuelven su faz vacía, tras las veleidades concéntricas de la forma. Y si es poderosa la ficción, y si la ficción es el hombre mismo como Gran enmascarado, cada una de sus formas aparentes —conducta presente y memoria— la protegen de ese centro de sí mismo que es abismo. Y si la atracción del abismo es poderosa, la danza de contornos se acelera, y en algún punto tiende a desquiciarse: su espiral es ya fábula del delirio. El Señor de los espejos, el hombre teatral, queda ausente, poseído por este movimiento, y por la imagen que de sí mismo mira, imagen de otro y de otros colocados en su lugar: "Yo como, bebo, dormito, duermo, en guerra... Yo soy el dueño, y ustedes entran todos en mi cuerpo como muertos", dice Artaud.

Un ojo anónimo le mira desde sí mismo, como una puerta cerrada que no podrá traspasar para reencontrarse. Así que sólo el espejo le permite ver de frente al monstruo: máscara de Gorgo robándole el ser para devolvérselo al vacío —ese punto en torno al que se espesa la materia.

Empiezo ahora a deshilvanar la madeja...

I. LA ESTATUA FINGIDA

"La verdad es indivisible, no puede por tanto conocerse a sí misma, quien la quiera conocer tiene que ser mentira".

Kafka

I

En la sala de visitas de un reclusorio y durante las pocas horas destinadas a tal fin se vieron sólo gestos esenciales; se escucharon únicamente conversaciones sucintas y elocuentes. Como sucede en los momentos de emergencia, no hubo despilfarro de adjetivos. Son muchos los asuntos que tratar, o simplemente es que urge decir aquello que se ha traído en la cabeza tantos días; no apurar el tiempo con discursos vanos. El recluso pide el objeto que extraña, el medicamento que necesita, la información de lo que pasa afuera, el encargo de hacer algo en su lugar. Los abogados explican sin rodeos. La mujer, el amigo o el familiar lejano escuchan con atención y aprovechan al máximo su turno para hablar, para observarse. Esa tarde se dijeron oportunos los perdones y los insultos, y hasta los silencios cayeron a tiempo, lánguidos o tajantes. Todo ello, en el mundo de la realidad positiva, aunque por el ritmo, condensación y sincronía de hechos y palabras, parecía cosa de teatro (1).

En efecto, nada era casual o superfluo pese a que se trataba de una circunstancia común y cotidiana -casi convencional-, cientos de veces repetida por los mismos o semejantes

protagonistas. En virtud de una misteriosa relojería, todos los ahí presentes se comportaban —sin quererlo tal vez— dentro del marco de una dinámica colectiva invisible y justa; quizá por eso sus actos resultaban tan pertinentes y significativos. Las historias personales podían adivinarse a partir de un par de expresiones en el rostro o de una frase; más aún, era precisamente gracias a esa frase que la serie arbitraria e irrelevante de sucesos que conforman la vida de cada cual se convertía en verdadera "historia", es decir, en una existencia con sentido.

Destino discernible e imaginable es el que "se crea" en torno a un acto necesario, aunque nimio, ocurrido en el momento y sitio justos, y en el que se hacen converger o desembocar pasiones, sueños, pensamientos, imágenes y desencantos de un hombre: un "instante denso" que le da sentido a una vida, porque es signo que si actualiza, milagrosamente, la cualidad esencial del objeto al que representa.

Una tarde, pues, en la sala del reclusorio se ha detenido una mirada sobre la escena: la mirada azarosa de un observador ajeno a las circunstancias, imaginario y atónito, a quien todo —parlamentos, pausas, movimientos y posturas— le parece dispuesto de antemano. Presos y visitantes son a sus ojos una especie de autómatas que cumplen involuntariamente un papel fijado y concertado por otros. Ni lo habitual del lenguaje, ni lo predecible de cada gesto habrían borrado en él la ilusión de estar frente a un simulacro.

La ilusión, a su vez, "añade" a la escena algo extranjero a su propia naturaleza, un ligero cambio que como nueva condición irrumpe desde afuera, sin conexión alguna con las historias de la prisión: un vuelo de pájaro, la mirada de un observador imaginario sin objetivos ni parlamentos. Y cuyo mirar desinteresado le permite asumir la realidad a la que asiste como mera representación.

Representación, ¿de qué? De su capacidad de observar, al menos; de fijar la vista en un espacio definido, de concentrarse por un lapso de tiempo determinado en un transcurrir finito de eventos. La escena que observa lo es en cuanto que la dosificación y sincronización de sus hechos puntuales la densifican, la comprimen hacia su propio centro, aislándola del "resto del mundo", del "resto del tiempo", de la continuidad o el caos. Se trata de una "escena" porque el observador imaginario la contempla, porque alguien la describe, porque quizás alguien más puede visualizarla y reproducirla luego. Todos estos sujetos estarían, en todo caso, fuera de sus marcos, y serían el polo alrededor del cual gira "el resto del mundo", "el resto del tiempo".

La mirada es necesariamente la alteridad respecto de la escena, la que establece sus límites, la que le otorga contorno, es decir, condición de su forma y principio de su contenido.

Si en efecto lo que sucedió esa tarde en la sala del reclusorio ocurrió independientemente de que alguien lo observara, es justo la reflexión de una mirada lo que convierte a

la situación en figura de pensamiento capaz de abrir nuestra indagación sobre la ficción teatral. Figura asumida así, a vuelo de pájaro, como vistazo que traspasa el umbral de una prisión.

II

También a vuelo de pájaro fingido, y no por casualidad, escapa Dedalo del laberinto que construyó llevando al extremo el prodigioso arte de sus dedos, ars fingendi, con el que modeló las primeras esculturas que existieron, y dio nombre al oscuro ejercicio de crear ficción. Modelar la materia, darle forma, parece ser, pues, la actividad que origina lo ficticio. ¿Y dar forma no equivale acaso a simular la presencia de otro objeto previo, diverso de la materia que se modela, ausente de ella por tanto?

"Como para significar, finge", dice Pirandello (2). Dar forma es "traer a cuento", entonces; hacer presente el objeto deseado, mediante una suplantación (3). Así la estatua por el cuerpo, el retrato por la estatua, el nombre por el retrato, el sonido apenas del nombre, el aliento que emita ese sonido, o la imagen secreta del aliento.

"Como para significar, finge", hacemos repetir a Pirandello, cuando acota la actitud que espera del actor: ocultarse tras el personaje para proyectar así, como una sombra, la realidad más íntima del propio actor, su ser actual de carne y hueso, y en

última instancia, su condición humana, con la consecuente condena de representarse a sí mismo si es que quiere representar algo para los demás. Tal vez ésta sea la única manera de decirlo -y de descifrarlo-: soy por negación de otro, por ocultamiento, por ausencia.

Entendido así, no se trataría tanto de fingir la presencia de algo ausente, como de convertir en deseable y digno de atención lo que de hecho se tiene ante la vista, gracias a un proceso ilusionista de alejamiento, pérdida o encubrimiento. No se contempla sino aquello que se ha soñado previamente -afirma Bachelard; la ficción sería acaso el velo que disimularía el supuesto carácter onírico -o de nostalgia- en la apariencia de toda realidad, provocando la sensación de distancia y perspectiva en el espectador, imponiéndose entre ambos como un límite, una frontera. Se trataría de la línea divisoria entre planos de realidad -o de conciencia, si se prefiere- que resguardara una fantástica y mentida certidumbre: lo inaccesible -misterioso ser de las cosas- está ahí, a la mano, tras los múltiples telones del sentido, y está ahora, convirtiéndose sin embargo en recurso inteligible, susceptible de ser poseído. La velada desaparición del objeto desnuda así su más secreta verdad.

El fingimiento, como recurso para hacer desconocido lo habitual -o viceversa-, desvía toda relación de identificación o de indiferencia entre forma y mirada, desvirtuando, desapareciendo, desnaturalizando, deformando las cosas para volverlas intensamente visibles, lo cual no deja de constituir un

mal, si bien necesario, por ser perversión de las figuras en que el mundo se reconoce y asume.

¿Será por eso que en ciertas viejas historias queaman los ojos del artista que osó modificar la creación? La ceguera como huella del fuego sea quizá más incendiaria que el fuego mismo: quema en oscuro y mira en frío, testimonio de un mundo trastocado.

Si el disfraz sirve menos para imitar al personaje que para camuflajear al actor, ello es porque la única manera de expresar lo inmediato es bajo los efectos del disimulo, de la denegación. Se finge que no se es sino otra cosa, y lo que llamamos propiamente ficción sería la crónica de este proceso de ausentarse, o en todo caso, del proceso que constata tal ausencia; es decir, el relato en concéntrica espiral en torno a un punto deshabitado.

En este punto, núcleo de gravedad, instante denso y centro vacío a un tiempo, se halla tal vez la clave del laberinto, motivo fundamental de su cohesión.

¿Cómo escapar a la atracción que ejerce la nada -lo han dicho tantos- desde el fondo abismal de los signos? ¿Acaso mediante una nueva ficción, como las alas de cera de Dédalo?

Sea como fuere, la posibilidad cognoscitiva y comunicativa de la ficción se sustenta en una paradoja: decir por no decir; revelar en la medida en que se miente, y en que tal mentira -alteración, exageración, modificación de lo que se asume como verdadero- contiene la capacidad de sugerir.

¿Sugerir qué? Al menos no lo que en realidad es. Si el arte

quisiera convertirse en aquello que evoca perdería su efecto revelador y sobre todo su poder de seducir al sujeto que la escucha, le toca o le mira, como si se tratase de un cuerpo vivo.

"¿Acaso puedes conocer otra cosa que engaño?, se pregunta Kafka (4). Una vez que se aniquila el engaño ya no te está permitido ver o te transformas en una estatua de sal".

III

Pero ¿quién esculpió esa mirada? Quizá valdría la pena darle vuelta a la cuestión: No, no es que se modele la materia con el fin de comunicar la sensación de presencia de un objeto ausente; tampoco es que se finja la ausencia del objeto para rescatar así su intrínseco misterio, su imposibilidad de ser aprehendido. Para no ser víctimas del vértigo frente al centro vacío de una obra que, como agujero negro, querría atraer todo sentido y engullirlo, pensemos mejor que la actividad de quien crea ficción consiste en transmitir o insuflar una especie de aliento vital a las formas cualesquiera de las cosas. El aliento traspasaría el sonido hasta habitar el nombre y vibraría en el nombre para dar dimensión al retrato, atravesaría luego el retrato para conmovér la estatua y otorgarle el ánimo de un cuerpo en movimiento. A los objetos se les exige entonces no ya que disimulen estar ahí, sino por el contrario: presencia, más presencia que nunca. Y los dedos del escultor serían los instrumentos que extraerían de la materia

una nueva intensidad, ajena a su naturaleza originaria.

Así la ficción -en cuanto modalidad de trato con el mundo- obraría convirtiendo lo tangible (cuerpos, palabras, espacios y en el espacio y el tiempo) en materia sensible, motivo de experiencia estética compartida.

"Este mismo espacio medible", explicaba alguna vez un director de escena mientras cruzaba el foro vacío de lado a lado, "puede vibrar de manera perceptible gracias a la energía que se desprende de ustedes. Cierren los ojos y sientan los diversos planos en que puede descomponerse esta sala; imaginenlos "dentro" de sus cuerpos. Ahora abran los ojos y el espacio habrá cambiado sustancialmente". "El efecto de sentido no es un mero añadido intelectual, pensaba; puede ser incluso nueva condición física del aire":

Y sí, el espacio que se vuelve "teatral" deja de ser el mismo: objetos y cuerpos lo hacen vibrar de otra manera, más intensa, más perceptible; sus dimensiones y texturas sugieren atmósferas psíquicas, cambios de estados de ánimo, tal vez el surgimiento mismo de las historias, en sucesión o simultaneidad, encarnadas o sólo imaginadas.

También el tiempo, dice Eugenio Barba, puede llegar a convertirse en sustancia sensible (es decir: "de y para" los sentidos, antes que para el espíritu), lo mismo que el cuerpo y las emociones del actor y que cada una de las palabras salidas de su boca; todo ello gracias al despliegue, en escena, de una

energía "excesiva", "extracotidiana", superior a la requerida para los actos de la vida práctica.

Esta energía contagia su vibración a la materia circundante y la convierte ya no sólo en signo de lo que evoca sino en intensidad que llama la atención sobre sí misma. Todo objeto se transforma en motivo de su propia sorpresa de ser, exponenciación de su misterio y multiplicación de sus modos de existir, facticos o virtuales.

"Es por eso", decía el director, "que el teatro permite una percepción distinta de los elementos que le sirven de materia prima. Su facultad de sugestión radica en la posibilidad de despertar en la mente del espectador la imagen compleja y variada de la realidad comprimida que se 'da a ver', de abrir sus facetas, todo lo que en ella puede ser, independientemente de que deba o no serlo según cualquier idea preconcebida del mundo".

La mirada, entonces, se cristaliza en un sinfín de pupilas. Difracción infinita de una imagen -que se da a mirar y mira-, única e irrepetible, y en virtud de la cual tiempo, espacio, actores, texto, movimiento, luz se tornan significativos.

Así pues, en un primer intento de definir la imagen específicamente teatral, se diría: imagen única y plural, intensamente experimentable desde el exterior.

En el teatro, el cuerpo representa un cuerpo, y la voz, una voz; el tiempo en que transcurren, tiempo; y el espacio, espacio escénico también. La imagen teatral -conjunto móvil de estos elementos- tiene como origen, no el mundo, sino imágenes "previas" del mundo. Significante y significado comparten sustancia y forma, se identifican y niegan mutuamente.

La ficción teatral, al reconocerse otra, diferente de aquella a la que representa o encarna, pero fingiendo ser idéntica a la que es, se vuelve sobre su "ser-espejo-de-sí", sobre su peculiar realidad de ente ficticio, causa y efecto, puente y fin de la imagen que proyecta. Conlleva, pues, una autorreflexión y ello la condensa, le da el peso suplementario que adquiere al confrontar y repetir su contenido. Todo signo en ella se bifurca para contradecir su estatuto de verdad, para dejarlo en suspenso, para instalar un diálogo sin posible solución definitiva.

Las cosas son y no son a un tiempo, y es en el sentido polivalente de su existencia donde radica quizá su vocación para convertirse en materia de ficción.

La incertidumbre parece recorrer todas las instancias de seres y objetos, todos sus modos de ser. El artificio, en tanto que confección artística del mundo, sería el ámbito en el que, no habiendo el requisito de asegurar una perspectiva unívoca de lo real, el doble carácter de ausencia/presencia de las cosas no sólo se admite, sino que se ostenta como virtud. La ficción hace

suyo el titubeo entre el ser y el no ser considerados como simultáneos o coincidentes aunque en lucha. La ficción no tiene que pronunciarse por ninguna de las opciones; les permite convivir, alternarse, confrontarse. Es más, funda sus efectos sensibles e imaginarios precisamente en tal titubeo. Ello implica una ineludible tensión para el espectador quien, no sabiendo nada a ciencia cierta, se mantendrá a la expectativa, en especial estado de alerta.

¡Horas enteras de suspenso, tal vez!, como en aquella ocasión en que un famoso bailarín, encargado de escenificar nada menos que "los terrores de la guerra", se mantuvo completamente quieto, de pie a mitad del foro, sin mover ni un párpado siquiera. Aunque había ensayado una compleja coreografía, ya sobre el foro le pareció un sacrilegio bailar. No se movió aparentemente, pero todos esos terrores estuvieron danzándole siniestros por la sangre durante el tiempo destinado al espectáculo, frente a un público atónito de postguerra (6).

Imagen que contiene otras imágenes -de las que a su vez es contenido-, que las retiene en sus vacilantes márgenes y allí mismo las obliga a desaparecer, es el teatro. Objetos y seres que están y no están a la vista de una duplicada autoconciencia: la que reconoce y la que ignora.

La imagen teatral es única y una (interpretación elegida respecto de un texto polisémico que la precede), pero es también muchas imágenes implícitas vibrando en la calidad de un texto y de un timbre, en la posición de un cuerpo y en los movimientos de

una voz. La imagen teatral es una alternativa para el ser de las cosas en la realidad, una apuesta puntual por la que no puede optarse nunca más. Lo visible se esfuma, lo audible huye, lo tangible se transforma. El teatro está hecho de materia, tiempo y espacio concretos, voces y cuerpos positivamente existentes y por ello mismo no da cuenta sino de su inasibilidad, de su continuo proceso de descomposición, pues queda sujeto a las mismas contingencias de lo que consideramos "la vida real".

Intentando apresar el momento y el lugar en una imagen, intentando encarnar texto y sensación, el quehacer teatral, arte de fingir, es necesario cómplice de lo huidizo.

V

En la destilación de perfumes hay, sin duda, cualidades y esencias que escapan, como en los procesos alquímicos de purificación de un elemento. ¿Cuál es el ánima última que permanece? "Ella" pasa de uno a otro estado adelgazando hasta volverse exhalación, vibración que recorre la materia y se mimetiza a cada nueva configuración. Subsiste pese a que se transtorne su naturaleza y a que cambie el lenguaje en que aparece proferida; pese a su constante mutación de forma y quizá precisamente fugitiva e inaprehensible en virtud de tal mutación. ¿Una frase que la capture un instante aquí? Llamémosla: dama oculta tras los velos del sentido, musa de la ficción, pupila invertida.

De forma en forma viaja, sujeta a una cadena de suplantaciones donde cada una traiciona a la anterior pues la niega. La existencia de una forma dada en el presente depende siempre de una previa deformación.

Imposible pensar a la ficción sin hacedor, al artificio sin artifice, al signo sin intencionalidad y a esta última sin un yo que la sustente. Los sujetos dan forma al ánimo que les inspira haciéndola visible, inteligible -al menos en apariencia; ellos son, en el caso del teatro, autores en muy diversos ámbitos y con diferentes instrumentos. Sus lenguajes y las sustancias que manipulan se conjugan sin embargo para hacer surgir el hecho teatral, cuya praxis en general podría concebirse como el montaje de traducciones en las que cada uno de ellos ha descompuesto el "texto" conformado por el otro para componerlo en diferente código, para convertirlo en un nuevo objeto. Pese a ello, en cada traducción permanece algo de Aquella que hubo de servirle de sustrato: figura ausente que se proyecta como sombra o como recuerdo. En la escena se actualizan tales sombras, huellas de una transfiguración, en simultaneidad polifónica de signos y sustancias.

El hecho teatral se realiza colectivamente, y es por eso menos un producto definitivo y terminado que un evento, creación de lazos entre seres vivos, encuentro entre subjetividades que dialogan mediante sus respectivos quehaceres: modelar la energía que les impulsa, objetivarla y darla a ver, comenzando cada uno en el límite en que el otro se detuvo.

Así, el dramaturgo traducirá a la escritura las imágenes del poeta; el director teatral organizará el material verbal en términos de espacio y de tiempo y "actuará con palabras" las acciones y emociones que transferidas al lenguaje del cuerpo y de la percepción serán modeladas por el actor dentro de sí y proyectadas en la mirada del espectador, quien conformará su sentido último.

Pero el espectador habrá de interpretar toda imagen a su muy particular manera; el actor dislocará los signos fijos y unívocos de la historia; el director transgredirá la naturaleza atemporal y multiespacial de la obra literaria, y el dramaturgo sujetará a la lógica de un discurso las apariciones polifacéticas e irracionales del sueño o la pesadilla del poeta -aunque se trate de él mismo. Traicionándose es que dialogan, ¿sobre qué?, ¿sobre el hecho mismo de su encuentro? ¿Acerca de quién dialogan? Acerca de "ella", el alma ausente de los signos:

Poeta

Séma, es de madrugada. Aroma de azahar merodea tu tumba. No basta con ordenar a los muertos que se levanten. Hay que vaciarse en ellos. Aquí estamos, cuatro voces para habitarte. Cuatro jinetes danzando alrededor de tu signo mientras los ruidos de la noche recuerdan tu risa, picante como pólvora de naranjas.

Autor

"Voz del poeta: Séma es de madrugada..."
(En el centro de la pieza, un féretro transparente -como un prisma gigante- vacío, rodeado por cuatro sujetos que musitan ininteligibles rezos, y que de cuando en cuando se acercarán para oler la caja mortuoria, tomar nota, observar meticulosos con el monóculo. Una luz ambar va iluminando poco a poco la escena, mientras hablan alternadamente cada uno de los personajes:

El Poeta, el Autor, el Director y el Actor, elevando su voz por encima de los murmullos. Una sábana blanca se agita dentro del féretro, produciendo un vienteillo aromático que atraviesa el cristal y que debe alcanzarse a percibir hasta la más lejana de las butacas).

Director

He soñado que estábamos en una capilla funeraria como ésta y que nos comportábamos tal cual si estuviéramos en un extraño laboratorio. El cadáver es invisible, pero sabemos que está ahí porque de él emana este olor penetrante, ácido y dulce. Estamos aquí para propiciar las sucesivas transustanciaciones de este cuerpo intangible. Mis compañeros y yo somos una especie de hechiceros, venidos de muy lejos para probar nuestros conjuros y esperar que algo suceda. No sabemos qué será. Estamos a la expectativa, guardamos reserva entre nosotros, nos comprendemos tal vez con la mirada.

Actor

Sosa, es de madrugada. Aroma de flor de azahar merodea tu tumba. Levántate querida en mis adentros, ocúpame y salta hasta mis ojos. Sal de tu concha de cristal y habita mi inquietud porque despiertes. Tu sabor a naranja está en mi lengua, y las palabras que dices se me agrietan en los labios.

Entonces el actor se acercó parsimonioso al ataúd, los demás le ayudaron a levantar la tapa y a recostarse dentro, poco antes de que cayera como un párpado el

TELON

NOTAS de La estatua fingida

- (1) Ejemplo tomado de los apuntes del curso Técnicas de la dirección escénica impartido por Ludwik Margules, Núcleo de Estudios Teatrales, México 1987.
- (2) Teatro, vol. II, Ediciones Gernika, México, 1986, p. 29.
- (3) "El objeto del deseo no se da a sentir sino en una estructura de ficción, es decir, bajo los efectos de la apariencia o la falsa apariencia (lo que viene a ser lo mismo), cuyo fondo abisal equivale a la nada", dice Roger Dragonetti (Le gai savoir dans la rhétorique courtoise, Seuil, Paris, p.56).
- (4) La poética del espacio, F.C.E, México, 1965.
- (5) Op. cit.
- (6) Más allá de las islas flotantes, UAM, México, 1987.

II. LA ESCENA IMAGINARIA

"Repetiréis las palabras que fueron dichas siempre... ¿Creéis vivir? ¿Rumiáis la vida de los muertos!... ¿Aplastar a uno con el peso de una palabra? ¿Qué es? ¿Una mosca; La vida toda está aplastada bajo el peso de las palabras. El peso de los muertos".

Enrique IV (II, p.45)

Un hombre envejece recluido en una villa campestre, disfrazado de soberano del siglo XI, rodeado de un mobiliario palaciego medieval y acompañado de cuatro sirvientes, los "Consejeros secretos", que tienen la función de hacer comparsa a su locura. Llegan visitantes y un médico, a curarle; entre ellos, Matilde Spina, su amada de antaño, y Belcredi, su rival, quienes estuvieron involucrados en los sucesos en que perdió la razón, veinte años atrás, durante una cabalgata carnavalesca. Disfrazándose también ahora, le obligarán a confrontar las imágenes del pasado con las del presente; así tomará conciencia del tiempo transcurrido, de su vejez actual, de su enfermedad y aislamiento, y volverá a la realidad, planea el médico. Pero resulta que el loco simulaba serlo desde hacía mucho tiempo y era consciente de la farsa que en torno a él se organizaba. Lo revela furioso a sus sirvientes poco antes de ser expuesto a la confrontación terapéutica que por poco lo enloquece de veras: han vestido a la hija de Matilde, Frida, con el disfraz que usó aquélla en la cabalgata y la han colocado en el nicho donde

debiera estar la estatua de la amiga del rey: Matilde de Toscana.

Es así como la estatua adquiere vida, ante los ojos azorados del Rey. El impacto que recibe, así como las acusaciones con que lo abruma cuando se enteran todos del engaño, le impulsan a asumir como verdadero su delirio, nuevamente. En plena posesión de su papel y presa de un acceso de furor, hiere de muerte al odiado Belcredi. Su acción lo condena entonces a seguir preso para siempre en la ficción de su locura, tras la máscara inamovible del Sacro Emperador Germano Enrique IV.

Y esta, en resumen, es la historia que nos cuenta Pirandello.

Para él, el arte poseía un carácter atemporal, fijo en medio del panorama cambiante de los hechos humanos, preso de la forma y por lo tanto libre de la paulatina destrucción de todo lo viviente. Si fuera así, cabría imaginar que su obra existe siempre en un ámbito extraordinario, inmune a la corrosión del tiempo. Dado que el hecho teatral nace necesariamente en el espacio, sólo podemos pensar ese ámbito como un "lugar": el sitio de una escena. Ahí estarían los personajes enfrentándose unos con otros, repitiéndose al infinito o bien actuando de una vez por todas con ademanes y palabras absolutas, en un presente permanente.

Para escribir este libro tuve que construir un escenario mental donde la obra de Enrique IV pudiera representarse las veces necesarias para "verla", comprenderla, olvidarla y nuevamente comprenderla de distinto modo. Sólo así podría

devoiver al reino de la escritura algo de los hechos, gestos y vibraciones que se desplegaron alguna vez sobre un escenario concreto. Parto del texto de Pirandello, pero me olvido de él; imagino alguna de sus puestas en escena, pero ya que una representación teatral es efimera, irrepetible, y no puede convertirse pues en "documento", he tenido que adoptar la estrategia que propone Anne Ubersfeld en Lire de théâtre: elaborar un tercer "texto", que me permita iniciar mi indagación sobre el lenguaje teatral.

El 24 de febrero de 1992, en el Manzoni de Milano, se representa Enrique IV, interpretado por Ruggero Ruggeri. La escenografía es austera; se han evitado al máximo los elementos puramente decorativos. Resalta, en los testimonios fotográficos de la puesta en escena, la pared de fondo tapizada de un motivo inquietante: el águila negra imperial, que recuerda a la suástica. Ha de verse en el primero y tercer actos, "lo que pudo ser la sala del trono de Enrique IV, acota Pirandello, donde, "en medio de los antiguos muebles y adornos (habrá) dos grandes retratos al óleo, modernos, (...) que representan a un señor y una señora, jóvenes, disfrazados con trajes carnavalescos de "Enrique IV" y de "Matilde de Toscana". Puertas a derecha e izquierda. Durante el acto segundo, se verá un salón contiguo al del trono (por el lado izquierdo) "con un sector de coro de iglesia ceñido con una balaustrada (...) y sobre el estrado, "una mesa y cinco sillones de estilo". Todo ello, en la parte derecha

del salón. A la izquierda, dos ventanas que dan sobre el jardín, y enfrente, una puerta que lleva a la sala del trono. Otra puerta de salida, al fondo. (No hay que perder de vista la existencia de esta puerta al fondo). Suponemos -por simple convención escénica- que ambas salas forman parte de todo un edificio, la Casa Imperial de Goslar. Sabemos sin embargo que se trata de una villa solitaria de la Umbria que ha sido "disfrazada" por entero para responder "escenográficamente" al desvarío de un anónimo marqués.

Hasta aquí dos cosas parecen quedar claras: No se trata en realidad de la casa imperial que vemos, ni de la villa en Umbria, que suponemos, sino de un foro teatral. Claro que el castillo de Goslar, en 1077 ha sido también escenario de un drama, replicaría uno de los consejeros: "sostenemos (aquí) día a día la muy espantosa lucha entre el Estado y la Iglesia". El rey viste sayo de penitente fingiendo que se arrepiente para que Gregorio VII revoque su excomunión.

Si nos atenemos a los discursos del Rey acerca de esta lucha, bien podemos preguntar: ¿Se trata de Goslar, o de Hartz, Worms, Sajonia, Lombardía, el Rhin?

Por su parte, la villa en Umbria es también escenario en 1922, no sólo de la tormentosa vida de un falso Enrique IV, sino de la comedia que día a día repite el falso demente para sí mismo y para los consejeros, desde el momento en que, habiendo salido de su locura, decide permanecer en su existencia fingida. Y más aún, será escenario de la tragedia desatada por la aparición de los visitantes, quienes, incluso viniendo del "mundo exterior",

organizan otra farsa y se disfrazan también.

Si nos atenemos a los hechos que presenciamos sobre el entarimado de tantos por tantos metros cuadrados, podemos con toda razón, inocencia aparte, preguntar ¿dónde estamos en realidad? Los consejeros secretos nos dan una clave: "según el lance que representemos ¡la historia! salta con nosotros ahora aquí, luego allá". Curiosa naturaleza la del espacio teatral: es imprescindible para una acción que lo niega -o si se prefiere, que disloca y pulveriza su ubicación geográfica e histórica.

¿Sucede lo mismo con las características materiales "intrínsecas" de este espacio? Me refiero al volumen, altura, profundidad, densidad del aire, temperatura, amplitud, forma, tamaño, textura y color de los objetos y cuerpos que lo habitan o que lo delimitan, distribución de la luz, planos, calidad de los movimientos que en él ocurren, trayectorias de sonido que lo cruzan, etc.

Sí, sucede lo mismo. La acción teatral modifica el espacio pese a que depende físicamente de sus condiciones concretas. El diálogo que se establece con la materialidad de ese espacio es distinto al del uso cotidiano, y para explicarlo no basta con decir que se trata de un uso "simbólico". De hecho, el espacio teatral desmiente sus atributos materiales particulares materiales para convertirse en otro o en otros, pero su aquí, su ahora y su cómo siguen determinando lo que ocurre en esos nuevos ámbitos desgajados del primero. (Recuerdo una experiencia que ejemplifica lo anterior: Hace un par de años asistí a la puesta en

escena de Agata de Marguerite Duras, dirigida por Lorena Maza en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario en la Ciudad de México. La escenógrafa, Teresa Uribe, realizó un interesante trabajo con luces blancas sobre un escenario rectangular y vacío. Las acciones y las palabras resaltaban y rebotaban en él con una intensidad, desnuda, cegadora. Cada vez que viene a mi memoria alguna de las escenas, lo que veo, curiosamente, son los escenarios que mi imaginación proyectó sobre aquel fondo "sin fondo" blanco. ¡Y tan nitidos y coloridos son mis recuerdos!: una casa de un sólo piso y paredes enmohecidas, la vegetación que la rodea, el cuarto con el piano, la puerta con mosquitero, los pasillos vistos desde la altura de un niño, sus mosaicos y la angustia, un aeropuerto, un pequeño departamento prácticamente desamueblado, y una pantalla de cine, sí la "pantalla" inconsciente donde surgían los recuerdos más recónditos de los dos únicos personajes. Todo eso, con sus olores, temperaturas y atmósferas anímicas correspondientes, apenas dentro de un rectángulo de tres por cinco bañado con reflectores blancos...)

Lo que caracteriza en primera instancia cualquier espacio teatral es quizá su calidad de fisicamente cerrado, así se trate de un anfiteatro, o incluso de un escenario al aire libre. En este último caso, por ejemplo, la acción se posesiona del cielo como techo, del horizonte como ciclorama, del frente como proscenio. Un espacio teatral establece de entrada sus límites, para separarse del mundo circundante, del mundo real. La

intensidad que emana de la acción y de las palabras de los actores define los alcances de ese espacio, sus áreas de influencia, de sonoridad, de resonancia. El movimiento de los cuerpos y su relación motriz y energética con los objetos se poseionan de la luz disponible y del ruido ambiente, y los modifican también. Que estos fenómenos no hayan sido sistematizados en una disciplina científica, no impide que se los perciba de hecho en el ejercicio y goce del teatro. El espacio teatral es una madeja de vibraciones y crea forzosamente "su" burbuja, que aísla de la dimensión cotidiana tanto a actores como a espectadores. Sin embargo, se trata de una burbuja "translúcida", que nos permite seguir presentes en el aquí y ahora de la realidad diaria, de la vigilia; como sucede en los juegos infantiles, los niños siguen dando vueltas en la sala de su casa -y lo saben- mientras recorren a caballo un sendero entre montañas. Y de regreso: hay quien dice que la conciencia propia es nuestro único hogar.

Estamos, pues, en todas las salas del trono posibles, pero también en un recinto para enfermos mentales, o en la cárcel psíquica de una existencia enclavada dentro de su ficción. ¿Es ese recinto el que miran los espectadores desde la butaca, o el que leen nuestro ojos en las acotaciones en el texto de Pirandello, o el que les describo yo, aquí, ahora mismo?

Pensemos por un momento que se trata de un espacio mental. No un espacio simbólico, porque sigue siendo a fin de cuentas el mismo espacio al que me refiero, y no algún otro al que

supuestamente "representa"; sigue siendo un espacio con características físicas análogas a las de cualquier espacio material: es decir, tangible, visible, audible, ocupable. Un escenario interno, no simbólico sino verdaderamente habitado por la imaginación. Tan volátil como la imaginación pero capaz de acoger las vibraciones que emanan de un cuerpo... Es necesario, pues, configurarlo con el envés de la mirada. Ahí de donde surge un mundo en el que suceden cosas en cierto modo distintas a las del mundo real, sí, pero de la misma envergadura. Y no preocuparse demasiado si acaso ese espacio teatral interior cambia de dimensiones o de profundidad a cada momento. De hecho, a diferencia de los otros espacios, materiales e intelectuales, se trata de un espacio tremendamente más fluido, que es preciso delimitar para que entonces pueda, como todo escenario teatral, multiplicarse "hacia adentro".

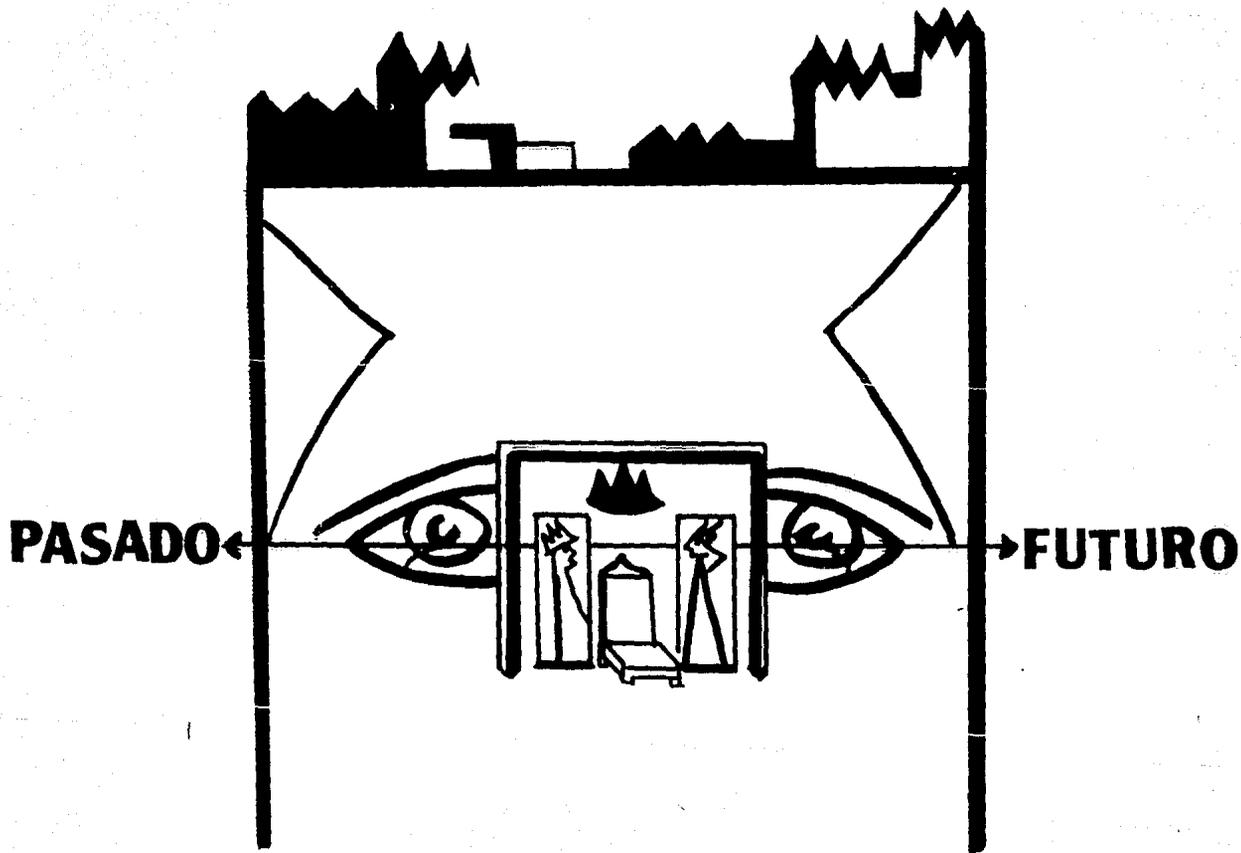
Parto entonces de ese espacio a oscuras y lo voy poblando de objetos y de cuerpos. Lo describo ahora en términos topológicos (es decir: aunque cambie de forma, sus proporciones y relaciones internas permanecerán). Es un espacio rectangular -porque oculta un misterio en su fondo- y a la vez curvo porque continuamente se trastorna, y se abre -hacia adentro. Un espacio de varios planos, como cortinas, y de varios niveles, así como zonas de distinta sustancia y cortes transversales relativos al tiempo; tendrá sus coordenadas (1), sus puntos cardinales, y incluso sus puntos de fuga (como esa puerta al fondo, o el funcionamiento de "espejo" que tiene para el demente su propio retrato de juventud, o el

ventanal por donde el Rey mira la luna).

Será un espacio cerrado por todos lados, ya que, a diferencia de cualquier otro espacio teatral no necesitará reservar una zona "de realidad flotante" para el público: los ojos espectadores, los de usted y los míos, estarán adentro, y en todas partes, por virtud de la escritura.

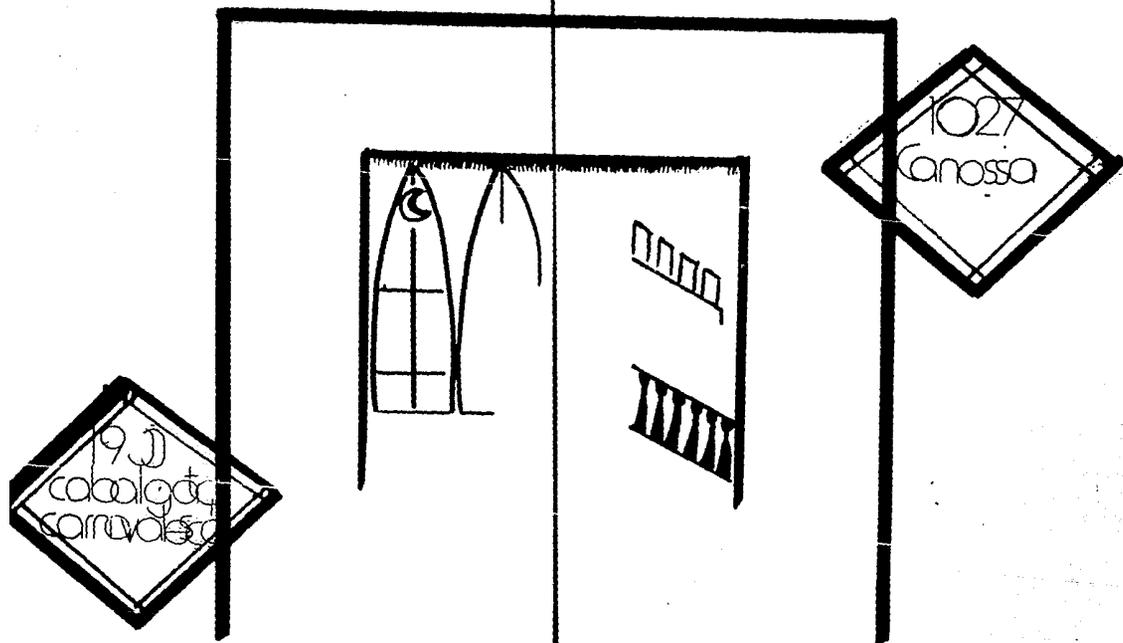
En el centro de la escena estaría EL ACTOR, un cuerpo parlante. A su derecha el PASADO, que se nos narra o que "sabemos": se trata de relatos e imágenes, que son traídos a escena por voz de los actores. A izquierda, el FUTURO, que vemos, pero cuya significación nos vemos obligados a "suponer". De arriba a abajo: el eje de la acción teatral. En su polo norte, el PRESENTE PERMANENTE de la escena, tiempo repetido, clausurado. Y en el polo sur, el TIEMPO NEGADO de toda representación, tiempo al que "asistimos" y del que somos "cohabitantes" durante las dos horas efímeras e irrepetibles que dura la obra.

Hacia el frente (lo que llamaría: la boca del escenario) los sucesivos modos de ser o "sustancias" de la "ZONA DE FICCIÓN": el sueño (imagen), el cuento (palabra), la farsa (acción). Hacia atrás los sucesivos modos de ser de la "ZONA DE LA REALIDAD" (que llamaré: inconsciente de la escena (2)): el recuerdo, el relato, los hechos históricos. En medio de ambas, claro, la zona equívoca que instala la locura -llamémosle la "ZONA ESTRICTAMENTE TEATRAL", el corazón de este espacio teatral.

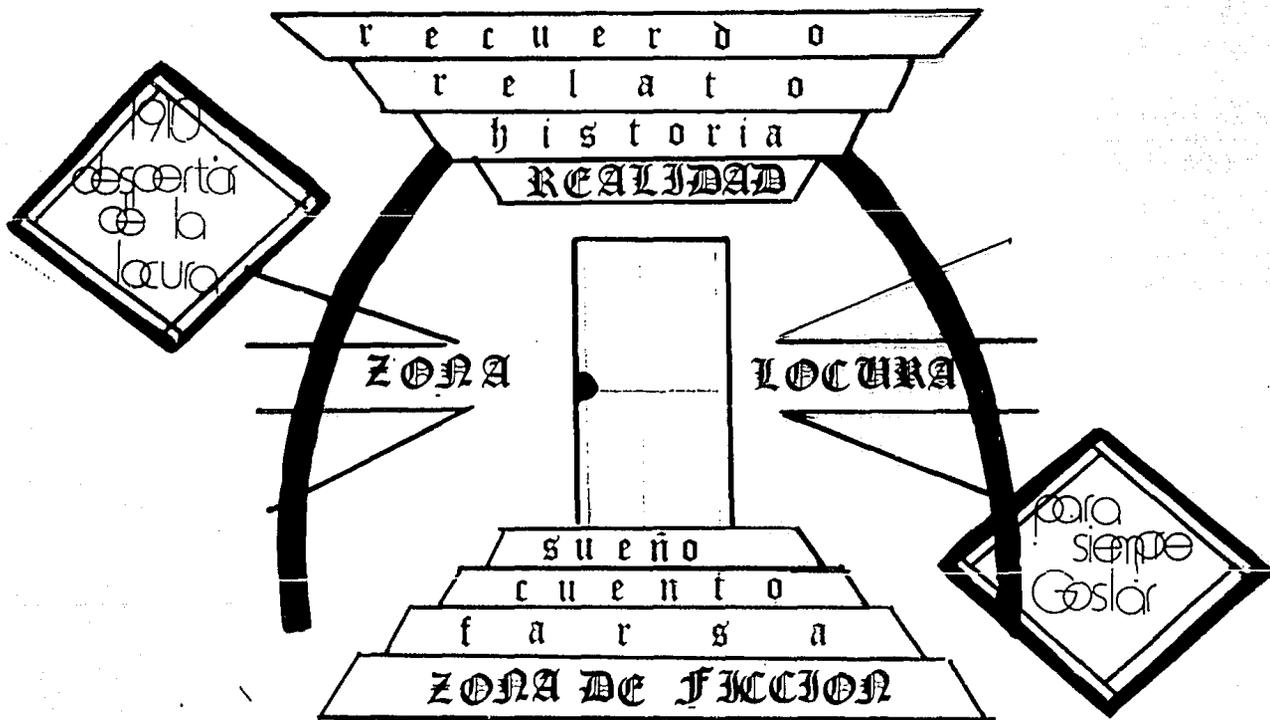


LA ESCENA IMAGINARIA

**PRESENTE
permanente**



tiempo flegado



Basicamente, distinguiré tres Planos verticales: LA sala al trono, el salón contiguo con los ventanales, y el "hueco" tras bambalinas -al que da precisamente la puerta situada al fondo...

Habria, por otra parte, tres niveles horizontales: los tres Actos (3) en que se divide formalmente la obra, y en los que conviven tres distintos escenarios para la misma fábula: Goslar, Umbria y Cualquier-otro-sitio-en-el-planeta.

Durante el primer Acto, la llegada de visitantes descubre el hecho de que en esa villa una historia ficticia se está representando. Se trata inicialmente de un espectáculo dirigido a Enrique IV, y en segunda instancia, a nosotros.

Durante el siguiente Acto, descubrimos que la farsa representada es otra: la de la locura. Farsa que realiza el loco para sí mismo y sus Consejeros, en segunda instancia para los visitantes, y sólo de pasada, para nosotros. Nos hemos convertido en simples espías de lo que sucede.

Durante el tercero, los visitantes organizan una farsa, la del "retorno a la realidad", dirigida al loco; pero el loco acaba trastornando las relaciones entre los cuerpos y las cosas, y vuelve la farsa contra los actores. Instala de nuevo la incertidumbre como ley del espacio de representación, para finalmente, traicionar esta ley equívoca y retrotraer todo este espacio al mundo ficticio de Enrique IV. ¿Cuál es nuestro papel respecto de la representación, en este momento? Somos testigos sin escapatoria de un asesinato ¿real? ¿ficticio? ¿en qué términos "real"? ¿en qué términos "ficticio"?

Lo seguro es que los tres Actos de la obra no corresponden a la sucesión pasado-presente-futuro, sino a tres momentos de un acontecimiento único, la representación: 1er. momento, en el que nos enteramos de lo que ocurre sobre el escenario; 2o momento, en que nos enteramos de que no sabemos lo que "en realidad" ocurría; 3o, en que nos enteramos de que nunca lo sabremos a ciencia cierta. De hecho, son tres modos sucesivos de vincularnos con la acción.

Dice Anne Ubersfeld que el llamado "teatro dentro del teatro", que encaja un espacio de ficción dentro de otro espacio de ficción mayor, nos enfrenta a una doble negación de la verdad escénica (4), y que esta doble negación hace que el espectador acepte como verdadero lo que ocurre en el espacio de representación encajado. Tal cosa sucede en Hamlet o La ilusión cómica de Corneille, por ejemplo. Hay dentro del espacio escénico actores que son espectadores de lo que sucede en un espacio más "interior", "doblemente ficticio" (más "adelante", según las coordenadas de mi escenario mental). Lo que ven esos actores-espectadores en la sala del trono (a Enrique IV, el hombre, debatiéndose contra el poder del Papa) sólo es cierto en el ámbito correspondiente a Goslar, pues en realidad saben que están en Umbria. Nosotros, espectadores "de segunda fila", sabemos que no estamos ni en Goslar, ni en Umbria; pero, que en su carácter de ficción, el drama del loco -vivir o no el drama de Enrique IV- encierra una verdad, una verdad que los actores-espectadores (es

decir, los visitantes) son incapaces de ver en la literalidad que les impone su observación "cautiva".

El modo en que cada uno de estos tres Actos nos relaciona con los diversos espacios de representación que crea, deja ver algo interesante: la capacidad giratoria de mi escenario mental. En cada uno de los momentos del Presente permanente de la escena, nuestra conciencia se sitúa en una perspectiva diferente. Puede ver las cosas que tiene "delante" como ficticias; o bien puede darse vuelta, subir y bajar, entrar y salir, y ver lo ficticio como real provisional. O más delicadamente aún: puede ver la verdad que oculta y luego desdice cada elaboración ficticia... Asistimos al espacio circular de un juego, más que a la visión estática de una revelación.

Además de los Planos y Actos, consideraré en mi escenario mental cuatro Cortes temporales, traídos a escena exclusivamente como "sonido"; es decir, por medio de una narración. Dos a cada lado del Presente de la escena central en la que estas narraciones confluyen —es decir: la escena "cuádruplemente" teatralizada que dirige el loco en el salón contiguo al trono, cuando mira a la luna por la ventana; escena que se encuentra a mitad de los sucesos que se narran y que se dan a ver en 1922. Estas escenas solamente narradas serían:

Desde atrás (ZONA DE LA REALIDAD):

- 1) Castillo de Canossa, meses después de lo que sucede en Goslar (1077), y
- 2) Villa de Umbria, una mañana alrededor de (1910) en los aposentos del loco -es decir, 12 años antes de lo que está sucediendo "ahora" en la sala del trono.

Y desde adelante (ZONA DE LA FICCION):

- 1) Cabalgata carnavalesca ocurrida en 1900, es decir veinte años antes, y
- 2) Desenlace final y permanente de la obra: para siempre una Umbria de ventanas cerradas -"disfrazada"-, y un Goslar falso e inamovible. La escena de Enrique IV repitiendo al infinito sus parlamentos, sus rutinas de monarca.

Las escenas se localizan a derecha o izquierda, según tiendan a configurarse "desde" el Futuro, como en el caso de Canossa (perteneciente a la Historia), y de Goslar inamovible (perteneciente ya al mundo de la invención teatral). O bien desde el Pasado, como la cabalgata (hecho carnavelesco, farsico) y el despertar de la locura (evento sucedido en la "realidad" de Umbria).

Veamos ahora el escenario partido en tres Planos sucesivos, expandiéndose, desde la ZONA DE LA FICCION (al frente) Hacia la ZONA DE LA REALIDAD (en el fondo).

En mitad de un Primer Plano, habra un trono vacío, que debiera ser ocupado, obviamente, por el Rey. A los lados, los retratos colocados sobre los nichos vacíos, y el fondo tapizado con el motivo del águila imperial. Estamos en 1077 en medio del drama del antiguo Enrique IV, que al decir de uno de los consejeros "ofreceria tela para cortar, no una sino varias tragedias". Aquí en la sala del trono es donde el Monarca impone su reino. El reino de una historia lineal. Consejeros y visitantes se atienen a lo que manda el emperador, juegan su papel en la lucha contra el Papado. Digamos que, de algún modo, este plano da la cara de lleno sobre la "zona de la ficción", que pretende atenerse, por un lado, a lo estrictamente "histórico", y por otro, al desarrollo lineal de la acción dramática.

Pues también en esta misma sala del trono se sitúan los hechos ocurridos en 1922, donde se desarrolla la aventura de los visitantes, el diagnóstico del médico y las conjeturas sobre una posible terapéutica. Y lo que es más importante: el trastocamiento de dos farsas que intentan sobreponerse una a la otra, durante el tercer acto: La farsa terapéutica del doctor, disfrazando a Frida y al Marquesito Di Nelli (sobrino del marqués) como si fueran Enrique IV y Matilde de Toscana. Y la farsa de Enrique IV que el demente reinstala para aniquilar a su rival de ahora: Belcredi, en sustitución de su rival de siempre: el Papa Hechicero. Durante este último acto, la sala del trono se trastorna vertiginosamente en espacios distintos, como la aguja una brújula enloquecida: ahora Goslar, ahora Umbria, ahora

nuevamente Goslar, ahora cualquier-lugar-en-sobre-el-planeta donde un hombre enmascarado mata a un hombre sin máscara, su enemigo.

El asunto de los espacios se complica porque, desde este Primer Plano, durante el primer acto, se nos narran dos escenas ocurridas en otro tiempo (se trata de dos espacios "ausentes" actualizados):

La primera: El monarca se hiela en los patios del castillo de Canossa, vestido de penitente, en espera de que el Pontifice le dé audiencia. La que había sido su enemiga acérrima, Matilde de Toscana, es quien intercede por él ante el Papa, para que sea recibido.

La segunda: Veinte años atrás, durante una cabalgata carnavalesca organizada por el Circulo, un marqués anónimo disfrazado de "Enrique IV" cae del caballo, se golpea en la nuca con una piedra, y queda fijado en la personalidad que representa su disfraz.

Este cuadro se repetirá obsesivamente en los sueños del loco: una ronda de jinetes apeados de sus caballos riendo en torno al rey caído.

Pero el caballo del marqués, lo sabremos luego, había sido pinchado por Belcredi, quien le disputaba la atención de la hermosa Matilde Spina, disfrazada para la cabalgata como "Matilde de Toscana". El marqués se levanta, y parece que no ha sucedido nada grave. Pero luego, en el salón, arremeta a estocadas contra dos tipos, ante los sorprendidos de los demás miembros del

Circulo: Matilde no podrá olvidar la terrible escena: todos estupefactos, con el maquillaje corrido y las caras descoyuntadas de pánico: habían visto enloquecido a Enrique IV.

Como en el caso de una muñeca rusa, esta escena junto con la del sueño recurrente del loco, tiene también su propia escena generatriz: 1900. Alguien, tal vez el propio Belcredi, mira en un grabado la imagen de Enrique IV a caballo en Bonn, y de ahí surge la idea: organizar con los amigos del Circulo una cabalgata carnavalesca, vestidos de personajes históricos. El marqués, tan buen actor, escogerá ser Enrique IV precisamente para contejar a la Marquesa de Toscana representada por Matilde.

El Segundo Plano, el del salón contiguo al trono, más oculto, se hallaría en el centro absoluto de mi escenario mental. Es ahí donde la careta de Rey se desmorona, y aparece la historia del loco que eligió seguir engañando a todos con su fingida locura, y que al fin se delata ante los Consejeros. Aquí, a mitad del acto segundo, ocurre la escena medular de la obra. Enrique IV, una vez que ha confesado no estar loco, obliga a sus consejeros a realizar una escena sin temporalidad -"mirar la luna"-, donde la locura impone su ley, la ley de lo que es y no es a un tiempo:

¿"Estoy o no estoy? ;Oh, si, si, estoy loco! (Se pone terrible) ;Arrodillaos pues! (Les obliga a arrodillarse, uno por uno). ;Ordeno que os arrodilléis todos ante mi! ;Asi! ;Y tocad tres veces la tierra con la frente! ;Delante de los locos todos deben estar así!
(II, p.45)

Y más adelante:

"(tomando la lámpara e indicando luego la mesa que está sobre el estrado): ;Bravo; un poco de luz! Sentaos allí, en derredor de la mesa. (Pausa) No, así, no. En

elegantes y cómodas posturas. (A Arialdo) Espera...tú así (lo acomoda; luego a Bertoldo). Y tú así (lo acomoda). ¡Bien! (Va a sentarse frente a ellos). Y yo acá (Volviendo la cabeza hacia una de las ventanas:) Deberíamos poder ordenar a la luna que nos envíe un rayo decorativo. A nosotros nos conviene la luna, nos ayuda. Yo siento que la necesito y, a menudo, mirándola desde mi ventana me olvido de mí. ¿Quién podrá creer, al contemplarla, que ella sabe que pasaron ochocientos años, y que yo, sentado a mi ventana no puedo ser de veras Enrique IV que mira la luna como un hombre cualquiera? Pero mirad, mirad qué magnífico cuadro nocturno: el emperador y su leales consejeros! ¿No os causa placer? ¡Magnífico!"

(II, p. 48)

Este Segundo Plano es la zona donde se desconstruye la ficción, por intermedio de la locura, velo que separa la primera zona y la segunda, pero también la segunda y bambalinas. Pero ¿qué hay tras bambalinas? La escena del emperador mirando a la luna como un ser cualquiera me parece la llave que acaso pudiera abrir la puerta situada al fondo. No hay ficción consistente, pienso, sin un misterio que la sujete desde ese fondo, "tras bambalinas".

Por otra parte, el ventanal por donde mira "un ser cualquiera" da entrada a un tiempo cíclico, el de la luna. El mundo se vuelve un universo circular, y la historia una infinita repetición, donde cada hombre es todos los hombres recitando "las palabras que fueron dichas siempre". El efecto de reiteradas negaciones se abisma aquí, en una escena percibida entonces como genuina, no fechada, no exclusiva de una obra de teatro, o de una representación determinada, sino una posible escena cotidiana y "real" en Cualquier-lugar-sobre-el-planeta.

Durante el tercer acto Enrique IV narra, pero revive actuándola, otra "escena ausente" que, a mi modo de ver, pertenece ya a lo que sería el Tercer Plano, un Tercer Plano de espaldas, con la cara vuelta hacia lo que he llamado "ZONA DE LA REALIDAD":

"Un día, quien sabe cómo, el mal que estaba aquí (se toca la frente), no sé por qué... desapareció. Reabro los ojos poco a poco, y al principio no sé si es sueño o vigilia; mas si, estoy despierto: toco las cosas, ésta... aquella; vuelvo a ver claramente. ¡Oh! y como piensa él (por Belcredi), ¡arrojemos, entonces, arrojemos este disfraz de enmascarado; este incubo; abramos las ventanas, respiremos la vida! ¡Vamos, pronto, corramos afuera! (Conteniendo de pronto el arrebató:) ¿Adónde? ¿A hacer qué? ¿Para que todos disimuladamente, me señalen con el dedo como a Enrique IV, pero ya no así..., sino del brazo contigo, entre los queridos amigos de la vida?

(III, p.54)

Se reconoce disfrazado, descubre los focos de luz eléctrica tras el plafón; se da cuenta de que los retratos del salón son retratos y no espejos. El espacio todo se desnuda. Lo que parecía verdad se revela como disfraz. La escena está a punto de estallar y abrirse. ¿Retomar la existencia abandonada? Y entonces recuerda: ha estado viviendo en este supuesto castillo, presa de una imagen que no es la suya. Quizá (no lo hemos visto) se acerca a un espejo verdadero:

"no sólo mis cabellos sino todo mi ser debía haberse puesto gris (...) y con un hambre de lobo llegaría a un banquete ya levantado".

(III, p.55)

Una década después los visitantes oirán al marqués confesar:

"preferí seguir de loco, teniendo todo dispuesto aquí para este deleite de nuevo género: vivir mi locura, vivirla con la más lúcida conciencia".

(III, p.55)

Vendrían años enteros repitiendo día tras día la misma farsa: como una ceremonia sin efectos las acciones del Rey, las canas teñidas, las arrugas maquilladas para engañar, y sólo un poco, a la imagen del espejo. Vendrían sobre todo los insomnios, y los fantasmas apeados de sus caballos, riendo. Todo retornante y a la vez irreversible. El marqués prevé lo que habrá de explicar llegado el día, profetiza. Y vuelve a sumergirse en otro sueño:

"Mi vida es ésta. No es la de ustedes. La de ustedes en la que envejecieron yo no la he vivido (...) porque Enrique IV soy yo (...) inmóvil en esta eternidad de máscara".

(III, p.57)

Esta escena, ocurrida en los invisibles aposentos del loco parece ser una síntesis entre los diversos estados de conciencia del personaje que ilustran los tres Planos. Revive la escena de la caída, la ruptura ocurrida entonces, y asimismo, anticipa la escena final, donde la negación a la propia vida "real" se confirma de nuevo y para siempre. Es síntesis porque confronta en un mismo instante, la existencia en la ficción y la existencia en la realidad, pero también la dualidad de cada una, y la renuncia que cada una implica. Es síntesis porque enfrenta la posibilidad de abrir el cerco de la ficción, los límites impuestos al espacio

teatral para advenir al mundo de los "queridos amigos de la vida".

Sin embargo, ese advenimiento se presenta como un nuevo aprisionamiento en la comedia. (El marqués, aún antes del episodio de la cabalgata, se sintió siempre ridículo y falso, contará Belcredi). La locura y la existencia "prestada" de Enrique IV le habían dado a su cuerpo la sensación de peso que le faltaba. Así que, cuando la tragedia parece haber terminado, es decir, cuando "despierta" de su locura, lo invade el absurdo de su vida anterior, el sinsentido de la farsa que pese a todo iba a tener que seguir representando, pero ahora en el "exterior" de su reino. Prefiere entonces continuar con su tragedia, ciclica, resguardada entre las paredes de la casa imperial, con sus dudas acostumbradas y sus angustias predecibles:

"¡Fijados para siempre, al punto de poder abandonaros seguros en esa inmovilidad, admirando cómo cada efecto, con perfecta lógica, sigue obediente a su causa, y cada acontecimiento se desenvuelve preciso y coherente en cada uno de sus detalles. ¡El placer de la historia es tan grande!"

(II, p. 49)

Tras bambalinas, es decir, a escondidas de nuestros ojos, es donde se está jugando la batalla decisiva. Y este lugar, este escenario es la conciencia del Rey (S), que se debate entre su ficción prefijada, y la autenticidad caótica del mundo, entre aquella movilidad y su estatismo, pero sobre todo, entre su poder-ser negado, y un destino ajeno, pero diariamente encarnable: su continua lucha por la autonomía imperial.

Esta escena de la conciencia es síntesis porque reúne tres formas de ser de la historia: La imagen, el relato y la actuación. Enrique IV está mostrando en su persona al incubo, y actuando lo que cuenta haber sentido; está reviviendo en escena lo que no vimos, la lucha entre momentos antagónicos de su conciencia, como en un teatro interior: la no identidad en el mundo, o la identidad prestada fuera de la historia.

Y está mostrándonos también su elección final: Rechazo de la comedia en favor de la tragedia, ésta última como espacio definitivamente clausurado. El disfraz, la máscara, es el demonio carcelero. Abrir las ventanas hubiera significado romper el cerco teatral, y en ese momento, toda su vida anterior y posterior se hubiera vuelto irrisoria e ingobernable. Una vez pisado el exterior del teatro, los grandes personajes se convierten en "bufones", como llama Enrique a sus visitantes.

El afuera puede llegar a colarse al espacio teatral cerrado, siempre y cuando se mimetice con sus leyes. Bajo estas mismas leyes, mi escenario mental se expande al acoger cualquier elemento exterior, como sería mi propia voz describiendo tan enfáticamente sus planos superpuestos. Pero también se constriñe cuando desaloja todo artefacto extraño a la simulación.

Ninguna verdad puede permanecer idéntica a sí misma dentro de los márgenes teatrales puesto que la primera operación del teatro es escindir. De modo que todo se bifurca y se confronta consigo mismo. La sala del trono se descompone y aparece el salón contiguo. Umbria se desfasa y es Goslar. Como en la amitosis, o

como en el supuesto desprendimiento de la luna, el pasado se desgaja de la situación presente, y la situación presente de la escena no es sino desgajamiento de lo que ocurrirá más tarde. El desarrollo lineal de la obra: planteamiento-clímax-desenlace, es sólo una coartada, una estratagema para crear efecto de relato. Pues el Acto es único, y el escenario es siempre un cuerpo que vibra y contagia su respiración al espacio que lo circunda—aunque sea el cuerpo de un "muerto". El teatro de Pirandello es un espacio de espejos, donde el actor lucha por ser dueño y señor para siempre.

Esta distribución topológica de episodios, narraciones, escenas y cuadros en Planos, Actos, Zonas de realidad y Cortes temporales de mi escena imaginaria no pretende explicar mucho por ahora. Es sólo una forma de mostrar visualmente cómo podrían conjugarse distintos relatos en una sola geometría escénica. Sin embargo, ha servido también, creo, para dejar sentadas dos cosas: una, que la mente es capaz de crear, y habitar, un espacio imaginario de varias dimensiones al mismo tiempo. Y dos, que el espacio teatral no es un depósito de acciones escénicas, sino un modo de organización de estas acciones, como si se tratara de células en un organismo viviente —y por tanto, pese a los deseos de Pirandello, sujeto a la variación y deterioro continuos.

El espacio mental que he inventado se mueve como un fuelle. En él, la historia a la que Pirandello da vida y carne, se expande y se condensa alternadamente. Configura con sus movimientos una

especie de órgano. Un cuerpo que se reproduce hacia adentro, con sus escenarios, sus zonas superpuestas de verdad y de mentira. Respecto de este cuerpo, las palabras del texto de Pirandello no son "instrucciones" para la puesta en escena sino evocación de posibles espacios para la percepción, lo mismo que esas palabras que se pronuncian en los sueños.

Samil Ali, en El espacio imaginario dice que "el espacio en que se desarrolla el sueño ;...¿ se deriva originalmente de la espacialización del yo corporal". Si consideramos nuestra escena imaginaria como una virtual escenificación del cuerpo de actor, reconstruiremos su arquitectura de acuerdo a los orificios, puertas y ventanas, a las diferentes formas de clausura, al dibujo de los movimientos, a la figuración de partes abstraídas de ese cuerpo, cuya presencia hará emerger en nosotros, espectadores, imágenes de nuestra propia corporalidad.

Para Pirandello, la fantasía teatral sería una matriz sólo si fuera capaz de producir vida verdadera: se trataría entonces de un espacio curvo, acuoso, verdaderamente orgánico y perecedero. El espacio rectangular en que yo he circunscrito el marco curvo de mi escena mental es sin embargo un espacio "masculino" (6), intelectual, correspondiente al Arte -con mayúsculas-, un arte fijo, imperecedero, donde la función de cada elemento está predeterminada por las palabras, el texto dramático. Pero este espacio de "cubo", como los escenarios tradicionales italianos, a pesar de guardar un enigma en su fondo, es decir "tras bambalinas", no es capaz de producir verdadera vida, sino sólo

fantasmas, "imágenes desconcertadas" provenientes del sueño, que atormentan a los locos.

El arte teatral de Pirandello, según Pirandello mismo, no habría sido capaz de dar verdadera vida a Enrique IV sino sólo una vida ficticia, por más "histórica" que fuera: la existencia no-mortal de un personaje de teatro.

A diferencia de la vida otorgada por la madre, la paternidad da entrada a la vida social, donde se configura la identidad del hombre en tanto que máscara. La paternidad de Pirandello, como autor, es la que se confirma cuando Enrique IV aniquila su advenimiento a la vida real. Y sin embargo, pese a haber escogido la existencia de una máscara, no puede abandonar del todo su cuerpo, el verdadero lugar donde una vida -efímera- y una muerte -permanente-, luchan sin tregua.

Mirando por dentro este cuerpo, su propio cuerpo, Enrique IV dice:

"Otras veces tengo miedo de mi sangre que late en las arterias, como en el silencio de la noche se oyen los golpes sombríos de pasos en habitaciones lejanas...."

(II, p. 44)

En medio de un torbellino de planos que como espejos le devuelven tantas imágenes "que no logra contener". nada más íntimo, aterrador y desconsolado que este espacio visceral y hueco, bajo la carne de un Rey solitario, en su reino de burbuja.

Soplo ahora, y mi escenario mental puede muy bien desaparecer, antes de llegar a... este punto.

NOTAS de: La escena imaginaria

- (1) Las coordenadas del espacio teatral serían, según Anne Ubersfeld (L'école du spectateur, Editions Sociales, Paris, 1981, p. 89 y ss), las siguientes:
- Horizontalidad frente a verticalidad
 - Profundidad frente a superficie
 - Cerrazón frente a apertura
 - Calidad de lleno frente a vacío
 - Interioridad frente a exterioridad
 - Circularidad frente a rectangularidad
 - Calidad de centrado frente a descentrado
- Mi escena imaginaria contempla de algún modo estas coordenadas para el caso de Enrique IV.

- (2) En el inconsciente es donde encuentro a los otros, decía Artaud. Es ése el espejo en el que la realidad exterior es capturada e interiorizada. De ahí que a ese espacio interno pertenezca lo más universal de cada hombre; sí, pero también lo más difícilmente domeñable.

- (3) He aquí una breve descripción de lo que sucede en cada Acto:

Acto primero, de mañana. Tres secuencias transcurren desde la llegada del nuevo sirviente a quien los otros tres consejeros explican su labor, hasta la entrada de los visitantes. Su conversación -durante la cuarta, quinta y sexta secuencia- nos da a conocer los antecedentes de la trama, es decir, el episodio de la cabalgata carnavalesca y la relación entre Matilde, el marqués y Belcredi. En la séptima secuencia entra por fin el Rey, quien repite fragmentos de la historia de Enrique IV contra el Papado e intimida a los visitantes con sus discursos juguetones sobre la identidad y el disimulo: "y usted, marquesa, ¿siempre creyó ser la misma?"

Acto segundo, más parco, más sustancioso. Tarde avanzada. Sala contigua al trono, una ventana y la luna. En su primera mitad conversan entre sí los visitantes sobre el diagnóstico del médico: "pérdida de la elasticidad analógica". Se hacen los preparativos para la farsa curativa. Frida luce el antiguo disfraz de su madre. Los visitantes fingen despedirse del Rey. Entonces, a solas con sus consejeros, se desata la furia del marqués. Comienza la segunda mitad del acto. El Rey confiesa a sus sirvientes no estar loco; lleva fingiéndolo diez años. Sin embargo les obliga a seguir representando. Termina dictando a un frailecillo lo que sería un fragmento de sus memorias de monarca.

Acto tercero. Sala del trono a oscuras. Mínima narración, pocas reflexiones, mucha acción. Las telas de los retratos sobre los nichos han sido sustituidas por Frida, vestida de "Marquesa de Toscana" y Carlos di Nalli trajeado de "Enrique IV". El Rey atraviesa el escenario cabizbajo con su lámpara de aceite. Creerá de veras estar loco al escuchar la voz temblorosa de Frida. Querrá vengarse de la confusión a la que ha sido sometido fingiendo que resurge su delirio. El fingimiento lo lleva a la acción irreversible: estrechar a Frida y matar a Belcredi. Aquí, a diferencia de cualquier otra farsa teatral, Belcredi en efecto muere, y el loco, quiéralo o no, ha quedado encerrado para siempre en la dimensión de un tiempo ficticio, inmaterial. Caen el telón.

- (4) "Si nous acceptons comme un postulat le fait que la valeur de vérité de la fiction est annulée, ou plus exactement rendue négative, nous comprendons que si le spectateur reçoit des signes - moins de la zone A (un espacio de representación B), il reçoit des signes inversés deux fois de la zone B (espacio observado por los actores-espectadores situados en A): autrement dit il reçoit de signes positifs (- par- = +). Ainsi s'établit pour le spectateur une incertitude, une question posée concernant le statut des signes théâtraux et leur valeur de vérité... La présence d'acteurs-spectateurs sur la scène est comme la matérialisation d'un présupposé: "Nous sommes au théâtre, et les signes n'ont valeur de vérité que sur la scène. On comprend comment le théâtre dans le théâtre dit: a) nous sommes au théâtre, l'espace-théâtre à l'intérieur du grand espace étant le lieu de l'affichage de la théâtralité; b) ce qui nous est appris par ce canal répercuté, c'est la vérité". (Ubersfeld, op.cit, p. 112).
- (5) Como en aquella obra de Adamov, Si l'été revenait, en la puesta de Planchon, el espacio mostraria los diversos lugares de la topología del yo. El inconsciente sería el gran espejo donde el yo busca sus fantasmas.
- (6) Rectangularidad frente a circularidad tendría que ver con la oposición clásica entre el espacio de representación como espejo -en el primer caso- y como juego -en el segundo. El espacio circular, a diferencia del rectangular tiene una vocación particular a no ser "orientado". No impone la perspectiva desde la cual debe ser visto, deja que el espectador le mire por todos lados a la vez y no soporta ocultación alguna; es el lugar de la ausencia del secreto. Pero quizá esta ausencia sea su verdadero enigma, efecto de la negación reiterada: su juego.

III. EL TRONO VACIO

"Nuestros cuerpos reciben la vida por intermedio de la nada. Existir en la nada encierra el significado de la frase: La forma es el vacío. Que todas las cosas surgen de y para la nada, encierra el significado de la frase: El vacío es la forma. Esas dos frases no hablan de cosas separadas.

Hagakure, Yamamoto Tsune Tomo

La presencia del hombre hace el caos, se quejaba Gordon Craig. Y soñaba con desterrar de escena a sus actores, sustituyendo los defectos y caprichos de la naturaleza humana por un mecanismo de representación controlable y perfecto: "la Supermarioneta". Sería ésta una divinidad construida, de rostro sereno y trágico en su solemnidad, que se alzaría imponente en mitad de un escenario. Una especie de "máscara-pura", exenta de personalidad, de perturbaciones anímicas, de experiencias previas y prejuicios, de temores, deseos y manías que pudieran estropear la nitidez de los signos. Hueca, y por lo tanto susceptible de ser poseída sin mediación por las "voces" dramáticas del autor -que en su cuerpo de cartón resonarían fielmente. Tal invención sería en efecto capaz de producir "verdadera armonía" escénica. Se trataría, en términos ideales, de una presencia vacía. Lo curioso es que esto le pareciera un sueño y no una pesadilla a Gordon Craig.

Pesadilla, sin lugar dudas, la del hombre que aterrizado revive una y otra vez la escena carnavalesca en que perdiera la

razón veinte años atrás: Ha caído del caballo y se ha golpeado la nuca con una piedra; está en el centro del cuadro mirando en torno suyo a los jinetes fantasmas que a carcajadas se burlan de él y hacen del momento más trágico de su vida -aquél en que el alma de un disfraz se apropia de su existencia- sólo un instante grotesco.

Estos fantasmas -"pequeños desconciertos del espíritu", "imágenes escapadas del sueño", como los llama Pirandello, se harán presentes después como figuras corporizadas del drama. Porque a diferencia de lo que ocurre en el caso de otros locos, célebres o no, el mundo en que se refugia la mente enferma de Enrique IV se materializa más allá del ámbito intangible de la subjetividad, sobre un escenario.

ENRIQUE

(...) no podía ser el juego que ellos creía, sino este prodigio terrible: el sueño que cobra vida en ti, como nunca. Eras allí una imagen, te han hecho persona viva.

(III, p.57)

Sin traicionar el estilo realista de la puesta en escena, Pirandello hace que los retratos se salgan de sus marcos, que los espectros encarnen, que los reflejos se independicen de sus fuentes, y que las estatuas adquieran vida en torno a un trono vacío -asiento del Rey ausente. Y por cierto, ¿dónde está el Rey?

A mitad del segundo acto, el marqués revela a sus sirvientes, los "consejeros secretos," que su locura es fingida. Hace doce años recobró la razón, confesará más tarde (1), pero eligió seguir viviendo en el universo ficticio de su demencia; desde entonces no ha hecho sino repetir -ya consciente y voluntariamente- la comedia de ser Enrique IV. ¿En qué consiste, pues, la verdadera locura del marqués, de este "exaltado en frío," como lo llama Belcredi? Larga pausa. "La locura es la última máscara", dice Nietzsche. La noche va invadiendo la sala, y Pirandello abre un amplio paréntesis para hacer algo más que una simple acotación:

"(...las sombras comienzan a hacerse densas, acreciendo la sensación de extravío y de profunda consternación que oprime a los cuatro disfrazados, cada vez más apartados del Gran Enmascarado, que se ha quedado absorto contemplando una espantable miseria que no es solamente la suya, sino la de todos...)" (II, p.47)

El tono de la didascalia se aparta del que ha venido utilizando Pirandello en sus indicaciones escenográficas y actorales: es la única ocasión en que se refiere al personaje llamándolo "el Gran Enmascarado"; hay un cambio de atmósfera, un salto a otra dimensión, un desliz hacia la alegoría. La escena se ubica a mitad de la trama, y desde ahí parece actuar como núcleo de sentido respecto de las imágenes, las historias, los actos y las palabras. Es para este particular momento que todo parece haber sido construido, o por el contrario, que todo viene a conjugarse aquí, escena que el autor -esclavo de Fantasía, como le define Pirandello en el Prefacio Seis personajes... (2)- pudo

haber imaginado en un solo parpadeo, en una única visión, condensación de la imagen que dio vida a "Enrique IV".

También en este Prefacio (p.33) conocemos los lectores al Hijo, uno de los seis personajes trágicos en la comedia, y antecedente de Enrique IV, según algunos críticos:

"(...) hay un personaje -el que niega el drama que lo hace personaje, el Hijo-que saca todo su valor y su relieve del hecho de ser personaje, no de la 'comedia todavía no escrita' -en la que apenas si aparece- sino de la representación que yo he hecho de ella. En suma: es el único que vive solamente como "personaje en busca de autor", tanto, que el autor que busca no es un autor dramático"

Se trata de un individuo extraño (con visos de pertenecer sospechosa y prematuramente a algún teatro del absurdo) que no desea "hacer una escena", ni tener vela en el entierro -en sentido literal, si atendemos a la anécdota en cuestión. El Hijo de Pirandello, "padre" involuntario del rey actor, no tiene apenas parlamentos. No es un ser de palabras; es mera presencia impactante sobre el foro. Si en realidad se trata del único cuyo proyecto reponde enteramente al propósito de encontrar un autor, el hecho es que no quiere encontrarlo. Su rol en el fallido relato literario -cuyo autor (3) se negó a crear- previo a la célebre obra de teatro, -cuya aparición dio fama a su creador-, este rol digo, existe por negación, tanto como la historia misma frente a Pirandello, o mejor dicho, frente a su doble como dramaturgo: el narrador.

El Hijo comparte con la historia original y con su autor imaginario (inexistente aunque virtual) este deseo de no ser, de no hacer, de ausentar la máscara y tras ella al actor. ¿Cuál es

el parentesco entre tal suerte de personaje y el Rey que ha dejado de ocupar para siempre el trono, es decir, el Gran Enmascarado?

Enrique IV no quiere sino ser simulador: "nos disfrazamos de lo que creemos ser" (III, p. 57), dice; quiere repetir infinitas veces, hasta la muerte, las escenas prefijadas e inmortales de un difunto; quiere fingir, pues sólo en la simulación encuentra su existencia algún sentido, su personaje vida, y su destino asiento. El devenir de la realidad lo ha excluido de antemano, porque la historia real está de antemano excluida como devenir (4). La única libertad posible es la aceptación del simulacro.

Por el contrario, el Hijo se niega a representar. Le vemos de pie, en la zona posterior derecha del escenario (5), vestido con uniforme nazi, y apenas algo más viejo que adolescente; rígido, callado y espectral. No quiere ser, y se oculta tras su ausencia en la trama. Su cuerpo está ahí como una máscara solamente, desprovista de gestos, mirando absorta la miseria del mundo. Creo que Gordon Craig hubiera deseado un Hijo como éste.

Bernard Dort (6) asegura que "el personaje central del teatro pirandelliano es el padre, un padre caído y considerado como culpable", quien a su vez, como un director de escena, organiza la farsa y la impone a familiares, enemigos y sirvientes (7).

¿Será este Padre -a diferencia del que según la fe de Calderón y Pirandello reina en las alturas- un ser acosado por los remordimientos, un hombre solitario y recluso, que sin embargo "sueña que es rey y vive en este engaño pensando, disponiendo y

gobernando" (8)? ¿Será éste el actor que da vida a tantas máscaras, el doble del propio Pirandello en su calidad de actor, si no ya de dramaturgo en busca de cierto personaje perdido entre los anales polvosos de una historia medieval?

Como quiera que sea, podemos considerar que Enrique IV hereda del Hijo la pregunta por su razón de ser; búsqueda que revela no precisamente la ausencia de máscaras -ambos son "máscaras vivientes"- sino el hueco que hay detrás, la falta de actor. No parece ser un agente de la acción lo que se esconde tras el personaje histórico: un Rey, un soldado, un loco; por el contrario, es un ser "paciente", espectador que contempla absorto el universo -al menos hasta el momento límite en que la muerte penetra la piel y lo trastoca todo (9).

Lacan, refiriéndose a Le roi se meurt de Ionesco (10) describe la problemática de este "mismo" personaje nuestro:

"Porque el hombre es rey, el rey de un universo. Cada uno de nosotros vive en el corazón del mundo y siempre que muere un hombre, un rey, tiene la sensación de que el mundo desaparece con él. Para poder morir ha tenido antes que destruir sus relaciones con el mundo y separarse de sí mismo, separándose de los amantes y amados a través de la renuncia".

Enrique IV no muere, porque está muerto; busca tan sólo la inmortalidad virgen y esencial de la piedra (11). El Gran Enmascarado ha renunciado no sólo a sí mismo, a sus afectos, y a su historia, sino a algo todavía máspreciado que la luz de los ojos (como en el caso de Edipo, espectador del enigma revelado por un ciego) o la luz de la razón (como en el de Hamlet, director de la farsa revelada a los farsantes (12): El personaje

de Pirandello ha renunciado a la muerte. Su mundo desaparece con él o con él perdura para siempre, lo cual resulta más trágico aún que en la tragedia, pues ocurre no en virtud de alguna fatalidad sino por las malas artes de la casualidad y por un solo impulso involuntario que lo lleva al asesinato. Para no suicidarse, mata; para despertar de su sueño, lo convierte en realidad ineludible, en destino (13): Para siempre el mundo ficticio de su locura, la cual, según dice Foucault, "es a la vez retiro a la peor de las subjetividades y caída en la peor de las objetividades" (14). "¿Que hay quien intente reinar viendo que ha de despertar en el sueño de la muerte?", gemiría Segismundo.

La pregunta por la identidad del Gran Enmascarado -que sin duda tiene que ver con la triada: actor-autor-personaje (en términos existenciales tanto como teatrales)- sigue en pie. ¿Es Padre?, ¿es Hijo?, ¿es tan sólo un cristiano de Sicilia?

Lo único seguro es que el director que buscara un actor para representar al loco que finge ser Enrique IV se vería en graves aprietos para ocultarlo. Es decir, para ocultar tras el disfraz pirandelliano -hecho de tantos translúcidos reflejos- al ser humano que lo llevara puesto. Y si acaso, desoyendo a Artaud, pensara que en verdad el disfraz sirve para algo más que para esconder a quien actúa, intentaría en vano encontrarse de una vez por todas con Enrique IV. A lo más, hallaría testimonio de su ausencia: Por aquí pasó... Pero, ¿quién? Al menos, una forma del tiempo: transcurso entre los sucesivos estados de la materia en que el personaje se manifiesta, único rastro de sus pasos, o si

se prefiere, modo residual en que subsiste la imagen que le dio vida.

Si es el tiempo la sustancia en que se testimonia su ausencia; si es el tiempo sustancia de ese vacío, ¿qué es lo que da sentido a un trono vacante en medio del escenario, como si lo estuviera del mundo?

El espacio y el tiempo que lo circundan están a su vez circunscritos por "ventanas falsas", límites característicos del universo cerrado en que se refugia el enfermo mental (15), el poseso; pero aquí, donde por la magia teatral se materializa ese universo, las ventanas funcionan como "la cuarta pared" de Stanislavsky (16): umbral invisible entre actores y público, entre ficción y realidad, entre el mundo como posibilidad y el mundo como condición. (El teatro muestra no lo que debiera ser sino lo que puede ser, dijo Artaud).

A través de la ventana falsa, Enrique IV se sienta a observar la luna, patrona de los dementes, y a través de ella también el espectador mira a Enrique IV, como a su propia imagen en la luna mentirosa de un espejo.

ENRIQUE

"A nosotros nos conviene la luna, nos ayuda. Yo siento que la necesito, y a menudo, mirándola desde mi ventana, me olvido de mí. ¿Quién podrá creer al contemplarla, que ella sabe que pasaron ochocientos años, y que yo, sentado a mi ventana no puedo ser de veras Enrique IV, que mira la luna como un hombre cualquiera?"

(II, p. 48)

En el centro de la visión se erige, pues, una figura anónima, bajo el contorno inamovible de su disfraz -el de un personaje consignado por la Historia-, que es a fin de cuentas una máscara cualquiera, la única. Y esta figura enmascarada, que vemos desnuda sólo a mitad del segundo acto, se define ahí precisamente por el gesto de contemplar absorta la miseria del mundo. Sí, la escena simula otra distinta (no la de la máscara observada sino la de la máscara que observa) y está también "de pie" en el centro de la pieza teatral con su enteraada de historias y símbolos encabalgados -en ronda y a caballo, igual que los fantasmas del marqués. Y entonces, ¿quién es el Gran Enmascarado?, ¿un rey en busca de posteridad?, ¿un hombre más en busca de sí mismo?, ¿un personaje en busca de actor?

Quinto plenilunio del mil cien.

Un hombre mira en la ventana
su perfil recortado por la luna.

Nuevas feroces del Vaticano:
la excomunión.

Mira en la luna la hostia prohibida,
la desea entonces, aún más,
como a una amada.

Trata de imaginar que es un ser cualquiera,
un hombre cansado después de la jornada
un hombre meditando en su aposento
solo de máscaras, desnudo.

(Los jóvenes cortesanos se han marchado
con su algarabía de mundo)

Allá, fuera de palacio, se habla de anatema;
se murmura en las plazas,
el burdel y las esquinas.

Hambre de sus huesos tienen los jerarcas.
;Lobos; ;Ay...;

de verdad quisiera olvidar que es Rey;
y mirar la luna como un ser cualquiera.

El Rey es siempre un hombre solitario:
la mirada que se oculta tras de sí,
la ceguera del desconcierto.

Aprender de la luna, contemplarla,
como tantos que han sido y que vendrán
coronándose tristes las frentes miserables
con el aura que adorna su cintura.

Huella de la esfera celeste es su retorno,
lámpara del tiempo sereno, indiferente,
testimonio del paso de estaciones
y de guerras,

del correr de dinastías,
y en tantas mutaciones,
la misma siempre;

siéndolo también sobre la frente
de quien recuerde al Rey
en los siglos por venir.

¿Con qué ojos me mirará el futuro?

¿Con tu ojo de luna, hostia consagrada
levantada sobre el mundo,
lágrima de humana resistencia,
perla encajada a media frente?

¡Lobos;

Estarán esperando que me humille
ante el Papa Gregorio, el hechicero,
y haga ostentación del sayo penitente,

¡Fieras;

¿En qué lengua dirán mi nombre?

¿Con qué ropa verán mi imagen?

Quisiera olvidar que es Rey.

¿Repetirán mis actos mal consignados
por los escribas?

¡Calumniadores, fingi;

Transformarán mi destino

y el recuento de mis males.

Se quedarán con mi sombra hecha de piedra,
grabada en los anuales como cifra.

Tal juzga el futuro a un soberano
que mira por la ventana la luna enferma.

Como huella levantada por la lluvia,
borradura en la memoria, mi pisada.

El fulgor pálido del astro lame el rostro,

la piel se convierte en translúcida
faz hueca;
apenas el contorno de un perfil,
sin personaje,
asoma al ojo de la luna como a un pozo
donde el agua, luna nueva,
es careta de cristal sobre la nada.
Quinto plenilunio de mil cien.

¿Quién vendrá a revivir de mi apostura?
¿Harán de mi leyenda los poetas,
ejemplo jurisconsultos,
esculturas los artistas,
mofa los incautos?

Quisiera olvidar que es rey.
¿Alguien repetirá mis méritos, mis ofensas,
mi repudio al falso sacramento
y una vida recobrada en simulacro?

El Rey es un ser encerrado en palacio,
el "Gran Enmascarado", el hombre vil,
ausente bajo la corona y el nombre.

Tan fuera de sí,
como la anciana luna en el pozo
como el guiño de un ojo,
en la copa que alzó su majestad:

¡Salud;

Quiere que el siglo le encuentre montado
sobre el corcel más altanero, el más propicio
para huir de su existencia pregonada
en un cerrar de labios, y profano
-desmentido antes que humillado;
joven, desafiante, hermoso-,
ponerse de pie en un escenario.
¡Brinda el soberano con sus compinches;
Pero esta noche tal vez no quiere,
sino que todos olviden que es Rey;
que lo vislumbren como una pesadilla,
figura solitaria y fantasmal
grabada en las arrugas de una oblea:
rostro taciturno de la luna.

La presencia del hombre crea el caos y su ausencia la única posibilidad de armonía. La Supermarioneta de Gordon Craig es atemporal, unitaria e idéntica a sí misma; no podría mentir y por lo tanto, no podría hacer teatro, sino didáctica. Su contracara es el Enmascarado de Pirandello: rey caído, hombre esencialmente escindido, el loco de todas las tramas, cuya única característica sería la de no ser nunca idéntico a sí mismo. Trágico bufón (17) que hace cabriolas frente a un trono vacío.

NOTAS de El trono vacío.

- (1) "Enrique: (...) Y entonces, doctor -mire usted si el caso no es verdaderamente nuevo en los anales de la locura- preferi seguir de loco, teniendo todo dispuesto aquí, para este deleite de nuevo género: vivir mi locura, vivirla con la más lúcida conciencia, vengándome así de la brutalidad de una piedra que me había magullado la cabeza". (III, p. 55).
- (2) Pirandello, Seis Personajes en busca de autor, Circulo de Lectores, Barcelona, 1969. La obra fue representada por primera vez en 1917, es decir 5 años antes que Enrique IV.
- (3) Etimológicamente "autor" significa continuador. Su función es pues la de inscribirse en el proceso de creación de la forma más que inventarla propiamente. Pirandello sería entonces el artífice que moldearía algo ya previamente existente, algo que habría que encontrar.
- (4) Para corroborar esta idea baste citar los siguientes parlamentos de Enrique: "Mi vida es ésta ;la de su ficción. No es la de ustedes. La de ustedes, en la que envejecieron, yo no la he vivido" (III, p.57). Y antes: ";Mientras vosotros, en cambio, ya estáis en la historia conmigo! Por muy triste que sea mi caso, y horrendos los hechos, ásperas las luchas, dolorosas las circunstancias... ya son historia, no cambian, no pueden ya cambiar, ¿entendéis? ¡Fijados para siempre, al punto de poder abandonar seguros en esta inmovilidad de máscara (...)" (II, p.49). Foucault, por su parte dice que el loco "experimenta ese universo del cual escapa, como un destino", en el que "no logra reconocerse" (Enfermedad mental y personalidad, Paidós, México, 1987, p.101).
- (5) Me refiero en particular a la última puesta en escena de la obra, dirigida por Germán Castillo en 1987, en el antiguo Teatro del Bosque de la Ciudad de México.
- (6) "Genet y Pirandello", Escénica 1-8, julio de 1984, UNAM, México, p. 6.
- (7) Enrique IV se divierte en el juego de la simulación, finge que es y no es un loco, para demostrar que su poder de imponer la farsa a otros no depende de su estado mental sino de la tendencia que aquéllos tiene de obedecer y de fingir: ";Arrodillaos pues! (les obliga a arrodillarse uno por uno) (...);Delante de los locos, todos deben estar así! (Al contemplar a los cuatro, arrodillados, se desvanece su feroz alegría y se enfada) ¡Arriba, carneros, levantaos! ¿Me habéis obedecido? Podiais haberme puesto la camisa de fuerza..." (II, p. 45).

- (8) Fragmento de La vida es sueño.
- (9) Al fin del medioevo, el teatro dejó de representar al misterio para convertirse en espejo, dicen algunos estudiosos. Habría perdido entonces su función ritual, su referencia con lo desconocido, convirtiéndose en una especie de laboratorio visual de la realidad social y psicológica del hombre, para su autoconocimiento y transformación. Sin embargo, la propuesta especular de Pirandello, vuelve a instalar el misterio que representa el hombre mismo, y la imposibilidad de encontrar nuestra verdadera imagen en el espejo tetradimensional de un escenario.
- (10) Citado por: Caruso, La separación de los amantes, S. XXI, México 1982, p.263.
- (11) Jan Kott, en El manjar de los dioses (Era, México, 1977, p. 157), dice: "La elección heroica de Heracles y Edipo fue vivir después de su destrucción."; "Oh, ser una piedra". La piedra es pura esencia". Y antes (p. 141): "Siendo una piedra, el significante y el significado no difieren. El ritual no es más que forma: Pero esta forma se halla vacía".
- (12) Es frecuente en Enrique IV la asociación entre locura y ceguera (Cfr. Cap V, nota 2).
- (13) Las últimas palabras del texto de Pirandello son: "Enrique (con los ojos desorbitados, aterrizado ante la vida que ha cobrado su ficción que en un instante lo empujó al delito): Ahora sí...por fuerza... (Los llama a los "consejeros" como para ampararse entre ellos) Aquí, junto a mí... y para siempre" (III, p. 58).
- (14) Foucault, op.cit., p. 79.
- (15) Bastide (Le rêve, la transe et la folie, p.243) habla de las "ventanas falsas" como de aquellas salidas ilusorias del mundo fabuloso creado por el enfermo mental para refugiarse, y aislarse, de las "asimetrías" o contradicciones del mundo social que no puede asumir o superar.
- (16) La "cuarta pared" es el concepto que expresa en síntesis el ideal de Stanislavsky respecto al estilo naturalista en la actuación. La cuarta pared (imaginaria) sería justamente la que permitirá al actor estar en íntimo contacto con su espontáneo sentir, incluso en presencia del público.
- (17) Kolakowsky describe: "La filosofía de los bufones es precisamente aquella que en cada época señala como dudoso lo que pasa por inamovible, revela las contradicciones de lo que parece cierto e indiscutible, ridiculiza las certidumbres del sentido y encuentra la razón en lo

absurdo". (Citado por Jan Kott, Apuntes sobre Shakespeare, Seix Barral, Barcelona, 1968). Sin duda se trata de algo similar a lo que ocurre con Pirandello y su tratamiento del tema de la locura que se representa a sí misma. Confróntese además al propio autor en su ensayo sobre "El humorismo" (en Ensayos, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968), al que define como "una sutil operación intelectual" utilizada por algunos autores, para crear el "sentimiento de lo contrario objetivado": Mediante la superación del sentimiento de comicidad emanado de la representación, se afirma el primer y original sentimiento que tal comicidad ha mantenido oculto -tal el caso de El Quijote, dice.

IV. EL ESPEJO ROTO

Al menos en primera instancia, el problema del espejo y del doble -tema aparentemente obligado en todos los estudios sobre Pirandello (1)- alude a una ruptura de la personalidad, a la escisión misma como principio de la forma y contenido de los seres, reales o imaginarios. Este punto de partida se explica en la tradición del Occidente moderno quizá por la omnipresencia del individualismo y el discurso sobre el Yo. Desde fines del siglo XIX, sin embargo, este discurso ha estado íntimamente vinculado al de la negación de su unidad. El Yo pasa a ser sólo el punto de referencia, el centro vacío cuya atracción organiza un universo demasiado caótico y contradictorio como para girar sobre sí.

El Yo se convierte en simple manifestación de densidad; concentración de materia y energía circunscritas a los contornos de la forma, y la personalidad, su careta, resulta entonces límite de fuga... (2). La Edad Moderna coloca al hombre en el centro del universo -"La presencia del hombre hace el caos"- y desde entonces el mundo se desquicia tanto en el exterior de la conciencia como en el interior de su subjetividad. Foucault habla de como en la sociedad contemporánea el cuadro de la esquizofrenia abarca y contamina el panorama de casi todas las enfermedades mentales, incluida la simple neurosis, "no porque los elementos de la contradicción ;individuo/sociedad, se yuxtapongan como una naturaleza paradójal en el inconsciente humano, sino porque el hombre hace una experiencia contradictoria del hombre" (3).

El hecho es que el presente siglo aprendió a hablar y a reconocerse en la diversificación, a todos niveles, de las voces del Yo, tras el cual se ocultan no una sino muchas personas: modos distintos de habitar el universo, el tiempo, el espacio y la conciencia. Pessoa (4) lo dice bien: "Continuamente siento que he sido otro, que he sentido otro y que he pensado otro ;sic. Aquello a lo que asisto es un espectáculo con otro escenario. Y aquello a lo que asisto soy yo".

¿Por qué la representación teatral ha sido tan frecuentemente metáfora de la escisión múltiple del Yo?

Fue el arte pictórico impresionista el que, según explica Hauser (5), rompió la unidad del sujeto y de su mundo, al menos en lo que a punto de vista se refiere. A partir de entonces, las artes plásticas indagaron sobre la pérdida de identidad, la pérdida de absolutos, el instante. El Yo del observador sufrió un desmembramiento similar al de las cosas en cuanto se convirtió a su vez en objeto observado. Pienso pues, por ejemplo, en un cuadro cubista, y en las dimensiones en que se descomponen en él los objetos, las perspectivas y los colores; pienso en la simultaneidad a la que alude. Simultaneidad sólo aludida sin embargo, debido al carácter bidimensional del signo pictórico, a la naturaleza de su sustancia.

Esta misma simultaneidad de lo escindido resulta una categoría expresamente temporal dentro del teatro, donde el tiempo ha dejado de ser simple evocación para convertirse en sustancia misma de lo representado, es decir, "su modo de ser en el momento

y dimensiones de la escena". Y así, cuando Pessoa escribe: "Soy a cada instante una multitud de seres conscientes e inconscientes, analizados y analíticos que se reúnen en un abanico abierto.", la diversidad tiene un sentido estricto de temporalidad, ya se trate de un tiempo lineal e irreversible (trágico), o bien, de un tiempo concéntrico y repetido (cómico). Ambos constituyen a fin de cuentas la duración precisa para comprender el titubeo que define a los personajes de Pirandello: ser y no ser a la vez.

El yo de cada quien es una mera convención que le permite ser "reconocido" -si bien provisional e ilusoriamente-, una convención que le hace "discernible" en términos de la trama: su rol. Ello hace que el Gran Enmascarado no sea uno sólo sino todos, condensados -que no simbolizados- en esta figura inmensa, solitaria, ventrilocua y polivoz. Sí, otra "Gran Marioneta", pero de signo plenamente humano. Contaminada de eventualidad, indefinible en su contingencia, plural por el mero hecho de estar poseída de lo que podríamos llamar 'intrapersonajes', si en realidad no fueran también todo lo contrario: "modos de ser" que lejos de constituirla, la desquician, personajes que siendo ella misma, la sacan fuera de sí, convirtiéndola precisamente en un ente "en fuga", un ente dislocado.

En la obra de Pirandello el "sí es no es" de la identidad comienza con una simple rasgadura en el nombre. Ya en la escena inicial se nos presenta el equivoco: No, no se trata del Rey Enrique IV de Francia sino de Enrique IV, emperador de la Germania alrededor del año mil cien. (Y mejor olvidar esa otra

media docena de monarcas europeos llamados también "Enrique IV", y los personajes dramáticos a que dieron lugar (6)).

Landolfo, jefe de los "Consejeros secretos" explica al nuevo sirviente, Bertoldo -especie de representante del espectador, también recién llegado a la historia-, que el Rey de quien el marqués ha tomado la personalidad estuvo inmerso en la famosa y ruda querrela entre el Estado y la Iglesia; que fue excomulgado por abjurar de su esposa, Berta de Susa, y que fingió una humildad y un arrepentimiento que no sentía ante su enemigo Gregorio VII, con tal de obtener su perdón.

He aquí, pues, la primera escisión de personalidad; por un lado, la imagen del joven emperador a caballo, "vistiendo uno de esos extraños trajes tradicionales de las antiquísimas sociedades estudiantiles de Alemania", según descripción que hace Belcredi de un grabado, y por otro, la del monarca -al que vemos disfrazado con el sayo de penitente-, víctima de la humillación y presa del delirio de estar siendo perseguido siempre por sus enemigos.

Pirandello nos deja saber que en la vida de Enrique IV existió una tal marquesa Doña Matilde de Toscana, quien pese a ser su enemiga, abogó por él ante el Papa. Y que la madre del monarca, humillada a su vez por una acusación de amores ilícitos con un obispo, murió en un convento en tiempos en que el Rey había dejado de ser joven.

Estamos entonces ante un nuevo desdoblamiento: El encanecido monarca, huérfano, frente al joven Enrique IV, que no ha tenido que llorar aún a la difunta (7).

En cuanto a sus representaciones, Enrique IV, el Rey Alemán aparece en la obra como: un nombre, la descripción de un grabado, su estatua ausente del nicho, el retrato que se colocó en lugar de tal estatua, el reflejo "vivo y actual" que el loco finge percibir de sí mismo en el retrato, la caracterización del loco disfrazado del monarca penitente y, por si fuera poco, el disfraz de estatua de Enrique IV que adopta Carlos D. No.11 en el tercer acto, al subirse al nicho (8). En total siete sustancias o modos de ser para la imagen correspondiente a cuatro momentos de un personaje histórico: un muerto.

Elio muestra que no es solamente la identidad del personaje la que se fragmenta como los cristales de un caleidoscopio; también la naturaleza de las imágenes y signos sufre una especie de "desfloración", sobre el escenario de Pirandello.

Pero...no es la historia del emperador Enrique IV la que nos quiere contar el autor.

Aun antes de volverse "declaradamente" loco en el accidente de la cabalgata, el marqués ya presentaba una predisposición a la "enfermedad" mental.

BELCREDI

"(...) en el acto de su exaltación se veía a sí mismo, exaltado (...) esa lucidez de representación lo ponía fuera de toda intimidad con su propio sentimiento, no fingido, puesto que era sincero, sino algo a que debía dar, en

seguida, el valor de un acto de inteligencia, para suplir ese calor de cordial sinceridad que comprendía que le faltaba. E improvisaba, exageraba y no se contenta, para aturdirse y no mirarse más".

(1, p.21)

Esta operación de desdoblamiento -ser a la vez quien actúa y quien observa-, así como la sobreactuación consiguiente, no sólo revelaba una virtual esquizofrenia; hacia también que a los ojos del prójimo el pobre marqués resultara -según decía la propia Matilde Spina- "cómico por trágico", y que a menudo se rieran de él. Ello acrecentaba su imposibilidad de comunicación y su sensación de estar fingiendo siempre: su paranoia y su culpa; sin embargo, le obligaba a ejercitar una habilidad histriónica peculiar y le impulsaba a organizar continuamente cuadros plásticos, danzas y recitales de beneficencia, lo cual de seguro le divertiría mucho. La simulación explícita -la que se conoce a sí misma y se muestra- le proporcionaba sin duda el consuelo que el intelecto otorga al absurdo: hacerle parecer intencionado.

Así, el marqués resulta ser a un tiempo director de farsas ajenas, actor de la tragedia en que pretende ser autor, personaje involuntario de una comedia y espectador de su fracaso como autor, director y actor. (Sufre por todo esto a diferencia del loco, su mejor personaje, para quien este mismo fracaso resulta "solamente" grotesco).

En sentido estricto, el marqués es personaje de una historia vulgar, la historia de un triángulo amoroso, desangelado para colmo. Pretendía el marqués a Matilde Spina, y al saber que para

el carnaval propuesto por Belcredi -el otro pretendiente de Matilde, quien asistiría disfrazado de Gregorio VII- ella había escogido el papel de la Marquesa Matilde de Toscana, por la simple identidad del nombre, eligió ser Enrique IV y estudió su rol con pasión y detenimiento.

Después del accidente, probablemente ocasionado por Belcredi, la hermana del marqués lo recluyó en una villa campestre, acondicionada como castillo medieval, y le rodeó de sirvientes disfrazados con atuendos de la época, a fin de que el nombre pudiera vivir con toda tranquilidad de cuerpo y espíritu la ficción en que se había detenido su locura.

Esta mujer, madre de Carlos Di Nolli, muere con la vaga ilusión de que su hermano está a punto de curarse. Por eso Di Nolli organiza entonces la visita del Doctor, Matilde y Belcredi, veinte años más viejos, con la pretensión de hacerlo volver en sí. Pretensión vana porque en esta farsa nadie vuelve nunca en sí. Ni cuando el loco se ha curado su personalidad es propiamente la del marqués, sino la de un actor consumado: la metamorfosis es irreversible. El marqués no fue más que un amante desdeñado, un rival vencido y el histrión grotesco que un día se golpeó en la nuca, y que apenas a través de la locura logra recordar su terror reflejado en las pupilas de Matilde.

Una potencia superior a él, la de su máscara, es la que logra convertirlo en verdadero actor de su historia, es decir, en el asesino -si bien ciego e involuntario- de su rival. (El Acto, el único acto propiamente dicho, el único que otorga identidad, es

matar, dice Jan Kott en su estudio sobre Macbeth (8)).

Los actos del loco lo comprometen con su ficción, al tiempo que lo protegen contra su miedo. También Hamlet y Don Quijote se disfrazaron tras su locura, pero bajo la máscara estaban siempre Hamlet y Don Quijote. Sólo en virtud de no ser el marqués es que el marqués tiene algún papel en su propia historia: en "esta vida mía de la que estoy excluido".

Pero la verdadera ironía no radica ahí (el marqués, personaje gris, hubiera sido al menos un personaje trágico), sino en el hecho de que no pertenece siquiera al relato escénico; existe en y para las narraciones de los demás; mera pieza de ajedrez en las historias personales de otros, es víctima o verdugo, según quién hable. Nunca oímos su voz ni observamos sus actos, ni conocemos su apariencia. Son Belcredi, Matilde y el Doctor quienes le describen y analizan, refiriéndose siempre a un enfermo (es decir, a su calidad de hombre marginado (9)). El marqués es un ser de palabras, una abstracción y no sólo para nosotros, espectadores, sino también para "ellos". Tiene existencia exclusivamente en el pasado o en el futuro, y su representación se restringe al ámbito de la alusión. Su ser-aquí-y-ahora queda indefectiblemente oculto. Es también, como El Rey, un fantasma.

Puede decirse sin embargo que este fantasma tiene cuatro roles, cuatro caretas: tres correspondientes a la función del marqués, tal y como aparece en las historias narradas de la amante, el enemigo y el juez, y una cuarta, como simple huella de

discurso en la voz de otro -el loco-, a quien el marqués desconoce por completo.

Pero tampoco es la historia del marqués la que nos quiere contar el autor.

Reseña a las semejanzas -originales o creadas- que pudieran encontrarse entre el emperador nacido en el siglo XI y el marqués al que alude la obra (el mal de uno es análogo al del otro: ambos simuladores, perseguidos y urdiados), hay entre ellos varias "mediaciones" personificadas al mismo tiempo por un loco -al cual si vemos actuar, de carne y hueso sobre la escena.

La locura es aquí la última máscara, sí, pero una máscara de tres cabezas, como las Gorgonas:

- 1) el fingido rey Enrique IV (que ignora que no es Enrique IV);
- 2) el loco fingido (que a su vez finge ser Enrique IV, que sabe que actúa pero que ignora que está loco), y
- 3) el loco verdadero (que finge ser loco pero que ignora que no es nadie más allá de esa ficción).

Los distingue aparentemente un discurso propio y el grado de conciencia que cada uno de ellos tiene respecto al plano de ficción en el que se ubican sus palabras y sus actos: la distancia específica que se establece, en cada caso, entre actor y personaje -fingidor y fingido (10).

Así habla el primero:

ENRIQUE

"(...) ¿Pretenderiais reiros ahora de mí, al verme así? Seriais unos estúpidos, pues no comprenderiais que es el criterio político lo que me aconseja

vestir momentáneamente este hábito de penitencia. Os digo que mañana los papeles podrían invertirse. ¿Os reiríais acaso del Papa al verlo prisionero? No! Estaríamos a la par. Yo estoy disfrazado hoy de penitente; mañana lo estaría él de prisionero. ¡Pero hay de quien no sabe llevar debidamente su disfraz, sea de rey, sea de Papa!

(I, p.31)

Un demente viste de sayo y repite obsesivamente las palabras del algún rey antiguo. Se ha quedado fijo en un momento particular de la historia y en ese instante vive preso. Cuando recobre la "noción de la distancia del tiempo" estará curado, opina el Doctor. Su alma está por lo pronto suspendida en el aire de una historiografía cualquiera, sin recuerdo y sin porvenir. El loco original (primera de las Gorgonas) es un ser inmóvil, aunque recorra la escena dando zancadas y haciendo aspavientos ora de monarca enfurecido y tiránico, ora de hombre humillado por la adversidad: Dice ser víctima de los malos encantamientos de Gregorio VII, el "hechicero", que lo tiene petrificado en la imagen de un retrato, como estatua de sal a espaldas de su destino. Su signo predominante es la paranoia y la atemporalidad. Por eso, además de la escisión entre las dos caretas del rey, una paradoja lo conforma: El impulso de huir en que perdiera la razón, unido al estatismo de su condición de enfermo mental.

Pero en realidad, y aunque lo ignore, la posición que ocupa sobre el escenario es la de "medium", intermediario entre el mundo de los vivos y el de los muertos. "Cuando te pones una máscara dejas de ser tú mismo para encarnar, mientras dura la mascarada, la potencia del más allá que se ha apoderado de ti",

explica Vernant (11). La potencia en este caso no es propiamente el Rey, sino su "imagen" (12). El loco está poseído por ella en virtud de una vestimenta pero sobre todo porque pronuncia "sus" palabras, y sus palabras, al habitar nuevamente una voz, reviven los impulsos de quien supuestamente las pronunció por primera vez (13). Esa es su condena. Y más adelante:

ENRIQUE

¿Podéis creer seriamente que Enrique IV todavía está vivo? Sin embargo miradme, os hablo y os ordeno, a vosotros que estáis vivos (...) pero salid de aquí, id al mundo vivo. Despunta el día. El tiempo está ante vosotros.

(11, p.45)

Quien habla aquí presenta un grado de conciencia más profundo que el del propio doctor en su diagnóstico: "Delirio sistematizado", "relativa elasticidad analógica", "bruscos llamados desde un estado de mórbida adaptación a otro de melancolía reflexiva", etc. Casi imperceptiblemente hemos pasado al nivel de la personalidad en que el loco se reconoce como tal, y en este sentido, su conciencia de la enfermedad es rigurosamente original. Con lucidez se percata de que Enrique IV es sólo un máscara que él mismo ha adoptado; y entonces, a ratos, finge ser "otro". Ser por ejemplo quien "casi" reconoce a los visitantes, incluso bajo los disfraces que llevan para seguir la farsa con que habrán de curarlo según ellos. Por eso, su discurso está plagado de alusiones y equívocos a través de los cuales los

demás personajes creen vilumbrar el espíritu soterrado del marqués.

MATILDE

"¿Les digo que me ha reconocido; Al acercarse me para hablarme, mirándome a los ojos, muy adentro, ¡me reconoció; (...) ¿No advirtieron que agregé en seguida: '...o quizá el recuerdo de vuestro color moreno si es que en verdad érais morena?' Recordó perfectamente que yo, entonces, era morena"

(II, p. 34 y 35)

Si, en efecto, "recordó" -trajo a cuento, mejor dicho-, porque la segunda cara de la Gargona conoce el pasado y el futuro aunque le resulte difícil ubicarse en ellos, debido a la percepción de una ruptura básica que afecta su "ser"; una ruptura de toda continuidad. El loco, dice Foucault, asume "una pluralidad de coordenadas espacio-temporales, la cual le permite la conducta aislada en que los espacios están fragmentados y los momentos son independientes" (14): El tiempo del loco fingido es un tiempo roto. Y por eso juega: hace de todos los momentos un presente simultáneo o al menos, posible. De ahí su libertad y su drama. A diferencia del loco que ignoraba serlo y que por tanto se hallaba encerrado en su "no saber", este loco anda suelto en medio del caos temporal, de la indeterminación espacial, e incluso de la no especificidad de la materia que lo conforma como imagen de la locura (para un loco, los objetos han perdido dimensiones y contornos, en suma: aprehensibilidad, y no pueden ser tomados con las manos: "para él que no los toca, dice Landolfo, "son imágenes", simples reflejos, mas no objetos tangibles). Dicha materialidad es a la vez reflejo y cuerpo,

evanescencia y estatua.

Es así como tiempo, espacio y materia comparten la indeterminación del mundo fantástico al que el loco fingido permanece sujeto. "La conciencia de la enfermedad está presa en el interior de la enfermedad: está anclada en ella, y en el momento en que la percibe, la expresa", dice Foucault (15). ¿Adonde huir? si ni siquiera el mundo de los muertos es "otra parte". La única salida viene siendo una nueva máscara.

El titubeo entre el reconocimiento y la alienación se extiende entonces más allá del lenguaje -lo que salta una y otra vez son los niveles de enunciación- y los gestos hasta trastocar incluso las coordenadas espacio-temporales.

De ser una mera deficiencia a los ojos de los cuerdos, la locura se ha convertido en una condición de lucidez existencial, iluminación en medio de lo que fuera desconocimiento de sí. Así lo asume Enrique IV, y desde tal conciencia interpela la conciencia de otros: "¿Sólo recordáis haber sido siempre la misma?", le pregunta a Matilde.

El loco fingido ignora que su locura es falsa pero la asume como condición de aventura, la única aventura posible en el mundo de la conciencia. Los parajes de la Mancha se han convertido en los interiores del cuerpo y la imagen mental. Ahí, en su /tiempo/ y en sus /espacios/ viaja el loco; ahí encuentra a sus enemigos: el amante, el rival y el encantador. Ignora que su locura es ficticia, pero la comprende como único destino, y acepta sus requerimientos básicos; adopta conforme los hábitos rituales de

la demencia, una visión desde la cual todo gesto adquiere valor de enigma.

El loco fingido sabe que es un actor que vive actuando a Enrique IV, al marqués y a alguien más a quien él mismo desconoce. Sabe que actúa y por eso se maquilla y disfraza, en duplicado acto de ocultamiento. El disfraz, dice Artaud, sirve menos para simular ser otro que para esconderse tras él. El loco de Pirandello reconoce incluso que como actor ha envejecido y que su personaje original es un joven: se tiñe pues los cabellos. Sabe también que los visitantes están fingiendo, y que antes de disfrazarse para él se maquillan para sí mismos y se tiñen los cabellos para parecer jóvenes ante el espejo (16). Sabe todo eso y lo deja ver, y lo oculta; lo dice y no lo dice a la vez; es el rey del titubeo: "Nos disfrazamos de lo que creemos ser" (III, p. 53).

El loco fingido cree que en verdad está loco pero sabe que aun aquellos que no creen estarlo lo están, de modo que ¿cuál sería la diferencia?: "(...) Y cuando nos resignamos aparecen las veleidades. Una mujer que quiere ser hombre... Un viejo quiere ser joven... ¡Ninguno de nosotros miente o finge!" Y en efecto, porque la identidad no es más que voluntad de representar a algún otro. ¿Cuál es entonces la diferencia? La diferencia está en el signo del personaje: la iluminación, la lucidez en medio de la oscuridad que conforma el caos de lugares y tiempos en que está inmerso, atrapado. No pretende huir fuera de esa prisión; lo hace

hacia el interior de sí, buscando tras la máscara que lo "contiene".

El loco es diferente porque no pretende ser idéntico a su persona y de este modo logra ser siempre lo mismo, siempre estático en su "no ser idéntico a sí mismo". He ahí la paradoja que lo define, que define su doble signo de luz/oscuridad como ser solitario. Le sucede, a fin de cuentas, igual que al rey Lear (17), rey caído que ha enloquecido y da cabriolas frente a un trono vacío: su prisión.

Pero algo no funcionó, desde el punto de vista de la existencia, en este asumirse como una máscara simplemente. El loco de todas las tramas y de todos los tiempos se vio convertido en error, derrota del proyecto desarticulado de su locura. "La voluntad de representar a algún otro, dice, fracasó", como fracasará luego la voluntad de auto-representarse:

"Reabro los ojos poco a poco, y al principio no sé si es sueño o es vigilia; mas sí, estoy despierto: toco las cosas, ésta... aquella; vuelvo a ver claramente. ¡Oh!, y (...) arrojemos este disfraz de enmascarado, este incubo; abramos las ventanas, respiremos la vida; Vamos pronto, corramos afuera;"

(III, p.54)

El loco ha despertado de alguno de los planos de su sueño y se da cuenta de que ha estado loco durante largos años de oscuridad (un paréntesis en el tiempo). Se da cuenta de que su locura no es más que uno de los modos de ser de Enrique IV en nuestro siglo y en una "villa solitaria de la Umbría". Se da cuenta del paso del

tiempo y de la transformación del espacio en que él, verdaderamente él, estuvo ausente. Pero ¿quién?, ¿cuándo?

Los años de su juventud estuvieron comprometidos en la farsa del antiguo rey, así que ahora no tiene en las manos sino "esa vida", la del loco que fingía ser Enrique IV, sin saber que estaba loco. Entonces, el loco más loco de todos, la última cara de las Gorgonas, elige voluntariamente seguir existiendo de esa manera: como un demente. Su personaje, pues, es aquel loco fingido que piensa con lucidez y desenmascara la farsa ajena al tiempo que oculta la propia.

Tal elección, la de continuar recluido como un enfermo en el simulado castillo de Goslar, representaría aparentemente el grado de locura máxima al que podría llegar el personaje, pero no es así. Aun después de confesar a sus sirvientes que ha fingido estar loco, sigue haciéndolo, y obliga a los demás a ser coherentes con esa farsa.

La necesidad de representar para existir no acaba con la negación, anulación, ni con cualquier otra consideración sobre el valor de lo representado o de aquello que lo representa.

ENRIQUE

" (Tomando la lámpara e indicando luego la mesa que está sobre el estrado):

¡Bravo; un poco de luz; Sentaos allí, en derredor de la mesa. (Pausa) No, así no. En elegantes y cómodas posturas. (...) Deberíamos poder ordenar a la luna que nos envíe un rayo decorativo! (...) ¡Pero mirad, mirad qué magnífico cuadro nocturno: el emperador entre sus leales consejeros; ¿No os causa placer? ¡Magnífico!

También al loco verdadero, como al marqués, le gusta organizar cuadros plásticos. También él dirige a otros personajes en la farsa, también él es actor, y autor; es víctima pues de un desmembramiento análogo al que sufre la personalidad del marqués, y sin embargo está lejos de él -pese a ser "supuestamente" el loco curado- en la medida en que "va de regreso de todas las farsas". Mientras que el marqués quería convencer, mostrando sinceridad, el loco verdadero sólo pretende engañar, y aunque ambos se sienten culpables, es el loco quien ha encontrado la manera de expiar esa culpa imaginaria: fingir. La penitencia consiste en saber que se finge y en asumirlo como parte de la propia identidad.

Pero, ¿cuál identidad? La del engañador. Ha engañado a los consejeros secretos y a una tal hermana suya que en su locura confundía con su madre, la madre de Enrique IV. Ha engañado a los visitantes, haciéndoles creer que está loco, y que aún no se ha percatado de ello. Ha engañado al espectador, quien hasta el tercer acto se entera de que en realidad no está curado, sólo que su personalidad ha pasado a otro nivel de conciencia, a otro estadio de imaginación. En el tercer acto, "la noche estuvo a punto de retornar a su cerebro", dice, cuando escucha hablar a la figura de Matilde (en realidad se trataba de Frida disfrazada) colocada sobre el nicho; entonces creyó que en efecto el mundo fantástico del que había logrado salir era el mundo real. Supuso que volvería a estar loco, lo cual no era sino proyección al

futuro de una forma de la conciencia: en realidad supuso que sí estaba loco y que lo había estado sin interrupción.

Se descubre la farsa que el doctor ha preparado y el loco verdadero, tercera máscara de la Gorgona, reinicia el torbellino del engaño: finge reconocerse en Carlos Di Nolli -quien está disfrazado del joven Enrique IV-, como si se tratara del reflejo corpóreo que le devolviera un espejo tridimensional. He aquí la escena:

ENRIQUE

(que quedará agazapado, espiando ora a uno, ora a otro bajo la acusación de escarnio (...)) surge ahora herido, con la clara idea de asumir como verdadera la ficción que le habían preparado, y le grita al sobrino):

Y sigue. Di. Sigue.

DI NOLLI

¿Seguir qué?

ENRIQUE

No habrá muerto "tu" hermana solamente.

DI NOLLI

¿Mi hermana? Me refiero a la tuya, a la que obligaste hasta el fin a presentarse aquí como madre tuya, como Inés.

ENRIQUE

¿Y no era "tu" madre?

DI NOLLI

¡Mi madre, mi madre, sí;

ENRIQUE

Pero "tu" madre se me ha muerto a mi, "viejo y ausente" Tú acabas de bajar de allí, (señala el nicho) nuevecito. ¿Y qué sabes tú si yo no la he llorado largamente, largamente aun así vestido?

etc.

(III, pags. 52 y 53)

¿Quién es finalmente el que habla? Difícil decidirlo, porque el loco verdadero hace del delirio la forma misma de organizar el discurso. El simulador juega a haberse vuelto loco de nuevo, pese a que todos sabían ya que su locura había sido fingida. Sin embargo, eso que saben los otros no es más que una nueva posibilidad, lo mismo que la visión e interpretación que el espectador puede tener de la obra a estas alturas del acto tercero.

El hecho de no estar loco no excluye la posibilidad de estarlo "verdaderamente" y viceversa. Así, el loco nos engaña otra vez hasta el punto en que él mismo resulta engañado. En efecto, el furibundo Rey a quien personificó siempre actúa por su mano y mata al enemigo de su corona; el marqués mata a Belcredi, su rival; el loco mata a su víctima, simple visitante que venía por morbo para observarle). En efecto, el loco verdadero mata la credulidad de Belcredi (cuyo nombre quiere decir precisamente Crédulo), la piedad de los personajes y la certidumbre del espectador y de sí mismo, cuando "su ficción toma vida" con el fin de matar.

Sin embargo en este caso, y aunque el signo del loco verdadero es la esquizofrenia -revertible siempre a la menor provocación del espíritu-, el loco tendrá que ser para siempre y verdaderamente un loco fingido, y el loco fingido, tendrá que ser para siempre Enrique IV, y Enrique IV, un loco. "Aquí y ahora siempre", dice el personaje. La prisión se ha reconstruido en torno a él.

Pero tampoco es la historia del loco la que nos quiere contar Pirandello.

Hay en esta triple máscara del loco un paranoico, un iluminado y un esquizofrénico, y en sus historias respectivas una víctima, un verdugo y un juez -o espectador-, roles protagonizados por él mismo en cada uno de los planos del relato. Hay en escena un autor de farsas, un director, y sobre todo un actor, que difícilmente encontrará entre los vivos un cuerpo para su ficción.

Es evidente, pues, que la identidad del personaje de Pirandello está desquiciada, fragmentada por todos los costados. El esfuerzo de analizar por separado estos "pedazos" tiene necesariamente que fracasar. Ya que precisamente es la ambigüedad y la indeterminación lo que constituye la relación (9) y por lo tanto la distancia de los "intrapersonajes" que hablan bajo el nombre de Enrique IV.

Los discursos de cada uno se mezclan y confunden, se reproducen y contradicen entre sí; los roles en cada plano de la

historia, también. Lo que queda puesto en duda no es la verdad o verosimilitud de cada uno de estos discursos -en cuanto modos de percibir la realidad a la que aluden- sino precisamente la identidad de quien los suscribe. Los "intrapersonajes" de esta Gran Marioneta que no pudo ser Enrique IV si existen -hay una huella de su paso por la escena (ya sea convertidos en imagen, palabra, nombre, gesto o actor)-, y sin embargo, es el continuo de su existir lo que nunca será idéntico a sí mismo, ni corroborable. Ello sucede no por simple jugueteo vanal en la composición sino por fatalidad. Lo que si podemos definir al menos es que tras todas las personalidades de Enrique IV hay un simulador, un "otro" que juega con las demás, y en el tendido de esas posibilidades -como en el de una baraja agorera-, encuentra un devenir probable (el teatro no muestra lo que debería ser, sino lo que podría ser), aunque sea buscándolo en un pasado predeterminado:

ENRIQUE

Digo que sois tontos. Habriais debido construir el engaño para vosotros mismos (...) para como sois vosotros naturalmente, todos los días, a vuestros mismos ojos (...) sintiéndose vivos, verdaderamente vivos en la historia de mil ciento, aquí en la corte de vuestro emperador Enrique IV.

(II, p.48)

El simulador para ser debe fingir; la relación con su máscara es lo que lo define, y tal relación está constituida de posibilidad. Entre la posibilidad y su cumplimiento hay una voluntad hecha de tiempo, y este tiempo fingido representa al único "no ser" que se desdice.

¿Qué podría ser entonces nuestro Gran enmascarado?

NOTAS de El espejo roto

- (1) Para Barthes el tema del doble es el tema de la frustración (cfr. Sur Racine, Editions du Seuil, Paris, 1963.)
- (2) Si acaso consideramos la reacción centrífuga de la personalidad que anda buscando perderse, huir de los límites que la constriñen.
- (3) Foucault, op. cit., p. 94 y ss.
- (4) No parece impertinente aludir a Pessoa para ilustrar la escisión del Yo que observamos en el centro de la concepción pirandelliana del teatro, en la medida en que este autor no sólo poetiza con tino y claridad la experiencia misma de la escisión sino porque tal experiencia se convierte también en motor mismo de su actividad creativa.
- (5) Historia social de la literatura y el arte, Ediciones Guadarrama, Barcelona, 1980.
- (6) Enrique IV de Francia y de Navarra, personaje también de Shakespeare, muerto en 1610, Enrique IV de Inglaterra (1367-1413), Enrique IV de Castilla El impotente (1425-1474).
- (7) Importante resulta esta confrontación entre el viejo y el joven monarca por cuanto que permite a Pirandello transgredir mediante juegos escénicos y lingüísticos la figuración realista del tiempo.
- (8) Kott, op. cit.
- (9) Foucault (op. cit., pp. 87-114) denuncia con insistencia los procesos sociales de exclusión que marcan al enfermo mental, más allá de la propia dinámica morbosa que lo aísla.
- (10) Distancia análoga a la que habría entre signo y referente.
- (11) Vernant, Con la muerte en los ojos, Editorial Gedisa, Barcelona, 1986, p.104.
- (12) El concepto de Imagen que maneja Lezama Lisa es análogo al de Figura de Barthes en cuanto a su función productora de un discurso: sin embargo, se sitúa en un ámbito poético más que semiótico.
- (13) Distinta manera tiene Pirandello de concebir la realidad del "medium": "No hay que buscar muy lejos a la humanidad pasada; está siempre en nosotros", dice en su ensayo "El humorismo".

(14) Op.cit., p. 22.

(15) Foucault, op. cit., p. 65.

(16) Enrique IV; "...¿Qué importa que el cinturón no sea para vos el verdadero color de las batallas? Vos, señora, no es los tonos, por cierto, para engañar a los demás, sino, y sólo un poco, muy poco, a vuestra propia imagen ante el espejo? Yo lo digo en broma. Vos, en serio (...). Me refiero a la imagen que adivino, de vuestra juventud" (I, p.20).

(17) "En el Re, Lear, dice Kott (op.cit.), la locura es filosofía castro" de retirada hacia las posturas bufonescas.

V. LA LAMPARA DE ACEITE.

"¿Qué es ese intervalo que hay
entre mí y mí?"

Pessoa

Enrique IV cruza el escenario cabizbajo. Lleva en la mano una antigua lámpara de aceite, de las que "se sostienen desde arriba por un aro", según la describe Pirandello. Estuvo un rato sobre la mesa en que Enrique IV hizo sentar a sus sirvientes para actuar otra escena entre el Rey y sus consejeros; luego iluminó la escritura del frailecillo a quien cada noche dictaba el loco sus memorias de monarca. Aun después de haber revelado que su locura era fingida, el marqués siguió prefiriendo la vieja lámpara -que paseaba columpiando por los salones como incensario- a la luz eléctrica de los focos:

ENRIQUE
(con ironía)

La lámpara, sí. ¿Creéis que no sé que apenas vuelvo la espalda para irme a dormir con mi lámpara de aceite, vosotros encendéis la luz eléctrica, aquí en la sala de trono? Finjo no verla.

(II p. 47)

Con los años se había acostumbrado al resplandor humilde de su lamparilla y temió que el de su siglo lo deslumbrara con demasiada violencia. La intimidad de la penumbra le gustaba, pues creaba un clima de irrealidad en el que podía refugiarse. En el centro de ese espacio a oscuras, el de la locura, la pequeña flama podía simular otra forma de conciencia (1): la de un ojo solitario que contempla absorto "las miserias del mundo". La

lucidez de la demencia revela entonces una dimensión más viva. Y la penumbra destaca por contraste esa viveza, al tiempo que difumina los contornos de las cosas, límites que la razón fijó en descrédito de una mirada subjetiva.

Si, la penumbra vuelve a colocar la visión en medio del misterio, permite que cada porción de realidad aparezca no como un fenómeno atado a la ley, sino como un "algo" autónomo, sin sentido predeterminado, como un enigma. Porque observa de este modo, el loco parece iluminado por otra lógica, mensajero de un más allá. Sus palabras traen a cuento lo conjeturado sólo en sueños, durante las alucinaciones o el éxtasis. En la mente del poseído por esta flama, en esa oscura pieza de ventanas falsas, ceguera y "luz" se alternan (2).

Fin del acto segundo, Enrique IV ha dejado a sus servidores perplejos en el salón contiguo. Al delatarse ha claudicado de su ficción. Es hora de retirarse a dormir arrullado por el titilar consolador de la lámparilla.

Mientras atraviesa la sala del trono, la luz que se mece sostenida del aro hace latir dubitativo al aire, y este latido, apenas perceptible como una onda, se difunde en el espacio y lo vuelve orgánico, interior: la atmósfera que circunda al trono queda sujeta, ante los ojos del espectador, al mismo vaivén con que la lámpara se mueve, contagiando su mareo a los objetos y a las sombras. Alternadamente la silueta del monarca se agranda y adelgaza, se difracta y oculta, se reproduce y aniquila.

En la semioscuridad, la lucecilla de aceite provoca un delirio de los sentidos: los muebles extravían sus aristas, los perímetros bailan, las ventanas se tornan opacas y retribuyen como espejos toda visión, dejan de ser "ventanas falsas". De aquí para allá como un navío, el mundo ficticio de Enrique IV se bambolea sobre la geometría acuosa del tiempo.

Mundo en penumbras. No se distingue con claridad el volumen de los cuerpos de Di Nolli y Frida estáticos sobre los nichos; podría tratarse de pesadas estatuas o de todo lo contrario: dos espectros. ¿Qué es lo que separa la materialidad de sus cuerpos petrificados de la desintegración? ¿Cuál es la distancia entre su aparición y su ausencia?

Como espectadores podemos imaginar que tal distancia es la misma que describe en su curso pendular la lámpara de aceite sostenida por el Rey. Toda la distancia a recorrer -en un foro imaginario de las formas- vendría siendo esta duración entre el ir y el regresar de la lamparilla. Apenas un guiño, sólo el lapso necesario para que en un abrir y cerrar de ojos una voz inconsciente decida: "ser y no ser" a un tiempo.

Esa "otra realidad" que inventa la locura ora se deja ver, ora se oculta, de acuerdo a la posición en que se halla la pequeña fuente de luz que se bambolea. Ante el ciclorama, sobre el escenario, el estar de las cosas y los seres titubea. ¿Cuál es el intervalo contenido en ese titubeo? Es ese "abrir y cerrar de ojos" en que la enorme sombra del Gran Enmascarado se reduce a la

silueta de un ser minúsculo e indefenso, que habiendo dejado caer la lámpara de sus manos esconde entre ellas la cabeza: último reducto del yo, última fortificación del demente (3).

En realidad, la distancia entre los polos del titubeo es inmensa pues va de esta fortaleza ilusoria del yo a la tierra árida de los otros. La distancia entre la llamada lucidez y la llamada locura es sólo una hendidura de tiempo.

No se trata de los escasos veinte años de demencia a los que alude el doctor, quien supone que la curación del marqués se logrará sólo en caso de "devolverle la sensación de distancia del tiempo". Pero la brecha entre la extraviada personalidad del loco y su Máscara no es tampoco de ocho siglos, sino la que se abre entre dos temporalidades distintas, la de la vida y la de la muerte:

BELCREDI

"Será tal el vértigo del salto que cuando caiga entre nosotros lo recogeremos en pedazos"

(II p. 38)

El titubeo corresponde en realidad a un salto enorme cuya distancia puede sólo franquear la ilusión teatral. Es por eso que ésta no puede disolverse, si ha de conservarse la vida del marqués. Con la cabeza entre las manos un hombre se estremece suspendido en la boca del abismo. De ahí mismo ha provenido la voz viva de la estatua, Frida. El loco oculta su rostro aterrizado, porque la figura que ocupa uno de los nichos "lo detiene como herido a traición por un navajazo en la espalda",

cuando le llama, temblorosa, por su nombre. No, no por su nombre, por el nombre de otro: "¡Enrique!". Y él responde alucinado: "¿Quién me llama?"

La lámpara cae al suelo y el aceite se derrama sin que nadie se percate. A estas alturas, los espectadores no pueden sino estar exclusivamente pendientes de la acción. Han entrado a escena todos los personajes para atender a Frida, quien sufrió también un ataque de pánico. Nadie hace caso de Enrique, dice Pirandello. Nadie hace caso de la lamparilla, digo yo. Ni siquiera el autor, pues las acotaciones no vuelven a mencionarla. Su luz se extingue, pero la impresión persistente de esa luz en la retina abre un foro imaginario, donde preside la penumbra de otras sombras aún más interiores.

Al llamado de la estatua, el loco ha lanzado un grito y se ha quedado "agazapado, espiondo ora a uno, ora a otro... (mostrando) en el relampaguear de sus ojos, tumulto de su alma, que medita una venganza...". El genio de la lámpara se ha trasladado a la mirada del rey, y desde ahí le dicta otra posible conducta, falsa pero única salida: asumir como verdadera la pretendida confusión de identidades entre Frida y su antigua amada, Matilde. Se abalanza entonces sobre la muchacha y la estrecha con violencia. Belcredi intenta librarla pero Enrique, encolerizado, le clava en el vientre una espada. De nuevo podría Matilde narrar los sangrientos sucesos ocurridos veinte años atrás —memoria y anuncio a un tiempo:

"Nunca podré olvidar aquella escena: nuestros rostros pintarrajeados, desencajados, ante aquella terrible máscara, que ya no era una máscara sino la locura misma" (I p. 22)

En efecto, la escena no es nueva, ni en los actos, ni en su significación. Entonces y ahora se trata del instante en que se descubre la verdadera faz del actor, la última careta, la inamovible. Es además el mismo momento en el que el relato literario (Acto I) anticipa el desenlace de aquel otro relato (Acto III) donde el primero desemboca y se cumple cabalmente, esta vez en presencia nuestra: el relato escénico.

¿Tiempo circular entonces? La trayectoria que separa al marqués de su personaje no sería la que se atraviesa de un salto, sino la que ilustra una ronda de jinetes, riendo en torno al Rey caído. Espiral de signos, sensación que vuelve de muchos modos -como palabra, como imagen, como acción.

Durante la cabalgata histórica aquellos jinetes que con obsesión soñará el loco se hallaban disfrazados de personas muertas varios siglos atrás, y repetían los parlamentos, los gestos y hasta las manías de los difuntos ilustres a quienes representaban (4). Al golpearse en la nuca el marqués quedó estático bajo la máscara de un muerto, enredado entre los ropajes de su disfraz, pero también prisionero en las dimensiones estrictamente físicas de lo que representaba, vivo, sobre su escenario. "El peso de los muertos", dirá Enrique.

Lo mismo sucede al final de la obra, cuando al asesinar al traidor -el incrédulo Belcredi-, el marqués queda para siempre

preso en la ficción que durante años y años reprodujo por voluntad propia; no tendrá más remedio que seguir fingiendo su locura de ahí en adelante. Un tiempo invertido de carnaval se ha apropiado del tiempo cíclico del mito. El relato que escuchamos antes en boca de Matilde nos es "dado a ver" y nuestra conciencia lo reconoce. En la historia que irremediablemente avanza acto tras acto, todo ocurre sin embargo del mismo modo en que ha ocurrido y ocurrirá. Esta circularidad es atravesada por el eje de una historia irreversible, como si se tratara también de una estocada. La herida que abre constituye el drama de la historia, hendidura entre dos temporalidades: la lineal de las palabras y la cíclica de los actos: "¿Creéis vivir? ¡Rumiáis la vida de los muertos!", grita Enrique.

Varias temporalidades coinciden en un sólo tiempo comprimido. El pasado y el futuro convergen bajo un disfraz común. El teatro vuelve todo al presente, lo enmascara de presente. Tras la máscara de Enrique IV no hay más que esa herida que separa las palabras del acto, o bien el acto de la mirada que lo descubre y que nuevamente lo nombra. Si palabras y actos, como signos, pertenecen a diferentes dimensiones en el mundo de la materia, cruzaría esta diferencia un eje transversal, un tiempo "hiriente", con filo, enclavado en un tiempo retornante como amor antiguo.

Dice Borges que dos instantes diferentes son el mismo cuando en la percepción (o vivencia) de ambos hay al menos un solo término repetido, lo cual basta para "desbaratar y confundir la

historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia" (5).

En la obra de Pirandello el momento narrado coincide en su forma y sentido con el escenificado y éste a su vez con el que ocurrió en sueños, en la alucinación y en el recuerdo; este mismo momento se identifica y distancia de sí, titubea, pues se nos representa una y otra vez "desfasado", percibido de nueva cuenta.

Una relación muy peculiar con lo histórico instauro en Enrique IV una suerte de genealogía de la imagen teatral. El autor, para quien "el placer de la historia es tan grande", no se propuso sin embargo escribir una pieza de tema histórico de las que al decir del consejero estaban tan de moda por entonces. Si bien la historia del verdadero Enrique IV "daría tela para cortar muchas tragedias" Pirandello no quiso hacer lo que debió parecerle un tanto grotesco: "repetir las palabras que fueron dichas sieapre", pretender darle voz a un muerto. Dejó ese afán a sus personajes, héroes trágicos a quienes la modernidad -y el recientemente extendido uso de espejillo personal- había convertido ya en bufones.

Todos fingimos, "nos disfrazamos de lo que creemos ser", dice Enrique; sí, pero de ahí concluir que el teatro es la vida equivale, según Eugenio Barba, a no decir nada ni del teatro ni de la vida. El fingimiento de realidades posibles puede pasar inadvertido; por el contrario, fingir lo inevitable, lo que irremediamente y en efecto sucedió, hace saltar a la vista el misterio de la simulación: se trate del pasado o del futuro "repetiréis (fatal y cómicamente) todas las palabras que fueron

dichas siempre (...) envejecer, reeditando poco más o menos las mismas tonterías", diría Enrique; pues "toda la vida está aplastada por el peso de las palabras. El peso de los muertos".

Esta repetición incansable de la misma vivencia (¿Imaginas al loco reuniéndose con sus consejeros todas las tardes durante veinte años en la salita contigua al trono, y recitando siempre los mismos parlamentos; todas las noches durante diez años encendiendo su lámpara de aceite a sabiendas de que detrás del plafón se ocultan los focos de luz eléctrica?), este doblaje de escenas sin un fin ulterior va haciéndose ritual, por efectos de la conciencia -conciencia de que revive una misma situación; ritual, sí, como las actitudes de ciertos locos, para quienes todo hecho es absoluto, desligado de cualquier otro que pudiera ser su causa, su contrapunto, su objeto. Los hechos, las cosas, las palabras y hasta los actores vivos se van convirtiendo sólo en lo que representan de sí mismos -aunque este "sí mismos" se refiera a otros, y esos "otros" no sean sino su representación. Entre el objeto y su reflejo quizá haya una historia, pero no una historia lineal que represente un devenir continuo -desde el siglo XI en Goslar hasta el XX en Umbria, por ejemplo- sino una espiral que en estadios va transcurriendo, intermitente quizá, del futuro del castillo al pasado de un relato verbal, y de ahí, finalmente, al presente del escenario: merodeo en torno a una imagen que sin cesar se transforma.

Si es que en realidad la pieza dramática empieza donde la literaria termina, cabe pensar en el arte Pirandello como ejemplo

de este tránsito ¿no podríamos llamarle traducción?. No, no se trata de ilustrar en escena las situaciones concebidas originalmente en el ámbito verbal, sino de una conversión de signos a la corporalidad que se expresa sobre un escenario, constreñido éste a las condiciones de la duración y el traslado.

Pirandello corta en transversal la historia; como con un cuchillo la atraviesa y descubre así una nueva mediación entre el mundo literario de sus obsesiones y el escenario en que adquieren sentido las experiencias del espectador. Al hablar de este corte no me refiero al entretreído de los relatos, su alevosa geometría subterránea, sino a aquello mediante lo cual el autor convierte el escenario en vertiginoso espacio de transfiguraciones: Las formas van transpasando los diversos estadios de su posibilidad, y este tránsito es la historia general de la simulación:

Al fondo, dos nichos vacíos sobre los cuales debían haber colocado las estatuas que no se esculpieron nunca: "Enrique IV" y "Matilde de Toscana". En lugar de sus estatuas, sus auténticos retratos que tampoco están ahí. En lugar de los retratos dos figuras anacrónicas pintadas sobre un paisaje moderno en tela: el marqués y la marquesa Matilde Spina, disfrazados de Enrique IV y Matilde de Toscana durante un carnaval de juventud. En lugar de estas figuras dos personajes literarios: el loco y su antigua amada, suplantados a su vez por el joven marqués y la hermosa adolescente, tal como los recuerda el Enrique IV que oímos en escena. En lugar de las telas, y para quien dando por ciertas sus figuras no las toca -es decir, para el loco- dos supuestos

espejos que devuelven las imágenes vivientes de un viejo disfrazado cual su sobrino Carlos Di Noll y de una erosionada marquesa que quisiera verse igual a su hija Frida, tal como los mira el espectador desde su butaca. En lugar de las imágenes-reflejo, los cuerpos del Marquesito Di Nolli, y de Frida, quienes de pie sobre los nichos suplantan a su vez a los mueertos: Enrique IV de Alemania y la marquesa Matilde de Toscana, en el centro de una escena durante el tercer acto. Al frente, sin embargo, actores vivos repitiendo las palabras de los muertos y sus historias, en la trama sin historia de Pirandello, que eludió todas, menos ésta: la historia de la suplantación. En ella el personaje central es el tiempo, un tiempo polivalente e inasible.

La distancia entre el ir y venir de la lamparilla es finalmente un hendidura temporal, un intervalo entre existencia y conciencia (meollo de la simulación, ruptura del sujeto que finge, consigo mismo). ¿Podría esto ser de verdad doloroso como una herida, más allá de la metáfora que conforma? El tiempo es el contenido, la sustancia común de las formas que significan (un disfraz = veinte años; un nombre = ocho siglos), y lo es en tanto que presencia de otra forma pasada y ausencia de la actual: huella y punto de fuga, por tanto.

Hay entre máscara y actor una distancia de conciencia, o de voluntad, si se prefiere; distancia análoga a la que separa al rito del sujeto; a la representación de lo representado. La distancia, el intervalo que va del personaje a su máscara, estos dos voes que se alternan y desconocen es tiempo, apenas un

brevísimo lapso suficiente para que la llama de una lámpara de aceite salte y se convierta en un súbito relampagueo en las pupilas del demente.

¿Tiempo retornante? Sí, pero a la vez un solo tiempo: el instante en que se mira por la ventana, como en un espejo el rostro de la luna, su careta.

Esta mirada, su peculiar calidad (la de una débil flama interior que late en la penumbra) es ese único término repetido que precisa Borges para refutar el tiempo -la supuesta continuidad de los instantes, y consecuentemente, su virtual simultaneidad.

Si los dos polos del intervalo, el punto de partida y el de llegada -que recorre la mirada, o el sentido-, si esos dos instantes son el mismo, aunque sea diferente su ubicación cronológica convencional -aspecto por lo demás exterior a los instantes mismos, en lo que a su percepción se refiere-, no puede hablarse propiamente de repetición sino de identidad, en efecto.

Si se niega la continuidad como forma de ser básica del mundo no hay nada que autorice a concebir a Enrique IV como un ser "anterior" al loco que lo representa, ni a considerar que el loco verdadero es "previo" al fingido, ni el tercer acto posterior al primero. Y sin embargo...

Si partimos del presente de la escena y nos situamos en él como única referencia temporal segura (7), podemos aventurar, sustentados en nuestra experiencia de espectadores que no hemos

visto a los retratos "salirse de sus marcos", ni hemos oído hablar a las piedras, sino que por el contrario, hemos reconocido que la existencia de los actores vivos que representan este drama adquiere sentido en la de sus personajes, y que este sentido se remite a su vez al de la imagen en un retrato. Es precisamente la imagen gráfica de Enrique IV a caballo en Bonn la que posee -como un espíritu- la identidad del loco, puebla su subjetividad, y esa subjetividad ampliada: el escenario. La figura del Gran Enmascarado organiza todos los símbolos y situaciones de la obra en un mundo transitoriamente coherente y comunicable al espectador.

El tránsito que va del actor a la máscara, pasando por el arquetipo del loco y la imagen del personaje histórico, instituye un tiempo que va de vuelta, un devenir en sentido contrario. Pirandello mismo explica por boca de Belcredi que los personajes que existieron siglos atrás son en realidad más jóvenes que los actuales:

"La ilusión de creer que salimos de la vida por una puerta que está adelante.
¡No es verdad! ¡Si apenas se nace se comienza a morir, el primero que empezó está más adelante que todos!"

(II, p. 38)

La Historia resulta vuelta por el envés como un viejo calcetín que ha de zurcirse, y cuyos saltos van dejando huellas peregrinas a través de las edades. Estas huellas serían estados de transformación de la materia, proceso continuo de ausentarse, por

parte de las formas que antecadieron -sólo en la percepción- a cada estado:

Cadena de suplantaciones
para hacer presa del sentido.
Se desgajan los frutos
de una reiterada traición,
que se iniciaba
de las palabras al acto:
metamorfosis de la materia que habrá de modelarse.

Suple el actor al personaje,
quien suple a su vez la imagen dibujada,
que a su vez suple la escultura en el espejo:
hermana gemela de la ausencia,
su doble,
herida de reflejos.

El alma del actor se va convirtiendo en nada salvo en personaje, y éste a su vez en reflejo de una manera de mirar peculiar -adjudicable sólo a los locos. Mirar equivalente a la visión de la pequeña llama de una lámpara de aceite en el centro de una habitación a oscuras.

¿Fue Heraclito quien dijo en alguna parte que "el alma es un estado de transición del fuego"?

He aquí una escena venida de otra parte: Un peregrino mira la transfiguración de los signos allá lejos, desde un promontorio al

que ha llegado después de un naufragio en alta mar. Mira arder el fuego de esa llama: "mariposa en cenizas desatada" ("Primera Soledad" de Góngora), y el lector piensa tal vez que si le dieran vuelta al tiempo todas las mariposas estarían convertidas en gusanos ("Un gusano fue el tiempo antes de volar como una pluma" apunta David Havelock (9)).

Y ello precisamente sucede con la temporalidad que instaura la metamorfosis de los signos teatrales en Enrique IV. Metamorfosis desde el punto de vista de una alquimia que intenta transitar entre entre lo material y lo etéreo. Un proceso de sublimación, licuefacción o solidificación iría corrompiendo la naturaleza de los signos para hacerlos adoptar otras formas "fingidas"; hasta el punto de convertir la imagen del espectro en piedra viviente-estatua en el espejo-, y como diría Villaurrutia (10): "sacarla de la sangre de su sombra"

ENRIQUE

(...) Otras veces tengo miedo de mi sangre
que late en las arterias, como en el silencio
de la noche se oyen los golpes sombríos de
pasos en habitaciones lejanas.

(III, p. 44)

Muchos siglos también más joven que Enrique IV fue Chuang Tzu, quien en una noche imprecisable del siglo IV a. C. soñó que era mariposa y que volaba entre las flores y que nada sabía de Chaung Tzu. Durante aquel sueño, cuenta Borges, no era Chuang Tzu, era una mariposa (11). Y añade: "En la China, el sueño de Chuang Tzu es proverbial; imaginemos que de sus casi infinitos lectores

(incluido tú ahora mismo), uno sueña que es una mariposa y luego que es Chuang Tzu. Imaginemos que por un azar no imposible, este sueño repite puntualmente el que soñó el maestro: Esos instantes que coinciden ¿no son el mismo?

Antes de responder, aceptar la invitación a imaginar, por ejemplo, que la mariposa con que soñamos "un móvil triángulo amarillo" no vuela sobre el jardín que soñó Chuang Tzu, sino que revolotea por la sala del trono a oscuras; ahora se posa en el respaldo del trono vacío, ahora viene hasta la orilla de proscenio y parece incluso que va a salirse de la representación -tal y como parece que voy a salirme del tema. Se queda luego detenida un instante sobre la lanza del paje apostado a un lado de la tarima, antes de extender sus alas sobre la silueta de alguna de las águilas negras que tapizan el fondo -según muestra el testimonio fotográfico de la primera puesta en escena a cargo de Pirandello.

La mariposa alza el vuelo, toca de pasada la corona y, con la misma ligereza con la que piensan los locos, según explica Enrique, va a posarse un segundo apenas sobre la lamparilla de aceite que sujeta por su aro el Rey al principiar el tercer acto:

"Los locos, benditos sean, construyen sin lógica. O con una lógica que vuela como pluma ¡Volubles! Hoy así... y mañana no se sabe cómo' ¡Volubles'...Decis vosotros: 'esto no puede ser!' Y para ellos todo puede ser. Pero vosotros decis que no es verdad. Pues ¿por qué? Porque no os parece a ti, a ti (señala a tres del público)"

(II, p.47)

El vuelo nervioso de una mariposa imita este "no aferrarse a ninguna única verdad", este "andar suelto con la ligereza de una pluma" sin "el peso de las palabras": La conciencia dando saltos de punto de vista por todas las aristas, saltos de la mirada al compás de un tiempo titilante y por un espacio que al unísono con la lámpara titubea. Vemos así amplificado sobre el escenario el paisaje de una conciencia demente en lo que a su percepción de un tiempo y un espacio discontinuos se refiere (12). Divorciados de toda causa o consecuencia, los hechos y las palabras del loco tienen el valor de una pregunta y no el de corroborar una lógica determinada para entender el mundo.

La conciencia girando en órbitas rotas inaugura esta visión multifacética y fragmentaria, análoga en el teatro, tal vez, a la búsqueda pictórica del Impresionismo, o aun, del cubismo.

La naturaleza ha creado todo, pero el hombre inventó el espejo, dice Elizondo. Los gestos teatrales, por requerimientos de nuestra percepción, se sucedan unos a otros; esto es una mera convención de la tridimensionalidad; en realidad, los gestos se traslapan entre sí en la estética especular que pone en escena Pirandello.

Cada mínima detención de la mariposa, cada ojeada en ese mundo sin ventanas ¿no representa un mismo momento absoluto, golpe de luz instantáneo frente a la noche?

Imaginemos su vuelo como la materialización apenas perceptible de un titubeo. Sus alas como párpados hacen guiños, también entre la luz y la ceguera, entre el aquí y el "otra parte", entre el

ahora de la escena y el entonces del relato. "Busco en mi garganta los nombres, dice Artaud, y la pestaña vibrátil de las cosas". El salto de uno a otro pese a ser mortal resulta estrecho, delgado y transparente como las almas, como el cuerpo casi etéreo de una pluma o de un reflejo. Esta duración de ligereza es el tempo en que se organiza el denso mundo de Pirandello -paradójicamente-, y es el responsable también del juego de equívocos al que nos sozate como espectadores.

El vuelo de la mariposa, que de hecho proviene ya de un sueño, podría pensarse como metáfora de la simultaneidad entre dos temporalidades distintas, pero Borges por el contrario, se vale de la experiencia de Chuang Tzu para negar doblemente al tiempo: primero, negar la sucesión de momentos en una serie (negar, por ejemplo, que antes existió Enrique IV y después el actor que sobre algún escenario de nuestro siglo lo representa—negación que por otra parte, aceptaría fácilmente un loco), y segundo, negar el sincronismo virtual de dos términos pertenecientes cada uno a series distintas, supuestamente paralelas (negar, por ejemplo la suposición de que el momento en que Enrique IV mira por la ventana la luna llena, el momento en que el marqués mira la luna decorativa sobre su villa y aquel en que la luna real nos mira salir del teatro después de la función son simultáneos (13)). No, tales momentos no son simultáneos, son el mismo, para Borges, en virtud del término que se repite (en este caso: la luna, patrona de los dementes): "Cada momento que vivimos existe, dice, no su imaginario conjunto". Y así, cada uno es absoluto en

el universo y el olvido de un sólo instante se convierte en amnesia infinita, imperdonable.

Para eludir este olvido se le enmascara, con máscara hueca que no tiene más que tiempo detrás, un tiempo irremediamente ausente, alienado, un tiempo fingido, sí, el tiempo del sujeto, disfrazado. Porque en el arte, como en la demencia, todo puede ser. Escuchemos de nuevo las palabras de Enrique:

(...) Mi vida es ésta. No es la de ustedes. La de ustedes, en la que envejecieron, yo no la he vivido' (...) Yo bien sé que ése (indica a Di Nolli disfrazado de Enrique IV) no puede ser el que soy yo, porque Enrique IV soy yo: yo, aquí, desde hace veinte años ¿comprende?... Inmóvil en esta eternidad de máscara.

(III, p.57)

Nada ajeno al momento es simultáneo, nada puede serlo, y es absoluto en cuanto a la percepción, si creemos a Newton cuando dice: "Cada partícula es eterna, cada indivisible momento de duración está en todas partes" (Principia III, 42) Pero no...

ENRIQUE

No se puede creer en lo que dicen los locos: Y sin embargo, ahí se quedan escuchando con los ojos dilatados de espanto ¿Por qué? (...) Mirame bien. En los ojos. No digo que sea verdad, tranquilízate, nada es verdad. Pero mirame a los ojos.

(II, p.46)

Si, no se puede creer en lo que dicen los locos, y no porque lo que dicen carezca de justificación o de coherencia, sino porque continuamente cambian de opinión, porque continuamente al tiempo de afirmar o negar están mintiendo, y lo que habita en el

brillo de sus ojos los demiente (14). Si acaso dicen "yo soy Enrique IV" o "estuve loco", están mintiendo, y no porque no sean sinceros, sino porque con la misma sinceridad dirán luego "sigo loco", "no seré más Enrique IV", y sus ojos los desmentirán al reflejar la mentira de los retratos o del disfraz como en espejo.

"La verdad es indivisible, si se quiere conocer, tiene que ser mentira", dijo Kafka. La mirada debe saltar fuera de sí, duplicarse, como la lucecilla de la lámpara de aceite que ha volado del centro de la pieza a las pupilas del demente o al fulgor tembloroso de los retratos.

Supongamos que esa hoguera diminuta e instantánea es capaz de alumbrar la ceguera noche del mundo desde nuestra inconsciencia individual. El universo objetivo nos parecería mera duplicación innecesaria de las formas que de hecho existen ya en nuestra percepción. El escenario sería un inmenso pleonasma. ¿Para qué preciso a la mariposa "real" si he visto y conocido ya a "la otra", si he soñado yo mismo que vuelo sobre un jardín?, pensaría con justa razón el loco.

La forma percibida es el ser, afirma Hume. ¿Y nada más que eso es la forma?, preguntas. La duplicación de tal forma es tal vez lo que se llama signo. ¿De qué? Probablemente de la percepción de un proceso, sí, el proceso de duplicar una forma. ¿Y nada más que ese proceso es la percepción? ¿Nada más que eso, sin contar al sujeto, objetivación innecesaria del proceso de mirar? E insistes, ya con cierta impaciencia: ¿Nada más que ese proceso sin sujeto y sin objeto previo, innecesaria objetivación del

proceso de "ser mirado", o para decirlo de otro modo: sin una forma definida preexistente al acto de percepción? Entonces, cualquiera replicaría: ¿qué es la forma? Es sólo el tiempo del proceso, el titubeo en este caso, vuelo dubitativo entre el sentir y el ser de la forma.

Si como piensa Bergson, el tiempo no es más que tiempo percibido, y percibido gracias a que se le simula, enmascarándolo (a menos que admitamos una duplicación pura e innecesaria de su existencia -en la música por ejemplo), entonces Enrique IV, el Gran enmascarado podría decir junto con Borges (15):

" El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego".

Fuego que arde en el cuerpo de un actor como la llama que va consumiendo el aceite, "innecesaria" objetivación metafórica del tiempo y versión pegajosa de su símbolo, el agua.

Fuego que transitoriamente es alma del Gran Enmascarado, cuya pesada y continua presencia en el escenario disimula, a su vez, la ingravida transmutación constante de su Forma.

"Todo hombre, dice un antiguo texto budista, es una ilusión vertiginosamente obrada por una serie de hombres momentáneos y solos".

ENRIQUE

(...) de aquí, de la manga se os deliza, se os escurre como una sierpe, algo que no advertís. Monseñor: la Vida. ¡Y qué sorpresa experimentaréis cuando de improviso la veis concretarse ante vuestros ojos, así, escurrida de vos' (...) ¡Con un rostro que era mi propio rostro, pero tan horrible que no podía mirarlo.

(I, p.29)

Y es que la lámpara cayó al suelo y el aceite se derrama sin que nadie se percate. Nadie hace caso de Enrique, dice Pirandello. Nadie hace caso de la lamparilla, digo yo.

NOTAS de La lámpara de aceite

- (1) "El enfermo reconoce su anomalía y le otorga, al menos, el sentido de una irreductible diferencia que lo separa de la conciencia y del universo de los otros (...) no toma jamás distancia especulativa que le permitiría captar la enfermedad como un proceso objetivo que se desarrolla en él, pero sin él: la conciencia de la enfermedad está prisionera en el interior de la enfermedad: está anclada en ella y en el momento en que la percibe la expresa" -yo soy quien subrayo (op.cit., p.66) "El delirio más consistente le parece al enfermo, a lo sumo, tan real como el mismo mundo real, y en este juego de las dos realidades, en esta ambigüedad teatral, la conciencia de la enfermedad se revela como conciencia de otra realidad" (p.69).
- (2) Continuamente se refiere Pirandello a la locura en términos de oscuridad, o bien negación de la oscuridad. La locura es ceguera que sin embargo permite distinguir la más sutil entrada de luz. Dice Enrique IV: "...vivir mi locura, vivirla con la más lúcida conciencia (III, p.55)". "Reabro los ojos...vuelvo a ver" (III, p.54) -cuando narra el día en que volvió de la locura. "Se ha puesto oscuro...esto" (II, p.47) -intentando recobrar de la confesión que acaba de hacer a sus sirvientes. "¿Sabe, doctor, que corrió el riesgo de que la noche retornara a mi cerebro?" (III, p.54).
- (3) Señala Foucault que la cultura contemporánea sólo permite integrar al pasado -individual y colectivo- obligándolo a desaparecer, de manera que el enfermo mental se ve precisado a vivir "un mundo proyectado en la fantasía de un delirio", que "aprisiona la conciencia que lo proyecta" (op.cit., p.100) Y enfatiza más abajo que el hombre con síndrome esquizofrénico, "extranjero en el mundo real (del que pretende escapar mediante la reclusión en su "falso" universo) es relegado a un 'mundo privado' que ya no puede garantizar ninguna objetividad. (El enfermo), sometido sin embargo, a la presión de ese mundo real, experimenta el universo del cual escapa, como un destino". (p.101).
- (4) "Yo tengo mucho miedo, de noche, cuando se me ponen por delante imágenes desconcertadas... muchas... que rien, apeadas de sus caballos" (Enrique IV, II, p.44).
- (5) Borges, "Nueva refutación del tiempo" Obras completas, Emecé, Buenos Aires, 1974, pp. 757-771.

(6) Fue Adriano Tilgher, amigo personal de Pirandello quien para explicar su obra postuló como principio temático general la oposición Forma/Vida - "le continuel et dramatique va-et-vient de la Vie à la Forme et de la Forme à la Vie", diría Sciascia (Pirandello de la A a la Z, Maurice Nadeau, Paris, 1987) (Forma: eterna, predeterminada, inmutable, inmovible, cualidad esencial de toda creación artística. Y Vida: efímera, corruptible y azarosa, cualidad de toda creación de la naturaleza): "La filosofia implicita nell'arte di Pirandello gira tutto intorno al dualismo fondamentale di Vita e di Forma; la Vita perpetuamente mobile e fluida, che si cala e non può non calarsi, ni una forma, pur repugnando profondamente ad ogni forma - la Forma che determinandola, dando confini rigidi e precisi alla Vita, ne agghela e uccide il palpito irrequieto".

Y sobre todo: "Il pensiero non rimane astratto e puramente teorico, ma si fonde con la passione, impegna di sé e a sua volta si colora della sua fiamma. E poiché dei due elementi in lotta, la Vita e la Forma, non è la Forma che crea la Vita, è la Vita che crea la Forma in cui scorrere o stagnare, è chiaro il perché del relativismo di Pirandello. Pirandello è relativista, nega che esista una realtà e verità fuori di noi, sostiene che per ognuno essere e apparire sono la stessa cosa, che non v'è scienza ma solo opinione e che tutte le opinioni si equivalgono, appunto perché tutte le nostre affermazioni e teorie e leggi e norme non sono che forme effimere in cui per qualche istante si cala la Vita, in sé destituite d'intima verità e consistenza". (Citado por Gardair, Pirandello e il suo doppio, Edizioni Abete, Roma 1977, p. 45.).

Y en otra parte: "Alla base della Weltanschauung pirandelliana è quindi la dicotomia vita-forma: la vita necessita di calarsi in una data forma, che però si costituisce quale limite e quindi negazione della vita (flusso continuo per eccellenza) che per non esaurirsi deve superare la forma in cui si era imprigionata". (Citado por Costa, Luigi Pirandello, La Nuova Italia Editrice, 1978 p.98-99).

En el caso de Enrique IV, sin embargo, la locura replantea dicha dicotomía en términos de ambigüedad y titubeo: la Vida está determinada por la vida de los muertos ("Os ponéis a hablar. Repetiréis todas las palabras que fueron dichas siempre" (II, p.47). Y la Forma se presenta en una faceta de mayor cotidianeidad y fluidez: "que en ésta tu ficción podrías comer, y dormir, y hasta rascarte un hombro si sintieras picazón. (...) sintiéndose vivos en la historia de mil ciento" (II, p.48). Asimismo, la Forma aparece como instancia indispensable para el conocimiento y la libertad: "...este deleite de nuevo género: vivir mi locura; eternidad pétrea de la máscara; vivirla con la más lúcida conciencia" (III, p.55).

Por otra parte, la simple dicotomía Vida-Forma no basta para otro tipo de contenidos, más decisivos en el teatro de Pirandello, como la metamorfosis de los personajes, los objetos y el discurso, o la transfiguración de los signos en diversos estados que si bien se mueven en el interior de una polaridad, no se restringen a dos. Creo que la oposición a la que se refiere Thilger puede ser replanteada en términos de la relación entre el signo y el referente, quizá bajo otra consideración más interesante del tiempo. En Enrique IV el Doctor compara al loco con un "reloj que se hubiera detenido a cierta hora", y al que hubiera que "volver a poner en marcha" (II, p.37).

- (7) Schopenhauer tiene razón quizá cuando apunta: "La forma de la aparición de la voluntad (voluntad de representación de un mundo subjetivo, es decir del mundo en su única existencia posible, es solo el presente (...)) Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro: el presente es la forma de toda vida; es una posesión que ningún mal puede arrebatarse". Y en otro lado: La forma del objeto es el tiempo; el sujeto carece de forma porque pertenece a lo cognoscible y es previa condición de conocimiento (Citado por Borges, Obras completas, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974).
- (8) En una conocida pieza de Mishima se encuentran una vieja barrendera y un vagabundo en un parque. Esto ocurre en el presente de la percepción del espectador, pero parece suceder a principios del siglo XX. Sin embargo, existe otro tiempo subsumido en esta representación: El vagabundo y la barrendera fueron una princesa de antigua dinastía y él, almirante que la cortejaba, y que debió realizar el ritual de petición amorosa cien veces, antes de poder aspirar a una respuesta. Los actores "vuelven" a representar ese ritual en mitad del parque disfrazados de un par de miserables que han olvidado sus vidas pasadas. Varios tiempos coinciden en un sólo tiempo comprimido en el escenario. El teatro devuelve todo al presente, lo enmascara de presente para que éste exista como algo más que mera determinación cronológica: es decir, como forma de ser propia de lo teatral.
- (9) Havelock, David, Time out of time, Oxford University Press, 1952, p.112.
- (10) Cita de Villaurrutia sobre la obra de Pirandello.
- (11) En el mundo privado creado por el enfermo mental, se revela una gran perturbación de la temporalidad: "el tiempo no se proyecta ni transcurre, el pasado se amontona y el único provenir que se abre no puede contener como promesas, más que el aplastamiento del presente" (op. cit.) "la pluralidad de coordenadas espacio-temporales permite una

conducta aislada en que los espacios están fragmentados y los momentos son independientes", " se deshace la trama de la evolución" (p.32).

(12) El loco, "al perder la ambigua virtualidad del diálogo, tomando la palabra sólo en la faz esquemática que presenta el sujeto hablante, pierde el dominio de su universo simbólico, y el conjunto de las palabras, de los signos, de los ritos, en fin, de todo lo que hay de alusivo y referencial en el mundo humano deja de integrarse en un sistema de equivalencias significativas, las palabras y los gestos ya no pertenecen al dominio común en el que se encuentran las intenciones de uno y de los otros, son significaciones que existen por sí mismas, con una existencia masiva e inquietante, la sonrisa ya no es la respuesta banal a un saludo cotidiano, es un acontecimiento enigmático que no puede explicar ninguna de las equivalencias simbólicas de la cortesía, se destaca en el horizonte del enfermo como el símbolo de algún misterio, como la expresión de una ironía que se calla y amenaza. (Op. cit.).

(13) Es en este instante de contemplación de la luna (cfr. cap. IX) donde se conjugan el tiempo histórico y el tiempo mítico, entre los cuales, según algunos críticos, se tiende la fantasía pirandelliana.

(14) Pese a su disfraz y a las palabras del loco, Matilde se ha sentido reconocida por él como la antigua mujer que amó: "Sobre eso no hay dudas", dice, " Me lo dijeron sus ojos, doctor, cuando se mira de cierto modo usted sabe que... que ya no es posible dudar. Quizá fue un instante, pero..." (II, p. 35). Y luego, más adelante, cuando Enrique admite ante todos que no está loco, y que su conducta no ha sido más que una farsa, la acotación de Pirandello deja bien claro cuán paradójico debe ser el gesto del actor que se confiesa y desmiente a un tiempo.

(15) Borges, op. cit.

VI. MASCARA DE TRES CABEZAS

Alguna vez se creyó que los ojos emitían rayos de luz que al chocar con los objetos hacían posible la visión. No me parece extraño. Al mirar sentimos que algún tipo de energía sale de nosotros. Aunque para ver basta con abrir los ojos, asociamos la vista —más que el empleo de los otros sentidos— a un movimiento de la voluntad. La mayoría de los sonidos, olores, sabores, y muchas de las percepciones ligadas al tacto, como la de la temperatura, parecen llegar hasta nosotros sin que hayamos tenido que hacer ningún esfuerzo: creemos ser receptores pasivos de las sensaciones. Por el contrario, mirar nos lanza fuera de nuestra esfera corporal y nos involucra estrechamente con el entorno.

La más insignificante de las pasiones es suficiente para convertir nuestra mirada en Acto (declaración, reto, súplica, anuncio, petición, pregunta), del que nos sentimos responsables aunque sea en secreto. En efecto, muchas veces resulta más comprometedor observar las cosas que extender la mano y tocarlas. Es por eso quizá que el acto de ver acentúa nuestra ilusión de ser sujetos originadores de la percepción.

¿Qué queda a la vista cuando levantamos los párpados? Lo más vulnerable del cuerpo exterior: dos esferillas húmedas con sus orificios y sus delicadísimas membranas, que a la luz despliegan un poder misterioso de atracción sobre el espacio circundante. Y pareciera que sí, que los ojos abiertos "emiten" una fuerza que

llama la atención e inquieta a otros seres, como un grito silencioso o una señal de alerta. No tan en vano, me parece, esconde la cabeza la avestruz. Abrir los ojos y mirar significa también "darse a ver", ofrecerse como espectáculo, y por eso es esencialmente un acto reflexivo. Cuando Narciso se inclina sobre el ojo del estanque, dice Bachelard (1), no es sólo Narciso quien se mira reflejado, sino el paisaje entero que "se" contempla sorprendido por sus ojos. Lo que ha quedado a la vista, además de ese paisaje en forma de cono -ángulo tridimensional de nuestra visión (2)- es un par de globos diminutos y gelatinosos, como dos animalillos, cuya cara anterior oscila de continuo, apuntando aquí o allá, presa de incesantes vibraciones.

No se puede mirar a los ojos sin ser visto --a menos, claro, que la luz describiera de pronto trayectorias fantásticas. La mirada ajena descubre en principio nuestra intención de ver, y dado que esta intención, salvo en casos extraños de contemplación desinteresada, viene cargando siempre algún deseo, algún propósito, descubre también la carencia correspondiente, esa forma que adopta nuestra necesidad, ansiedad y estrategia. Nuestra mirada exhibe la ausencia del objeto que deseamos, la finalidad aún no cumplida a la que se orienta nuestra pasión, eso que nos falta, modalidad difícilmente camuflajeable de la intimidad. Y es ella, la intimidad que revela nuestra intención, la parte también más vulnerable, por expuesta, de nuestro espíritu. La ilusión de ser los sujetos primordiales de la visión hace que esta intimidad se confunda con una imagen más o menos

vaga de lo que llamamos identidad. "Los ojos son las ventanas del alma", se dice. Y sin embargo no parece haber tras la mirada un alma única, un ser siempre idéntico a sí mismo, más allá de los estereotipos y variaciones de la personalidad.

Esto resulta muy claro, por contraste, cuando miramos a los ojos de un débil mental, un paranoico o un esquizofrénico. ¿Quién se encuentra tras esos ojos? Los "filtros" de la personalidad se han enturbiado o desvanecido y sin ellos nuestra visión se abisma. Los ojos del ser que nos enfrenta se niegan a actuar directamente como espejo, y parecen más bien un pozo al fondo del cual está el ser agazapado, translúcido, como un fantasma desprovisto de atributos.

Si el lector ha tenido oportunidad de mirar en los ojos de un loco se habrá hecho tal vez las mismas preguntas: ¿qué es este hombre?, ¿quién me mira?, ¿qué mira en mí? Confundimos la expresión de esos ojos con la mirada absorta de un insecto, la mirada intraspasable de un dios o la ceguera pétrea de una estatua que hubiera inesperadamente "despertado" (como aquella "hermana imprevista" en el espejo de Villaurrutia (3)). Dice Enrique IV:

"¿Verdad que sentís que ésta vuestra inquietud puede convertirse en terror como ante algo que os pudiera quitar la tierra bajo los pies, o el aire que respiráis? Si, fatalmente. Porque ¿sabéis qué significa hallarse ante un loco? Significa hallarse ante uno que sacude desde sus fundamentos todo cuanto habéis construido en vosotros, en derredor de vosotros"

(II, p. 47).

Es difícil mirar a los ojos de un demente y conservar la ecuanimidad; difícil contemplarlos sin sentirse inquietantemente descubiertos, pero ¿por quién?

Ciertos insectos —como la araña— y ciertos reptiles —como la lagartija o la boa— atrapan a sus víctimas sometiénolas a la fascinación de su mirada. Una vez hipnotizadas, quietas, saltan sobre ellas y las engullen. ¿De dónde proviene su poder hipnótico? Quizá de la esfericidad desnuda de sus ojos, de esa irritante redondez, ilimitada aunque finita (4); pero sobre todo, de una característica más difícil de nombrar pues se trata de una ausencia: lo aún no constituido en el ser del reptil o del insecto, carencia que lo reaparenta con lo elemental de la roca, con el reino de lo estático y atemporal —¿será la falta de memoria, de autoconciencia? La huella de "lo que no es todavía" (o de "lo que ya no es", en el caso de la estatua) forma en el iris eso que atrae, un vacío que busca colmarse, misterioso sentido de su "hambre".

Como si en verdad fueran dos animalillos amenazados, nuestros ojos rehuyen el encuentro frontal con una mirada igualmente voraz y "carente", por desposeída; es decir, de una mirada que por una u otra razón hubiera extraviado los revestimientos que ocultan la desnudez peligrosa del ser. Rehuyen mirar de frente el extravío, por no quedar cautivos, suspensos. Es difícil contemplar a los ojos de un desquiciado, pero también de cualquier otro ser que se halle en trance de desposesión a fin de ser "ocupado" por alguna potencia sobrenatural, como sucede al medium, al místico, al

poseo. Negarse a ver sería nuestra única defensa, ya que mirar nos coloca en la misma vulnerable situación de quien ataca.

La peligrosidad más o menos resentida del acto de mirar se debe también a otra circunstancia: ver exige estar presente, hallarse frente al objeto que se observa, aunque sea sólo una imagen reproducida. Ver es estar ahí, presenciar. Quizá por eso nuestra cultura privilegia, entre las formas de contacto físico con el entorno, la vista. Ella nos coloca en un estado de máxima intimidad con el mundo que conocemos. Ni el tacto, ni el oído, ni el olfato, ni el gusto, ni la imaginación pueden proporcionar, salvo muy peculiares excepciones, una sensación tan abrumadora.

Del mismo modo, no es igual conocer de oídas -o de leídas- que mirar con propios ojos. Es ésta precisamente la fuerza y la debilidad del teatro frente a la literatura.

Orwell cuenta (5) cómo un corresponsal belga que había cubierto toda la información sobre la segunda gran guerra sin haber tenido que presenciar, curiosamente, ni una sola batalla, cayó por primera vez en la desesperación, durante un paseo, al ver el cadáver de un soldado alemán tirado de espaldas sobre un puente semidestruido. Hasta ese momento la guerra había sido para él algo inmaterial, una realidad imaginada, físicamente ajena.

La intensidad con que la visión se impone a nuestra conciencia es tal, que con frecuencia nos "separa" de nuestro mundo interior. Toda percepción visual parece ser capaz de "deslumbrarnos" al punto de anular nuestras visiones más íntimas, nuestras secretas certidumbres. Y este deslumbramiento se apodera

de nosotros hasta que aparece alguien que desde afuera nos descubre: un espectador de nuestra mirada absorta. El tercer ojo de los Lamas es quizá ese ojo extranjero, fuera del terreno de la similitud corporal y anímica. El que clava en el vórtice del cono la frontalidad de otra mirada. Ya no se trata sólo de mí, que me miro hacer, sino de alguien más que me percibe de un modo que desconozco. Y es que este tercer ojo, el Ajeno, no es directamente especular, no refleja nuestra faz inmediata -la de nuestra personalidad- sino que la ignora, atravesándonos. No sería el de la reflexión sino el de la refracción, pues al mirarnos desvía la luz que nos deslumbra. Es el ojo traslúcido y ciego que se la traga, dejando a la vista nuestra más impenetrable desnudez, nuestra desposesión de atributos. Y con esa especie de reflejo opaco nos fascina.

Este tercer ojo, mirada de un espectador de cuerpo presente, traspasa el ámbito de la mimesis y con su sola presencia instaura la teatralidad -superación de lo icónico, según Ubersfeld (6). Cuando Pirandello lleva a escena los temas que ha desarrollado ya en su narrativa (la identidad rota, la subjetividad irreconciliable con el mundo, la imposible comunicación entre los hombres (7)) introduce un nuevo jugador en el conflicto: el público, que al presenciarlos problematiza estos temas de nueva cuenta. El lector de sus novelas, situado en otro lugar y en el futuro, podrá evadirse, ver sólo las huellas gráficas de una evocación, aunque su ojos recorran muchas veces las líneas que describen al personaje dividido, que reproducen las palabras del

delirio, que aluden a la mirada del demente o de un muerto que resucita. En cambio, el espectador presencia el fulgor del extravío en los ojos del loco, oye los parlamentos del delirio, siente en el espacio los cuerpos en que se desdobra el protagonista. El lector se entera e imagina; el espectador ve y escucha, pero además, es visto.

¿A quién ve y escucha?, y ¿qué ve y escucha en lo que ve? En principio ve al actor, observa su actuación y escucha los parlamentos. Eso que ve y escucha ocurre en realidad pero es mero fingimiento de "otra cosa"; el espectador lo sabe y niega el sentido literal de lo que presencia (piensa por ejemplo: "ese hombre no está loco"). Luego responde a su manera: con ruidos y movimientos sobre su butaca, suspiros, atención, aplausos, reacciones químicas —en efecto perceptibles para el actor (8).

Las cosas se complican porque el espectador no sólo mira al actor y a su actuación, sino a un personaje que en realidad no se está dirigiendo a él, sino sólo a los otros personajes. En este sentido, es simple testigo de lo que hacen y dicen ellos en el universo cerrado e "intocable" —corporalmente impenetrable (9)— de la ficción. Aunque las acciones y los diálogos sean ficticios, el espectador sabe que son "reales" en la medida en que puede identificarlos con su experiencia vital (y pensar: "ese loco podría ser un hombre real"). La identificación —consciente o no— con el loco ("...un hombre tan real como yo mismo"), con su antagonista o con algún personaje del drama, ocurre en el secreto de su corazón: ni los otros espectadores, ni los actores son

testigos de tal encuentro.

Para el secreto, se da durante la representación un fenómeno de intimidad compartida: lo que ocurre sobre el escenario -mentira por ser míasis, pero verdad por ocurrir en el espacio y tiempo concretos- es percibido como ficción e interiorizado como verdadero en complicidad con los demás espectadores, y los actores se convierten en testigos indeseables de ese invisible acuerdo. Relación silenciosa que va de espectador a espectador, y que se teje no sólo ante los ojos pretendidamente ciegos del actor, sino ante los ojos efectivamente ciegos del personaje. Ciegos, digo, porque esa mirada se despliega desde el ámbito de la ficción, ya que el personaje está, de facto, ausente del lugar y del momento en que se encuentra el espectador.

Observemos ahora: en el vórtice del cono que forman las miradas de los espectadores sobre la escena, están los ojos de un muerto: Enrique IV de Alemania. ¿Es este complicado juego de la teatralidad, basado en el viejo motivo del espejo y en el igualmente viejo ardid de la locura lo que contempla el público de Pirandello? Sufrimos la tentación de responder, junto con los sociólogos del teatro, que lo que Pirandello "da a ver" al espectador es el espectáculo de sí mismo, en tanto que individuo moderno dividido, aislado de sus semejantes -los otros espectadores, los otros actores- allá en lo profundo de su confusa conciencia. Pero creo que no es sólo eso. Tampoco bastaría con decir que Pirandello quiere exhibir el inquietante rostro de la locura -que tuvo cotidianamente ante sus ojos

durante años (10)-, o complacerse con otra ingeniosa composición del tipo "teatro dentro del teatro" -como en Seis personajes... Ni filosofía recitada, ni literatura ilustrada hace Pirandello. ¿Qué es entonces lo que pone ante nuestros ojos? En este punto me atengo a lo que dice Enrique IV cerca del final del acto segundo, como si se tratara de una clave:

Ay de vosotros si os sumergiérais como yo para considerar esta cosa horrible que de verdad enloquece: que si estáis junto a alguien y lo miráis a los ojos- como yo miré un día ciertos ojos- podéis consideraros mendigos ante una puerta por la que nunca podréis entrar: el que entra nunca será uno mismo con su propio mundo adentro, tal como lo ve y lo toca; sino otro, en su mundo impenetrable...

(II, p.47)

¡"Larga pausa, continúan las acotaciones de Pirandello. En la sala, las sombras comienzan a hacerse densas acreciendo la sensación de extravío y de profunda consternación (...). El gran enmascarado se ha quedado absorto contemplando una espantable miseria que no es solamente suya, sino de todos..." (II, p. 47) Si acaso durante esa pausa Enrique IV te mira ahí sentado en tu butaca, ¿quién te mira?, y ¿qué es lo que mira en ti? Tú podrías responder por eliminación: No me mira el verdadero e histórico Enrique IV, sencillamente porque está muerto. No me mira el marqués demente, porque el marqués vive encerrado en una villa solitaria de la Umbria. No me mira el personaje teatral que inventó Pirandello -un loco que imita su locura-, porque ese personaje es de palabras y pertenece al mundo hermético de la ficción. No me mira el actor, porque supuestamente está actuando y debe fingir que ignora mi presencia. No me mira ese hombre de

todos los días, contemporáneo mío que se dedica a ser actor, porque en estos momentos se encuentra ocupado en ser otro, se ha desposeído de su personalidad habitual para encarnar el espíritu de un muerto y no puede, por tanto, mirarme "a título personal".

¿Quién es entonces quien contempla "esa espantable miseria que no es solamente suya, sino de todos" y a la vez cruza su mirada extraviada con la tuya, atenta y fija en él?

En el teatro, área de excepción, donde sí es posible mirar a los ojos sin ser visto -en apariencia-, resulta que una mirada desde el escenario se ha topado contigo, ¿qué ha sucedido en ese instante hipotético? Mientras decides, y en el tiempo que dura la pausa indicada por Pirandello, contaré otra historia de máscaras:

Movido por su arrogancia, Perseo ofreció a Polidetes, rey de Sérifos, entregarle la cabeza de Medusa, una de las tres Gorgonas. Estos monstruos alados se encargaban de vigilar los límites entre el mundo de los vivos, el de los muertos y el de los inmortales; cruza de lo bestial y lo humano -como la esfinge-, de lo pétreo y lo divino, poseían cabellos y brazos de serpientes, cara enmascarada, boca abierta en una mueca aterradora, las mejillas inflamadas, el cuello protegido por escamas de dragón, y colmillas de jabalí. Emitían ruidos inquietantes, como un crujir de mandíbulas, relinchos, bufidos demoníacos. Y sus ojos tenían el poder de convertir en piedra a quien las mirara.

En una ocasión Atenea, que había inventado la flauta para imitar esos sonidos sobrecogedores, descubrió en el reflejo del

agua la deformación de su rostro mientras tocaba -tan semejante en ese momento al de la Gorgona- y encolerizada arrojó lejos el humillante instrumento. La flauta, rival del dulce y civilizado canto de Apolo (11), provocadora del trance, el delirio y la posesión durante los ritos dionisiacos, quedó desde entonces asociada con Gorgo, y Gorgo a su vez con la locura (12).

Las Ninfas brindaron a Perseo los avios para derrotar a Medusa: unas sandalias voladoras para transitar entre el cielo, la tierra y el infierno, y el gorro de invisibilidad -el llamado casco de Hades-, que no era sino la máscara de un muerto. A estos talismanes se sumó el espejo que le dio Atenea -quizá su escudo-, gracias al cual Perseo logró ver a Medusa en el reflejo y decapitarla sin cruzarse con su mirada petrificadora.

Del cuello sangrante de Medusa surgió Pegaso, quien por ser portador del rayo y el trueno, transitaba entre las zona cósmica y el éter como mensajero del reino sobrenatural que Gorgo vigilaba. Como él, Perseo viajó sobre sus sandalias aladas, con la cabeza del monstruo bajo el brazo. La cabeza conservó sus propiedades y Perseo, antes de dársela a Atenea -que la pegó en su escudo-, la usó para convertir a sus enemigos en estatuas.

"Ver a la Gorgona, explica Vernant (13), es mirarla a los ojos y con ese cruce de miradas dejar de ser uno mismo, un ser vivo, para volverse como ella, potencia de muerte (...) significa perder la vista, transformarse en piedra ciega y opaca". Por efecto de la misma fascinación que ejercen ciertos reptiles sobre su presa, las máscara de Gorgo, si acaso nos topásemos con ella,

nos absorbería la mirada, nos traspasaría -como la mirada de un loco-, devolviéndonos una imagen primaria de nuestro ser, una imagen revertida. La mirada sin fondo de lo sobrenatural que posee el monstruo nos "daría a ver" nuestro propio rostro de piedra, hueco, desposeído de acciones y cualidades, rostro de un desconocido: el muerto que seremos.

Es imposible mirar de frente al rostro del enigma sin caer presa de la fascinación. Para vencer la mirada de Gorgo harían falta los talismanes de Perseo, al menos simbólicamente. Ya sea porque usa el casco de invisibilidad, ya porque porta la cabeza degollada de Medusa, el héroe se identifica con su antiguo nombre etrusco: Pherseu, que significaba: "hombre enmascarado", "portador de la máscara", y que da origen a la palabra latina persona: rol teatral, personaje.

Bien podría ser Enrique IV una reencarnación de Perseo en la escena moderna. La Locura es máscara cuya mirada lo fascina y petrifica, convirtiéndolo en Forma fija opuesta a la Vida -según propia concepción de Pirandello sobre el arte (14). Recordemos que es la imagen de Enrique IV a caballo, fija en un grabado, la que inspira primero aquella farsa carnavalesca que nos relatarán los personajes, y después, la tragedia que sobre el escenario reviven. En el principio de la fabulación está pues la figura del Gran enmascarado como jinete, y ello recuerda también a Gorgo, enmascarada y equina (15).

Pirandello emplea la locura no sólo como tema sino como metáfora del teatro, dice Bernard Dort (16). Pero a la vez, el

juego de miradas que instaaura la teatralidad podría ser una metáfora de los procesos de la locura: desposesión, desdoblamiento, aislamiento en un mundo cerrado subjetivo, saltos de punto de vista, ritualismo, etc.

El demente tiende a ignorar las relaciones causales entre los hechos, o la relación de un fenómeno con su significación y contexto. Todo acto se vuelve autónomo, absoluto, sin un afuera, un detrás o un antes que lo explique. Dada esta unicidad hermética, el más mínimo gesto se convierte en enigma. La conciencia pretende entonces desgajar esa impenetrabilidad esférica sin aristas ni agarraderas, romper y descoblar toda vez, objeto o imagen, y poner los elementos desgajados a dialogar. El diálogo no es necesariamente verbal, ni se realiza a través de acciones contrapuestas; es un encuentro de miradas, un duelo. Cada elemento del desdoblamiento es un núcleo de conciencia, un ojo que mira otros ojos, y en ellos se reconoce y desconoce. El drama de Enrique IV se cumple en este encuentro. Y entonces, actos y palabras constituyen un rito sin finalidad aparente: gratuidad de lo teatral. El sentido del rito permanece encerrado, en una villa solitaria de la Umbria, hasta que se presenta una mirada ajena y rompe el cerco.

En el teatro interior de la conciencia, el personaje de Pirandello -sujeto y objeto del enigma- se ha visto obligado a desdoblarse, ha adoptado la máscara de la locura y tras ella ha vertido su propia imagen de espectador. Pensémoslo así... El actor: un marqués de principios de siglo. El personaje: Enrique

IV. El espectador: un loco. Resulta curioso que la Locura sea no sólo la máscara del actor sino sobre todo la del espectador. No hay simple desdoblamiento del individuo en tres caras "personas", ni simple reversión de roles (un actor-espectador, un espectador-personaje, un personaje-actor, etc), sino inversión de funciones por obra de la locura: un actor que finge actuar de loco, un loco que finge ser actor. Su personaje, adoptando el disfraz de un muerto, se da a ver el espectáculo del desvarío. Y espectador de sí mismo descubrirá al final que su demencia -supuestamente ficticia- es definitiva e involuntaria, y en esa medida, real.

Para que esto suceda ha sido necesaria la llegada de visitantes ajenos a la villa. El loco es sorprendido por la aparición de otro espectador de su locura, un espectador distinto de su ser desdoblado. Son ellos, sus amigos y enemigos, que conocen la vida del marqués pero también la historia de Enrique IV, los que "hacen" verdaderamente la escena teatral y abren la redondez invulnerable de su mundo subjetivo, de su autónoma ficción. Y aunque esa ficción se hubiera apropiado ya del tiempo y el espacio reales de la villa (con su mobiliario antiguo y sus sirvientes disfrazados por años), no es sino hasta que llegan los intrusos cuando el drama de la subjetividad trasciende el ámbito craneal del Rey y alcanza las proporciones de un escenario. Voces e imágenes en la mente del loco se materializan y modifican ahora ante un público espectador.

El teatro no es la mera puesta en marcha de un relato sino la metamorfosis continua de sus signos frente a una mirada extraña.

La difracción del personaje no ha ocurrido sólo en el espacio -varios cuerpos, varias imágenes de Enrique IV- sino en el tiempo: vemos en escena al hombre viejo y al hombre joven, al hombre antiguo y al hombre moderno, al vivo y al muerto; todos bajo el signo de la misma Máscara indefinible. Esa indefinición es el secreto de la permanente transfiguración de sustancias en la obra. La imagen del personaje transita del estado etéreo del espectro al estado material de la estatua, del pétreo al carnal, del mortal al postrero, del real al ficticio. Y circula como Pegaso y como Perseo alado, entre la zona de lo visible y lo invisible. Tres instancias son las que recorre como ser: la imagen inasible, en el retrato; la máscara, en el cuerpo vivo; la del muerto, en la estatua ausente.

Las leyes de la locura reinan en el mundo que ha inventado primero Enrique IV, y luego Pirandello, con su tiempo y espacio autónomos, aunque encajados dolorosamente en lo real. Las fases en que actúan estas leyes son tres: el desdoblamiento, por el nombre; la reversión, por el relato -como un reflejo en el agua- y la inversión, por la mirada ajena -como un espejo falso (17).

El afán recursivo de Pirandello parece ecuación vana hasta que entramos en la misma razón y comprendemos: el torbellino de desdoblamientos, reversiones e inversiones que crea la locura hace el efecto de un cono cuyo vértice es un gran ojo. Un ojo de tres caras (la del actor, la del personaje y la del espectador) enmascaradas, como las tres cabezas de las Gorgonas.

En la locura, dice Foucault (18), se pierde la personalidad y

queda el ser. Ese ser desnudo, sin rasgos fijos de carácter, presenta un rostro impersonal cuya frontalidad sobrecoge. No podemos afrontar la visión del ser desnudo sin sentir un terror pánico y convertirnos metafóricamente en estatuas de sal. Para mirar el enigma del ser, que es su propia desnudez: inabordable, es preciso el subterfugio del espejo, principio de lo teatral: "videus nun per speculum in aenigmate", dice un poeta (19).

El escenario íntimo de la locura, incomunicable para Pirandello, ha sido sin embargo trasladado al teatro: se han puesto en marcha los procesos de disgregación de la persona. Pero sobre todo, lo que Pirandello ha reelaborado es la magia de la Mediación.

El loco, el medium, se sitúa justo en la línea que divide el mundo de lo mortal y de lo sobrenatural. Se identifica alternadamente con el actor que cree ser, con la máscara que presenta o con el espectador a quien re-presenta. Se encuentra en el titubeo entre ver y no ver, ver y no ser visto. En este guiño funciona la Mediación. Y es ese instante preciso del titubeo cuando Perseo logra cortar la cabeza de Gorgo. El filo de su hoz puede compararse con el de la espada que usa Enrique IV para desenmascarar en sí mismo a la máscara pura (alternativa entre ser el asesino o el muerto). Su ser de ficción, su personaje ha sido petrificado en ese instante, y no podrá nunca abandonarlo.

La espiral de ambivalencias en la obra intenta engullirnos. Al fondo, el ojo fascinador suspende las posibles conclusiones: "El teatro es afín de cuentas un diálogo con los muertos". "El

teatro es la instancia mediadora con lo desconocido". "El ser de carne y hueso que actúa sobre el escenario es el instrumento de la mediación". "El loco absoluto es el actor que se vacía para ser poseído por la alteridad absoluta".

El teatro de Pirandello y su transcurrir delirante transfigura la sustancia de sus signos, y como esos signos son hombres de carne y hueso, transfigura al hombre (única respuesta al enigma triádico de la Esfinge). Como Mediación —entre el hombre y su ser desconocido— la representación teatral es el espejo que permite ver a los ojos a Gorgo sin morir, es la máscara en el escudo de tal conocimiento.

Volvamos a preguntar ahora sobre aquello que mira al personaje durante la larga pausa en que enfrenta "una espantable miseria que no es solamente suya..." Enrique IV no ve nada al cruzarse de improviso con nuestra mirada absorta. Y, sin que podamos detectar ningún cambio de luz sobre el foro, balbucea: "Se ha puesto oscuro... esto" (11, 47).

Edipo es ciego, porque ha sido espectador. Perseo es invisible porque ha sido actor. Enrique es la máscara mediadora, de tres rostros, como Gorgo. Máscara de tres cabezas, pregunta de la Esfinge: "la locura de ojos ardientes", como la llamaría Eurípides en el Heraclés. ¿Quién nos mira desde el escenario? Enrique IV, el vidente. Un tercer ojo convertido en el más cruel espectador de nuestra mirada ingenua.

NOTAS de Máscara de tres cabezas

- (1) Bachelard, El agua y los sueños, Breviarios del F.C.E., México, 1978.
- (2) Ruggero Pierantoni, en El ojo y la idea, explica la trayectoria de la mirada y el panorama de la visión en forma de cono.
- (3) "Nocturno de la estatua", Antología, F.C.E., México, 1980, p. 79.
- (4) La esfera puede recorrerse eternamente sin llegar a su límite, sin embargo, su superficie es finita. La inexistencia del límite sería responsable del efecto abismal de lo esférico.
- (5) Orwell, citado por Pierantoni, op. cit.
- (6) Diferencia: mimesis ≠ representación, que tiene que ver con la conciencia implícita o bien explícita de que lo creado u observado es ficción. (Ubersfeld en diálogo con el concepto de Aristóteles, considera como variable esencial la presencia del espectador). En el teatro se niega el carácter icónico del signo. Ubersfeld explica los conceptos de mimesis frente a performance (transformación de signos); ilusionismo frente a distanciamiento; convención y conciencia de representación.
- (7) Son varias las novelas de Pirandello que desarrollan especialmente estos problemas; entre ellas, El difunto Matías pascal y Uno, ninguno y cien mil.
- (8) Estudios sobre las reacciones químicas que desata en la percepción la presencia de otros cuerpos pueden encontrarse en los textos de Alan Watts (por ejemplo Man and Woman), y Ludwik Margules (Apuntes..., op. cit.).
- (9) Los objetos y cuerpos que están sobre el escenario son intocables para el espectador. (En escena, "una silla no es para sentarse": Ubersfeld, L'école du spectateur, op. cit.) Hay una línea límite con el mundo inaccesible de la ficción. Subir a un escenario a media función sería un acto casi profanatorio.
- (10) La locura de la esposa de Pirandello.
- (11) Historia del concurso del sátiro contra Apolo. La voz del dios contra la música, excluyente, de la flauta. (Citado por Vernant, Con la muerte en los ojos, Gedisa, Barcelona, 1986.)

- (12) Vernant, *op. cit.*
- (13) Vernant, op. cit., p. 104.
- (14) Thilger, crítico de Pirandello habla de la oposición: Forma-vida para explicar la concepción estética y la obra de Pirandello (cfr. infra. cap. V, nota 6).
- (15) Gorgo equina emparentada con Demeter Melaina (con cuerpo de mujer y con cabeza y crin de caballo): Pausanias VIII, 42, 1-7, citado por Vernant, op. cit., p. 86: Descripción del santuario: "Cerca de la salida del templo había un espejo. Quien se miraba en él no se veía. Ese espejo no reflejaba rostros humanos; como una ventana abierta al más allá, sólo mostraba claramente en su superficie las estatuas de los dioses y el trono ocupado por la señora del cortejo de máscaras en su ropaje. La imagen de Gorgo se presenta también llevando un carro de guerra con caballos encabritados.
- (16) "Genet y Pirandello", *op. cit.* Dort habla de: a) posibilidad de representar como verosímil el delirio; b) lógica del capricho que permite que la intuición guíe la composición. En cuanto a la relación locura teatro cabría añadir: El teatro comprime, condensa, diversifica, abre; muestra no lo que la realidad debería ser, sino lo que podría ser: muchas posibilidades simultáneas en la percepción y vivencia. La locura es semblanza de la lógica voluble que rechaza una sola faceta de lo real, su naturaleza es la de una pluma que escapa.
- (17) Bastide, en Le rêve, le transe et la folie, destaca tres fases de la locura que corresponden a los tres tipos de asimetría de los que parte el pensamiento delirante: el desdoblamiento (por la mirada y el reconocimiento en el nombre), la imagen revertida (por el agua), la imagen invertida (por el espejo).
- (18) Foucault, *op. cit.*
- (19) Horacio citado por Ruggero Pierantoni, *op. cit.*

VII. EL FILO DE LA ESPADA

"Nadie querría conocer ese poder oscuro y fatal que señala límites a la voluntad. Pero puesto que nacemos y morimos... Límites"

Enrique 1V (1, p.29)

Eliphas Levi en su Dogma y ritual de alta magia (1) advierte que la nigromancia no puede sino limitarse al contacto con cuerpos siderales que por alguna razón permanecen aún cerca de sus cadáveres. Y que el hecho de percibir tales presencias se debe no tanto a su existencia positiva como a una proyección que de la figura del difunto hace nuestra memoria o nuestra imaginación sobre la luz astral, ese "receptáculo del magnetismo universal" donde moran las imágenes de las personas y las cosas. El resultado son la visión de espectros y las alucinaciones auditivas o táctiles de las que hablan los invocadores de espíritus, a quienes Levi recomienda no abusar de la práctica, sobre todo si sufren de males nerviosos o tienen aún poco dominio sobre sus emociones.

"Hay evocaciones de inteligencia, evocaciones de amor y evocaciones de odio, dice; pero nada prueba que los espíritus abandonen realmente las esferas superiores para conversar y entretenerse con nosotros". En ese mismo capítulo, "Ex ipsis- mors , relata su experiencia con el fantasma divino de Apolonio de Tyana (2): En aquella ocasión, y después de innumerables preparativos, se vistió para la ceremonia con una túnica blanca y una corona de verbenas entrelazadas por una cadenilla de oro. En

una mano sostenía una espada y en la otra el Ritual... El gabinete había sido preparado con cuatro espejos cóncavos y una especie de altar de mármol blanco, rodeado de una cadena de hierro inmantado. Encendió dos fuegos con las sustancias requeridas y comenzó en voz baja las invocaciones. "El humo se elevaba blanco y lento sobre el altar, escribe, y me pareció sentir una sacudida, como si fuera un temblor de tierra; sentía tintineo en los oídos y mi corazón latía con fuerza (...) Vi entonces aclararse poco a poco el fondo del espejo que estaba frente a mí, y una forma blancuzca se dibujó en él (...) Llamé tres veces: ¡Apollonius!, cerrando los ojos, y cuando los abrí, un hombre se hallaba frente a mí envuelto en un sudario (...) Experimenté una sensación de frío extraordinaria, me fue imposible articular sonido. Puse entonces la mano sobre el signo del pentagramatón y dirigí hacia él la punta de la espada..." (3).

Después de admitir que los preparativos, los perfunes, los fuegos, los espejos pudieron haberle causado cierta "embriaguez de la imaginación", concluye sin embargo: "Yo no explico en virtud de cuáles leyes fisiológicas he visto y tocado; afirmo sólo que he visto y he tocado".

Dicen los entendidos que cuando en torno a una mesa se reúne un grupo de personas para invocar a un muerto, las manos entrelazadas forman una cadena mágica, una cadena de magnetismo -como la cadena de hierro usada por Eliphaz Levi-, que mantiene unido al medium con esa instancia suya que viaja en busca del

difunto, es decir, su cuerpo astral. Sería esta cadena una especie de cordón umbilical que le conecta con el mundo de ultratumba, y gracias al cual puede retornar al mundo visible. Cuando el médium se vacía a fin de que el espíritu del muerto ocupe su lugar, sólo este cordón le une a su parte ausente. Si en algún momento uno de los presentes se asusta y rompe la cadena, el viajante quedará extraviado en la nada, y su cuerpo sobre la tierra no será más que un cadáver viviente.

La cadena es en realidad una liga de complicidad: todos los presentes mantienen fija su atención, su respiración, sus palpitaciones, en una misma imagen. Si la complicidad falla, es decir, si alguno de los presentes retira la mano o grita o estornuda, la realidad cotidiana invade el recinto y quiebra el encantamiento, tal y como sucede cuando se rompe una ronda infantil.

Pero también podría pensarse que dentro del círculo que forman las manos se delimita y aprisiona el mundo evocado, para impedirle que se desborde fuera de la mesa, del cuarto, de la casa, de la escena reservada a la invocación. Si acaso el espíritu se hace presente, su acción, cualquiera que sea, debe circunscribirse al ámbito de ese círculo, cárcel metafísica conformada por los cuerpos de los vivos que, silenciosos y tensos, forman un solo cuerpo colectivo, donde el espíritu sideral se deposita momentáneamente como un "eabrión".

Dice Levi: " Los cadáveres aéreos que evoca la nigromancia son larvas, sustancias muertas o moribundas, con las cuales se pone

uno en relación". La burbuja imaginaria creada mentalmente por el grupo, actúa quizá como una placenta efímera que suscita el advenimiento del la larva. La fantasía compartida ha tejido la matriz que albergará al espectro, y que habrá de parir su imagen, sujeta siempre a la cadena umbilical de las manos entrelazadas, de los pensamientos anudados... Suave o abruptamente el cordón se rompe, y entonces la visión se esfuma. Basta para ello, a veces, que la cruce el filo de una palabra.

"¡Enrique!", susurra Frida desde el nicho en el que, disfrazada, sustituye a la estatua de Matilde de Toscana. Y Pirandello acota de inmediato: "(la voz lo detiene como herido a traición por un navajazo en la espalda; (el rey) vuelve el rostro aterrado...) Y dice: "¿Quién me llama? (... no aguarda respuesta de la oscuridad y del silencio terrible de la sala que para él, de pronto, han sido poblados por la sospecha de estar loco de veras)" (III, p.51). Frida repite, no menos aterrorizada: "Enrique..." El lanza un grito: " ¡¿Quién?!" La estatua ha hablado, invocando el nombre del muerto. Pero ¿quién es la estatua?

Recordemos los hechos. El doctor ha decidido que para curar al loco es preciso presentarle "dos imágenes de su misma ficción", es decir: la de Matilde Spina, envejecida, disfrazada de marquesa. Y la de Frida, hija de Matilde, vistiendo el mismo disfraz. Comparándolas, el loco recobraría de golpe "la sensación

de la distancia del tiempo". Ese tiempo en que permaneció fijado en la imagen de Enrique IV en lugar de vivir su propia existencia. El tiempo que va de la madre a la hija; de la marquesa muerta ochocientos años antes, a la joven que resucita sobre el nicho. El tiempo en que estuvo encerrado dentro del círculo de su ficción, según ha dicho, por las malas artes del Papa Gregorio VII, el hechicero "quien "hasta a los muertos evoca!".

ENRIQUE

"No poderme arrancar de esta obra de magia! (...) Vos (se dirige a Matilde) deberíais en mi nombre implorar al Papa esto, esto que lo puede hacer: quitarme de ahí; (señala su retrato sobre el nicho) y hacerme vivir mi vida toda, toda esta pobre vida mía de la que estoy excluido".

(I, p. 31).

La súplica está siempre dirigida a la mujer que preside la sala del trono desde su nicho: Matilde de Toscana, enemiga del Rey de Germania, pero al final piadosa intercesora, cuyo retrato cubre el vacío de la estatua... Pero no, esa mujer es en realidad Matilde Spina, quién desdeñó el amor del marqués, disfrazada de "Matilde de Toscana" veinte años atrás, cuando le hicieron el retrato... Pero no, esa mujer es actualmente Frida, la hija de Matilde que se ha vestido con el antiguo disfraz de su madre, y que está parada en el lugar del retrato. Ante los ojos del loco, sin embargo, ella no es sino la mujer que amó, emergida de la piedra, viviente de nuevo, aterradora.

La sustitución de imágenes no termina ahí. En la nueva farsa

"terapéutica" que ha ideado el doctor, todos serán participes, y conformarán, como veinte años atrás en la cabalgata carnavalesca, otra ronda de disfrazados. Su complicidad en la mentira los entrelazará en un ámbito ficticio y asegurará la cohesión de ese espacio. Serán en cierto modo un círculo de invocadores. Pero ¿a quién invocarán? Esta vez no será a un muerto, sino al hombre vivo. El hombre que habrá de surgir del fondo de la conciencia del demente, o si se prefiere, del fondo de ese retrato que el loco mira pensando que se encuentra frente al espejo (4). Lo invocarán para que "vuelva en sí".

También el marquesito Di Nolli, sobrino del loco habrá de disfrazarse de "Enrique IV" y colocarse sobre el nicho. Se prestará al juego porque prometió a su madre, recientemente fallecida, que ayudaría a su tío a recobrar la lucidez. Ella solía visitarlo también, disfrazada como la madre de Enrique IV: Inés. Ya que cuando el Rey tenía veintiséis años -edad que la locura asumió como permanente-, la madre del monarca aún vivía. Sin embargo Enrique, en medio de su locura sabe que ha envejecido -pues se pinta el pelo de rubio, "sólo por engañar a la imagen del espejo", dice- y sabe que a estas alturas su hermana-madre ha muerto. La ha sufrido mucho, asegura compungido cuando Di Nolli lo acusa de haberla engañado hasta en el lecho de muerte,

"No habrá muerto "tu" hermana solamente, se defiende Enrique (...con la clara idea de asumir como verdadera la ficción que le habían preparado)" "¿Mi hermana?, replica Di Nolli, sin percatarse de que el marqués lo trata efectivamente como a su

doble en dos sentidos simultáneos (como doble del Rey y del loco). Me refiero a la tuya, a la que obligaste hasta el fin a presentarse aquí como madre tuya, como Inés". Y Enrique, maligno, azuza de nuevo: "¿Y no era tu madre?" "¡Mi madre, mi madre sí!", contesta exasperado el pobre D. Nolli. Pero Enrique continúa lentamente: "tu madre se me ha vuelto a mi, 'viejo y ausente'. Tú acabas de bajar de allí: (señala el nicho) nuevecito. ¿Y qué sabes tú si yo no la he llorado largamente, largamente, en secreto, aún así vestido?" (III, p. 53).

Es así como el personaje reinstala la lógica del delirio que había parecido clausurar con la confesión de no estar loco. El delirio vuelve a trazar una frontera líquida entre el reino de lo posible y lo dado. "La sensación de la distancia del tiempo", que habría de curarlo, sólo ha servido como un nuevo recurso de la locura para salvaguardar su dinámica de espirales.

Según el doctor, una doble imagen de la ficción debía bastar para exhibir su falsedad ante la mirada atónita del loco. "Sólo lo no desdoblado es verdad. La verdad no se desdobla", tendría que concluir el enfermo. Para fracturar todo un mundo fantástico, el doctor había pretendido introducir un razonamiento a manera de bisturi, y hacer con él la disección de la figura femenina que daba cohesión y cobijo a ese mundo: Matilde de Toscana, ahora desdoblada en una vieja y una joven -en madre de su esposa y cruel amante (S)-, en amiga y en traidora, en la hermana y en la madre, en estatua ausente y en cuerpo vivo. "No..., no..., hablaba de mí...", insistía Matilde, " Me habló siempre a mi, y

conmigo, y de mí... (II, p. 35).

La cadena de desdoblamientos debía haber crispado el hermetismo de la ficción creada por el marqués, según las ingenuas previsiones del psiquiatra. Sin embargo, el desdoblamiento no sólo no rompe, sino condensa el círculo de la fantasía demencial. De hecho, ése ha sido el procedimiento de sobrevivencia que adoptó siempre Enrique IV, procedimiento un tanto desesperado de su voluntad para seguir siendo ella misma --retrayéndose a los sucesivos planos de realidad que cada nueva simulación creaba--, por más que esa realidad de burbuja hubiera estallado por dentro en mil pedazos.

Ya Belcredi, en el acto primero, había descrito la tendencia del marqués a desdoblarse, incluso antes de que el golpe en la nuca lo dejara "oficialmente" loco:

"No digo que simulara su exaltación. Al contrario se exaltaba de veras. Pero podría jurar esto doctor: que en el acto de su exaltación, él, inmediatamente, se veía a sí mismo exaltado. Y creo que eso debía ocurrirle con todas sus espontaneidades. Digo más: estoy seguro de que sufría por ello. Tenía a veces, arrebatos de rabia muy cómicos contra sí mismo (...) ¿Y por qué? Evidentemente porque esa súbita lucidez de representación, de pronto lo ponía fuera de toda intimidad con su propio sentimiento, no fingido, puesto que era sincero, sino como algo a que debía dar, en seguida...; no sé!, el valor de un acto de inteligencia para suplir ese calor de cordial sinceridad que comprendía que le faltaba. E improvisaba, exageraba y no se contenía, para aturdirse y no mirarse más. Parecía inconstante, fatuo y ...si, digámoslo, a veces ridículo también"

(I, p. 21 y 22).

Un personaje innostrado -un tal marqués- enfrenta la fatalidad de no reconocerse en sus actos, y responde precisamente simulándolos con mayor ahinco. Es ésta su clave, la paradoja que le da vida, sobre el escenario de Pirandello. A diferencia de un héroe de la tragedia clásica, pero negándose a ser un moderno antihéroe de comedia, Enrique IV se rebela ante su fatalidad fingiendo que la ha elegido:

"Preferí seguir de loco, teniendo todo dispuesto aquí para este deleite de nuevo género: vivir mi locura, vivirla con la más lúcida conciencia, vengándome así de la brutalidad de una piedra que me había magullado la cabeza"

(III, p.55)

Pero su estrategia lo distancia aún más de sí mismo, lo vuelve no sólo frío, sino ridículo en su simulado apasionamiento. Se trata de un "exhaltado en frío" como lo definiría Belcredi. Y esta falta de calidez de sus conducta y sentimientos lo aparta del mundo, aislándolo en una especie de quiste, como a un virus.

La fatalidad a la que intenta escapar mediante una reproducción insensata de sí mismo, no es la desaparición, ni la muerte; es la no existencia. Dentro de sí parasita este mal esencial: su propia negación.

"... Y cuando no nos resignamos, aparecen las veleidades. Una mujer que quiere ser hombre... Un viejo que quiere ser joven... ¡Ninguno de nosotros miente ni finge! De buena fe todos nos aferramos a un alto concepto de nosotros mismos".

(I, p.29)

Así, con tal de preservar el yo, frente a un destino que lo niega, el personaje, al despertar de su locura y descubrirse sometido a la condición de loco, finge ser, por voluntad propia, Enrique IV. Los remordimientos le llevan a simular su locura; luego, cuando la farsa lo sobrepasa, finge ser un cuerdo que ha fingido estar loco, y después, cuando es recriminado, finge haber fingido una supuesta lucidez... Pero esta sorprendente "capacidad de adaptación" lo enferma aún más. A cada toma de conciencia, se hace preciso un nuevo desdoblamiento, que no trasciende sin embargo las paredes impermeables del "quiste" en el que habita como larva, sino que por el contrario, añade una capa más a las membranas de su prisión.

Si es verdad que la vacuna contra una enfermedad es el mismo agente que la causa, Enrique IV debió haber sanado con la medicina de su delirio: Ante la tragedia de su ser dividido, dividirse al infinito, como si en la exasperación fuera capaz de saturarse su destino y estallar. ¿Recobraría la unicidad perdida en la subdivisión de sus despojos? Es ésta la opción de un verdadero loco, pero al fin y al cabo —eso creería él— de un loco iluminado.

"Perdónales, éstos (los "consejeros secretos") todavía no logran ver sus disfraces como si fueran ellos mismos...."

(III, p. 56)

Para un personaje dramático del siglo XX que no se resigna ni a la tragedia ni mucho a la comedia es preciso simular "como de veras", porque "sólo así deja de ser burla la verdad". Ni la

resignación, ni la catársis son posibles; sólo cabe comprometerse con el principio de la fatalidad misma: conciencia y simulacro.

"...Sabes, uno se acostumbra con facilidad. Y se pasea así (se pasea), como si nada... encarnando a su personaje trágico... en una sala como ésta".

(III, p.56)

La instancia a salvaguardar es la voluntad. "Ser activamente aquello que somos por azar"; diría Merleau Ponty. Encarnar el impulso individual que no se doblega ante la imposibilidad de ser uno, espontáneo, ciego, idéntico a sí. "Lisites..."; se queja Enrique IV.

Y es que espera quizá demasiado de ese poder que entraña toda simulación: Que el personaje que pretende ser sólo un monarca enfurecido frente a las fuerzas del Papado, finalmente lo sea; y que sea también ese hombre que castiga al traidor, o ese desdichado que ama a una mujer que lo desprecia por ridículo y lo compadece.

En el límite de su poder, la conciencia, al invocar al yo absoluto, necesariamente proyecta su propia imagen en la de Otro, absoluto también: un muerto, un fantasma -Enrique IV, o Apolonio de Tyana al fondo del espejo...- y hace que ese espectro se encargue del nuevo plano de realidad creado para él: la Historia, el relato de los demás, el escenario de Pirandello o su propia imaginación de personaje.

Mientras tanto, otra instancia de la conciencia se desliga, observa, cree conocer, hasta el momento en que ella misma debe desdoblarse y resignarse a ser conciencia dividida: "nos

disfrazamos de lo que creemos ser", dice Enrique, secretamente vencido.

¿Qué es lo que observa esta conciencia? El mundo de la representación no es más que la objetivación de su voluntad, su espejo, diría Schopenhauer (6) -admirador, por cierto, del "efecto mágico" que crea el "teatro dentro del teatro". La conciencia, a través del continuo desdoblamiento de sí, para atrás y para adelante, arriba y abajo, en un proceso de "enrarecimiento de lo viviente", vendría a situarse en medio de "mareo" especular. Para crear así un conocimiento turbio, ajeno a la experimentación directa del mundo.

El personaje que la conciencia evoca se halla en el centro de un gabinete cubierto con espejos cóncavos; sigue atado al cordón umbilical que liga su cuerpo vivo con su emanación y que le impide diferenciarse. El círculo que separaría el mundo de los vivos y el de los muertos no tiene aquí una frontera precisa, discernible, un límite que les evite entremezclarse. Pues en la lógica delirante que pone en escena Pirandello, el afuera y el adentro se desbordan uno sobre otro y son fatalmente atraídos hacia un interior sin ventanas, placenta de esa "larva moribunda" de la que nos habla Eliphas Levi.

"Límites...", suspiraría Enrique IV. Pero en su palacio los límites no existen, pues su voluntad se ha posesionado de la escena, quiere ocuparla toda, aunque sea necesario poblarla de fantasmas, emanaciones espectrales de sí mismo.

No hay fronteras, o lo que es lo mismo, todo queda dentro de su ficción; vida y muerte son entonces la misma exasperante fantasía. Y él es una especie de cadáver viviente que se ufana moralmente de que la lógica de su delirio contamine toda posible realidad externa:

"Estoy curado, si señores, porque se perfectamente que acá finjo estar loco; y lo hago... tranquilo... Penoso para ustedes que viven con tanta agitación, y sin ver, sin saber, su propia locura..."

(III, p. 56)

* * *

Matilde, Frida, Inés, Adelaida, Bertha, quienes sometidas al delirio metateatral de Pirandello se desdoblaron también, ora en intercesoras, ora en traidoras, ora en amadas, ora en mujeres ultrajadas, son siempre la misma mujer inaccesible -tal como lo muestra el hecho de que sea Frida, "estatua frígida", la última en la cadena.

¿Habría podido Frida, suplantando a Matilde, revivir el impulso original del personaje, su impulso erótico, y devolverle su condición inicial de hombre enamorado, desdeñado, mortal? El intenta asirla en el último momento, pero ella no es ella, es sólo imagen de la que amó -y no supo a su vez amarle. Ya había pasado, además, mucho tiempo.

"comprendí en seguida que no solamente mis cabellos, sino todo mi ser debía haberse puesto gris... que se había derrumbado todo, que todo había terminado, y que con un hambre de lobo llegaría a un banquete ya levantado".

(III, p.55).

La mujer pudo ser la intermedia final entre el loco viviente y un Rey muerto, guardiana de las fronteras entre ficción y realidad. El íntimo contacto con ella le hubiera permitido tal vez nacer, o al menos morir, a la existencia verdadera, y dejar de ser un personaje teatral cautivo en el escenario.

Pero Matilde, la única posibilidad de acceso al exterior en tanto que mujer madre -que lo hiciera nacer-, mujer amada -que lo sustrajera de sí mismo-, mujer muerte -que lo hiciera desaparecer-, y en suma, mujer intercesora con el "más allá" de la ficción, quedó sometida a la misma lógica del delirio. Y permanece, como un fantasma más, cautiva en la ronda de sus propias transfiguraciones.

Por eso Frida es incapaz de abrir su vientre pétreo, incapaz de darlo a luz, o de acogerlo como una tumba "en su regazo". Y esa palabra suya: "Enrique", que atraviesa la escena en penumbras, pese a ser una especie de "navajazo", no logra romper el cordón que ata dos dimensiones -locura y lucidez- malignamente amalgamadas.

Si lo que ata ese cordón no es realmente el mundo imaginado de la muerte con el mundo de los vivos, según haría pensar la advertencia de Eliphaz Levi, al menos podemos afirmar que liga dos instancias de la conciencia, dos instancias que Enrique IV no puede separar. Una oscura y misteriosa, de volúmenes imprecisos y tiempos simultáneos, interior y sagrada: aquella donde habitan eternamente los dioses y los demonios. Y otra de chata luminosidad, de intemperie secular: donde mueren una tras otra,

las generaciones.

"¿Quién me llama?", responde la voz temblorosa que sale del cuerpo de un hombre. El círculo de la ficción late como un corazón aterrado, sí, pero no se abre, permanece hermético, intraspasable. Y el ser anónimo que se oculta tras la imagen del muerto sigue sin acceder a esa pobre vida suya de la que está irremediabilmente excluido.

* * *

Imposible existir en el vacío. El Hijo en Seis personajes en busca de autor parece compartir la misma imposibilidad de Enrique IV, sólo que en un estado más primitivo, más inconsciente tal vez. Un estado "prenatal" con respecto al mundo escénico. El autor al que busca, dice Pirandello en su Prefacio, no es un autor dramático:

"(El Hijo) niega el drama que lo hace personaje (...), saca todo su valor y su relieve del hecho de ser personaje, no de la comedia todavía no escrita sino de la representación que yo he hecho de ella".

El Hijo es un personaje en transición entre un mundo de ficción y otro. Es un ser en el Limbo. Ha salido ya del universo de la escritura, y quizá por eso no es capaz de articular palabra. Pero se resiste todavía a entrar en el terreno de la teatralidad. De ahí que su participación concreta en la historia del grupo familiar sea tan enigmática (¿es protagonista del incesto, el suicidio, o la anulación de los otros? (7)); su drama

primordial, aquel para el cual existe como personaje, ocurre fuera del escenario, en un universo onírico anterior a la elaboración de la ficción misma. Por eso sus acciones, o mejor dicho, el acto esencial que supuestamente lo define debe ser ejecutado por otros personajes: el hermanita que se ahoga, o el hermano menor que se suicida (8) después de contemplar de la escena prohibida -la "irrepresentable" escena del incesto, tal vez.

El Hijo es una voluntad latente que no ha podido objetivarse aún, en franca negación tanto del mundo como de sí. El Hijo tampoco puede acceder a la existencia; está excluido -por esa misma voluntad suya de rechazar a priori cualquier escena:

EL HIJO

"¡No quiero saber nada! ¿Yo no tengo nada en común con vosotros!" (...) ¡Es inútil, yo no me presto!

EL PADRE

"Dice que él no interviene, y es precisamente el eje de la trama..."

¿Cuál trama? La búsqueda de progenitor, de autor, dice Pirandello; pero ¿qué tipo de autor? Si bien su propia voluntad castrada le impide hablar, relatarse, pero sobre todo, actuar, "un poder oculto lo retiene en escena", acota el dramaturgo. El Hijo es un pseudo-personaje que reniega de su existencia en el universo cerrado de la ficción, pero que no puede salir de él. Su voluntad de no actuar -evidente aberración: voluntad de no ejercer su voluntad- se ve anulada por su presencia corpórea (9),

presencia vacía. Incluso su ausencia física es una imposibilidad. Su deseo de nacer o de morir más allá del obscenidad de la escena, tiene que alojarse en un vientre seco: el de la Madre cuyo contacto rechaza con pánico, o el que le brinda una fantasía enferma, pletórica de pensamientos pero vitalmente infértil.

En esa atroz placenta, el Hijo es menos que una larva o un espectro, es sólo la huella de un Yo que no logra proyectarse. "Doble" de ese Yo, sí, pero abortado.

¿Fue el Hijo un intento de Pirandello por sustraerse a la espiral infinita de las sustituciones? El muchacho permanece inmóvil durante casi toda la pieza. Huye de la mujer, de la madre, de la hija adúltera, de la hermana incestuosa. La sola posibilidad de ser tocado por ella le repugna. Por eso hace el vacío en torno a él. Su rostro no gesticula. Es una momia.

¿Cómo pasar de ese callejón sin salida a la existencia, a cualquier modalidad de la existencia? Quizá la creación del Hijo no significó una paso adelante en el camino de la imaginación pirandelliana (un paso fuera de la linealidad narrativa, hacia la tridimensionalidad) sino un paso atrás: fuera de la ficción hacia el origen fisiológico del Cuerpo, a su molesta densidad sin significaciones, a sus humores pegajosos, a sus impulsos mudos.

Pero no había regreso posible. El hombre, antes de ser contemplado, antes de ser espectáculo para sí, no es más que un aborto de hombre. Bajo el amasijo de palabras, como bajo los vendajes de la momia, sólo el hueco de ese cuerpo.

La momia hueca del Hijo es quizá la que, invisible, preside la representación desde el nicho vacío junto al trono, al comenzar la función de Enrique IV. Ya que rechazaba su propio drama, la única posibilidad de existir fue adoptar el drama de otro, robarle a otro el rostro, las palabras, el disfraz. Ese otro fue un Rey, un hombre solitario en su delirio: su doble, esta vez sí, teatral.

Tras de la máscara de Enrique IV se oculta, y poseído por ese personaje dramático, pero a la vez histórico -es decir, que pertenció "alguna vez" a la vida real- intentará vivir su drama y pasar ¿por qué no? al Acto primordial. Y por el Acto nacer como hombre. Ya que no puede contar con la madre para salir del Limbo, intentará por sí mismo ser hijo y progenitor.

Pero el tránsito de no es fácil. El salto no es de veinte años (una generación, la que separa al padre del hijo), advierte Belcredi, cuando el doctor trata de hacer "volver" a Enrique IV a su identidad originaria, "sino de ochocientos siglos". Y Pirandello construye para este salto un puente de palabras, o mejor dicho, una especie de tobogán de historias (la del marqués, la del loco, la del Imperio contra el Papado) que permite al hombre deslizarse hasta el abismo, sin rozarse la crisma en mil pedazos, como Belcredi advertía.

Ese tobogán son al espirales del delirio -los vendajes arrancados al cuerpo de la momia. Y el delirio no tanto como fenómeno de salud mental, sino como lenguaje: un lenguaje que al irse desmadejando desnuda la inconsistencia esencial del yo; un

lenguaje de los tiempos simultáneos, lengua laberinto, red de discursos que no permita escaparse al sentido por la boca -por mucho que hable. Una trampa lingüística que lo mantenga en los límites de una escena, por más que ésta se multiplique.

Y estoy hablando precisamente de la escena que asegura y delimita aquello que tanto ha esperado la momia: El Acto "salvador" de la voluntad... del yo.

* * *

El medium es el actor, el actor es el loco. Cuando el loco vuelve en sí y descubre su reclusión bajo el dominio de una imagen -ésta que ve en el retrato (la del joven marqués disfrazado de "Enrique IV")- intenta escapar al destino de una existencia fija, con lo que irónicamente llamó "el placer de la historia". La solución no deja de ser paradójica: Si los demás, comenzando por Matilde (la madre traidora) que lo rechazó, y Belcredi (el sustituto burlesco del padre) que intentó deshacerse de él durante la cabalgata, lo excluyen de sus vidas, él elige entonces insertarse en un tiempo sobre el cual no tienen ellos ningún poder: la Historia medieval (10), y en un espacio mental inexpugnable por difuso: el que crea incesantemente su locura, como narración laberíntica. Al contrario del Hijo, y como su pretendida "superación", Enrique si se presta a la comedia. Precisamente porque la comedia es su coartada:

"Habriais debido saber construir el engaño para vosotros mismos; (...) para ti, ¿comprendes?, que en esta tu ficción podrías comer, dormir, y hasta rascarte el hombro si sientieras comezón (...) sintiéndose vivos, verdaderamente vivos en la historia de mil ciento, aquí en la corte de vuestro emperador Enrique IV (...) tanta angustia, tanta agitación (alla afuera...) ;Por muy triste que sea mi caso, y horrendos los hechos, ásperas las luchas, dolorosas las circunstancias, ya son historia, no cambian, no pueden cambiar, ¿entendéis? ;Fijados para siempre, al punto de poder abandonaros seguros en esa inmovilidad, admirando cómo cada efecto, con perfecta lógica, sigue obediente a su causa, y cada acontecimiento se desenvuelve preciso y coherente en cada uno de sus detalles. ;El placer de la historia es tan grande!"

(II, p.49)

Y es que para que el yo absoluto subsista, pese a los otros, pese al mundo, pese a sí mismo, la voluntad se ve impelida a suprimir el azar. La imaginación desgaja un segmento de la línea del tiempo y lo sustituye por un tiempo fijo inmutable donde "cada efecto sigue obediente a su causa". La Historia, pese a haber pertenecido al tiempo objetivo, ha quedado suspendida en la memoria, convertida en relato, y hace ahí las veces de un segmento de ficción, idealmente predeterminado, como un destino.

"...para siempre enmascarados todos aquí..."

(III, p. 55).

En este lapso de existencia prefijada se repiten al infinito los actos y las palabras, como en un ritual invocatorio, y la repetición misma parece dar sentido a cada uno de ellos. Si bien en este espacio "privilegiado" la fantasía vence de cierto modo a la muerte -creando una especie de vida alternativa, mecánica,

reversible-, y proporciona a la conciencia la tranquilidad de "conocer" por anticipado, todas sus creaturas quedan congeladas en una burbuja ascéptica, inolora.

La mujer de piedra habla, lo llama, pero sigue siendo inaccesible: Enrique no logra asir a Frida en un arranque amoroso fatalmente anacrónico:

"...prodigio terrible: el sueño que cobra vida en ti, como nunca. Eras allí una imagen; te han hecho persona viva. ¡Eres mía!, ¡Eres mía!, ¡Eres mía!, ¡Por derecho mía!..."

(III, p.57)

La ficción no puede a fin de cuentas sustituir a la realidad aunque la frontera entre ambas se haya diluido mediante la fórmula del delirio. Por el contrario: es en virtud del delirio, límite de agua, que la ficción puede, sí, absorber la realidad -con el hambre de un lobo que hubiese despertado después de largos años de latencia- y puede contaminarla cada vez más extensivamente con sus reflejos. Ese será el principio de un extravío irreversible: ¡La línea del tiempo subsumida en el interior del segmento apócrifo! (La frase misma me causa una risa nerviosa). Si la ficción absorbe la realidad, acabará por negarla. ¿Habrá pensado Pirandello en su arte como potencia de negación? Quizá eso sintió con respecto a la escritura y trató de salir de ella por la puerta grande de un escenario, por su inmensa boca (II).

Cuanto más poderosa es la ficción, cuanto más desdoblada y susceptible de adaptarse a nuevas circunstancias, más voraz. Su

omnipotente presencia en la escena mantiene a la realidad agazapada.

"Hacer, pues, y para siempre, de una burla, una realidad, la realidad de una verdadera locura: para siempre enmascarados todos aquí"

(III, p.55).

¿Era eso lo que pretendía la creación de Enrique IV: Y no, como antes supusimos, permitir al Hijo nacer a una verdadera existencia? El fingimiento, la ficción ya no parece, pues, recurso para la vida, sino coartada de la muerte... permanente postergación. En el mejor de los casos, una nueva estrategia de embalsamamiento.

Hay que recordar que ese nicho, el que ocupaba la momia invisible, ha sido "cubierto" por el retrato-espejo, que al final de la obra será sustituido por el cuerpo vivo de Di Nolli, quien bajará del nicho como un "doble" por fin logrado, hecho carne. La presencia viva de Di Nolli, representa la culminación en el arte del desdoblamiento. Hasta "allí" llegó El Hijo en su tentativa de existir: ser, junto con Frida, estatua que habla, la muerte viviente. Pero siempre la muerte... Ni la escritura, ni el teatro bastaron a Pirandello para crear al ser genuino, antes del fatal desdoblamiento de la conciencia; pues, como la creatura de Frankenstein, tal ser no pudo ser sino una momia o una larva moribunda. La realidad no puede ser sustituida por la ficción, por más que ésta transgrede la percepción del tiempo y el espacio, y por más que un hábil discurso demencial trastoque las

nociones de burla y verdad, virtualidad y existencia positiva.

Aun en caso de que la realidad no sea nada, ni siquiera un sueño de dios, no puede ser sustituida por la ficción porque es sólo suya la dimensión del cuerpo. (La ficción específicamente teatral -donde todo lo que les sucede a los cuerpos es reversible, es decir, no les sucede- es la primera en evidenciarlo). Y el cuerpo es penetrable, poroso; se pudre a cada momento.

ENRIQUE

"... mientras vos os estáis tieso, agarrado con las dos manos a vuestra túnica santa, de aquí, de las mangas se os desliza, se os escurre como una sierpe, algo que vosotros no advertís. Monseñor: la vida".

(I, p. 29)

* * *

Pirandello sentía aversión hacia su cuerpo. Un amigo suyo, Anton Giulio Bragaglia, cuenta (12): "Un giorno che Pirandello stava male volli prendere in mano il suo polso. Diede un balzo e mi disse: Non posso sentire il mio sangue che scorre. Ho horrore della mia vita animale". ¿Será cierta la suposición de que Pirandello sufría por no poder "escribir" el cuerpo, y luego, por no poder "representarlo" en su toda su vitalidad irrepetible, biodegradable? ¿O más bien, como hubiera querido Gordon Craig, intentaba exorcisar la inmanejable corporalidad que en todo momento acecha su conciencia?

ENRIQUE

"Otras veces tengo miedo de mi sangre que late en las arterias, como en el silencio de la noche se oyen los golpes sombríos de pasos en habitaciones lejanas..."

(II, p. 44)

Ciertamente la idea de un cuerpo en continua y dolorosa descomposición asusta a cualquiera, pero quizá lo que más asusta es la de un cuerpo "poroso", abierto a la intemperie del mundo. La imposibilidad de tolerar la autonomía de ese mundo, podría estar en el fondo de todo odio por el propio cuerpo, receptáculo involuntario de tamaña evidencia. Es preciso convertir a la realidad, y al cuerpo que la sufre, en mero espectáculo; sólo así se les restituye y sujeta a su legítimo lugar de pertenencia: la voluntad.

Para Pirandello, dice Gardair (13), el mundo aparece siempre como el teatro, o el museo de su intelecto. De hecho, le resulta imposible obtener una percepción inmediata de las cosas y de vivir su vida antes de reflejarla. La fractura entre experimentar y contemplar es la herida que quiere vendar con las palabras: su propia "farsa curativa".

La causa del problema y la solución encontrada parecen a fin de cuentas ser la misma. No siente, porque al contemplarse se desdobra, se desdobra para contemplarse y no sentir. La invocación mediante el teatro se convierte entonces en franco exorcismo. El verdadero e histórico Enrique IV es quien busca entonces al actor, su medium, para ocultarse en él, para

sustraerse en el mundo de la ficción de las agitaciones sin sentido de su vida. Ha salido del mundo de los muertos para encontrar un destino claro, y no escuchar más los pasos sombríos en habitaciones lejanas, el latido de su arterias, su propio corazón sobrecogido.

El delirio del demente anónimo como "figura" o forma inexpugnable de la ficción acoge en su seno una presencia sustraída al tiempo, invocada para conjurar la angustia que causa la sola posibilidad de la presencia pura, de la identidad recobrada y original del ser, o por el contrario, la angustia de su absoluta imposibilidad. Su condensación hace surgir esa presencia embrionaria "moribunda", mediante un conjuro mágico de la imagen. "¡Diablos!", dice Enrique, "Hacer que los retratos hablen, que se salgan vivos de sus marcos..." La representación significa eso: un acto de magia, de invocación. Un exorcismo en términos de aquella idea mítica -desarrollada en Berenice, de Cortázar, o en La invención de Morel, de Bioy Casares- de que toda reproducción acaba por minar la existencia del original. ¿Terminaría la escenificación de Enrique IV con el relato de su vida, y éste a su vez con su vivencia de hombre atormentado? (En este sentido la escritura del dramaturgo sería arma que mata. Aunque se trata de un asesinato terapéutico... Y Pirandello, como Cervantes, sería un "hombre de pluma y espada").

Enrique IV, como Pirandello, -autor al que desconoce, pero intuye, pues de hecho ya lo andaba buscando- "era un gran organizador de cuadros plásticos", que "recitaba muy bien", según

Belcredi. "Y con la locura", además, se había transformado "en un actor magnífico y terrible". Igual que Pirandello, recurrió al desdoblamiento como estrategia permanente, es decir a la invocación de un espíritu ajeno, el del espectro, que exorcisara el cuerpo propio, su personalidad adolorida y fragmentada (12). La evocación permitiría si no eludir, al menos postergar el dolor de no ser nunca él mismo, el dolor de estarse pudriendo siempre, y a fin de cuentas, de no haber podido nacer a una vida unívoca, sin fisuras, inocente, espontánea, "irreconocible" -es decir, no desdoblada.

Enrique, como Pirandello -como el doctor, como el temible Encantador, como Eliphás Levi- organizó en torno a sí una farsa donde desarrollar una existencia sin riesgos, en calidad de personaje ficticio. Evocó una ronda de disfrazados, de fantasmas, que también desasidos de su propia realidad, entrelazaran sus voluntades para secundarlo.

La farsa debía actuar a modo de conjuro, reproduciendo aquellos ritos de evocación espiritistas en los que Martha Stella -campesina siciliana que servía en casa de los Pirandello- inició clandestinamente al pequeño Luigi (15). Su teatro posterior, empezando por el microteatro de su intelecto, se nutrió de seguro con el recuerdo de esas prácticas oscuras.

* * *

Pero ahora, a sus cincuenta y pico de años, Pirandello sabe que la invocación no basta para traer al campo de nuestra percepción a los difuntos, a los dioses, a los ancestros, o a cualquier otro tipo de personaje ligado a nuestro ser interior: nuestros genuinos "dobles" en el más allá. La diferencia de estos dobles con un simple espectro, producto de un desdoblamiento aleroso, sería la procedencia del aliento que les da vida: el doble "genuino" no provendría de una voluntad que se afirma en el espectáculo de sí, sino en una voluntad anterior a la configuración del yo, fuera de los límites de la persona...y quizá no baste con "liberar" a los personajes de su sujeción al autor. El doble genuino, si acaso existe somewhere else, no representa a ningún otro más que a sí mismo, es la alteridad verdadera a la que estamos misteriosamente emparentados. No es pues un "recurso" en nuestras manos, aunque pudiera ser, sí, el Ayudante secreto de un artista.

A los dobles "genuinos" no basta con llamarlos por su nombre ("¡Apollonius!"...). Ni siquiera con mirar su imagen, o escuchar sus palabras (... "¿Quién me llama?"). "He visto y he tocado", dice Eliphas Levi. Para eso es preciso "realizar" de algún modo su presencia, "prestarles" no sólo una apariencia y una voz, sino verdadera densidad corpórea. Pero sobre todo, es necesario imbuirles desde más allá de uno mismo, un aliento vital, una voluntad otra, de existir y manifestarse.

La manifestación más evidente de una voluntad son sus actos, aquello que hace irrumpir el yo fuera de sí. La única certeza de

estar frente a otro ser viviente no es, pues, ni su apariencia ni su nombre sino un acto. El acto viene a ser la superación de la mera reflexividad narrativa, lo único capaz de trascender la lógica circular y cerrada del doble en tanto que simple espectro proyectado por la conciencia. El mundo teatral al que recurre Pirandello, si verdaderamente se trata de una "superación" respecto a las limitantes de la escritura, no querría ser sólo el mundo de las apariciones, los relatos y el drama interior. Sería el universo del acto. Un auténtico exorcismo del yo lo exige. Por eso, más allá de visiones y alucinaciones, el teatro de espejos pirandelliano buscaría representar al fin aquella escena irrepresentable, la del acto prohibido, en un ritual mágico donde el actor no sea sólo comediante sino medium, oficiante.

A diferencia de cualquier otro tipo de teatro "pagano", el actor aquí no sustituye a otro hombre, sino que se deja sustituir por la presencia evocada. Igual que en un ceremonial religioso: el hombre sacrificado sustituye al dios, para que dios sustituya al hombre que "se" sacrifica en la carne de Otro. Aquí, el acto primordial, incluso cuando se trata de ritos de fecundación o de renovación, es el de matar. La escena de inmolación ocupa el centro de la ceremonia y se realiza a la vista de todos (16); mientras que en el teatro secular nadie muere realmente, y por eso quizá el asesinato ocurre generalmente "fuera" de escena.

La diferencia entre el simbolismo ritual de matar y la simple suplantación teatral de un crimen, correspondería, pienso, a la diferencia esencial entre un doble "genuino" y el espectro

proyectado, ya sea en términos verbales, plásticos o escénicos, por la conciencia individual.

De cualquier modo, el acto que en última instancia vale la pena simular, el que se desea siempre simular, puesto que sólo la simulación ataja sus temidas y fatales consecuencias... es matar. Y eso, por más que se oculte el asesinato tras gestos simbólicos, o que se sustituya al inmolado con un objeto, animal o persona. El acto, aquel que da autenticidad al rito o sentido a la tragedia, el que certifica la presencia "real" del espíritu invocado, es matarlo -o ser muerto por él. Sólo el acto de matar es irreversible; la cadena de gestos imitatorios, no son más que preparativos, sucedáneos, signos de humo. Aparecer, como hace un espectro, hablar, producir ruidos, mover objetos son acciones reversibles que bien pueden suceder sin traspasar el círculo de la ficción, el espacio cerrado de la evocación. De lo "narrable". Basta con relatar esos pseudo actos para que existan en la memoria; basta con olvidarlos para que se esfumen. En cambio, el acto de matar es el único que atraviesa la esfera de lo soñado y se inscribe en la Historia.

Macbeth sabe, explica Kott (17), que para alcanzar plenamente la condición de hombre, para nacer a la realidad, no basta con ser parido por mujer, es necesario asesinar a un semejante. Traspasar el cuerpo imaginado del prójimo y entrar en el cuerpo verdadero, con el filo de un arma cortante. (Ya que se ve impedido a articular palabra, Eliphaz Levi se cuida bien de ceñir una espada para mantener apartado al fantasma de Apolonio).

El acto es matar, dirían los más portentosos actores, Edipo, Hamlet. Matar a Dios en el ritual religioso, microcosmos del universo, o matar al Rey en el teatro, microcosmos de la historia, o matar al Padre en la conciencia, microteatro del destino, es el Acto por excelencia.

Nacer o morir son eventos que nos suceden sin concurso de nuestra voluntad. Somos impotentes ante estos hechos. Sin embargo en el acto de matar se manifiesta y confirma nuestra voluntad en ejercicio. Nuestro yo trasciende las fronteras de la subjetividad e irrumpe en el exterior de manera rotunda, indudable. Y este acto es el único capaz de romper el cordón umbilical que nos une indiferenciadamente al cuerpo del mundo, a la matriz universal. Sólo adquirimos identidad matando. Sólo al matar nacemos por cuenta propia. Y sabremos por fin qué somos...

Para ello necesitamos la presencia de otro hombre, el hombre a quien asesinamos. No basta con crear un doble, sucedáneo de la alteridad; es preciso que nuestra víctima venga de fuera, que sea nuestro rival, nuestro enemigo, para que el acto de matarlo colme una necesidad de la conciencia -el conocimiento-, gracias a una pasión capaz de movilizar los instintos y la fuerza muscular de nuestro cuerpo -el odio. "El odio es un presupuesto del conocimiento", dice Pavese (18). Mas allá de los espejos, los propios remordimientos tienen por fin un objeto en donde vertirse: el cuerpo de otro hombre, en el que nuestro odio abrirá la fisura que nos permita verlo por dentro, corroborar el

resultado irreversible de nuestra acción, conocer el poderío y los límites de nuestra voluntad sobre la impiedad del cuerpo. Por fin "límites", rugiría Enrique IV.

Este hombre es Belcredi, el único que se mantiene fuera del mundo delirante que secundan los demás, libre de contagio. El hombre que puede discernir aún entre el mundo de la locura y el de la lucidez, el único que cree aún en la realidad: "¡Déjala!, ¡Déjala! ¡Tú no estás loco!" Le grita a Enrique cuando él ciñe en sus brazos a Frida "(...riendo como un loco...)".

El hombre que habrá de ser asesinado, en el lugar mismo del Gran enmascarado, es el desenmascarador, un hombre vil, ridículo, sarcástico. Contrapunto a la tendencia trágica de Enrique; comediante sí, pero de la vida en tanto comedia vulgar. Un traidor que intentó deshacerse de él durante la cabalgata, pinchando por detrás su caballo enjaezado...

No por es venganza, sin embargo, que Enrique IV actúa:

ENRIQUE

(fulmineo, sacando la espada del flanco de Landolfo)
"¿No estoy loco? ¡Toma! (Y se la clava en el vientre)"
(III, p.57)

No más discurso delirante para convencer o confundir. Enrique IV ha pasado al acto. La palabra es heraldó de la acción. Es ahora la acción la que toma a su cargo el destino del personaje. El Hijo es por fin un personaje dramático... Ha cumplido al fin su impulso suicida, realizar la escena prohibida, matándose en el otro.

El filo de la espada traza un jeroglífico en el vientre del hombre, lo cercena en su centro, operando así una especie de acto iniciático. Ya por los años en que nacia Pirandello, había dicho Riabaud: "Es a través de la piel como se hará que la metafísica entre de nuevo en nuestras mentes".

Enrique IV ha abierto el hermetismo de su cuerpo abstracto, en la persona de Belcredi, que lo representa a el mismo, si, pero que no es propiamente su doble, sino otro, el amante de Matilda, la mujer madre-traidora-amante. Ha exorcisado con esa muerte corporal su propia muerte, enfrentándola, mirándola ante si, fuera de si. Es el Rey, la máscara del Rey, quien debe hacerse cargo del delito, y sólo en segunda instancia la locura. In everything the purpose must weight with the folly, dice el Enrique IV de Shakespeare.

El acto "liberador", el que rompe lo macabramente inocuo de la ficció, parece dar pues cumplimiento cabal a la intención, impulso de la voluntad a "realizarse", y sin embargo... Dada la trama pirandelliana, "ese poder oculto" del que ninguno de sus personajes puede sustraerse, el acto liberador es el que precisamente ancla al personaje dentro del universo de su delirio: "Ahora si... por fuerza... gime aterrorizado (ante la vida que ha cobrado su ficción). Aquí, junto a mi... (amparándose en sus sirvientes), aquí, junto a mi... y para siempre" (III, p.58). Mientras Belcredi, fuera de escena sigue gritando "(en feroz protesta)": "¡No! ¡No está loco! ¡No está loco! ¡No está loco!". El filo de la espada ha abierto una herida, ha marcado el

límite entre el adentro y el afuera, entre lo puramente físico y lo real; ha cortado el cordón umbilical con el círculo de evocación que forman los disfrazados, y sin embargo ha trazado al mismo tiempo el jeroglífico de la duda. Corrobora, para todos, la misma confusión que reintentaba a cada momento su discurso delirante. ¿Está o no está loco? La pregunta queda sin resolverse para siempre.

Si Enrique IV se refugia finalmente en una locura sin intersticios, monolítica, y sin escapatoria no será por miedo a la justicia, sino porque, pese a todo, un acto real ha sido consumado. Su significación, sin embargo, va más allá del crimen, la venganza, la reparación y el odio. Enrique IV ha matado, en el cuerpo de Belcredi, su propia voluntad de vivir "esa pobre vida mía de la que estoy excluido". Ha consumado, por propia mano la condena del temible Encantador. Ha exorcisado el ser puro que vive en él, que lo posee dolorosamente, como una simple melancolía a veces. A veces, como una culpa. La clausura de toda posibilidad de acceso a una existencia real contradice el propio impulso que la provoca. Traiciona la misma voluntad de individuación que ocasionó la espiral de desdoblamientos. Se trata de un acto de conocimiento que anuló la voluntad misma de vivir, o incluso de morir. Explica Schopenhauer: "...esta supresión de la voluntad, esta entrada en el reino de la libertad, no puede obtenerse de propósito, sino que procede de una relación íntima entre la inteligencia y la voluntad, y surge de repente, y como un golpe recibido de fuera" (19). De ese modo,

en efecto, transcurre la escena: el actor, poseído abruptamente por el espíritu del muerto que representa, esgrime el filo de la espada y traspasa a su contrario. ¿Logró así Pirandello trascender la placenta de la ficción, primero escritural, luego escénica?

Lo malo, lo verdaderamente espeluznante es que Enrique IV no actúa movido por la pasión amorosa que le despierta Frida, ni por el súbito arranque de furor que despierta en su pecho la presencia insolente y autónoma de su rival. Lo hace imitando esa pasión por tan largo tiempo postergada, ese odio fósil que le llena el corazón, y el miedo, petrificado, a vivir dentro de un cuerpo que se corrompe día con día.

El acto liberador, real, sin retorno, aquel que le daría un cierto lugar en la historia, en el mundo de las gentes, o en su propia conciencia desencantada, no es más que la simulación del Acto. Recordemos las palabras de Belcredi: fingía, exageraba, para dar a sus actos "el valor de un acto de inteligencia" y suplir así el calor que les faltaba. Fue siempre y sin remedio, "un exaltado en frío".

Lanzarse sobre Frida y matar a Belcredi son actos falsos, que Enrique IV realiza inflamando el gesto, en una exasperación de lo teatral. No accede pues al conocimiento de su pureza como ser unívoco, inocente. Sus deseos, sus repugnancias están ya embotados. Se mira actuar nuevamente, eso es todo. Enrique IV no ha logrado exorcisar ese cuerpo embalsamado que no acepta, y que maquilla, sí, por pudor de ser cadáver insepulto.

Es un embrión de hombre, moribundo. No pasará de ser un personaje suspenso en el vientre líquido del escenario: el Gran Enmascarado ¿Que suerte de Encantador podría ahora rescatarlo?

La voluntad que pretendía autoanularse para acceder a un conocimiento trascendente, más allá de la vida individual, de la muerte colectiva, del escenario intersubjetivo del mundo, queda anulada en su propio simulacro. Enrique IV permanecerá preso, ya no sólo tras en un máscara "voluntaria", sino en la costra de un cadáver viviente, un cadáver anónimo pero irredento en su individualidad. Ya que no pudo desgajarse de la escena será solamente un ente de ficción, condenado a "rumiarse las palabras que fueron dichas siempre" a "rumiarse la vida de los muertos".

El teatro no es la vida, porque los que murieron en escena resucitan y se van a sus casas después de una velada en que festejan la función de esa noche. Y dado que sólo simulaba, ¿mató Enrique IV en realidad a Belcredi? En rigor, vemos que lo sacan de escena herido sí, pero aún protestando. Luego un grito de Matilde y el silencio. ¿Está muerto o no está muerto el enemigo? Otra vez la duda, para siempre. Si en verdad los asesinados no han muerto. ¿Cuál es el acto?

Vida y Forma no han sido claramente separadas. Siguen amalgamadas en el teatro cerebral de Pirandello. Padecen ambas del mismo signo: el lenguaje recursivo y vacío (el relato dentro del relato, el teatro dentro del teatro, el actor dentro del actor: matemática macabra de la metaficción). No se ha roto el cordón, la cadena de inútiles desdoblamientos. Pensar y sentir no

han sido delimitados. Narrar y encarnar no han sido delimitados. Representar y ser no han sido delimitados. Nacer y morir no han sido delimitados. Todo será un estarse muriendo siempre. Igual que esos cuerpos astrales "huérfanos" que no hallan reposo y siguen rondando sus tumbas, sin acabar de morirse. "Límites...", invocaría en vano Pirandello.

NOTAS de El filo de la espada

- (1) Eliphaz Levi, Dogma y ritual de alta magia, Librería Teocalli, México, 1983.
- (2) Apolonio de Tyana, filósofo neopitagórico de Asia Menor, moralista y mago (s. I d.C.).
- (3) Eliphaz Levi, op. cit., p. 104.
- (4) "Landolfo: Si los tocas, sí, son cuadros. Pero para él (el loco) que no los toca... Son imágenes. Imágenes como... como te las podría devolver un espejo" (I, p.13).
- (5) Hay otra confusión más entre los papeles que juega siempre la misma mujer: En un primer enfrentamiento con el loco (acto II) Matilde se disfraza como la supuesta suegra del monarca: "Doña Adelaida", madre de la esposa (Berta de Susa) que él intentó repudiar. A propósito, Enrique juega con su identidad maternal, acusándola de traidora frente a su hija, cuando le pregunta por Matilde de Toscana, amada secreta del Rey, en la versión del loco.
- (6) Schopenhauer, El mundo como voluntad y representación, Porrúa, México, 1983, pp. 307-310.
- (7) Bouissy, "Réflexions sur l'histoire et la préhistoire du personnage 'alter ego'", en Lectures Pirandellienes, Imprimerie F. Paillart, Centre de Recherche de L'Université de Paris VIII-Vincennes, Paris, 1978 pp.101-174.
- (8) Gardair (Pirandello e il suo doppio, Edizioni Abete, Roma, 1977) en "La vita de Pirandello como forma ativa di suicidio" habla de la interpretación freudiana de la castración, como destrucción entera del yo, ante la visión de la escena traumática: el incesto. Interpretación que cuenta con la imposibilidad del padre para romper el incesto, un padre impotente. Y sobre todo: con la repugnancia al contacto con la Madre, madre traidora, mujer inaccesible. El autor menciona en especial la escena en que la Madre persigue al Hijo con las manos extendidas, cuando el Hijo se niega a hacer aquella escena enigmática, ciega.
- (9) En la puesta en escena de Germán Castillo, en el antiguo Teatro del Bosque (México 1987) El Hijo aparecía trajeado con uniforme militar nazi.

- (10) Bouissy ve en la elección de la máscara de Enrique IV motivaciones inconscientes del autor. La superación del conflicto con el Padre se llevaría a cabo mediante la fractura de su figura en dos personalidades opuestas. La autorizada: El Papa, el encantador, que mantiene la vida en estado de imposibilidad. Y la de Belcredi: padre putativo, ridiculizado por la madre, contra quien se ejerce la violencia necesaria para la superación del incesto. Eludiendo la connotación psicoanalítica, me parece que hay un fondo de verdad ontológica -no necesariamente ligada exclusivamente a lo sexual- en este modo de asumir la imposibilidad de existencia de un personaje.
- (11) Lapsos de vida entre bambalinas equivale aquí al supuesto "paréntesis" de su actividad narrativa, su "verdadera" vocación según él. Paréntesis que duró una veintena de años, y le alcanzó para escribir alrededor de cuarenta piezas.
- (12) Gardair, op. cit., p. 59.
- (13) Gardair, *ibid.*
- (14) Escribe Pirandello en una carta a su novia Antonietta: "In me son quasi due persone: ... Il primo è taciturno e assorto continuamente in pensieri, il secondo parla facilmente, scherza e non è alieno dal ridere e dal far ridere. Quando questi ne dice qualcuna un po' scema, quegli va allo specchio e se lo bacia. Io sono perpetuamente diviso tra queste due persone". (Citado por Gardair, *ibid.*, p. 58).
- (15) Gardair, *ibid.* (referencia a Martha Stella).
- (16) Incluso frente al propio dios que se inmola: La cabeza de Dionisos presidía, desde el centro de la primera fila de asientos o colgada en las columnas del proscenio, los festivales dionisiacos de Anthesterias y Leneas, según cuenta Jan Kott (El manjar de los dioses, Era, México, 1977, p. 221).
- (17) Kott (Apuntes sobre Shakespeare), en su capítulo sobre Macbeth, menciona la idea según la cual sólo matando se nace; es decir, se obtiene verdadera identidad de hombre.
- (18) Citado por Cristina Múgica, "Una trayectoria imaginaria y simbólica de los sonetos de Jorge Cuesta", en Multiplicación de los Contemporáneos, UNAM, México 1988, p. 90.
- (19) Schopenhauer, op. cit., p. 310.

VIII. LA LUNA EN EL POZO
(Pieza en un acto)

Yo sé que a mí, siendo niño,
me parecía verdadera la luna
reflejada en el pozo.

Enrique IV (II. p.47)

Personales:

Sombra de Luigi Pirandello

Sombra de Antonin Artaud

Enrique IV (voz que dicta el texto)

La guionista (yo)

Lector (tú)

Secuencia primera

(Un salón vacío, y en el centro... ¿qué ponemos en el centro, su Alteza? Está bien, creo entender que pondremos una silla. ¿Ah, no? Perdone, quise decir: una butaca. Una butaca como la de cualquier teatro a finales de siglo... veinte, sí, señor. Al fondo, a cada lado de la butaca, dos sombras inmóviles, estáticas, de pie. ¿Y no sería mejor, señor, que fueran personajes de carne y hueso en un escenario convencional, más aparentemente casual, como... un café al aire libre, por ejemplo? Pirandello ubica ahí toda la acción de El hombre con la flor en la boca, y queda muy bien, ¿recuerda? Y bueno, lo digo porque se trata también de un diálogo en un acto... Yo sugeriría camuflajear a los protagonistas, confeccionarles algún pretexto para entrar de improviso en escena, y... No, no se enfurezca su Majestad, ya sabe que mi pluma está aquí para servirle, sin iniciativas personales, sin tonterías. Si, sí, está bien: prosigo. ¿Una pared al fondo?, ¿curva?, de acuerdo. Pared al fondo y al frente y a los lados, bueno... circular, si señor. - ¿Escenario cerrado?, ¿qué no estamos cayendo en una contradicción? Bueno, al cabo que el papel lo aguanta todo. Reflectores, sí, varios reflectores, pero todos de luz blanca. Nada de micas, nada de efectos baratos. Austeridad, claro. Aunque, con vuestro permiso, yo sigo pensando en un rosa tenue para cuando aparezca el famoso "rayo decorativo" ¿O es que la

luna "en persona" hará su aparición justo en el momento...? Está bien, no pregunto más ¿Y luego? ¡Ah, claro!, muy importante: el agujero en el centro del techo abovedado. Y la atmósfera cargada de... ¿humo? No, disculpe: la atmósfera cargada de olores humanos -no hace ni diez minutos que salieron de aquí centenas de espectadores somnolientos ¿verdad?. Y entonces, ¿por qué una sola butaca? Ah, vaya, sobreentendidos; se ha modernizado mucho su Excelencia. Tampoco es necesario precisar cuál obra, lo sé. Tal vez Enrique IV, pero sería ya muy redundante ¿no? Enrique IV o cualquier otra, da lo mismo. ¿Continúo? Bien: Escurrido sobre la butaca, un espectador rezagado duerme. Se trata nada menos que del Lector. Si, si, tú -disculpa las molestias-, tú que estás a punto de leer la frase "sobre sus rodillas".

Sobre sus rodillas, un Programa de mano desusadamente voluminoso, abierto por la mitad. A un lado, medio escondida tras la butaca, una maleta. ¿Duerme de veras? Podría estar borracho, enfermo, o simplemente abrumado por alguna cosa. Eso queda a juicio del público, de acuerdo, como usted ordene su Alteza. ¿Indico aquí lo del cofrecillo? ¿No? Está bien. Paso entonces a la acción:

Se escucha barullo de gente y encendido de motores en el estacionamiento de junto. Un claxon insolente despierta a una de las sombras, que sacude la cabeza. Después de un leve sobresalto el Lector se reacomoda en la butaca, tronando la boca. La sombra, sorprendida por la presencia del Lector, habla con pronunciación ostentosamente teatral -¿quito lo de "ostentosamente teatral", su Majestad? Está bien, como guste...)

SOMBRA DE PIRANDELLO: ¡Vaya! ¿No se supone que ya se habían ido todos? Tengo las piernas entumidas de estar parado. (dirigiéndose a la otra sombra) Oiga, colega, despabile que no podemos eternizarnos aquí. Este intruso (se refiere al Lector) tendrá que quedarse hasta que terminemos con nuestro asunto; no quiero posponerlo ni un capítulo más, oiganos quien nos oiga... (da unos pasos con movimientos rígidos. Se escucha el chirrido de sus articulaciones) Ahh, ya necesitaba cambiar de posición...

SOMBRA DE ARTAUD: (estirando los brazos y bostezando) ¿Ya terminó este bodrio? (adelantándose y sacudiendo al Lector) Y

usted ¿qué diablos hace aquí? ¡Y con ese ladrillo en las piernas!, pobre, lo compadezco. Y lo comprendo: imposible mantenerse con los ojos abiertos hasta el final de la increíble perorata (imitando a Enrique IV en la escena última del tercer acto:) "Aquí, juntos, para siempre"... (transición). Si no es porque me he visto involuntariamente comprometido, nunca se me hubiera ocurrido aparecer...

LECTOR: (un tanto perplejo, toma la pluma que tiene más a mano -si nos haces favor, o de preferencia un lápiz, para facilitar cualquier posible cambio- y escribe a continuación su parlamento):

¿.....?

SOMBRA DE PIRANDELLO: Creo que no debemos dirigirnos tan abiertamente a este señor. No nos hallamos en el mismo plano y eso podría confundirlo todo. Además, (con amarga ironía) ni siquiera trajo tenis... Ya sabe que ahora, con la cosa participativa, incluso les piden a los espectadores que traigan tenis...

SOMBRA DE ARTAUD: Es absolutamente detestable.

SOMBRA DE PIRANDELLO: El teatro se ha vuelto un circo, un "basurero de ocurrencias", como diría mi colega Margules.

(El Lector intenta levantarse pero la Sombra de Pirandello se lo impide poniéndole un mano sobre el pecho)

SOMBRA DE PIRANDELLO: Lo siento, pero de aquí no se mueve ahora. Tal vez sea una ventaja contar con un testigo que en caso necesario certifique...

LECTOR (restregándose los ojos)

SOMBRA DE ARTAUD: No me extraña, apenas sucede el más mínimo imprevisto, todos reaccionan así. Vayamos a lo nuestro, mi estimado Luigi.

SOMBRA DE PIRANDELLO: Ah, no sabe usted tratar al público, Antonin. Nunca ha sabido. Pese a todas sus teorías, ignora cómo involucrarlos de manera espontánea...

SOMBRA DE ARTAUD: No vinimos aquí a hablar de mis errores sino de los suyos. Lo que yo haga con mis espectadores es asunto que lo sobrepasa a usted y a sus jueguitos metateatrales que tanto daño han hecho al teatro universal. Lo único que me interesa de usted, Sr. Pirandello, escúchelo bien, es aquello de la luna en el pozo (Pausa). De mis métodos ya vendrá el momento de hacerle alguna pequeña demostración, con todo respeto, claro... No se olvide: lo que nos trajo aquí fue la carta. Y para venir hemos recorrido una distancia francamente desquiciante.

LECTOR (buscando nervioso la salida)

SOMBRA DE PIRANDELLO: De acuerdo si, pero ¿podría al menos conocer los términos de esa dichosa carta?

SOMBRA DE ARTAUD: (sacando de su bolsillo un rollo invisible) No sería mala idea, el problema es que dada mi circunstancia -y la suya, señor- no tengo luz en los ojos para leer ¿Debo recitar su contenido -que no me fue difícil adivinar- o prefiere que nos la lea éste? (por el Lector).

SOMBRA DE PIRANDELLO: No creo que pueda molestarse o sorprenderse más de lo que está. Por mi parte, no tengo nada que ocultar, ni de qué avergonzarme. Désela.

SOMBRA DE ARTAUD: Usted siempre tan seguro de si, tan integro... (le extiende la carta al Lector)... De letra y puño de su Majestad Enrique IV, Rey de Alemania y Sacro Emperador Romano...

LECTOR: (balbuceando, molesto)

..... (se interrumpe)

SOMBRA DE PIRANDELLO: Anda, no tema, haga "como si" la pudiera sostener en su mano y "como si" en realidad la leyera. Y

siéntese, relájese, usted que pueda. (Pausa) ¿Y bien? (viendo que titubea) ¿No es usted el Lector? Pues lea, amigo, lea. Quiero escuchar cada uno de los adjetivos que emplea aquel infortunado. Porque seguramente será una tormenta de quejas....

SOMBRA DE ARTAUD (irónico): Eso se gana por darles tantas libertades a sus personajes. ¿No diría usted que a los espíritus hay que someterlos, que sujetarlos "justamente" a su papel de personajes y no, por el contrario, venir a quedar en sus caprichosas manos...? Nunca comprendí su puñetera manía de ensalzar a los usurpadores... Merecido se lo tiene.

SOMBRA DE PIRANDELLO: ¿Va usted a dejarme oír la carta?

LECTOR (resignado, aclarándose la voz) ".....
.....
.....
....."
" (...)

SOMBRA DE ARTAUD (interrumpiendo): ¿Podemos ahorrarnos todo este farrago inicial y entrar directamente al punto?, tengo prisa.

SOMBRA DE PIRANDELLO: Usted, hasta muerto tiene prisa.

SOMBRA DE ARTAUD: Me exasperan las formalidades y esa verborrea tan característica de sus personajes. Además, tengo derecho: la carta esta originalmente dirigida a mí. Es a mí a quien quiso recurrir EL Gran Enmascarado para recobrar lo único que usted no pudo darle: un poco de vida propia. Por algo será, por algo.

SOMBRA DE PIRANDELLO: Se adelanta usted ¿no cree?

LECTOR: (salvando las frases que le parecen claves y ronroneando veloz el resto).....

.....(.....).....
.....(.....).....(.....).....

..... (Pausa. El Lector se ha detenido para ver la reacción que causa lo que ha leído...-de hecho, él mismo cree que todo es una burla- Disculpe, su Majestad, no sería provechoso apuntarle un trocito de su parlamento al Lector, sobre todo aquí, donde reproduce nada menos que las propias palabras de su Majestad, interpretando con escandalosa liberalidad vuestro pensamiento... ¿No? Siga pues por su cuenta el Lector:)

".....
....."(.....)".....
.....
....."(.....)".....
.....

(Pausa. Las sombras permanecen rígidas mirando hacia el frente, sin parpadear. Guardan silencio, como si reflexionaran. El Lector intenta aprovechar la oportunidad para salir de escena, aunque querría seguir espiando por el agujero en el techo. Pero "una fuerza oculta le impide salir"-como diría Pirandello en Seis personajes... La Sombra de Artaud mira violentamente al Lector, luego sonríe maliciosa y le susurra:)

SOMBRA DE ARTAUD: Lea usted más lentamente, lentamente. Deje que le penetren poco a poco los pensamientos del Rey. Hágalos suyos para que en verdad los comprenda. Será como estar poseído. ¿Sabía usted que el teatro es eso, una especie de posesión? Al menos así piensa nuestro "Maestro" (por Pirandello). ¿No es cierto?

(el Lector se incomoda por el tono de la sombra pero no puede desasirse de su influjo).

Ahora, mi querido Lector, háganos creer que por esas líneas le entró el espíritu de su Majestad... Ya lo dijo él: "repetiréis las palabras que fueron dichas siempre"... (ríe por lo bajo hasta que su mirada topa con el ceño fruncido de Pirandello).

SOMBRA DE PIRANDELLO: Su juego me parece absurdo, e inútil, Sr. Artaud. Si el marqués fue "poseído" por Enrique IV es porque él mismo eligió ese papel, y porque, lamentablemente, se golpeó en la nuca con una piedra. ¿Por qué no lee usted antes de criticarme?

SOMBRA DE ARTAUD: Pero si yo le doy toda la razón, querido Luigi: el teatro es una forma de posesión. El dios o el demonio posee al actor... ¿no es eso? Sólo que tal fatalidad no ocurre solamente en el teatro, sino en la vida. ¿No le parece absolutamente terrible y desolador? Desde que nací fui privado de mi verdadero ser, desposeído y poseído por otro -dios, hombre o demonio-, que usa mi cuerpo, mi conciencia, y mis palabras... Si, sobre todas las cosas, ¡mis palabras!. Y el teatro (se acerca a

SOMBRA DE ARTAUD: Lea usted más lentamente, lentamente. Deje que le penetren poco a poco los pensamientos del Rey. Hágalos suyos para que en verdad los comprenda. Será como estar poseído. ¿Sabía usted que el teatro es eso, una especie de posesión? Al menos así piensa nuestro "Maestro" (por Pirandello). ¿No es cierto?

(el Lector se incomoda por el tono de la sombra pero no puede desasirse de su influjo).

Ahora, mi querido Lector, háganos creer que por esas líneas le entró el espíritu de su Majestad... Ya lo dijo él: "repetiréis las palabras que fueron dichas siempre"... (ríe por lo bajo hasta que su mirada topa con el ceño fruncido de Pirandello).

SOMBRA DE PIRANDELLO: Su juego me parece absurdo, e inútil, Sr. Artaud. Si el marqués fue "poseído" por Enrique IV es porque él mismo eligió ese papel, y porque, lamentablemente, se golpeó en la nuca con una piedra. ¿Por qué no lee usted antes de criticarme?

SOMBRA DE ARTAUD: Pero si yo le doy toda la razón, querido Luigi: el teatro es una forma de posesión. El dios o el demonio posee al actor... ¿no es eso? Sólo que tal fatalidad no ocurre solamente en el teatro, sino en la vida. ¿No le parece absolutamente terrible y desolador? Desde que nací fui privado de mi verdadero ser, desposeído y poseído por otro -dios, hombre o demonio-, que usa mi cuerpo, mi conciencia, y mis palabras... Sí, sobre todas las cosas, ¡mis palabras!. Y el teatro (se acerca a

Pirandello amenazador) el Teatro, que debería "devolverme" mi ser perdido, se complace en duplicar y hacer mofa de esa tragedia primordial... Si, el teatro se COMPLACE, y usted, y su estúpido intelectualismo, se complacen en multiplicar ese hurto (y de pronto, fuera de sí, gritando): ¿Que no siente usted una pizca de vergüenza?!

LECTOR (conciliador).....

SOMBRA DE PIRANDELLO: No veo por qué tengamos que dar tanta importancia a las palabras de un falso Enrique IV, y conste que recalco la palabra "falso" -(burlón): ¿le sigo bien, Sr. Artaud?

SOMBRA DE ARTAUD: Usted, como todos, me sigue y me persigue porque no entiende, y quisiera, se despedazaría por entender...

SOMBRA DE PIRANDELLO (ignorando la venemencia de Artaud): Le repito que no tenemos que dar tanta importancia a las palabras de ese hombre. Cualquiera Lector medianamente inteligente puede darse cuenta de que Enrique IV no es realmente mi personaje. No es más que el doble del verdadero personaje de mi obra, que es un personaje anónimo, siempre actual, siempre vivo.

SOMBRA DE ARTAUD (recuperado): Su concepto de vida es bastante extraño. La máscara de su "falso" Enrique IV -¿cómo puede usted aniquilar así la existencia de alguien?!- tiene más

vitalidad que su fantasma anónimo, del que está tan orgulloso. Porque al menos, Enrique IV viene siendo una especie de arquetípico, y eso lo salva: es el Rey, el Rey que defiende su corona, su autonomía de Rey, su voluntad de hombre, dueño de sí mismo, de su tiempo y hasta de sus mentiras. (Saca por detrás de su espalda la corona que defiende Enrique IV al final del acto primero, y se la pone sobre la cabeza). Y usted tiene la malignidad de apodarlo un "doble". El doble es precisamente el otro (malicioso), el espectro anónimo al que usted quiso prestarle alguna voz. Y sos-pecho, sos-pe-cho, que ese otro no es nadie más que ¡USTED! Un personaje anónimo ¿qué es? En lugar del cuerpo de un hombre, una idea de hombre, una vulgar caricatura de hombre: el pelele de todas sus obras. ¿Cuánto tiempo perdió buscándose a sí mismo?, Maestro, o deberé preguntar ¿cuántas líneas?

SOMBRA DE PIRANDELLO : Muchas más que usted, mi querido Antonin. No sé cómo se atreve a criticar mi teatro, cuando el de usted fue un absoluto fracaso. Yo tuve grandes éxitos, señor, y trabajé para ello con tesón, con fe, con desesperación incluso.

SOMBRA DE ARTAUD: Y la desesperación le llevó a usar la locura como recurso. Dígame ¿de veras no siente usted una pizca de vergüenza?

SOMBRA DE PIRANDELLO: ¿De qué, por Dios Santo?

SOMBRA DE ARTAUD: De haber contribuido a la idealización repugnante del extravío mental: El suyo es un endiosamiento de géometra. Geómetra de espejos. Marco de espejos... La locura no es un recurso, es una condena, una cárcel de la conciencia que Dios me impuso, a mi que si estuve loco, que si sé lo que son esos temblores en el cerebro, este dolor oscuro... ¿Y sabe por qué? (al Lector) Porque Dios tuvo rabia de mi lucidez. Una lucidez que todos sus juegos de espejos (a Pirandello) no pudieron simular:... ¿No sería mejor que habláramos de su luna en el pozo, querido Luigi?

(el Lector se ha quedado perplejo escuchando. Saca un pañuelo de su bolsillo y se lo extiende a La Sombra de Pirandello para que se seque un sudor invisible, pero la Sombra ni se mueve).

SOMBRA DE PIRANDELLO (para sí, como en trance): Bianchi statue contro il nero abisso... Eso dice aquel hombre, ese hombre maligno, inteligente, que gime allá afuera en el mundo (por Nietzsche). ¿Lo escuchan?

(La Sombra de Artaud aguza el oído, el Lector niega con la cabeza. La Sombra de Pirandello sonríe por la ingenuidad de ambos).

Secuencia segunda

SOMBRA DE PIRANDELLO: Ahora estará muerto, como nosotros. Pero decía...decía que los griegos levantaban estatuas blancas sobre el abismo para ocultarlo. Pues bien yo las derribé para

revelarlo. ¿Verdaderamente quiere que le hable de la luna en el pozo, Antonin? Una vez tuve un sueño...

SOMBRA DE ARTAUD (interrumpiéndolo) La verdad, no estoy convencido de que este encuentro tenga alguna utilidad. Preferiría discutir con usted después, afuera. Me siento incómodo en este especie de útero gigante, y en esta circunstancia tan equívoca. Después de todo somos simples sombras parlantes, y no pertenecemos ya ni al universo de los sueños más secretos... (Maligno) Y así que... ¿recuerda?, ¿verdaderamente recuerda usted algo, Doctor Pirandello?

SOMBRA DE PIRANDELLO: Mejor dejemos que este hombre (por el Lector) termine de leer la carta. Estoy dispuesto a enfrentar de una vez por todas el asunto. No nos distraigamos.

LECTOR (como un autónoma, suavemente) ".....
.....
....."

SOMBRA DE PIRANDELLO: Conque esas tenemos. Sinceramente no veo en qué podría ayudarle a Enrique que discutiéramos usted y yo aquí, en presencia de este cristiano inocente, intruso... Tiene usted razón, la situación es equívoca. Mejor diríamos: totalmente absurda.

SOMBRA DE ARTAUD: No estará usted esperando que yo replique: (teatral:) "Nooo... Maestro, todo tiene un sentido oculto; éste es el Acto que faltaba en su obra magistral, y en este Acto "él" (señala al Lector) resulta irremediablemente implicado..." (suspira con fastidio, y deja el tono teatral) lo mismo que yo.

SOMBRA DE PIRANDELLO: Usted está fuera de lugar.

SOMBRA DE ARTAUD: Como de costumbre. Y además dígame: ¿qué lugar? (Pausa) ¿No fue usted mismo quien pergeñó mi presencia en este (mira el agujero en el techo) "foso"? ¿Cree que yo tengo respuesta para sus preguntas? Pues se equivoca. Se equivoca. Una vez más, por enésima vez en la vida y en la muerte se equivoca. Yo no respondo preguntas, yo las trituro.

SOMBRA DE PIRANDELLO: Es usted conmovedoramente visceral, Antonin.

SOMBRA DE ARTAUD: Ser un difunto más antiguo no le autoriza...

EL LECTOR (interrumpiendo).....

SOMBRA DE ARTAUD: ¿Ya oyó? El señor no tiene ni idea de lo que está sucediendo? Explíquelo, usted que es tan pródigo en explicaciones. (Imitando el tono doctoral de Pirandello:) Usted,

aquí, no es usted sino su propia representación como Lector... (Exagerando hasta el sarcasmo!) Vive la paradoja de ser personaje verbal de una escena, y espectador de su propia actuación involuntaria... Es usted quien faltaba en mi universo: un Lector en busca de actor...

SOMBRA DE PIRANDELLO: Ya basta. No es verdad. Yo no traje al Lector a esta escena. Ni lo traje a usted. Ni vine por mi gusto.

SOMBRA DE ARTAUD (para sí, inquieto, mirando en todas direcciones): ¿Entonces?

SOMBRA DE PIRANDELLO (sin hacer caso de esa inquietud, melancólico): Yo abandoné el teatro hace mucho tiempo ¿no lo sabía?

SOMBRA DE ARTAUD: ¿Cómo puede abandonarse lo que nunca se habitó? Usted no vivió más que en los libros, en la rigidez de las formas que su discurso creaba. Llenó los escenarios de palabras muertas, traducidas y retraducidas por muchas bocas hasta la náusea de la repetición. Trató el espacio teatral como a una página de papel, estática y muda. O peor aún: como a un espejo, la más obscena manera de engañarse, de simular que uno es algo, esa imagen sin volumen, sin movimiento autónomo, presa en un mundo plano. Y un escenario, señor mío, es otra cosa, ¡otra cosa!

SOMBRA DE PIRANDELLO (exasperado, desafiante): ¿Qué cosa?,
hombre iluminado.

SOMBRA DE ARTAUD (súbitamente reservado, en voz muy baja:)
un crisol, un crisol de donde surja un hombre nuevo,
purificado...

LECTOR: (intentando sobreponerse a lo absurdo de la
situación).....
.....
.....

SOMBRA DE PIRANDELLO: ¿Lo oye? Razón de más. Si su
preocupación por el teatro es tanta, que se ha vuelto usted un
enemigo acérrimo del verdadero teatro, del teatro como lo
conocemos, concreto y real, -y no ese sueño suyo del teatro
alquímico, totalmente irrepresentable- ¿por qué...? Ni el Lector
ni yo comprendemos su afán de tomarse tan a pecho los reclamos de
mi personaje. ¿Se ha vuelto paladín de los fantasmas? Los
fantasmas no valen por ellos mismos sino por lo que representan.
La alquimia también es un teatro, o ¿es acaso usted
supersticioso, Antonin? (Pausa) Claro que el escenario no es un
espejo plano. Es una metáfora viva que nos habla de una realidad
oculta, y por lo mismo imposible de mostrar en ningún escenario
material. Usted que fue un actor tan excepcional debería saberlo.
(Pausa. Mira la carta exangüe en manos del Lector) Enrique IV

representa al Gran Enmascarado. El lo sabe, y no tiene por que saber más. Conoce su máscara. Así pues, conoce suficiente. Es consciente, hasta donde cualquier mortal puede serlo, de la mentira tras la que se oculta su ser.

SOMBRA DE ARTAUD: Su ¿qué?! No dice usted que los fantasmas no son nada por ellos mismos sino por lo que representan. ¿Que puñete o Ser es el que se oculta...? ¿Un loco?, ¿sabe usted lo que es un verdadero loco? Dígamelo, Sr. Pirandello, porque yo no lo veo ni lo toco, por ningún lado (hace ademán de buscar por todo el recinto). Como no lo veo ni lo toco a usted, una pura sombra que lo representa. Y que habla por usted y lo obliga a suscribir todas esas idioteces que dice sobre "el Ser que se oculta". Muévase un poco y se dará cuenta de su rigidez, señor. Está usted más tieso que una estatua. La de Enrique IV al menos tiene la absoluta porosidad de la ausencia. Usted no es más que una sombra, detención de la luz, y ha quedado fijo en un cuerpo estreñido de palabras propias. Muerto ya desde el momento que las pronunciaba, porque no las pronunciaba usted, sino su Enrique IV, el monarca, el padre de todos, el usurpador, el representante de Dios en la tierra. Su sombra, Don Luigi, repetirá las palabras que fueron dichas siempre. Si señor, porque usted no puede articular las suyas, que no existen de antemano en ningún guión, en ningún parlamento, en ningún espíritu anterior a su cuerpo, ya inexistente. Alguien las escurrió de ahí; alguien se las robó de antemano y usted fingió que seguían siendo suyas, que las había

heredado de algún supuesto Padre, que en realidad se las impuso... Una catarata de palabras que permanecían esclerotizadas en su infecto pensamiento, pero que supuestamente nacían en la garganta de usted, Su Majestad, Don Señor Autor.

Y ¿sabe usted quién fue el usurpador de sus palabras, antes de que usted mismo aprendiera el italiano en Agrigento? (Nuevamente burlón:) ¿Fue el Papa, el Papa Gregorio VII, el Hechicero?

(La Sombra de Pirandello hace el gesto de ahuyentar lo que escucha, como si fuera un mal pensamiento: Pero usted, Su Alteza, parece en cambio divertirse. Ahora soy yo quien no entiende nada.)

¿Le extraña que su personaje enmascarado me haya buscado? (Pausa). Ande, responda, siga usted repitiendo lo que cree que piensa, traducéndolo para mí y para este pobre Lector que no habrá de soportar el aburrimiento por mucho más tiempo. Respóndame por primera vez (muy lentamente), porque hasta ahora no-oi-go-sus-pa-la-bras!!!, "Maestro"...

SOMBRA DE PIRANDELLO: ¿Qué importancia tiene que sean o no mis palabras, o las de cualquier hombre anterior a mí? Las palabras siempre serán aplastantes, cierto. Pero soy escritor, no me queda más remedio que cargar con ellas, como si se tratara de un miembro postizo, pero aceptado amorosamente, con resignación; un mal crónico, si pero a veces también, una bendición.

SOMBRA DE ARTAUD: No dramatice, señor, ¡HABLE!, dando a sus palabras el mismo peso que tienen en lo sueños.

SOMBRA DE PIRANDELLO: El caso es que siempre, siempre las palabras serán algo separado del que las pronuncia, porque existen antes que él, y le son sopiadas por los ancestros, o si, precisamente por Dios. Fue el Verbo el que se hizo carne, no lo olvide.

SOMBRA DE ARTAUD: Usted, o más bien dicho, su obra, ha momificado ese soplo, y obliga a las palabras de los muertos a apoderarse de uno y de otro y de otro actor, como una letanía. Porque desconoce la intensidad renovada del decir, porque es usted tan cobarde que idolatra lo que ya fue dicho. Esa idolatría, ese respeto a los ancestros lo pierde a usted, como ha perdido a Enrique IV, porque refuerza la distancia entre el cuerpo que pronuncia y la palabra todopoderosa, usurpadora del verdadero poder de la voz, de toda la volatilidad, alegre y luminosa del sentido. ¿Recuerda la mariposa del capítulo cinco?, fue precisamente a sugerencia mía...

SOMBRA DE PIRANDELLO (condescendiente pero seco) Yo venero esa distancia. Es la que me ha permitido dominar mi realidad, atenerme firmemente a ella y no sumergirme en el extravío general de nuestros tiempos. El Verbo se hizo carne y no al revés, señor, ya lo dije, y lo repito. El lenguaje es previo a nuestras

humildes y rutinarias existencias. La forma artística debe cautivar esa presencia ¿Cree que debía ser de otra manera? Cada uno inventando su lenguaje, sus palabras, el significado de sus actos, ¿qué pasaría? Es usted un ingenuo. Un loco ingenuo, y no lúcido, como mi Enrique. Valiente defensa se buscó nuestro monarca.

(¿Va usted a permitir que lo desprecie de esa manera el Sr. Pirandello. ¿Qué distinta su actitud cuando lo inventaba todo, cuando se afanaba en ponerle palabras rimbombantes... Está bien, me callo, discúlpeme de nuevo).

LECTOR (interpretando a su modo las demandas de la carta enviada por Enrique IV)

SOMBRA DE PIRANDELLO Quizá, quizá. Pero me sigue pareciendo una ingenuidad y sobre todo una impertinencia lo que pretende defender el señor Artaud. ¿Qué cuál Ser es el que se oculta? ¿Acaso cree usted que la verdad del Ser puede decirse, mostrarse o siquiera conocerse en secreto? La verdad no es una, es múltiple y por eso sólo la locura puede dar verdadera cuenta de ella? Lo que a usted le parece verdad a mi no me lo parece, y lo que me parece verdad ahora, no me lo pareció antes. Todo es cuestión de perspectiva, todo es perspectiva, de hecho. Y la locura, o su representación metafórica en el caleidoscopio teatral, es lo

único que permite evocar esa diversidad de perspectivas...

SOMBRA DE ARTAUD: ¿Qué actualizado, qué Moderno!. Para mí no existe esa porquería intelectual que llama usted Perspectiva. La perspectiva es un chantaje, un premio de consolación inmundos. La verdad es una intensidad que usted desconoce. Sí. Porque no se ha cagado en todas esas cosas que se esgrimen como las mezquinas verdades individuales, o colectivas. Usted está fascinado por una verdad que no puede asir, y en la que a fin de cuentas no es tampoco capaz de creer. Niega totalitariamente la verdad, con tal de no destruir las formas que la comprimen y liberar las fuerzas que duermen en ellas, con tal de no tener que crear la verdad a cada momento y a partir de su propia carne. Usted hizo un teatro sentimental de la conciencia, no del alma. Ya veo por qué no fue usted poeta.

SOMBRA DE PIRANDELLO: La verdad es algo inasible, Sr. Antonin; fluye constantemente, junto con la Vida. Lo que llamamos verdad no es más que una forma de la verdad, la forma que se fija -"piadosamente", yo diría- ante nuestro entendimiento. Es preciso tener esa forma fija para considerar que algo es cierto. Es preciso crear la forma para que a ella se adhiera nuestro pensamiento acerca de lo que es verdad, y para que en esa forma viva, el mayor tiempo posible, antes de ser derruida por el fluir del tiempo. Es preciso detener esa maligna erosión. Por eso, el marqués prefiere seguir viviendo tras la eterna máscara de

Enrique IV antes que retomar una vida que le ha sido robada, porque siempre ha estado pudriéndose, como un cuerpo.

SOMBRA DE ARTAUD: Usted siempre renegó del cuerpo. Su apuesta fue huir de él. Y apostó por las palabras. ¿"Piadosamente"?, dice. Yo me pronuncio contra esa estúpida piedad que nos engeuece. Sr. Pirandello habría que acelerar la erosión de ese cuerpo a fin de hacerlo renacer. En lugar de adherirse a una máscara inmortal, Enrique IV debió morir de una vez por todas y darse a luz en un nuevo ser. Pero fue incapaz... Mejor dicho, USTED fue incapaz de inducirlo...

SOMBRA DE PIRANDELLO: ¡Ah, vaya! ¿Es ése su programa? Es usted quien se engolosina con las palabras. No hay huida posible del destino a que nos somete el cuerpo, señor mío, pero acaso el arte puede proporcionarnos algún consuelo.

SOMBRA DE ARTAUD: Yo no quiero un arte que consuele, yo quiero un arte que perturbe, que desate las fuerzas puras. Hay que liberar a su personaje de esa ficción en que sigue repitiendo unos estúpidos parlamentos fuera de tiempo. Hay que sacarlo del espejo, aunque eso represente la muerte. Tenemos que contar con usted. Es su única oportunidad...

SOMBRA DE PIRANDELLO: ¿De qué? ¿De nacer a una nueva ficción, como la nuestra? ¿Así, como simples sombras de los

sueños que tuvimos, como una torpe secreción de...?

SOMBRA DE ARTAUD: Al menos en esa nueva ficción, será dueño de sí, de sus funciones corporales, de su voz, de las palabras que pronuncie.

SOMBRA DE PIRANDELLO: Eso es imposible... En ningún momento está usted hablando de la Vida, que supuestamente, él reclama de nosotros.

SOMBRA DE ARTAUD (melancólico): En efecto, es imposible... todavía. Entiende ahora por qué mi teatro era impracticable. No estamos preparados, Sr. Pirandello. Sus obras lo demostraron claramente. Y por eso, tengo derecho a condenar su proceder, aún admitiendo que no he sido un autor exitoso. Usted es un mero continuador, mientras que yo soy un profeta, un precursor de lo que otros habrán de crear. No existían las condiciones necesarias para realizar el teatro que yo deseaba. Mi función fue, pues, la de allanar el terreno, destruyendo. Es por esa crueldad, que se empeña usted en contener, que la vida emerge violenta del mal que la niega.

SOMBRA DE PIRANDELLO: La elección de Enrique IV es la única afirmación posible. No sea usted soberbio, colega.

SOMBRA DE ARTAUD: Creo recordar que en el acto segundo Enrique se queja más bien de estar excluido de la vida, detenido en una imagen.

SOMBRA DE PIRANDELLO: ¡Arranques! ¡Arranques típicos de los actores! Es imposible lidiar con ellos. Yo no hablo del actor, el actor es un farsante, yo hablo del Personaje, el personaje es lo que cuenta. Y mi personaje quiso, y supo retener la única inmortalidad a nuestro alcance, señor. ¿Es eso lo que se me reprocha?

SOMBRA DE ARTAUD: Lo que es preciso, señor mío, es maltratar y destruir las formas que constriñen la creación. Para recobrar así aquello que sobrevive a las formas, que es el proceso incesante de rehacerse. Usted ha dedicado su vida a coagular sus creaciones; yo, en cambio, a hacerlas sangrar. Su problema, señor, y el de su desdichado personaje, es RECORDAR. O se recuerda, o se renace. ¿No lo pensó nunca? ¡¿Nunca?! Ja, ahora soy yo quien repite sus palabras -es usted poderoso, ¿eh?: "vivo y entero, no más en mí, sino en cada cosa exterior", dijo su moribundo en El hombre de la flor en la boca ¿No es eso la confesión de un fracaso, un fracaso mucho mayor que el de todas mis obras juntas, Señor Luigi Pirandello?!

SOMBRA DE PIRANDELLO: Sinceramente, no le entiendo. Vayamos al punto, que empieza a exasperarme su retórica, y su vulgaridad.

SOMBRA DE ARTAUD: Tiene razón, basta de palabrería. Es preciso prepararlo todo, debemos evocar su presencia ante todo...

(La Sombra de Pirandello resopla de cólera. Piensa en salir de ahí. Se acerca a constatar la consistencia intraspasable de las paredes. Estoy nerviosa, Su alteza...)

LECTOR (adelantándose a su propia intención de hablar) Pero si lo dijo usted mismo, Don Luigi, "o se vive o se escribe".

(... lo siento Excelencia, pero detesto que los actores cobren por nada. Y este -y me refiero precisamente a ti, "amable" Lector- se "come" sin más ni más sus parlamentos. Yo también me exaspero, su Excelencia, y no aguanté la tentación de ponerle a este (por el Lector) algunas palabritas en la boca... Sí, señor, como usted ordene, continuemos:)

SOMBRA DE PIRANDELLO (recomponiéndose): No estaría tan de acuerdo ahora, pero me parece sensato haberlo dicho: "o se vive, o se escribe". ¿De qué lado del tiempo se sitúa usted, mi querido Artaud?.

SOMBRA DE ARTAUD (sacando la maleta por detrás de la butaca y abriéndola) Para mí no tendría que haber diferencia (y en voz más baja:) Pero, claro, yo no he nacido realmente aún...

(la Sombra de Pirandello se ha quedado pensando si tal vez Artaud, que finge ser -y cree ser, tan firmemente- la sombra de un actor muerto, no es sino "otro" personaje en busca de autor -es decir, de un Padre que le dé vida- "otro" Hijo que no accede aún al lenguaje...;Vaya! Si que tienen manías mentales, incorregibles, ciertos escritores; ¿no cree, Su Majestad? La Sombra de Pirandello, ignorando los movimientos de la Sombra de Artaud se adelanta hacia la parte anterior de la escena, se adelanta "demasiado", por cierto, como intentando traspasar la barrera que nos separa de él:...;Alteza, va a descubrirnos!. Pero no, no puede saltar fuera del papel, menos mal. Se mesa la barba,

y súbitamente toa alguna decisión. ¿Que será, Su Alteza? Se acerca al Lector y le arrebató vuestra carta de las manos. Intenta leer por sí mismo. ¿Se ha olvidado de que es una sombra? ¡Ah claro!, va a fingir que puede leer lo que resta de la carta. ¿Trata acaso de confundirnos?)

SOMBRA DE PIRANDELLO: "Yo sé que a mí, siendo niño, me parecía verdadera la luna reflejada en el pozo"

(el Lector, por alguna razón, empieza a tiritar de frío. Parece ser que se cuela por el agujero del techo un vientecillo helado)

"¡Y cuántas cosas me parecían verdaderas! Y creía en todas las que me decían, y era dichoso" (II, 47). (dirigiéndose a Artaud en voz más alta) Vaya, hasta aquí Su excelentísimo Emperador no es muy original...

SOMBRA DE ARTAUD (que sigue urgando en la maleta repleta de papel de china reborujado): Pues claro, nunca le dejó usted usar sus propias palabras, ¿cómo podría ahora inventarlas por sí mismo?, ¿en la voz de cualquier actorcillo...?

SOMBRA DE PIRANDELLO: Si las ideas de usted proliferan por el mundo, no quiero ni pensar en las puestas en escena de mi Enrique IV ¡He visto cada nauseabunda adulteración de Hamlet! (...) ¿Qué hace?

SUMBRA DE ARTAUD: Siga, maestro, siga usted leyendo (para sí:) por aquí debe estar.

SOMBRA DE PIRANDELLO: Sigo: "¡No poderme arrancar de esta obra de magia!" (...) "Pero vosotros dos, luego, después que me sea revocada la excomunión, deberíais en mi nombre, a implorar del Papa esto, esto que lo puede hacer:..." (I, p.31) .

SOMBRA DE ARTAUD (para molestar) : No, no puede.

SOMBRA DE PIRANDELLO (ya sin mirar el supuesto papel): "...quitarme de allí (y busca con la mirada el retrato, de hallarse en la sala del trono, señalaría Enrique en ese momento; haciendo la parodia de su personaje, con el más cruel de los sarcasmos -esta última frase se la dedico, Su Majestad:)... " y hacerme vivir mi vida toda, toda esta pobre vida mía, de la que estoy excluido" (I, p.31).

SOMBRA DE ARTAUD (susurrando): Podría ser ya muy tarde, Don Luigi.

LECTOR (mirando su reloj): Si, por cierto , ya es muy tarde, terminemos por Dios, señores.

(Hace falta, su Majestad, ser un absolutamente insensible para mirar el reloj en instantes como éstos. ¿No podríamos despedir al Lector? ¡Ah, bueno! Eso si no me lo imaginaba yo. Si va a servir de algo, que siga pues. No deja usted de sorprenderme, Señor).

SOMBRA DE PIRANDELLO: No. No es tarde. Siempre ocurre lo mismo, así que nunca es tarde.

SOMBRA DE ARTAUD: Usted habla del tiempo del espíritu. No del tiempo del cuerpo. El tiempo del cuerpo nunca es el mismo, por mucho que le pese. Para nuestros cuerpos ya es tarde. Mientras vibraba nuestra carne y bullía nuestra sangre tuvimos la oportunidad de crearnos, de ser nuestro padre, nuestro Emperador. Pero hoy somos sombras en un teatro de sombras, como todos los teatros. Espectros de lo que dijimos, cuando nos dieron permiso. Carecemos de fuerza ahora. Se fue nuestra oportunidad. No puedo darle esa vida suya, porque, colega, el tiempo existe verdaderamente: circula por las venas y un día, su caudal se lleva todo. Pero él, que sigue como una momia viviente en aquel falso castillo, quizá sí...

SOMBRA DE PIRANDELLO: Nos queda el recuerdo de lo que fuimos y de lo que hicimos.

SOMBRA DE ARTAUD: Lo que fuimos no interesa. El recuerdo hace imposible la inocencia requerida. La palabra sitia el pensamiento. Lo que queda por hacer no debe ser dicho. En todo caso es eso lo único que acaso funcione.

SOMBRA DE PIRANDELLO: Tenían todos razón: ¡usted está loco! ¿Cuántos hospitales psiquiátricos visitó, señor? ¿Quiere que le recite alguna de sus últimas cartas -también ésas las recuerdo

(La Sombra de Pirandello, dispuesta a dar la última batalla, se agranda frente a la de Artaud que sigue de cuclillas urgando en la maleta. Se detiene unos instantes a recordar y luego recita:)

"...es necesario que el Reino de Otro Mundo llegue, y se necesitan gran cantidad de tropas armadas. Para que los Gitanos entren en cantidad en este mundo como se salta del barco al muelle, necesito heroína para abrirles todas las puertas ocultas y hacer saltar los maleficios de Satán que los retiene afuera y me retienen aquí prisionero..." (carta a Génica Athanasiou, 20 de noviembre de 1940) (Transición) ¿Es eso lo que busca en la maleta, Sr. Artaud?! ¿Heroína?

SOMBRA DE ARTAUD (poniéndose de pie, caminando hacia él y enfrentándolo, mientras el Lector se repliega tras la butaca): Era yo, ¡yo!, y no Enrique, ni el Hijo, Ni Matías Pascal, ni ningún otro de sus personajes, el hombre que usted buscaba.

SOMBRA DE PIRANDELLO (hinchándose): No juegue más.

SOMBRA DE ARTAUD: Es su juego, ¿no le gusta?, Eminentísimo Señor de los Espejos? (Pausa) Soy yo el loco de carne y hueso, en que temía usted convertirse, y del que se defendió con hordas de palabras. Yo, Antonin Artaud, su verdadero DOBLE... Míreme a los ojos...

Secuencia tercera

(El Lector, por prudencia, intenta eludir la escena volteando hacia la maleta abierta; lo que descubre en ella, le intriga...)

SOMBRA DE PIRANDELLO (evitando la confrontación, desviando la mirada hacia otro punto de la sala): Me parece, Antonin, que hemos discutido demasiado sin llegar a nada. Y en todo momento estamos hablando de cosas distintas. Yo he hablado del teatro y de mi personaje, que por alguna razón no quiere seguir siéndolo -según entiendo. Y no de mí, ni de usted que estamos ya muertos, y no importamos. Mientras que usted habla de... alucinaciones. Acaso de un teatro secreto, interior, irrepresentable. ¿Liberar las formas para renacer? Ja, usted se cree Dios mismo en una segunda oportunidad.

SOMBRA DE ARTAUD: En cambio, usted es el Encantador ¿no? ¡Claro! su especialidad no es la creación, sino el truco. ¿Qué truco usará ahora para "desencantar" al Enmascarado. Eso es lo que él nos está pidiendo.

SOMBRA DE PIRANDELLO: Yo no he leído nada de eso en la carta. No dijo que tenía usted prisa, válguese. Yo esperaré aquí, en soledad, el paso de la luna por el agujero.

SOMBRA DE ARTAUD: \ Darle vida a los fantasmas. De eso se queja su personaje... Trucos. Porque su teatro, Sr. Pirandello,

está plagado de hábiles trucos bienintencionados. Dar una cosa por otra. El arte del sucedáneo. En lugar del cuerpo, una imagen, en lugar de pensamiento desnudo, penetrante, palabras. Un hombre de teatro debe conocer la materia con que trabaja, no para sustituirla por "otra cosa", sino para modificarla intimamente, aunque tenga que destrozar la entraña misma de la cosa. ¿Se vio alguna vez sangrar, Sr. Pirandello?

LECTOR: ¿.....?!

SOMBRA DE PIRANDELLO (con voz sorda, estremecedora): No estamos hablando de él, Sr. Artaud. Es él a quien debe usted liberar.

(Y extiende la carta invisible que apretaba sin darse cuenta contra su pecho. La Sombra de Artaud dirige una sonrisa de complicidad al Lector, que ha vuelto a sentirse muy incómodo)

LECTOR:

SOMBRA DE ARTAUD (interrumpiendo al Lector): Nada de eso. Se le necesita aquí. (Pausa) Sr. Pirandello, debemos prepararnos, La luna está cerca.

(La Sombra de Artaud hace una seña a la de Pirandello para que tome asiento. Ambos lo hacen sobre butacas invisibles. Lo mismo el Lector, que suspira. Guardan silencio).

SOMBRA DE ARTAUD: Realmente nunca quise escribir teatro. Lo que quería era crear de nueva cuenta el escenario, convertirlo en

un organismo vivo. No repetir, no fingir, no sustituir. Toda realidad debía ser primeriza sobre la escena, y para ello tenía que empezar por destruir todas las presencias espectrales. Una de esas presencias era su Gran Enmascarado, de pie sobre el abismo, como una estatua triturada.

(Pausa. La Sombra de Artaud se levanta, saca de la maleta una inmensa copa llena de agua y la sitúa justo bajo el agujero del foso. Está todo saliendo de maravilla su Alteza, parece que algo importante se prepara. Levanta la corona y la intenta colocar sobre la cabeza del Lector).

LECTOR: Ah no, yo no me presto.

SOMBRA DE ARTAUD: Está bien, pero mire dentro de la copa.

LECTOR: Mirar ¿qué?

SOMBRA DE ARTAUD: El reflejo en el agua.

LECTOR: ¿Cuál agua?

SOMBRA DE ARTAUD (furioso, mirando para acá): ¡Cómo que no hay agua! ¿Se quieren burlar de mí?

(Su Alteza, no entiendo. Jamás se me dijo que debía ponerse agua en esa copa. No contaba con ello. No sé si pueda ahora... Su Alteza... ¿Dónde está, Su Excelencia? No alcanzo a escuchar lo que me dice... ¿Qué? Dígame: ¿cómo he de poner ahora el agua? No, no lo oigo. ¿Dónde se ha metido, Su Majestad... No me deje ahora, sola con estos espectros).

SOMBRA DE ARTAUD: ¿En qué quedamos entonces? ¿Hay o no hay agua? al Lector:) Usted mire fijamente en el interior de la

copa. Mire con violencia hasta que se condense el aire y empiece usted a ver agua.

(¿Y yo qué hago? No me dijo, Su alteza, qué hacer en caso de que desapareciera. Lector ¡haga algo! Diga que ve el agua, que ya la ve).

LECTOR:.....

SOMBRA DE ARTAUD: No mienta.

LECTOR:

SOMBRA DE ARTAUD (por lo bajo a la Sombra de Pirandello): Es necesario "quitarlo de ahí".

SOMBRA DE PIRANDELLO: ¿Qué dice?

SOMBRA DE ARTAUD: Quitarlo de ese pasmo en que se ha sumergido.

SOMBRA DE PIRANDELLO: Está fingiendo.

LECTOR (como balbucenado una lengua que desconoce):
"Deberíamos poder ordenar a la luna que nos envíe un rayo decorativo" (II, p.48)

(...pero, Su Majestad, esas son palabras que usted pronunció. El Lector se está excediendo en sus atribuciones. Con el permiso de vuestra Merced, voy a reescribir el parlamento anterior. Es

peligroso dejar pasar este tipo de desacatos ¿no le parece? ¿Va usted a regresar y dictarme lo que sigue, o debo dejar correr la acción? Las cosas se empeoran pues ahora la Sombra de Artaud ha colocado su Real corona precisamente encima de tu cabeza, Lector, usurpador de parlamentos. No me enojo, su Excelencia, sólo me permito señalar lo que no es correcto, ni aquí, ni en ninguna escena. Me niego...)

SOMBRA DE ARTAUD: Usted, señorita cálese ya y siga escribiendo todo lo que vamos a hacer, paso a paso a fin de que el Lector no pierda de vista ninguno de sus actos. Recuerde que no se trata de una ceremonia habitual. De hecho, es la primera vez que se realiza. No podemos dejar de estar alerta. No regrese atrás ni revise. En este momento es preciso seguir y aguantar el temblor. ¿Qué? Fue sólo una hoja que cayó del escritorio. Señorita, compóngase..

(Su Majestad, por favor, estoy confundida. Regrese o pongo punto).

SOMBRA DE ARTAUD: ¿Pretende darle órdenes al Emperador?

SOMBRA DE PIRANDELLO (Poniéndose de pie): Con mil demonios, ¿y ahora con quién habla usted?

(Por toda respuesta, la sombra de Artaud me señala. No sé desde dónde ni cómo pero me señala. Su Excelencia, esto se sale de cauce...)

SOMBRA DE PIRANDELLO (intuyendo mi presencia): ¿Qué cosa! Hacia años que no me sucedía. Así que ella fue quien nos trajo

aquí. ¿Con qué permiso? ¿No tiene miedo de convocar a las sombras? ¿No sabe acaso lo que puede ocurrir...? ¿No es cierto, mi querido Artaud? (Pausa. La Sombra de Artaud sonríe para sí) Por primera vez entiendo a mis personajes. (A Artaud) Por primera vez lo entiendo, colega.

SOMBRA DE ARTAUD: No se ufane, señor, no se ufane. Permanezcamos atentos. Y usted, señorita, escriba: Surge la luna en el horizonte como una máscara lúgubre...

(Está bien "Surge, sur...surge la luna..." No puedo, estoy temblando. Mejor me levanto por un café... (Pausa larga) Entiendo que sólo Su Alteza puede dictarme esta escena, señor. La Sombra de Artaud sacude entonces al Lector)

SOMBRA DEL LECTOR: "Debíamos poder ordenar a la luna que nos envíe..."

(¡¿Qué rayos está pasando?! Veo que ha saltado usted dentro del foso, ha saltado, y ahora levanta...)

SOMBRA DE ARTAUD: Justamente. Continúe.

(El Lector levanta subrepticamente la mirada...-¡No, por favor, no puede ser!-, y me mira con los ojos huecos de... ¡Su Majestad!).

ENRIQUE IV (ocupando el cuerpo del Lector, absorto en el agua de la copa): "...el decreto de Paz emitido en Maguncia ayudó tanto a los miseros y a los buenos, cuanto molestó a los malos, a los poderosos..., acto dos, página cincuenta... ¡Pero ay de quien

no sabe llevar debidamente su disfraz, sea de Rey, sea de Papa!..., acto primero, página treinta y uno... estoy curado, si señores: porque sé perfectamente que acá finjo estar loco; y lo hago...tranquilo..., acto tercero, página cincuenta y seis ...¿Todos los documentos de mi vida y de mi reino, que me favorecían, fueron destruidos deliberadamente por mis enemigos..., acto segundo, página cuarenta y nueve "...Dios mío, sin ropas..., un hombre y una mujer...

SOMBRA DE PIRANDELLO (en voz baja a Artaud): Delira

SOMBRA DE ARTAUD (también en voz baja): No hay que contradecirle, hay que obedecerle, debe sentirse en casa, en confianza. Debemos lograr que arribe del todo...

ENRIQUE IV:"...;es natural! Ya no se piensa en lo que somos. El traje colgado, es como un fantasma..."

SOMBRA DE PIRANDELLO: Se ha dado cuenta...

ENRIQUE IV (lento como un sonámbulo que pierde la cuerda):
-acto segundo, página cuarenta y cuatrrrrr.

SOMBRA DE PIRANDELLO: ¿Se ha quedado dormido?

SOMBRA DE ARTAUD: Las momias no duermen, esperan.

ENRIQUE IV (reavivándose): "¡Arrodilláos pues!, ¡Ordeno que os arrodilléis todos ante mí!"

(Las sombras de Pirandello y Artaud se arrodillan. Yo también, con el pensamiento, Majestad: No se sulfure).

ENRIQUE IV: ¡Así! ¡Y tocad tres veces la tierra con la frente! ¡Abajo! ¡Delante de los locos todos deben estar así!

SOMBRA DE ARTAUD (tocando el suelo con la frente, divertido): Estoy de acuerdo, Su Majestad.

SOMBRA DE PIRANDELLO (lévantandose furioso): Esto me parece demasiado. Mis propias palabras usadas para aplastarme.

SOMBRA DE ARTAUD: Vamos, sólo está recitando, señor.

ENRIQUE IV: "¿Aplastar a uno con el peso de una palabra? ¿Qué es? ¡Una mosca! La vida toda está aplastada por el peso de las palabras. El peso de los muertos..."

SOMBRA DE PIRANDELLO: ¡Basta!

SOMBRA DE ARTAUD (arrodillado bajo la Sombra de Pirandello, pero estirando el tronco como una serpiente:.) Shhhhh, Va a echar todo a perder. Siempre, siempre tiene miedo ¿verdad?

ENRIQUE IV (calándose, de memoria): -acto segundo, página cuarenta-y-cinc...

SOMBRA DE PIRANDELLO: Se le acabó la cuerda... ¿Qué es lo que mira con tanta fijeza en el agua? Parece absorto, detenido como una estatua (se acerca para tocarlo, estira la mano, pero se contiene).

SOMBRA DE ARTAUD: Le digo que está esperando. Está simplemente esperando. Debemos permanecer listos, Maestro, pues cuando la luna llega al zenit, desaparecen las sombras.

SOMBRA DE PIRANDELLO: ¡Yo no soy su maestro!

SOMBRA DE ARTAUD (en voz muy baja): ¡Shhh! No, por supuesto.

Secuencia cuarta

("Surge del horizonte la luna como una lúgubre máscara, en el agua de la copa palpita blanca, y espía un silencio vivo desde su dominio de agua". Así piensa, muda, la Sombra de Pirandello. Mientras que la Sombra de Artaud corrige la posición justa de la copa bajo el agujero en el techo. Ora mira el agujero, ora el agua que se mece imperceptible dentro de la copa. Cuando mira el

agua intensamente un vapor se desprende de su superficie, y forma por unos segundos siluetas de humo: la noche sueña, murmura. Tiritan de frío las paredes, Artaud se inquieta. Enrique IV camina de un lado a otro del salón; su paseo describe radios que varían de longitud, según la amplitud y agilidad de cada paso. Es incapaz de percatarse de la presencia de las dos sombras. Artaud está en cuclillas y Pirandello permanece sentado con la mirada puesta en algún punto fuera de ahí. Parecen tres sonámbulos. Artaud se sienta a su vez, al otro lado de la butaca. Sigue con los ojos los paseos brumosos de Enrique IV. No tiene que decirle nada, por si sólo se acercará nuevamente a la copa de agua y abismará su pensamiento en ella. Tarda un largo rato, pero la hace al fin. ¡Un sobresalto y una mueca! Está aterrorizado. ¿Qué ha visto? Su Majestad, ¿qué ha visto? Artaud se ha prometido no hablar. Ahora se harán las cosas a su modo. Enrique IV ha visto... simplemente la noche, la noche que sopla un viento helado por el agujero.

Bueno, al menos, ya ha visto "algo". Algo real, algo en el aquí y ahora del "foso". Ha registrado un dato de una escena ajena a su Goslar, ajena a la villa solitaria e la Umbria, ajena a su propio pensamiento. Es lo primero que deja entrar del mundo verdadero en su conciencia. Artaud se ha dado cuenta. Pero no es momento aún de actuar. ¡Qué largas son las esperas a veces! Sí, bien le vendría un poco de heroína. Pero las sombras no necesitan ya de esas cosas.

Pirandello se ha ensimismado pensando en las estatuas blancas. Revive en su recuerdo aquel sueño que no quiso oír Artaud. Iba en barco ¿lo escribió después en alguna de sus obras?, navegaba hacia Venecia, y entonces tuvo la visión: Una diosa que emergía del agua, con un pequeño cofre entre sus manos...

Artaud parece adivinar los pensamientos de Pirandello. Ha salido de su propio letargo y saca de la maleta el cofrecillo. Se lo muestra. Enrique IV ya no pasea. No puede mirarlos pero acaso comienza a intuir su presencia, y se inquieta, mira a todos lados, se siente acosado. Artaud y Pirandello observan el agujero en techo: aún no es tiempo. Vuelve cada uno a sumergirse en su meditación.

La diosa, que aparece con el alba, pronuncia entonces la profecía, que sólo él escucha. Ella elige al pobre y atormentado Luigi Pirandello, nacido en la Sicilia, para susurrarle al oído: "¡Ay de aquel que se mire en su cuerpo y en su nombre! Las palabras de la diosa redundan en el cuerpo de Enrique IV, lo destemplan desde dentro. Artaud ve al Monarca estremecerse de punta a punta, sin sospechar el origen de esa reacción. El Rey trara de distinguir algo en la oscuridad del foso. Intenta recordar alguno, aunque sea alguno de sus parlamentos, la falta de palabras le sienta como asfixia: "Se ha puesto oscuro esto"...., murmura mentalmente.

Del fondo del negro abismo ha de brotar el rayo de luz, sueña despierto Pirandello. Bajo esa fantasía pudo cerrar tranquilo los ojos para siempre. Se veía en medio de su tierra, solitario, como

un olivo sarraceno. ¿Qué maldito designio lo había despertado de ese sueño eterno, reparador, para venir a enfrentarlo nuevamente con el abismo de Enrique IV. La locura seguiría acechándolo siempre, siempre, pensó vencido.

Artaud sonríe sarcástico. "El cuchillo", piensa. "Es hora de usar el cuchillo". Se agacha y a tientas busca el cofre. Se arrastra hasta él como serpiente. Pirandello lo siente deslizarse e inclina la cabeza, lo busca por el sonido. Se ha cerrado la noche más aún, como en una honda pesadilla.

Enrique IV se mueve nuevamente con pasos muy lentos por todo el recinto. Su ropaje arraña el suelo y produce un crepitar desagradable. El eco de ese ruido le hace presentir el espacio: Es una bóveda, se dice. Resulta increíble el nivel de presencia que ha alcanzado a estas alturas Su Majestad. Pirandello sigue el ruido de los ropajes; por momentos, lo confunde con el desliz de la Sombra de Artaud. "El suelo bulle", piensa.

Nada de esto le recuerda a su querida casa imperial en Goslar. Sólo el frufu de sus ropajes le es familiar. Eso y "pasos sombríos en habitaciones lejanas", es lo único que escucha y reconoce. No quiere concentrarse ni un grado más. Quizá llegue a escuchar la sangre en sus arterias, el latir de su corazón, el crujido de sus tripas, y entonces, el pánico lo mataría.

Artaud ha dado con el cofrecillo. Intenta gritar de júbilo. Pero su propia voluntad sego su voz. La escena debe transcurrir en silencio, había dicho. Es lo único que acaso puede despertar la conciencia de Enrique IV. Es lo único que puede desnudarla.

Pero está feliz, furiosamente feliz como una bestia hambrienta que ha dado con su presa. No sabe lo que el contiene el cofre, pero desea con tal intensidad encontrar la libertad que su espíritu buscó en vida, que su deseo adivina en ese cofre una esperanza: Esta ocasión, esta escena, sería una segunda y única oportunidad que el destino le brindara. Así lo entendía. Y por eso intentaría liberar al Rey. Liberarlo de sí, pulverizar su identidad para que él mismo hiciera el resto. Pero también, de esa manera, liberarse a sí mismo. "¡Ay de quien se reconozca en su cuerpo y en su nombre!", se dijo, "puesto que ni su nombre ni su cuerpo le pertenecen". No él no sabía lo que contenía el cofrecillo. El nunca vio a ninguna diosa emerger de los mares con su máscara de luz. El nunca tuvo visiones consoladoras. Pero intuía en el fondo de sus temblores el advenimiento de otro mundo. Si, aunque se Pirandello burlara: el mundo que restaurarían los Gitanos...

Intentó abrir el cofre pero no pudo. De rodillas se acercó a Su Majestad. Enrique IV creyó sentir el bulto de un cuerpo inclinado a sus pies. ¿Sería Landolfo, Arialdo, el decrepito Bertoldo? Durante los últimos años, habían dejado de esforzarse en recitar bien sus papeles. Cometían errores a cada momento, por distracción, o quizá para molestarlo. Alguno de ellos había tirado a la basura la lamparilla de aceite, y ya ninguno sentía pudor de encender la luz eléctrica. Su ficción había ido perdiendo viveza con los años. Y al cabo de tanto repetir estaban todos ¡tan cansados!

Alargó las manos para recibir el cofrecillo que le entregaba la Sombra de Artaud. Su mano quiso otorgar a cambio una caricia sobre la melena del Consejero, pero sólo percibió una textura helada. Y tembló. A ciegas, pero sin dificultades, abrió el cofrecillo. Una ráfaga muy breve de luz iluminó el rostro de los tres fantasmas.

Había dentro del cofre un cuchillo tan diminuto y filoso como un bisturí; el mango ornado con finas incrustaciones de metal. Al verlo, Pirandello sonrió: ¡en eso se había convertido su abre cartas! por alquimia de la imaginación. ¿Qué no era una espada lo que él había inventado? Después de matar a Belcredi, seguramente, el Rey la habría guardado en ese cofre, para no tenerla a la vista y olvidar. Sólo que ahora las cosas habían perdido sus dimensiones habituales. La copa en el suelo, por ejemplo, se había agrandado hasta convertirse en una especie de laguna en medio del salón. Incluso las moléculas del aire, quemadas por el frío que venía del agujero, parecían estar a punto de licuarse.

"Respirar bajo el agua", se dijo Artaud, "como antes de que fuéramos mortales..." Se puso de pie y abrió los brazos frente al Rey, sin que el Rey se percatara aún de su presencia: lo había deslumbrado la visión instantánea del cuchillo. Una chispa atrapada seguramente en el interior del cofre, un segundo antes de que lo cerrarán años atrás.

Este cofre ¿no era mucho más grande?, se preguntaba el Rey. Y ¿por qué abrirlo ahora? El chispazo le había hecho un orificio en la conciencia. Por ahí se colaba cierta noción ligada a un

sentimiento de poderío. Si, más allá de Goslar, de Umbria, de Italia, y del siglo, él, Enrique IV había logrado convocar a su Creador, para exigirle... algo, algo que la oscuridad no le mostraba, sino a pedazos. Creyó por un momento adivinar la sonrisa de Artaud frente a su cara. ;No era posible! ;Un aparecido en palacio!. La sombra lo agarró fuertemente de las muñecas. El Rey forcejeaba tratando de soltarse. Quería soltarse, pero quería también sucumbir. ;Despierta!, quiso gritar la sombra. Pero su garganta, fiel a los designios de su dueño, no obedeció. ;DESPIERTAHHH...! La palabra, sin sonido, salió, como una exhalación por el agujero en el techo y se extravió en alguna dimensión del tiempo. Luego, ya que había alcanzado cierta cima peligrosa, comenzó a girar sentido abajo y a desmoronarse con cada tumbo en las laderas pedregosas de la forma despiertes ... tepiertades...estapidessster...tasdesta...pierdesta... terdestapier...dessss

La Sombra de Pirandello se acercó violentamente para defender a su creatura. Déjelo en paz, no existe, hubiera dicho. Déjelo tranquilo. Artaud encajó las uñas en las muñecas del Rey. Nada pudo hacer la Sombra de Pirandello, que asía por la cintura a Enrique IV. Era un sacrilegio, pensaba en medio del vergonzoso zarandeo, era un sacrilegio forzar a los espíritus. Pero el espíritu de Enrique IV quería sucumbir. Pirandello sintió su cuerpo doblarse ante la súbita fuerza de Artaud. Ahora era el Rey quien se arrodillaba frente al loco. Y tocaba con su frente el suelo húmedo.

El agua de la copa seguía mirando al cielo, como un ojo sin pupila. Esperando la luz que le diera vida.

El cofre está tirado en el suelo. Artaud se inclina a recoger el cuchillo. La Sombra de Pirandello lo desafía de pie, a espaldas del Monarca arrodillado. ¿Qué soberbia inútil!, se decía, condenándolo. ¿Un pobre pelele a sus pies le hace sentir tan grande?

Artaud, impasible, extendió el cuchillo a Pirandello. En efecto, era, en todo caso, su derecho. Mientras la Sombra de Pirandello, probaba el filo con uno de sus dedos de humo, la Sombra de Artaud ayudó a levantarse al Monarca. Y le besó la mano, en actitud respetuosa. Su Majestad repondió a ese beso con una mueca. Una mueca que no sé descifrar desde aquí, pero que era al menos una respuesta: Sí, el Rey estaba ahí, ahora. Había salido efectivamente de su cárcel en Umbria. Ya era algo. Artaud sonría satisfecho. Era hora de empezar. La luna tardaba.

Docilmente, Enrique alargó los brazos y le presentó a Pirandello sus muñecas. El autor de sus días miraba el cuchillo con desgano. Odiaba la solemnidad. Su drama vital se expresó siempre en hechos cotidianos. Apenas al final de su vida unos cuantos gestos simbólicos, unos cuantos deslices líricos...

La Sombra de Artaud se exasperaba. El Monarca empezó a temblar, estaba a punto de retirar la muñeca. ¡Corte!, ordenó en silencio Artaud. Y Pirandello acercó parsimonioso el cuchillo. Sin titubear cortó las venas que asomaban por debajo de la manga real. La Sombra de Artaud le sacudió los brazos. Los apretó con

fuerza, hasta hacer gemir al Rey. Pero no brotó una sola gota de sangre.

La Sombra de Pirandello, bajó la cara. Su cretura no tenía sangre corriente en sus venas, apenas un coágulo polvoriento. Artaud se sintió desfallecer. Todo iba a ser más complicado. No había forma de matar al Gran Enmascarado. Enrique IV estaba más desconsolado que nunca. Pareció mirar hacia acá. Yo podía dar todo por terminado. La escena, el foso, la tan ansiada cita con la luna habrían sido en vano.

Se dejó caer sobre la butaca y se sumergió en otro ensueño: Un caballo cabalgaba por el firmamento. Era una caballo alado. Su luz causaba un extraño dolor en el espíritu de quien lo observara. Pero esa herida de luz a él le daba fuerza.

La visión del personaje iluminó por contagio la mente de Artaud. ¿Habría que hacer arder el recinto? Y abrió los brazos para configurar círculos de aire que usaría como inmensas lupas...

Era totalmente absurdo, pensó Pirandello. Y le miró con ojos compasivos. El hombre se cree que lo puede todo. Pero las cadenas de Enrique IV no están alrededor de sus muñecas, alcanzó a decirse antes de que la Sombra de Artaud lo invitara a acercarse al Pelele, que con las cuencas de los ojos a la intemperie, yacía sobre la butaca. Las Sombras miran, dentro de una y otra cuenca. Se sumergen sin pudor en el pequeño abismo que late dentro del exhausto personaje. ¡La luna!, gritan a un tiempo. Y ambos se apartan para esconderse.

Secuencia quinta

(La luna asoma su ojo blanco por el agujero. Y se concentra violentamente dentro del agua como una pupila que no conoce la piedad. La escena toda se engeuece de luz y las dos Sombras se diluyen. Sólo existen ya como voces. Se les escucha todavía a través de las paredes curvas. Una está afuera y otra está adentro, pero no se sabe cuál. Cual es el adentro y cual es al afuera. El único límite es el agujero como boca, de donde proviene un aliento frío, cortante)

VOZ DE PIRANDELLO: ¡Mirate en la copa, Enrique IV!
¡Contempla tu rostro verdadero! ¡Regresa a ti!

VOZ DE ARTAUD: ¡No, no mires! ¡Sumerge la cabeza en el agua!
¡Sumérgete! ¡Abdica de ti, puerco infeliz! ¡Abdicaaaa!

(¿Es esto lo que esperábamos que sucediera, Su Alteza?, ¿que al final sólo quedara este soplo frío que lo inunda todo, este aliento con el que dices: "Aquí, juntos, para siempre...")

VOZ DE ARTAUD: ...Un momento, cobarde, no hemos terminado. Sigue tú. Sigue, te lo ordeno. Tú que no has sabido escribir una sola letra verdadera sobre estas hojas. Da la cara, no claudiques. No mereces siquiera que haya m o s v e n i d

VOZ DE PIRANDELLO (diluyéndose también): Si, por piedad y p o r... b i e n... s u y o... con ti nú e

(Bien, bien, si. ¿me escucha su Majestad? No, ya no me escucha. Debo entrar yo también para saber qué sigue sucediendo. ¿Podré?:)

YO: Esta la atmósfera muy cargada aquí adentro. Mi cuerpo pesa enormidades --- ¡Increíble!, señor Lector. De verdad no creería que usted soportó esto --- ¡Ah, ahí está! (veo al Rey entumecido de frío, pero de pie) ¡Cómo resiste Su Majestad!--- ahhhhh- ¡Cómo resiste Su Excelencia, aquí de pie ---ah, ah--- en medio de este foso ---Me falta la respiración---por momentos.

Bien, bien, sí, continuó. Los escucho, señores, pero no alcanzo--ah, ah, ah, ---no alcanzo a saber lo que me dicen--- ¡Cuánto maldito frío!--- Si hasta la luz de la luna calienta algo---No es posible, es tan angosto este sitio, mi cuerpo se endurece--- ¡Esperen! ¡esperen! La luna parece enviar un rayo, un rayo fulminante que va a tocar al Rey---Ah, todo ocurre muy lentamente, muy rápido, muy lento---ah, ah---Yo no puedo ni moverme, ¡qué angustia!. El rayo le atraviesa el cuello con una ráfaga. ¡Ay! ¡La cabeza del Monarca rueda por el suelo. Los cabellos sudorosos adheridos a la frente, la boca semiabierta--¿va a balbucear todavía un parlamento?--Ah, Ah, no puedo observarlo sin asfixiarme--- Y luego la piel ajada, las arrugas como vertiginosos jeroglíficos---Sigue cayendocayendocayendo---¿dónde estaba ese declive? ---ah--- (Pausa).

La cabeza ha caído al agua. Pero ¿dónde está el agua?, desde aquí no se distinguen las distancias, las dimensiones de nada. Sólo se siente la pesadez acústica de la bóveda--- Pero sí, cayó en la copa. El ruido de la cabeza en el agua... repercute en las paredes y me causa escalofríos. Es un sonido vulgar, y entrañable, y antiguo. Una piedra en el fondo de un pozo.

Golpeando el agua y haciendo un vacío tubular.--Me asfixio de nuevo---Ah, ah, ah, es cierto: Las palabras no pueden reproducir ese sonido. ¿Me acerco? ¿Debo acercarme? ¿También eso? Esta bien, sí, me acerco: El agua ya se va aquietando. Se duerme de nuevo. Nada ha pasado, piensa. Y comienza a soñar el agua. Algo en el fondo de su sueño brilla: La cabeza del Enmascarado, como un espejo, regresa a la luna su luz usurpada. ¿Y sus ojos? ¿Tengo también que asomarme a las cuencas vacías de sus ojos? Cierro los ojos e imagino ese doble abismo dentro de mí--Ah, no, no puedo. ¿De veras es preciso?--- Bien, bien, bien-- lo hago: En medio de la luminosidad líquida quiero ver, lo intento de veras--- y parece que veo, sí... que el Emperador ha cerrado al fin sus párpados).

IX. UN CUERPO PARA LA FICCIÓN
(a modo de conclusiones)

Soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oírla decir: "estoy muerta de sueño".

Xavier Villaurrutia ("Nocturno de la estatua")

El desarrollo del presente libro se ha inspirado en este poema, donde parecen escenificarse mediante la escritura los mismos procedimientos en que se vio inmersa mi indagación sobre el lenguaje teatral. Estos versos sintetizan, de manera más sugerente y vivencial que mis conclusiones, las experiencias centrales que obtuve de este trabajo sobre la creación de ficción: a) conciencia de la inasibilidad de todo objeto considerado como signo, b) percepción de la no-identidad fija de ningún cuerpo u objeto, —evidenciada cuando se le pone en un escenario, y c) certeza de la inevitable exterioridad del Yo.

Recojo ahora la madeja...

La ficción teatral conforma, antes que nada, un ámbito cerrado donde todo es posible :

-Este ámbito cerrado responde a dos imágenes polares: el útero y la tumba, y entre ellas, otro espacio virtual: la conciencia. Todos estos escenarios tienen en su "centro-fondo" una puerta de salida: una boca o un ano. Todos ellos responden de manera más o menos evidente a una imagen corporal, que se interioriza primero y luego se reelabora.

-Este "cuerpo" modelado en un momento y espacio determinados es un cuerpo "total" (como la imagen del cuerpo para los antiguos egipcios, imagen que era preciso conservar mediante el embalsamamiento), y no fragmentaria, como la moderna noción del cuerpo dividido en órganos, partes alienadas al Yo.

-En este espacio de privilegio, reinan otras leyes, diversas a las de la naturaleza, pero siempre en referencia a ellas: leyes como la gravedad, el cambio continuo, la relatividad de la coordenadas tiempo y espacio (1).

-En este espacio de privilegio, dialogan las leyes del deseo con las del poder y las del deber. La elaboración de la ficción pone a prueba los mejores recursos de la razón para responder a un desafío creador: Hacer visible, tangible y comprensible, en

términos de "realidad" las imágenes y contenidos del sueño.

-Si pensamos el mundo material como continuidad, la ficción podría concebirse como un segmento de distinta naturaleza encajado sobre el continuo. Si pensamos en una realidad discontinua, la ficción constituiría la serie con que se completaría, como en el esquema matemático de Cantor, los "huecos" de la serie discontinua constituida por momentos, fenómenos o partículas del universo real.

-La creación de ficción, y en un sentido más integral, la creación de ficción teatral, representaría la única posibilidad humana de hacer dialogar las imágenes del sueño con las de la realidad, para configurar un universo "entero". O bien, la única posibilidad de pulverizar una totalidad oprimente en favor de un universo siempre en estado de renacimiento (2).

II

El teatro es un arte en movimiento (íntimo y manifiesto) y reposa enteramente en la transfiguración de los signos:

-El espacio de privilegio conformado por la ficción se convierte en una especie de laboratorio donde la materia de los objetos y cuerpos acelera sus procesos naturales (nacimiento, reproducción, muerte, descomposición y recomposición o metamorfosis (3). Se

pasa de lo fluido a lo sólido, de lo sólido a lo etéreo, de lo inerte a lo viviente en un brevísimo lapso de tiempo -la duración de una pieza. Ello, no por efectos de un truco óptico o tecnológico, sino en virtud de la tensión emocional que en ese espacio se concentra, lo que algunos llaman equivocadamente: "magia teatral". Es decir, no importa si la materialidad se transforma intrínsecamente; se transforma, de hecho, en términos de la experiencia que el contacto con ella proporciona.

-Los objetos y los cuerpos en movimiento (íntimo y manifiesto) sobre un escenario pueden ser considerados "signos", no porque "representen" otra cosa, sino porque son centro de encuentro entre la materialidad y la experiencia con esa materialidad. Así pues, no se vacían de contenido en favor de otro contenido ajeno a sí mismos -como simples reflejos- sino que su sustancia se duplica con una nueva carga: el contenido de la experiencia que provocan -sea ésta una experiencia predominantemente intelectual, emocional o sensible.

-Incluso los llamados propiamente "signos", es decir aquellos de referente "ausente", como las palabras, el disfraz o cualquier ilusión escenográfica, al convertirse en signos escénicos recobran su "densidad", su alma original: la de ser voz (vibración que viene de la cabeza, del corazón y pasa por la garganta), imagen viva (el cuerpo de un hombre: el actor), y espacio concreto (el del recinto teatral).

- Lo que comunica el teatro es esta última instancia recobrada, de los mal llamados "signos teatrales", más que la elaboración propia-ente ficcional (el libreto, la historia, los parlamentos) que le sirve sólo de instrumento.

- La instancia "recobrada" que comunica el teatro es antes que nada un punto de encuentro, un nudo, el instante donde se lleva a cabo un vínculo entre la subjetividad del actor y del espectador en la experiencia compartida del hecho teatral (4). Ambas subjetividades entran en contacto mediante una objetivación proveniente del "exterior": la obra de ficción. Su autor: el dramaturgo o más cercanamente, el director, es sólo oficiante de este objeto intermediador -pretexto del vínculo.

III

El teatro -aunque profano- es diálogo con los muertos. Es la instancia más propicia de mediación con el más allá. Y a veces por lo mismo, realiza un exorcismo:

-El teatro concebido como espejo, como autoconciencia, sea individual o colectiva sólo es posible gracias al desdoblamiento. El yo se duplica para mirarse y entrar en contacto consigo mismo, incluso con respecto a la instancia menos imaginable del yo: el Yo cuando esté muerto. En este caso, todo personaje es una

máscara que oculta al doble, mediación que lo hace posible. El cuerpo ficticio es la parte visible del cuerpo ausente.

-Mediante ese procedimiento se conocen pero también se superan las más íntimas contradicciones. Se mata al demonio que vive en el interior del yo, y se hace nacer a las creaturas del yo.

-Todo antagonista es, en esta medida, un Yo desdoblado, es decir, alguna de las posibilidades odiadas del yo. El antagonismo que instaaura el desdoblamiento se resuelve forzosamente en el acto de matar. Este asesinato es en realidad un suicidio. Y sin este acto esencial, el desenlace queda pendiente.

-El desdoblamiento, y su producto: el teatro-espejo, pone al espectador ante una falsa otredad. Ello no implica liberación real, si bien otorga cierto tipo de conocimiento: el de un Yo que a su interior se multiplica, o bien donde la existencia de los demás queda subsumida al universo cerrado del Yo. La ficción, en este caso, permanece circunscrita al ámbito inocuo de la ficción, donde la acción de matar es reversible.

IV

La ficción teatral puede crear una "otredad" genuina con respecto a la realidad, y de este modo llegar a constituir la por entero.

-Si se logra trascender la espiral de desdoblamientos del teatro-espejo (5), donde el Yo se ha venido fragmentando, la ficción teatral puede acaso presentar ante la realidad la visión de otro mundo imaginado, y reencontrarse en el diálogo primigenio con ese otro mundo (6).

-La posibilidad de reconstituir la unidad del Yo, sujeto del acto esencial de ser, estaría no en su delirante desdoblamiento, sino en el enfrentamiento real con lo distinto. El teatro podría ser el espacio privilegiado de ese duelo.

U

El teatro puede enseñar a la escritura "muerta" el camino de regreso a la corporalidad

-Esa distancia entre la palabra y el cuerpo que la siente, piensa y pronuncia, puede acortarse mediante una instancia que el teatro pone en juego continuamente: aquella en que los signos son, más que huella de lo ausente, objeto de una experiencia "actualizada".

-Existe la vibración que transmite un cuerpo que actúa, a otro cuerpo que observa la actuación, produciendo un efecto de resonancia en ambos. Dicha vibración debe poder ser infundida a

la escritura, para que en ella permanezca, al menos como un aroma, la calidez del aliento que la "pronuncia" desde el silencio del cuerpo. (Ese sería el secreto de muchos textos literarios que "resisten" traducciones, transcripciones y conversiones a otros códigos de comunicación (7)).

-El teatro crearía la sorpresa ante la existencia del otro irreductible al Yo. Ver ocupado el nicho vacío de nuestra efigie por un "hermana imprevista"....

NOTAS de Un cuerpo para la ficción
(a modo de eco o contrapunto)

- (1) Estás aquí y ahora mirando la escena que ante tus ojos se produce. Estuviste esperando que sobre el escenario algo ocurriera: tiempo iniciático de la fiesta. La actualidad del espectáculo ha sido cuidadosamente cocinada. Todos los sabores se condensan; lo superfluo se evapora. Así se transforman años enteros en meses, meses en días, días en una gran escena o apenas en tres o cuatro réplicas donde cabe lo esencial de una historia: las emociones y pensamientos que provoca. El relato textual, sucesión de palabras milimétricas, ha de convertirse en secuencia de hechos. El pasado y el futuro del personaje comprimidos así, sobre unos cuantos metros cuadrados, durante unas cuantas horas que se encajan en ese segmento robado a la vida cotidiana de los espectadores. Lo que se inserta es un tiempo ficticio, inmaterial, que emula al del relato, mera imagen de la diacronía. Lo que se inserta en el presente es el pasado, y "doblemente pasado", pues ha sido texto que avanza y memoria que regresa.
- (2) Traer a un plano de realidad, la consistencia sin rigidez de las cosas imaginadas. Seriedad con inocencia.
- (3) En el sueño empieza la ficción y en el sueño desemboca. En el ámbito del sueño fluye la piedra. Y el muro se abre como una ventana que responde al mundo, otro mundo reflejado. El reflejo produce sombra, y la sombra produce un grito, agudo y poderoso. El grito toma cuerpo y escapa, como un ladrón en la noche.
- (4) Hay un tiempo mesurable y otro sensible. El primero es hueco, el segundo es habitado; es la experiencia sensible que lo habita y nada más. En el cruce de ambos nace el Acto. Cada vivencia emotiva tiene su temporalidad propia, su ritmo, su duración, un modo peculiar de surgir, desenvolverse y desaparecer. Hay entonces un tiempo de la espera, otro para la seducción, un tiempo de la agonía, otro del miedo, de la locura: calidades distintas en el aire. La intensidad con que vibra un cuerpo distribuye sus fases; se espesa o aligera progresiva; de improviso se acentúa, ahora suspendida, luego menguante.
El teatro no oculta verdades quietas; es la puesta en movimiento del sentir. La experiencia sensible deja de ser un secreto en el corazón del hombre y se torna atmósfera-pneuma que respiran en común actores y observadores a un tiempo. La situación en escena es el cauce, y la sustancia que se comparte es ese transcurrir de lo sensible: un tiempo cutáneo, casi táctil.

- (5) El metalenguaje es un envanecimiento del significante, que lleva a la nada. El arribo a la nada debe postergarse, lo mismo que toda síntesis o salida unívoca de la contradicción. Lo que no debe eludirse es la creación del vértigo. El vértigo pone a prueba el equilibrio, la verdadera maniobra de caminar sobre el vacío.
- (6) Tal vez no deseamos un teatro que refleje la realidad, sino uno que invente una dimensión distinta de lo real. Pero quizá tampoco eso deseamos. Tanto como un teatro que abra canales hacia un mundo habitable. Ahí donde el amor, el dolor y la muerte tengan de nuevo sentido.
- (7) ¿Qué significaría devolver a la palabra la dimensión del cuerpo? Tal vez devolverle vibración, música, densidad. Convertirla siempre en motivo de encantamiento. Destruir su sentido para que la invada el hálito del cuerpo: ese ser del cuerpo que se ha desprendido de la carne sin convertirse todavía en mera abstracción del cuerpo, en su imagen muerta. Habitar las palabras con el ritmo preciso de una respiración, con la materialidad fluida de una pasión. Volver a su tosca sustancia de antaño, cuando no sabíamos...

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Allard, Geneviève y Lefort, Pierre, La máscara, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Aristóteles, Poética, Bosch-Icaria, Barcelona, 1987.
- Antaud, Antonin, Cartas a Génica Athanasiou, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1989.
- _____. El teatro y su doble, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1983.
- _____. Textos 1923-1946, Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1972.
- Attisani, Antonio, Teatro come differenza, Edizioni Essegi, Ravenna, 1988.
- Bachelard, Gaston, El agua y los sueños, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- _____. La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- Barba, Eugenio, Más allá de las islas flotantes, UAM-Editorial Gaceta, México, 1986.
- Barilli, Renato, Pirandello. Una rivoluzione culturale, Mursia Editore, Milán, 1986.
- Barthes, Roland, Sur Racine, éditions du Seuil, Paris, 1963.
- Bastide, Roger, Le rêve, la transe et la folie, (DATOS).
- Benjamin, Walter, Tentativas sobre Brecht, Taurus Ediciones, Madrid, 1975.
- Bentley, Eric, La vida del drama, Editorial Paidós, México, 1985.
- _____. The theory of modern stage, Penguin Books, Nueva York, 1976.
- Bobes, Ma. del Carmen, Semiología de la obra dramática, Taurus Ediciones, Madrid, 1978.
- Bouissy, André, Budor, Dominique et al., Lectures pirandelliennes, Université de Paris VIII-Vincennes, Paris, 1978.

- Borges, Jorge Luis, Obras completas, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
- Brecht, Bertolt, Escritos sobre teatro, 3 vols., Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- Caruso, Igor, La separación de los amantes, Siglo XXI Editores, México, 1982.
- Costa, Simona, Luigi Pirandello, La Nuova Italia Editrice, 1978.
- Chamfort, Máximas, pensamientos, caracteres y anécdotas, Aguilar Ediciones, Madrid, 1989.
- Derrida, Jacques y Kristeva, Julia, El pensamiento de Antonin Artaud, Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1975.
- Dort, Bernard, "Génet y Pirandello", Escénica, Revista de Teatro de la UNAM, I, 8, julio de 1984, pp.4-9.
- Dragonetti, Roger, Le gai savoir dans la rhétorique courtoise, éditions du Seuil, Paris.
- Duvignaud, Jean, Sociología del teatro, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- _____. El sacrificio inútil, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- _____. Le théâtre contemporain, Librairie Larousse, Paris, 1974.
- Elam, Kleim, The semiotics of theatre and drama, Meuthen, Londres, 1985.
- Foucault, Michel, Enfermedad mental y personalidad, Editorial Paidós, México, 1987.
- Gardair, Jean-Michel, Pirandello e il suo doppio, Edizioni Abete, Roma, 1977.
- Gauthier, Xavière, Guyotat, Pierre et al., Artaud, Pre-Textos, Valencia, 1977.
- Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y del arte, 3 vols., Guadarrama Ediciones, Barcelona, 1980.
- Havelock, David, Time out of time, Oxford University Press, 1952.

- Kott, Jan, Apuntes sobre Shakespeare, Seix-Barral, Barcelona, 1968.
- _____ . El manjar de los dioses, Ediciones Era, México, 1977.
- Kierkegaard, Soren, Mi punto de vista, Aguilar Ediciones, Madrid, 1988.
- Levi, Eliphas, Dogma y ritual de la Alta Magia, Libreria Teocalli, México, 1983.
- Leube, Eberhard, Tradicición y antitradición, Editorial Alfa, Barcelona y Carácas, 1986.
- Margules, Ludvik, Apuntes del curso "Técnicas de la dirección escénica", Núcleo de Estudios Teatrales, México, 1987 (manuscrito inédito).
- Merleau-Ponty, Maurice, Sentido y sinsentido, Ediciones Península, Barcelona, 1977.
- Milioto, Stefano y Scrivano, Enzo, Pirandello e la cultura del suo tempo, Mursia Editore, Milán, 1984.
- Múgica, Cristina, "Una trayectoria imaginaria y simbólica de los sonetos de Jorge Cuesta", en Sergio Fernández (ed.), Multiplicación de los Contemporáneos, UNAM, México, 1988.
- Nietzsche, Friedrich, El nacimiento de la tragedia, Editorial Alianza, Madrid, 1984.
- Pavis, Diccionario de teatro, Editorial Paidós, Barcelona, 1980.
- Pierantoni, Ruggero, El ojo y la idea (FALTA FICHA)
- Pirandello, Luigi, Teatro, 2 vols., Ediciones Gernika, México, 1986.
- _____ . Obras escondidas, T. 1, Aguilar Ediciones, Madrid, 1968.
- _____ . Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV, Oscar Mondadori, Verona, 1975.
- _____ . Seis personajes en busca de autor, Circulo de Lectores, Barcelona, 1969.
- _____ . The one-act plays, E. P. Dutton, Nueva York, 1928.
- _____ . Ensayos, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.

- Schopenhauer, Arthur, El mundo como voluntad y representación, Editorial Porrúa, México, 1987.
- Schmidt, Joël, Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Librairie Larousse, Paris, 1985.
- Sciascia, Leonardo, Pirandello de A à Z, Maurice Nadeau, Paris, 1987.
- _____. Pirandello et la Sicile, Éditions Grasset, Paris, 1980.
- Stanislavski, Konstantin, El arte escénico, Siglo XXI Editores, México, 1983.
- Ubersfeld, Anne, Lire le théâtre, éditions Sociales, Paris, 1978.
- _____. L'école du spectateur (Lire le théâtre 2), éditions Sociales, Paris, 1981.
- Vernant, Jean-Pierre, La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia, Editorial Gedisa, Barcelona, 1986.
- Villaúrrutia, Xavier, Antología, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.