

## PIRANDELLO Y SHAW

por PABLO GIROSI

Shaw nació el 26 de Julio de 1856 y Pirandello, el 28 de Junio de 1876: es decir que entre ellos mediaba una diferencia de 20 años de edad. Pero la importancia de esta diferencia se acentúa si se toman en cuenta las fechas de sus correspondientes estrenos: Shaw con *Casas del Viudo*, en 1892, y Pirandello con *La Morsa* y *Lumie di Sicilia* en 1910. Y más aún, si consideramos que estas breves comedias no pertenecen al teatro realmente pirandelliano y que el primer triunfo verdadero del dramaturgo siciliano fue *Come prima meglio di prima*, representado por la compañía Ferrero-Celli-Paoli en el Teatro Goldoni de Venecia en 1920, la distancia entre la afirmación de Shaw, que fue inmediata, y la de Pirandello, bastante trabajosa, se extiende a casi un trentenio.

Es este punto de partida por demás interesante, puesto que nos permite establecer una primera diferencia de no despreciable alcance para la ubicación de ambos dramaturgos en la historia del teatro: Shaw es un comediógrafo finisecular; Pirandello pertenece al siglo en que vivimos, con toda la inmanencia de una verdadera actualidad.

Desde otro punto de vista, podría parecer una paradoja semejante aserto, porque Pirandello murió hace ya 20 años, en tanto que Shaw vivía aún hace cinco años. Mas la duración de la vida puede no tener ninguna relación con el sentido de actualidad de un autor. Sin embargo, a esa anterioridad del teatro de Shaw débese en gran parte el juicio de una filiación del escritor siciliano, casi como imitador del escritor irlandés.

Juicio equivocado, como veremos, y que hoy en día casi nadie sustenta. Si alguna afinidad existe entre ambos, la misma no procede en absoluto de un parentesco literario ni estrecho ni lejano, pero sí de una espontánea e independiente adhesión electiva.

En Pirandello dramaturgo, autor de *Sei personaggi...*, de *Come*

*prima meglio di prima*, de *Così è, se vi pare*, de *Il piacere dell'onestà*, de *Enrico IV*, no encontramos realmente ninguna filiación de otros escritores de teatro, en tanto es evidente que Shaw procede de Molière y de Ibsen. Ello nos lleva a otra conclusión: que Pirandello es un innovador que pareció revolucionario hace 30 años y luego hizo escuela y sigue haciéndola, en tanto Shaw es un remozador que revolucionó, también él, el ambiente, pero por motivos bien distintos, y que habría deseado hacer escuela en todo momento. Escuela de naturaleza completamente distinta, se sobreentiende, pero sin lograrlo. En otras palabras: Pirandello es un precursor genial; Shaw un continuador original.

Si se ponen ambos autores en un mismo plano y se observa su teatro desde un mismo ángulo visual, uno de ellos queda incomprendido, y este uno será siempre Pirandello. Los ingleses, en efecto, nunca entendieron a Pirandello, o por lo menos no lo entendió el público británico presente durante las primeras representaciones pirandelianas que se sucedieron a los triunfales éxitos parisienes. Y no lo entendió precisamente porque lo consideró como la tercera etapa de una misma continuidad teatral: Ibsen, Shaw, Pirandello. El conocido crítico inglés George Pendle, observa: "Puede ser que fuese la naturaleza esencialmente destructiva de su ideología lo que dejó al público británico frío. Pirandello lo discutía todo; pero en Inglaterra la estabilidad de los que frecuentan el teatro estaba ya completamente socavada por Ibsen y Bernard Shaw. El público era por aquellos tiempos inmune a toda duda ulterior. Había ingerido ya una buena dosis de comedia crítica y destructiva".

¿Comedia crítica y destructiva también la de Pirandello? Puede ser, pero cuán distinta de la de Ibsen y Shaw.

Y el mismo Pendle, que en otro lugar se confiesa admirador sincero de nuestro dramaturgo, añade: "La mentalidad británica no suele ser apta para recibir abstracciones, y, a diferencia de la francesa, no tiene ninguna disposición para dejarse fascinar por el juego de la lógica. Los tipos de Pirandello eran negativos, colocados en condiciones anormales. Sus comedias eran ilustraciones de ideas abstractas resueltas hacia su conclusión lógica, más que expresiones de la vida real: Eran "hipótesis animadas" y por tal razón, necesariamente inatractivas para la mente del práctico público teatral británico. En el drama de Ibsen y de Bernard Shaw estaba implícita una reforma social constructiva. En el de Pirandello no aparecía sino la alternativa de una dislocación sin fin, de una "atomización".

Como acaba de verse, al hablar de Pirandello, se presentan con-

tinuamente en escena Ibsen y Shaw, como para sobrepujarlo y disminuirlo. A nosotros los latinos, en cambio, que no carecemos del todo de esa "mentalidad del práctico público teatral inglés" y que gustamos al mismo tiempo también de las abstracciones y de los juegos de la lógica, a nosotros los latinos, repito, nos gusta Ibsen, nos gusta Shaw y nos gusta Pirandello, porque somos capaces de ver a cada uno de ellos desde un diferente ángulo visual, desde el ángulo visual que a cada uno de ellos le corresponde. Por lo que a la constructividad del teatro shawiano se refiere, la misma estuvo tan sólo en las honradas intenciones del autor, pero no en los resultados. Mucho insistió Bernard Shaw sobre el hecho de que él escribía comedias con el propósito premeditado de convertir a sus opiniones a toda la nación inglesa, pero ésta estuvo muy lejos de absorber aquellas prédicas. Los ingleses no podían olvidar que Shaw era irlandés, así como Shaw no logró nunca hacerles olvidar a ellos que eran ingleses. Y unos y otros quedaron firmes en sus posiciones respectivas.

\* \* \*

Un viejo aforismo dice que el teatro y la vida son una misma cosa. A menudo la vida es un teatro tragicómico y se dice que es misión del dramaturgo revelarlo al público en toda su realidad. Entonces el dramaturgo extrae de la realidad de la vida la materia para su ficción escénica y a menudo ésta parecerá inverosímil al público. Falta la lógica, porque realmente carece de lógica la vida misma, que es peor que cualquier juego de azar, puesto que escapa a todo cálculo de probabilidades. La vida es así, y mientras fluye es inútil razonar sobre ella: se puede acaso razonar luego, pero sin ningún resultado, porque la vida, con sólo doblar una esquina, destruirá de golpe nuestros mejores y más acabados razonamientos.

El teatro ha sido siempre la forma literaria que más ha tratado de mantenerse en los límites de la razón y la lógica, y de ahí que el teatro haya mentido a la vida más que cualquier otro género literario.

Tan sólo cuando se ha llevado al teatro el choque de las pasiones humanas o el choque del hombre con la naturaleza (disidencia cuyo origen histórico remonta, según Hegel, al diluvio universal), y cuando de este choque el artista ha descubierto y amalgamado el lado trágico y el lado cómico coexistente en el mismo, tan sólo entonces se ha

sentido respirar la vida en la escena. El escritor de oficio, que crea bajo el influjo de una fantasía constreñida en los reducidos límites del artificio, ya no tiene ninguna razón de ser y ha de dejar el lugar a quien en la creación artística vivifica la vida a través de su propia y personal visión de la misma.

En esta visión él no sólo coloca a sus personajes y les confiere la acción, sino que les asigna caracteres definidos, o deduciéndolos de sus manifestaciones o tratando de descubrirlos a través de su más íntimo conflicto. En el primer caso el artista pondrá en evidencia el yo social de los personajes; en el segundo caso tratará de descubrir el yo psicológico de los mismos. El primer caso es el que más corresponde a Shaw; el segundo es el de Pirandello. Ambos son grandes, pero, como acaba de verse, en campos totalmente distintos.

En ambos nos hallamos frente al conflicto entre el ser y el parecer, pero en tanto que el *ser* de Shaw es un ser real y su *parecer* representa la realidad social en la que el individuo oculta su verdadero ser, en Pirandello la realidad del ser es ignota y todo es *parecer*: parecer subjetivo y parecer objetivo, es decir cómo cada uno de nosotros cree ser y cómo cada uno de nosotros es visto por los demás. Los tres *yo* de Pirandello: El *Uno*, el yo empírico subjetivo, la forma en que el hombre se ha moldeado; el *Ninguno*, el yo inconsciente, el yo-puro que aparece de improviso por una repentina destrucción de aquella forma, y el *Cienmil*, las mil objetivaciones del yo empírico que se manifiestan a través de la manera particular en que cada uno ve aquel yo, no tienen antecedentes ni en Shaw ni en ningún otro dramaturgo. Por otra parte, el teatro de Shaw no los necesita, puesto que al comediógrafo irlandés le basta con el dualismo del ser y el parecer: Un *yo* subjetivo, que es lo que es, consciente de su ser, y un *yo* objetivado, que no se rompe en miles de yo como el *Cienmil* de Pirandello, pero que es un *yo* ficción, consciente también él: El Yo que el individuo debe aparentar ser o que los convencionalismos sociales y éticos le imponen aparentar ser. Shaw se indigna y se abalanza precisamente contra esta ficción; Pirandello, en cambio, siente piedad por el hombre reducido a creerse de un modo y aparecer cien mil veces distinto, sin ser nunca realmente él. Ambos acaban por reírse, y tal vez ambos de la misma manera en que se reía el Fígaro de Beaumarchais: "Me esfuerzo en reírme de todo, para no verme obligado a llorar por todo". Pero Pirandello escarba en el yo psíquico y Shaw en el yo social. A Shaw le sirve maravillosamente la vista de los ojos; Pirandello necesita mirar con los ojos del alma.

En su introducción a las *Comedias desagrables*, Shaw, al relatar ciertas manifestaciones que un amigo tuvo oportunidad de hacerle con respecto a sus facultades, dice: "Una tarde, un médico que se había dedicado especialmente a la cirugía de los ojos, me examinó la vista y me manifestó que yo no era un sujeto interesante para él, porque era *normal*. Naturalmente yo creí que quería significar que yo era como cualquier otro; mas él rechazó semejante conclusión como paradoja y se apresuró a explicarme que yo era una persona excepcional y altamente afortunada, ópticamente. La vista *normal* confiere la facultad de ver las cosas esmeradamente, y la posee tan sólo el 10 % de la población, en tanto que el 90 % restante es anormal... El ojo de mi mente, así como los de mi cuerpo, eran *normales*: es decir que veía las cosas de un modo distinto de como las veían los ojos de las demás personas, y las veía mejor...".

Luego agrega: "Si yo hubiese sido un inglés práctico, de sentido común, amante del dinero, la cosa habría sido sumamente fácil: Habría podido colocarme un par de gafas anormales y así arruinar mi visión de acuerdo con el gusto del 90 % de los bibliómanos. Pero yo estaba tan prodigiosamente satisfecho de mi superioridad, tan halagado por mi anormal normalidad, que los recursos de la hipocresía ni se me ocurrieron siquiera..." "Para ser aplaudido como el más humorístico, extravagante, paradójico autor de Londres, yo no tuve que hacer otra cosa que abrir mis ojos normales, y con mi más consumada habilidad literaria presentar el caso, tal como me había impresionado, o describir exactamente la cosa tal como la veía".

Partiendo de la comprobación de su *normalidad* óptica, Shaw empieza a orientarse. Mira a su alrededor y dentro de sí mismo y queda perplejo al advertir que sería empresa demasiado ardua la de vencer a la vida tal como se le presenta en su dura y cruel realidad. Pero esta imperfección de su anormal normalidad tendrá que servirle para algo: Le bastará escribir lo que su ojo normal le hace ver, —sumergiéndolo antes en un baño de su inflexible ética— para suscitar el escándalo en el otro 90 % dotado de una vista normalmente anormal.

De esta visión nace, por ejemplo, *La profesión de la señora Warren*, que pertenece al tipo de las comedias más decididamente shawianas. La señora Warren, extraída con toda fidelidad de una sociedad alegremente corrompida e irremediabilmente superficial, es sin duda alguna la expresión típica de todas las señoras Warren de su clase, beneméritas de esa profesión tan particular; pero la comedia es, en el fondo, de una originalidad relativa, y si pareció revolucionaria

al público inglés, tal vez porque a este público inglés nadie antes que Shaw había dicho ciertas cosas desde el escenario, ella no lo es ni por su contenido ni por su técnica. En efecto, ella parece más atrevida de lo que es en realidad por el simple hecho de que Shaw sustituye el razonamiento llano, las explicaciones más lógicas, a los afectos y las pasiones que cualquier otro autor habría hecho manar de esos personajes en esa determinada "posición". El tono persuasivo de la madre shawiana sustituye la desesperación de una madre del viejo teatro: Ésta habría tratado de conmover a la hija, en cambio aquélla trata de convencerla. Con toda agudeza, el conocido crítico italiano Renato Simoni destaca esta voluntad de convencer que existe en la Señora Warren: "No cayó tan sólo porque fue tentada, sino porque le pareció útil y conveniente caer. En la sociedad moderna una muchacha que carece de todo, que no pudo recibir algo de instrucción, no puede elegir una profesión más fácil y fructífera que la ejercitada por la Señora Warren". "Naturalmente la paradoja, expuesta con una falta de prejuicios entre condescendiente y brutal que hace aparentar lógica la contorsión de la lógica, acaba por herir, como de costumbre, a la sociedad. Los comediógrafos, grandes y pequeños, hieren siempre a la sociedad. Lo malo es que no logran reformarla. Lo que establece una diferencia entre la comedia de Bernard Shaw y las otras es que el mercado de la belleza está considerado como un comercio libre y plausible, tan moral o inmoral como cualquier otro, y no como una vergüenza. Aquella madre hace a su hija un razonamiento estrictamente comercial. En esta manera de considerar el amor a sueldo, Bernard Shaw había sido precedido por los orientales. En el Japón esta comedia no revelaría nada nuevo".

"Es cierto, dice Bernard Shaw, que si no es necesario dedicarse a esa industria, ha de darse la preferencia a otra clase de trabajo. La hija de la Señora Warren ha sido criada en el lujo, es culta, sabe ganarse con independencia y dignidad el pan cotidiano y, sobre todo, goza de todo lo que puede ofrecerle la madre enriquecida. Por tanto haría muy mal si siguiese las huellas maternas". Como se ve, la lógica es perfecta, en el clima frío de las discusiones académicas. Pero si la hija, que escucha de boca de su madre tales razonamientos, hubiese sido presentada por Bernard Shaw con los que él llama sentimientos convencionales de hija ( y son menos convencionales de lo que él cree), y si la Señora Warren hubiese sentido la maternidad de una manera menos árida y superficial, el razonamiento no habría sido eficaz. Pero en el teatro de Shaw los personajes, aún cuando son pa-

rientes cercanos, no están atados por vínculos sentimentales. Tienen siempre ese aire como de gente que acaba de conocerse, y discurren con difidencia y con un tanto de hostilidad. Mas luego, al enterarse de que, una vez superada la crisis económica, la Señora Warren ha continuado y ampliado su comercio, no vendiéndose ella misma, sino vendiendo a otras mujeres más jóvenes que ella, la hija repara en que la lógica profesional de la autora de sus días ya no se sostiene. Es un amor al trabajo por el trabajo llevado al exceso". O, mejor aún, un amor al dinero por el dinero, satisfecho sin ninguna clase de escrúpulos. "Es afán de lucro, es codicia de riqueza: también éste un mal de toda sociedad. La muchacha se separa de la madre porque, en este segundo período de la vida, la muy estimada señora disponía ya de los medios y de la libertad necesarios para elegir un camino menos impuro, y ha seguido el camino anterior por una idea que bien corresponde al *non olet* del emperador Vespasiano (el dinero no huele). Por esa insistencia industrial la Señora Warren se ha vuelto, por vocación, parte integrante de tan pecaminosa sociedad. La hija no puede tener nada en común con ella. Disensiones morales y mentales. Humanidad de dolor casi nunca".

Ahora bien: ¿Cómo habría "visto" el caso de la Señora Warren nuestro Luigi Pirandello? ¿Qué insospechadas reacciones psíquicas —ni morales ni mentales— nos habría hecho ver en la madre y en la hija? La madre, convencida de su lógica... económica, vive un yo empírico subjetivo extremadamente falso. La hija, que ha ignorado siempre la situación de la madre, se ve a sí misma y se ve en la sociedad tal como ha creído siempre ser y como cree que los demás la han considerado siempre: la hija de una excelente mujer de negocios, pero limpios, que se preocupa de no hacerle faltar nada para su educación y su elevación social. En el momento en que estas dos opuestas creencias de ser chocan entre sí, los dos yo empíricos subjetivos se hacen añicos de golpe, precipitan, y el uno y el cienmil de la madre, así como el uno y el cienmil de la hija se abisman en el *ninguno*, dando lugar al drama, a la tragedia, o también, ¿por qué no?, a la solución original de un "placer de la honestidad", encarnado esta vez por la hija que impone a la madre aquellas mismas normas éticas recibidas en la educación que la madre le ha proporcionado. Una historia del amor filial y del amor maternal, tan distantes de aquel convencionalismo shawiano de esos sentimientos, en cuya espontaneidad posible Pirandello demuestra en cambio que cree, puesto que representan precisamente los sentimientos más connaturales del hombre y no impues-

tos por leyes codificadas, ni por convenciones sociales, ni por conveniencias individuales. De la fe pirandelliana en tales sentimientos naturales nace también esa defensa y protección de los hijos ilegítimos, sostenida con tanto ahinco o con tanta ternura en muchos de sus cuentos y en algunas de sus comedias. Bastará recordar por todos, a *Pensaci, Giacomino!*

*El hombre amado por las mujeres* es sin ninguna duda una sátira muy bien lograda; con ella Shaw, exhorta a la mujer intelectual a no casarse porque la institución matrimonial está todavía demasiado atrasada, no ha progresado bastante para que pueda conformarla. La ironía abunda; pero son siempre los razonamientos y las explicaciones que no faltan en ningún momento. El mismo Shaw, en su prefacio de *Hombre y Superhombre*, escribe a Arturo Bingham Valkley: "Usted dirá que yo no hago otra cosa sino explicarme: es su censura preferida la de decirme que lo que yo llamo drama no es nunca otra cosa sino una explicación. Yo soy un hombre lleno de conciencia, y la conciencia está hecha siempre de explicaciones y escrúpulos. Usted opina en cambio que un hombre que discute su propia conciencia es como una mujer que discute su propia virtud".

De esta forma de cerebralismo fue acusado también el teatro de Pirandello, pero, aun admitiéndolo, sería imposible no reconocer que el de Pirandello, es en todo caso un cerebralismo en acto, en tanto que el de Shaw se mantiene en lo estático de la dialéctica. Dialéctica vivacísima, hecha de esgrima verbal y paradojas, tras la cual el autor se atrinchera para sostener una lucha impar entre su utopismo y la realidad cotidiana, positiva y prosaica, que lo rodea y lo encierra como en unas tenazas. También Pirandello hace esgrima verbal, pero ella está dirigida especialmente contra el hombre y contra la naturaleza del hombre, en tanto que la de Shaw tiende a herir la petulancia de la realidad individual y de la realidad colectiva; con la suya, Pirandello intenta reconstruir al hombre desinflando las mentiras convencionales del superhombre; la de Shaw tiende a construir al superhombre desinflando las mentiras convencionales del hombre y de la sociedad.

No puede negarse que en la visión shawiana del mundo y de la vida existe realmente un ideal de superhombre. Ese su mismo insistente y porfiado querer demoler con ironía cáustica o con un humorismo franco que llega a veces hasta la vulgaridad, los pilares de oro y de barro que sustentan la vacilante arquitectura de la familia y de la sociedad de nuestros tiempos, nos hace necesariamente presuponer la concepción de un hombre y de una humanidad que sustituya a aquellos



pilares (caedizos como el bíblico anciano de Creta), con macizas columnas de pureza diamantina, que por su elevación y su fuerza sean la expresión del voluntarismo antiintelectual nietzschiano y apoyen firmemente, como sobre una base incommovible, sobre el racionalismo empírico y positivista inglés. Antirromántico por excelencia, si en la extensión del término se incluye el goce de la ilusión, el superhombre de Shaw se afirma invariablemente en una prepotente voluntad de vida, más que en una voluntad de potencia, como el superhombre de Goethe, de D'Annunzio o de Unamuno se afirma invariablemente en una prepotente voluntad de vida práctica que no sólo esté galvanizada contra las ilusiones, los sentimentalismos y todo lo pasional, sino que aborrezca también las mentiras y los prejuicios desenmascarados y escarnecidos por el realismo shawiano. Una concepción shawiana del Superhombre existe, aunque el irlandés lo niegue y hasta parece ofenderse cuando alguien se lo atribuye. "Peor que todo —él escribe— me han acusado de predicar el ideal moral del Superhombre; y mi ideal no es otra cosa, en realidad, que nuestro viejo amigo, lo Justo, llevado a la perfección". Casi nada, como puede verse: lo Justo, con su inicial mayúscula, y llevado a la perfección, por añadidura. ¿Qué más hace falta para concebir el ideal de un Superhombre ideal? Por otra parte, en la presentación y defensa de su comedia *Hombre y Superhombre*, no puede escapar el sentido de párrafos como los siguientes: "Desgraciadamente la costumbre habitual de los novelistas es la de anunciar que su héroe es un hombre de talento extraordinario, para dejar luego a la fantasía del lector imaginar sus hazañas. Y el lector, llegado al final, observa desilusionado que, si no hubiese sido por aquella solemne declaración preliminar del autor, difícilmente habría descubierto en el héroe algo más que un tanto de sentido común". "Y no hay en sus creaciones un solo pensamiento, una sola idea animadora, una de aquellas ideas capaces de inducir al hombre a exponerse a la muerte: ni siquiera a exponer su sombrero nuevo a la lluvia". Y, en contraposición, he aquí al héroe shawiano: "...Shakespeare, con todos sus relámpagos adivinatorios, nunca comprendió la verdadera virtud y el verdadero valor, nunca comprendió cómo un hombre, sin necesidad de ser un loco, pueda llegar frente al río de la muerte, volverse atrás para mirar el camino de luchas y tribulaciones, y decir: "No me arrepiento"; o también, con aire de millonario que regala tesoros: "Mi espada al que vendrá después de mí por este camino, mi valor y mi genio al que sabrá recogerlos". He aquí la verdadera alegría de la vida: saber brindarse todo a una finalidad, convencido de

la grandeza de ésta; sacrificarnos a ella en cuerpo y alma antes de ser arrojados entre los hierros viejos; ser una fuerza de la Naturaleza y no ya un inquieto, egoísta, miserable terrón de tierra, de enfermedades, quejas, protestas contra la vida porque no se vuelve nuestra humilde esclava, sumiso instrumento de la felicidad de nuestro barro. Y la verdadera tragedia es la de sentirnos instrumento del egoísmo ajeno. Todo lo demás no es otra cosa, en el peor de los casos, sino una desventura común a todos los mortales; ésa, tan sólo ésa es la miseria, la esclavitud, el infierno en la tierra. Rebelarse contra esa miseria, esa esclavitud, ese infierno, es la única obra digna de un artista...". Y, en fin, pasando por alto las gustosísimas declaraciones de Don Juan en el acto tercero, he aquí las palabras con que el protagonista de *Hombre y Superhombre*, Juan Tanner, acoge el amor y el matrimonio: "Declaro solemnemente que yo no soy un hombre feliz. Ana parece feliz; lo parece. Pero no lo es; ha triunfado, ha alcanzado la meta, ha vencido. No es la felicidad; es el precio por el cual los fuertes venden su felicidad. ¿Saben ustedes lo que hemos hecho hoy nosotros dos? Hemos renunciado a la felicidad, a la libertad, a la tranquilidad. Y, lo que es más, hemos tirado a la calle las promesas ignotas de un futuro, ignoto él mismo, para tener en cambio las mil preocupaciones de una casa y de una familia"... ¿No tienen acaso estas palabras, un profundo sabor nietzschiano?

Estas consideraciones nos llevan, naturalmente, a destruir otra leyenda por demás difundida: la del pesimismo de Shaw. Shaw no es pesimista él mismo; es pesimista en cuanto a los resultados de sus prédicas, lo cual es muy distinto. El solo hecho de hacer tales prédicas, e insistir en ellas, aun si luego las toma en broma: el solo hecho de sugerirnos un ideal de vida y de hombre y demostrarnos que cree en ese ideal —aunque sin creer en su advenimiento— excluye una concepción pesimista de la vida. En Pirandello en cambio, es precisamente su pesimismo, por muy relativista que se lo considere, que le cierra el camino a las prédicas, a hacerse juez de los casos que expone, a indicarnos las sendas de alguna constructividad. ¿En cuál de los personajes pirandelianos podríamos hallar la concepción de un Superhombre tipo siglo XIX? Hallaremos los casos de los pequeños hombres, con sus sufrimientos humanos, con sus pasiones humanas, con su a menudo ilógica lógica humana, que nunca tendrán además de Superhombre, aun cuando son sublimes en sus actos, no de héroes, sino de pequeños hombres... Tales el "Profesor Toti" de *Pensaci Giacomino*, "Baldovino" del *Piacere dell'onestá* "L'Innominato" de *Enrico IV*. De

todos modos, estos modestísimos tipos de superhombre pirandellianos nunca se pierden en disquisiciones más o menos largas y más o menos doctrinarias, ni carecen de aflicciones, pasiones, sentimientos afectivos o amorosos como los de Shaw, que tampoco en esto se diferencian de los demás personajes shawianos, totalmente ocupados en alimentar el fuego pirotécnico de paradojas con el cual el irlandés, constantemente animado por el optimismo de su voluntad de vida, parece vengarse de una sociedad que no lo escucha, y cuyas profundas miserias morales lo inducen más bien a llorar, en tanto que se zafa de una piadosa emoción con atrevidos estallidos de hilaridad. Examinemos un poco la comedia *Nunca se sabe*, que tanto puede ser una farsa, como una sátira, como una paradoja escenificada y admirablemente disparatada, en cuya acción intervienen una cantidad de tipos que no se comprende si se mofan de sí mismos o quieren mofarse los unos de los otros o si todos en conjunto quieren mofarse del público. Es una obra crítica, no es teatro; es una lógica de palabras que se derrumba en cada escena bajo lo lógico de la acción que tendría que existir, que se presiente y que en cambio está siempre faltando. Una madre separada del marido; tres hijos que, caídos en un establecimiento balneario inglés, necesitan de un padre para que se los admita en la sociedad: el padre, el verdadero, que aparece de repente, y que se reconcilia, por haber llegado a la convicción de que "Es mejor quedarse con la esposa que se tiene, con todos los defectos de que puede adolecer, porque *nunca se sabe*. He aquí todo, o casi: Es como la teatralización de nuestro muy viejo y tan conocido adagio: "Chi lascia la via vecchia per la nuova, sa quel che lascia ma non sa quel che trova". (Quien deja la vía vieja por la nueva, sabe lo que deja pero no sabe lo que encontrará).

Y no hablemos de *La primera comedia de Fanny*, una comedia dentro de una comedia: jugosa la de fuera, insípida la de dentro, en tanto que la de dentro quiere ser una muestra de comedia shawiana presentada como de autor anónimo, y la de fuera permite a Shaw mofarse de sus críticos. Toda la originalidad de presentación que se quiera, pero dialéctica ibseniana pura, desmenuzada y diluida, sin llegar a ninguna demostración, sin demoler ni construir nada. En cuanto a *El hombre del destino* que en el fondo no es otra cosa sino un largo diálogo entre Napoleón Bonaparte y una presunta amiga íntima de Josefina, será mejor referirnos a la crítica de Renato Simoni: "*El hombre del destino* no es una obra maestra. No es siquiera una comedia profunda. Es la involuntaria parodia de la profundidad. El autor

no es en ella original por instinto, como en casi todas sus obras. Es original por obstinación. Por tanto no renueva, no crea, sino contradice. Y contradice pobremente, en una especie de chismerío escénico, sobre un minúsculo tema a expensas, nada menos, que de Napoleón, ¡Napoleón!... El autor cómico, en lucha con él, nos parece bufo. Vemos una desmesurada diferencia de estatura. Shaw por sí mismo, o mientras habla mal de las mujeres, o pulveriza el matrimonio, o toma el pelo a la medicina y la cirugía, o pellizca la moral común con ese rencor hacia toda legalidad escrita o tradicional, propio de todo irlandés, porque en Irlanda la ley fue durante dos siglos instrumento de injusticia y opresión, resulta un singular observador, un tortuoso y astuto polemista; al toparse con Napoleón hace, en cambio, un papel mezquino. Ello porque siempre puede, en sus demás comedias, presentar a su antojo el presupuesto moral o social contra el que rompe lanzas; pero cuando el presupuesto se llama Napoleón, no puede representárnoslo mezquino y grotesco como le parece y agrada...". Hallamos algo semejante en *Juana de Arco* o Santa Juana, por más que la obra tenga un amplio respiro y trate de ahondar en las raíces de la historia, y la "puelle d'Orléans" se nos aparece como una verdadera muchacha rústica, ingenua y divina al mismo tiempo, por la manifiesta inspiración de que está compenetrada y por la que es sostenida en la aureola de pureza interior, como no nos la habían pintado todavía otros grandes artistas desde Shakespeare a Voltaire, desde Lanq a France, en quienes a menudo la fantasía sustituyó a la profundización en el drama psicológico de Juana. Mas aun aquí, como de costumbre, no faltan los dardos envenenados: basta leer las discusiones o réplicas acerca de la Iglesia, el Feudalismo, la Inquisición, la herejía. ¿Y contra los ingleses? Ni hablemos. Estamos en el tercer acto, en una tienda en el campamento inglés. Conversan un "gentilhombre" y el "capellán". Este último dice: —... "No puedo tolerar ver a mis compatriotas vencidos por un puñado de extranjeros".

EL GENTILHOMBRE — ¡Oh! Usted es inglés ¿no?

EL CAPELLÁN — Ciertamente, no, señor mío: yo soy un gentilhombre. Solamente, como vuestra señoría, he nacido en Inglaterra: he ahí toda la diferencia.

Flechas netamente shawianas, como puede verse, y que deben necesariamente seducir al público. La fuerza de Pirandello es distinta: de otra naturaleza porque es de otro origen. En principio esta diversidad de origen es consecuencia de su diferente concepción del humorismo. El

humorismo shawiano nace de esa presunta profunda anormal normalidad del ojo de la mente y de la vista. “El sentido de lo risible —él nos dice— es en sustancia una combinación de sano juicio y de sereno buen humor”. El sereno buen humor, en efecto, crea una lógica hasta para la más absurda o más paradójica falta de lógica de su sano juicio, y de ello brota ese sentido de lo risible que es su humorismo, cabalmente razonado y explicado. Un humorismo que nace de la visión del mundo desde fuera, o de contemplar desde un balcón a la humanidad que vive y pasa, mientras el espectador Shaw la pone continuamente frente al problema de lo que hace y de aquello que debería hacer, de cómo actúa y de cómo debería actuar. Sabemos que el humorismo de Pirandello es algo completamente distinto. Lo repetiremos con sus mismas palabras: “El humorismo consiste en el sentimiento de lo contrario, suscitado por la especial actividad de la reflexión que no se oculta, que no se convierte —según ordinariamente ocurre en el arte— en una forma del sentimiento como la sombra sigue al cuerpo. El artista común sólo presta atención al cuerpo; el humorista se preocupa a la vez del cuerpo y de la sombra, en ocasiones más de la sombra que del cuerpo; diseña todos los caprichosos esguinces de esa sombra y muestra cómo ya se alarga, ya se encoge, tratando de reproducir cada regate del cuerpo, el cual, en tanto, ni calcula esa sombra ni la tiene en cuenta”.

Observemos: lo contrario de la forma del sentimiento, pero que sigue paso a paso al sentimiento, dice Pirandello. Shaw elimina el sentimiento, toda forma del sentimiento, y su reflexión debe por tanto adquirir forzosamente una actividad distinta. En segundo lugar, el humorista está atento al cuerpo y a la sombra y, a veces, más a la sombra que al cuerpo. Shaw en cambio, está casi siempre más atento al cuerpo que a la sombra y a menudo ni siquiera ve a esta última. De ello se desprende que el humorismo de Pirandello nace del hecho de ver al mundo desde dentro de sí mismo y de ver a la humanidad que vive y pasa no ya desde el balcón, sino desde una ventana de su propia alma llena de tumultuosos sentimientos y atormentadas alegrías, colocando continuamente a esa humanidad no ya frente al problema de sus actos sino frente al problema de sus sentimientos, no ya frente al problema de lo que hace y lo que debería hacer, sino frente al problema de lo que es, de cómo es, de lo que cree ser y de cómo debería creer que es. Shaw nos hará reflexionar, a lo sumo, sobre problemas humanos o sociales de los cuales tenemos ya el conocimiento o la intuición; Pirandello nos hará meditar sobre el problema del ser que no conoce-

mos y que en vano ansiamos intuir. Los problemas shawianos son contingentes puesto que pueden ser transitorios; el problema pirandelliano es perenne porque está lleno de insolubles incógnitas. Por esto el humorismo así como el teatro de Shaw nos harán reír y muy raramente lograrán conmovernos un poco, en tanto que el humorismo así como el teatro de Pirandello acabarán siempre por hacernos pensar y raramente dejarán indiferente nuestra emoción. De ahí la fácil previsión de una permanente actualidad del teatro del dramaturgo siciliano y de una inevitable falta de durabilidad del teatro del comediógrafo irlandés.

---

Donde puede encontrarse, acá y allá algún motivo que acerca, en cierto modo el teatro de Pirandello al de Shaw, es en las *Comedias agradables*, en las cuales —y precisamente por ello— el irlandés se esfuerza en penetrar más el yo psicológico que el yo social, a excepción del acto único titulado *El hombre del destino*.

En esas comedias nos hallamos sin duda con las figuras femeninas mejor logradas, como Cándida, Gloria, Raina, orgánicas, personales, rígidas y expansivas a un tiempo, y que tienen su paralelo en las dos figuras sobresalientes de *Hombre y Superhombre*: Ana y Violeta. A estas figuras femeninas se avicinan aunque sea tan sólo por alguna que otra pincelada, algunas mujeres pirandellianas, como la señora Morli; como Ercilia Drei, de *Vestir a los desnudos*; como Esperanza, de *Pero no es una cosa seria*; como Laura Banti, de *El injerto*. Es cierto que estas mujeres tienen su propio tormento espiritual, que nunca hallaremos en las de Shaw, porque el autor siciliano no podrá nunca sustraerse a darnos la tragedia interior de su mundo a través de la disolución lenta de su espíritu, puesto que de ese mundo él percibe la angustia, las calladas rebeliones, todo ese conjunto de bien y de mal tan humano que da por resultado el medio carácter, las deformaciones, la sombra del cuerpo, inherentes a toda la humanidad pirandelliana. Sin embargo, la analogía existe especialmente en la exquisita femineidad de las criaturas de uno y otro, en su universalidad, y en esa ambición, común a ambos, de ver la flor de la femineidad a la altura del deseo.

Además de esto, encontraremos también alguna que otra salida pirandelliana capaz de hacernos recordar a Shaw, no obstante que en este último tengan otro sabor y a menudo también otra intención. En

*El Héroe*, (el famoso héroe de los chocolatines), el novio oficial de Raina, Sergio, quien le hace el amor a Louka, la camarera de Raina, dice en cierto momento:

“—Estoy sorprendido yo también, Louka. ¿Qué diría Sergio, el héroe de Eliwnitza, si me viera ahora? ¿Qué diría Sergio, el apóstol del amor sublime, si me viera ahora? ¿Qué diría la otra media docena de Sergios que entran y salen de esta mi bella persona, si me sorprendieran aquí?...”.

Y luego, más adelante dice para su coletito:

“—¿Cuál de los seis es realmente yo? He aquí la pregunta que me atormenta. Uno es un héroe, otro es un bufón, otro es un charlatán y otro más es tal vez un tanto canalla. Y uno por lo menos es un cobarde, celoso como todos los cobardes”.

Pero todos estos yo, que en Shaw son multiplicaciones del yo subjetivo, en Pirandello serían multiplicaciones del yo objetivado, es decir la personalidad del uno multiplicada en los distintos modos en que este uno se aparece a los demás.

En *Cándida*, el poeta Marchbanks, el extremadamente joven enamorado de la esposa del pastor Morell, esa suave e inteligente Cándida que tan bien personifica el eterno femenino, el poeta, decía, tiene ocurrencias como la siguiente:

“...Creéis acaso vosotros que las cosas por las cuales algunos se tornan ridículos sean menos ciertas y menos justas que aquéllas por las cuales otros se comportan sabiamente?..  
“—No, no; ellas son más ciertas; más bien son las únicas ciertas...”.

Es la misma prioridad que Pirandello confiere al *Parecer* sobre el *Ser*.

Más adelante, en la misma escena, el pastor Morrell dice al poeta:

“—Yo os ayudaré a creer que Dios nos dió un mundo que solamente nuestra locura impide que sea un paraíso. Os ayudaré a creer que cada uno de nuestros esfuerzos siembra la felicidad para aquellas mieses que todos, hasta los más humildes, cosecharán un día. Y por fin, y creedme que no será la ayuda menos eficaz que os daré, os ayudaré a creer en el amor de vuestra esposa y en la felicidad doméstica. Tenemos necesidad de semejantes ayudas, Marchbanks, tenemos siem-

pre una gran necesidad de ellas. Existen demasiadas razones de duda si dejamos una vez, aunque sea sólo una vez, que nuestra inteligencia se ofusque; también en nuestra casa nosotros estamos como en un campamento, rodeado por un ejército hostil de dudas. ¿Y queréis vos hacer el papel de traidor abriéndoles el camino para que lleguen hasta mí?”.

En realidad, aquí parece tratarse de hacer así como el avestruz, que, frente al peligro, esconde la cabeza en la tierra para no ver. Lo cual es también un poco la ética de Shaw, en un todo correspondiente a la serenidad de su buen humor. Pirandello, en cambio, abre de par en par las puertas a ese ejército hostil de dudas, que atormentan a todos sus personajes. La duda es connatural al tiempo que fluye y a la vida que tiene siempre nuevas sorpresas. Solamente fijando el tiempo y tornándolo inmutable, carente de toda fluidez, podrá vencerse la duda. Como el innominado que en la ficción de su locura, se fija en el tiempo, ya histórico y ya por él conocido, de Enrique IV, y lo revive.

También de esa tan pirandelliana falta de entendimiento de los hombres entre sí, Shaw nos había dado ya algún indicio en la misma *Cándida*. En el segundo acto, he aquí a Burgess, padre de Cándida, que, no entendiendo al pastor, sostiene con Marchbanks el siguiente diálogo:

“—¿Cuánto tiempo hace que conoce Ud. a mi yerno...?  
¿Nunca observó algo de extraño en él? ¿En su comportamiento?”

MARCHBANKS — No me parece.

BURGESS — Se comprende. Aquí está precisamente el peligro.

Mi yerno está loco.

MARCHBANKS — ¿Loco?

BURGESS — ¡De atar! Obsérvelo y se dará cuenta.

En una escena subsiguiente, Proserpina, secretaria de Morell, confía a Burgess:

“—A propósito, ya que veo que Ud. tiene tanta simpatía por el señor Marchbanks, quiero advertirle que está loco.

BURGESS — ¿Loco?

PROSERPINA — ¡Loco de atar! Esta noche, antes que usted llegara, me había asustado. No se dió cuenta qué modo raro de hablar tiene?

BURGESS — En efecto, me había parecido a mí también que debía faltarle algún tornillo. No cabe duda que es un lindo manicomio éste...



Luego es el pastor Morell que manifiesta lo mismo con respecto a Cándida:

MARCHBANKS — ¿Qué ha ocurrido?

MORELL — Solamente esto: Que Ud. tenía razón, esta mañana: Cándida está loca.

BURGESS — ¿También Cándida está loca? ¡Pero no! Vamos...

Eso es: se tildan de locos unos a otros, pero no nos dejemos engañar: la mutua incomprensión de estos personajes shawianos es más aparente que real. La pregonan a voz en cuello: “—Sabe Ud., Marchbanks, que mi yerno está loco?; ¿Sabe Ud., Burgess, que Marchbanks está chiflado? ¿Sabe Ud. Marchbanks, que Cándida ha perdido el juicio?”— pero ello no influye en la acción, ni depara sorpresas — tan verdaderas en la verdadera vida—, porque la acción sigue el curso que le ha señalado el autor, de cuyo contralor nunca logran zafarse sus personajes, contrariamente a lo que tan a menudo ocurre con los personajes de Pirandello. En Pirandello la mutua, eterna incomprensión de los hombres es, en cambio, el presupuesto o el verdadero hilo conductor de la acción escénica. Entonces esta incomprensión de los individuos entre sí se torna parte activa en el terrible y cotidiano drama del yo: el humorista descubrirá su sentimiento de lo contrario, el dramaturgo pondrá de relieve su trágico alcance; pero la sonrisa que el primero hará aflorar en nuestros labios y la emoción que el segundo suscitará en nuestro corazón, acabarán por confundirse en una sola y profunda pena de nuestra alma. . . La incomprensión de todos, hasta de la misma muchacha que el profesor Toti ha salvado al despojarla, engendra el pathos en *Pensaci, Giacomino!* De no haber comprendido la Marquesa Matilde Spina la pasión que se ocultaba bajo la máscara alegre o burlesca de su festejante, rival del hipócrita barón Tito Belcredi, nace el trágico antecedente del *Enrique IV*, que se desarrolla luego en un clima de incomprensión siempre más honda, que va socavando abismos en las mezquinas almas perdidas alrededor del gran loco. La profunda incomprensión de todos los que la rodean crea el clima dramático que llevará a Ercilia Drei al suicidio en *Vestire gli ignudi*; infranqueable incomprensión brota del drama entre la hija Livia y la madre Fulvia —de retorno a su propia casa después de años de perdición— en *Come prima meglio di prima*. Cuando Livia exclama: “Por esto, por esto la odio a esta mujer, más la odio cuanto más la veo, porque quería serme madre”—, nosotros no advertimos tan sólo la incomprensión humana, sino también cómo hasta la voz de

la sangre calla frente a esa incomprensión, así como calla en la trama de *La signora Morli, una e due*, en la cual la madre, al ver de nuevo, después de 14 años, a su hijo Aldo en compañía de un amigo, toma a este último por su propio hijo.

Una curiosa analogía hallamos entre dos breves trozos de *Nunca se sabe* de Shaw y *Seis personajes...* de Pirandello. De esta obra casi no deberíamos ocuparnos en este ensayo comparativo, puesto que no puede ofrecernos de ninguna manera algún término de referencia. Ni, en realidad, nos lo podría ofrecer ningún otro teatro, porque *Seis personajes...* representa, aun en el mismo teatro de Pirandello, algo aparte; mas algo que sería suficiente para asegurar, por sí sólo, en la historia de cualquier teatro, un lugar definitivo y permanente a su autor.

Esta misma absoluta originalidad de la obra pirandelliana no deja ninguna duda sobre la mera casualidad de la analogía a que acabo de referirme, sin dejar por ello de ser bastante sugestiva, porque nos hace descubrir cierta afinidad de pensamiento y de proceso de razonamiento entre ambos escritores. En el primer acto de *Nunca se sabe*, tienen su primer diálogo serio la hija mayor, Gloria, y Crampton, el padre nuevamente hallado después de muchos años de ausencia. Notaremos, de paso, que también Shaw demuestra no creer en la voz de la sangre, por esa manera de hostil "extraneidad" con que la hija se dirige al padre, y que obliga a éste a recordarle continuamente el sentimiento filial. Y es precisamente con este objeto que el padre trata de despertar en la hija algún recuerdo afectuoso:

GRAMPTON — Escúcheme. Quisiera pedirle... ¿No se acuerda para nada de mí? Ud. era muy pequeña cuando me fue quitada, pero era ya muy inteligente. ¿No se acuerda de alguien a quien quería, o que le gustaba? ¿Alguien que la dejaba quedarse en su despacho a mirar sus modelos de buques, que a Ud. le parecían juguetes? ¿Alguien que le dejaba hacer todo lo que Ud. quería, y nunca le hablaba, sino sólo para decirle que se quedara quieta y que se callara?... ¿Alguien que era para Ud. lo que ningún otro puede ser... que era su padre?

GLORIA — (*Impasible*) Si Ud. sigue describiéndome cosas, acabaré sin duda por creer que me acuerdo de ellas. Pero en realidad no me acuerdo de nada.

GRAMPTON — (*Anheloso*) ¿Y su madre nunca le dijo nada de mí?

GLORIA — Ella no pronunció nunca su nombre, excepto una sola vez, y entonces, ¡he aquí que me acuerdo de algo que me había olvidado!

CRAMPTON — (*Mirándola lleno de esperanza*) ¿Qué era?

GLORIA — (*Despiadada*) El látigo que Ud. compró para azotarme.

CRAMPTON — (*Lleno de ira*) ¡Ah, decirle esto sólo de mí! ¡Para alejarla por siempre de mí! ¡Mientras habría podido Ud. ignorarlo para siempre!...

He aquí que la imagen del padre se ha fijado en la mente de la hija como la de un hombre que la fustiga y la fustigará toda la vida. Algo parecido sucede en la mente de la hijastra respecto del hombre que estaba por poseerla y que había sido el primer marido de la madre. También él podía despertar tantos recuerdos buenos y cariñosos en el alma de la muchacha, pero ésta ya no puede verlo sino bajo el aspecto del libertino en la salita de Madame Pace. Existe analogía de razonamiento, pero ¡qué distintas son las consecuencias! En Shaw aquella imagen tan poco paterna que se ha fijado en la mente de la hija es pasajera y no influye para nada en las relaciones posteriores entre padre e hija. Son pocas frases, en las que se destaca más bien la implacable ironía de Shaw: ¿Ningún recuerdo afectuoso del padre? — Sí, uno solo: El látigo... — Y he aquí en cambio las palabras del "Padre" en la famosa comedia de los *Seis Personajes*:

EL PADRE — El drama para mí consiste totalmente en esto, señor: En la conciencia que tengo de que cada uno de nosotros —vea Ud.— se cree "Uno" pero no es cierto: Es "Muchos", señor, "Muchos", según todas las posibilidades de ser que están en nosotros: "Uno" con éste, "uno" con aquel otro ¡completamente distintos! Y con la ilusión entre tanto de ser siempre "Uno" para todos, y siempre "Este uno" que nos creemos en todos nuestros actos. ¡No es verdad! ¡No es verdad! Lo advertimos claramente cuando en algunos de nuestros actos, por un caso desgraciadísimo, quedamos de improviso como enganchados y suspendidos: Nos damos cuenta, quiero decir, de no estar todos en ese acto, y que por tanto sería una atroz injusticia juzgarnos por ése solo, mantenernos enganchados y suspendidos, en berlina, por toda una existencia, ¡como si ésta se sumara toda en ese acto! ¿Entiende Ud. ahora la perfidia de esta muchacha? Me ha sorprendido en un lugar, en un acto, dónde y cómo no debía conocerme, como

yo nunca podía ser para ella; y quiere darme una realidad que yo nunca podía esperar asumir para ella, ¡en un momento fugaz, vergonzoso de mi vida! Esto, esto, señor es lo que yo siento por encima de todo. . .”

Por otra parte, demasiado bien sabemos que este drama cuyo origen reside precisamente en esa determinada manera de ser vistos por los demás, conforme a la imagen que de nosotros se ha fijado en su mente, —a menudo tan alejada de la verdad, o por lo menos tan alejada de cómo nosotros creemos ser y de cómo nosotros creemos que los demás deben vernos—, es uno de los presupuestos de casi todo el teatro, de casi toda la obra de Pirandello.

Y aquí conviene hacer una pequeña revelación que, modestia aparte, es una verdadera primicia. Ese concepto del hombre enganchado y suspendido por un acto suyo que no es todo él y que sin embargo influye para que se lo juzgue tan sólo por aquel acto, tiene un precursor egregio en el teatro, un precursor cuatro siglos anterior a Shaw y a Pirandello: Guillermo Shakespeare. En efecto, en la escena cuarta del acto primero del *Hamlet*, Shakespeare pone en boca del príncipe de Dinamarca las siguientes palabras:

“Así a menudo ocurre que los hombres por algún defecto de la naturaleza o de su nacimiento —y ellos no tienen culpa alguna porque nadie puede elegir su propio origen— o por el exacerbarse de alguna falta que derrumbe las defensas y los fuertes de su razón, o por alguna costumbre que sobrepase demasiado los usos consabidos, éstos —yo digo— que llevan el sello de un defecto de su naturaleza o como señal de su suerte, aun cuando fuesen puros y semejantes a la gracia y tan perfectos como un hombre puede serlo, quedarían todos sometidos a la censura pública por esa su sola culpa”.

Eso es: enganchados y suspendidos a esa su única culpa. La originalidad de Pirandello está, por tanto, en haber puesto en acción dicho concepto y haberle dado toda aquella trascendencia que el mismo tiene en el desarrollo de las vicisitudes humanas.

Bajo un aspecto muy especial es por demás interesante la analogía entre el drama íntimo de Shaw y de Pirandello. Claro está que hay que descubrirlo, puesto que ninguno de los dos nos lo revela. En *Voces del tiempo* Adriano Tilger nos dice que el escritor irlandés “encarna admirablemente ese estado de ánimo de nuestro tiempo, que

concilia en sí mismo, en una síntesis viviente y activa, los opuestos contrarios. El estado de ánimo del misticismo ateo, de la religión irreligiosa, de la fe que duda, de la tristeza que ríe, el estado de ánimo del humorista que, habiendo perdido la fe en todos los ideales tradicionales y en todas las ilusiones que velaban la áspera y dura realidad, no ha perdido sin embargo la fe en el ideal y, a través de todos los obstáculos, todas las derrotas, todas las desilusiones, camina hacia una lejana e ignorada tierra de promisión, y se defiende de la sonrisa escéptica de quien lo ve pasar, riéndose alegremente de todos y de sí mismo". Como puede verse, las mismas palabras pueden adaptarse literalmente a Pirandello, también él fidelísima voz del tiempo.

Pero es menester descubrir en alguna confesión propia el drama íntimo de uno y otro, y he aquí que si damos un valor simbólico a algunos de sus personajes, lo descubriremos, este drama, narrado involuntariamente por cada uno de ellos en algunas de sus comedias, las que —sin la menor presunción del autor mismo, como precisamente ocurre con las obras de más alta poesía— trascenderá así los límites de la fábula y del significado que le son inmanentes. Las comedias de que hablamos son *Cándida* y *La vida que te di*, respectivamente.

La trama de *Cándida* es muy sencilla: el pastor anglicano Morell, marido de Cándida, encuentra al pobre poeta adolescente Eugenio Marchbanks durmiendo en la ribera del Támesis y lo ampara en su casa. Marchbanks se enamora de Cándida y sostiene que el pastor es indigno de ella. Puesta en la encrucijada, Cándida se quedará con el más débil, es decir con el marido, "el niño enviciado desde la cuna", para el cual ella ha sido la madre, las tres hermanas, la esposa y la madre de sus hijos al mismo tiempo. Marchbanks, que por la mañana tenía dieciocho años de edad y que ahora se ha vuelto "viejo como el mundo", se levanta rápidamente y huye en la noche, en tanto que Cándida y el pastor se abrazan, "ignorando el secreto que el poeta encierra en su corazón". Esto es todo. Pero ¿quién es Cándida? ¿No es acaso el "sano juicio" del cual Shaw se siente campeón invencible? Y ¿quién es el pastor Morell? ¿No es acaso el buen sentido práctico en que se basa toda concepción inglesa de la vida? ¿Y quién es, en fin, el poeta Marchbanks, sino el idealismo, que choca contra el buen sentido práctico que, sin reconocerlo, lo ha recogido desamparado en la ribera del Támesis, a quien el sereno juicio hace pelar las papas y cortar las cebollas, y que por último, "viejo como el mundo", huye en la noche, ocultando el secreto encerrado en su corazón? Mas, puesto

que Cándida, es decir el sano juicio, se siente inclinada a apoyar al más débil, y éste no es Marchbanks, el joven solo y desamparado, sino Morell, el marido y padre, en el reconocimiento implícito de la mayor fortaleza de Marchbanks existe la afirmación de una victoria del idealismo, aun cuando prácticamente parece ser él el derrotado. La fe shawiana en el ideal está a salvo y es evidente, pero el ideal lucha con tiempos adversos que lo obligan a huir desesperadamente con su gran secreto en el alma.

Veamos ahora el simbolismo en *La vita che ti diedi* (La vida que te di). Prescindiendo de toda otra interpretación y del supuesto significado del artefacto, ciñámonos en cambio a la trama sobremañera sencilla: Después de siete años de ausencia de la casa materna, durante los cuales ha amado con toda su alma a una compañera de estudios ya casada, vuelve a la casa el hijo de Doña Ana Luna y se le presenta de nuevo, casi irreconocible de tan calvo que se ha puesto, de tan fríos que son sus ojos, de tan opaca que es su frente. A los dos días de su retorno el hijo muere y Ana Luna, que por tantos años lo tuvo presente tal como había partido, seguirá viéndolo así, no reconociéndolo en el muerto, sino haciéndolo vivir solamente en su recuerdo. "Vivo por toda la vida que ella siempre le dió". Y para mejor mantenerlo en vida es necesario que tampoco la mujer amada y lejana sepa que ha muerto. Ella lo hará revivir también por la amada, mediante una activa correspondencia, en que la madre imita a la perfección la letra del hijo. Mas he aquí que antes llega la mujer amada, quien lleva en sus entrañas el fruto del adulterio, y luego acude la madre de ésta, para llevársela nuevamente a la casa del marido, quien todo lo ignora, y de los hijos que ella estaba por abandonar. La realidad se abre camino también en el espíritu afiebrado de Ana Luna, la cual, vuelta en sí, exhorta a la joven a partir. Esto es todo. Pero esta mujer que sigue alimentando con su alma la vida de un ideal que el tiempo y los apartados lugares le han devuelto irreconocible, y que siente que así no vale ni la pena que viva, para seguir viviendo secretamente, en cambio, con su concepción primera, ¿no es acaso una representación plástica del estado de ánimo de nuestro tiempo y del de Pirandello en modo especial? Y esa realidad pecaminosa, así como la otra prácticamente despiadada, —la amada y su madre— que se arrojan sobre ese tormento espiritual para hundirlo en el abismo del materialismo práctico, no representan acaso el choque entre el idealismo pirandelliano y el despiadado materialismo de este tiempo suyo y nuestro, en el cual toda voluntad ideal se enerva?: "Somos los pobres muertos atareados. Ator-

mentarse - consolarse - aquietarse. Esta es la muerte". ¿Y no hallamos también, en esta *Vida que te di*, la expresión del ideal, ideal de amor o ideal de arte, que da vida a la sombra del cuerpo y amorosamente la vela, indiferente a la vida del cuerpo, hasta que la realidad cotidiana nos golpee duramente a la puerta? Doña Ana Luz habrá, así, aconsejado a la amante del hijo alejarse de nuevo, pero en el fondo ella seguirá viviendo con su fantasma, perdiéndose también ella en la noche con su secreto encerrado en el alma. Y se vislumbra sobrentendida en ella la conclusión que hallamos explícita en *Trovarsi*: "Y al final acabaremos por hallarnos solos. Nos quedamos con nuestros fantasmas, más vivos y más verdaderos que toda cosa viva y verdadera".

Como puede verse, *Cándida* y *La vida que te di* colocan en un plano casi análogo el drama espiritual de Shaw y el de Pirandello, con la sola diferencia que mientras el del irlandés es razonado y explicado con toda serenidad, casi diría con toda frialdad, el de Pirandello es desesperadamente sentido y sufrido.

\* \* \*

Sabido es que no puede concebirse la obra de arte ni el autor aislados en el tiempo, desvinculados de todo el pasado, por lo cual el esfuerzo constante de la crítica es el de buscar, para cada nuevo autor que se afirme, alguna filiación más o menos evidente de algún precursor más o menos próximo. Mucho se ha hablado de la derivación inmediata del comediógrafo irlandés de Ibsen, y ello no puede en realidad discutirse. En ambos autores es casi exclusivamente el yo social el que lleva de las riendas a sus obras: ambos sufren y se rebelan contra la mistificación que la humanidad prefiere, y una identidad sustancial existe en la respectiva concepción del superhombre, de ese ideal del hombre fuerte que trasciende a sí mismo en la voluntad objetiva. Sin embargo, no logran ser igualmente constructivos, porque mientras existe una verdadera constructividad en la obra del escritor noruego, la obra de Shaw carece prácticamente de ella. Bastará recordar aquí el juicio crítico de Chesterton, el más cotizado estudioso del comediógrafo irlandés, para deducir que en esto no existe ni puede existir constructividad alguna. En efecto, Chesterton nos hace observar con toda justeza, que Shaw está igualmente en contra de la ilegalidad de los socialistas como de la de los individualistas; en contra de los vínculos conjugales pero también en contra de los del amor libre. Se ríe de la

infallibilidad teocrática, pero también de la de los sabios. Se captó la simpatía de los bohemios, los carentes de prejuicios, al decir que las mujeres son iguales a los hombres, pero los hizo en seguida encolerizar al agregar que los hombres son iguales a las mujeres. A sus principios polémicos y críticos, Shaw quiso encontrarles un elemento constructivo con la teoría de esas "fuerzas vitales" cuya suprema depositaria sería la mujer, pero éste es precisamente el aspecto de su sistema que menos convence. Sería por tanto oportuno no insistir excesivamente en su filiación ibseniana. Del mismo modo consideramos engañoso sostener que la parte de *grotesco* existente en el teatro de Pirandello reconozca un precursor muy próximo en Luigi Chiarelli, a quien se atribuyó una innovación "genialísima" y "atrevida" cuando, en 1916, se estrenó su comedia en tres actos *La maschera e il volto*.

El *grotesco*, que luego dió lugar a una floración de comedias, con Rosso di San Secondo, Luigi Antonelli, Enrico Cavacchioli, Massimo Bontempelli, Alberto Casella y Sem Benelli, cada uno en sus respectivas tonalidades, tiene en su expresión plástica y narrativa una antigüedad de siglos, y tal vez con Luigi Chiarelli nació tan sólo como literatura teatral. Por otra parte, si nos ceñimos a la definición que del *grotesco* nos da el mismo Pirandello, comprenderemos en seguida no sólo por qué la comedia de Chiarelli no es un verdadero *grotesco*, sino también cómo y por qué el verdadero *grotesco*, clásicamente concebido, hállase precisamente en muchas obras pirandelianas, por adherirse a su manera de descubrir y concebir la vida. El adopta la definición de Federico Schlegel: "farsa trascendental", y más adelante explica: "He aquí una bonita definición antigua de muchos de los más significativos grotescos modernos: farsas trascendentales; lástima que la palabra *farsa*, por el uso vulgar que de la misma se ha hecho, imponiéndola a insulsas composiciones de grosera hilaridad, puede inducir a los ignorantes, (y no diré a los malignos) a tergiversar su sentido, no obstante esa especificación de *trascendental*. Puede inducir, por ejemplo, a no comprender que también una tragedia, una vez que con la risa se haya superado lo trágico a través de lo trágico mismo, descubriendo todo lo risible de lo serio, y por tanto también lo serio de lo risible, puede tornarse una farsa. Una farsa que en la misma representación de la tragedia incluye la parodia y la caricatura de la misma, pero no ya como elementos superpuestos —(que es lo que ocurre en *La maschera e il volto*)— sino como proyección de sombra del mismo cuerpo, ridículas sombras de todo trágico ademán. O cuando se haya llegado a comprender que, siendo absolutamente arbitraria toda conclusión nues-



tra, y siendo inevitablemente ilusoria, aunque necesaria, toda construcción que nos forjamos de la así llamada realidad —arbitrio por arbitrio e irrealidad por irrealidad— despojando de toda ficticia apariencia de verdad a la fábula, se le presenta en su mecanicidad esencial el arbitrio de aquella conclusión, y en su fraude evidente aquella ilusión, de manera que aparezca lo que en el fondo y lastimosamente es: un juego, pero querido y sentido y representado como tal”.

Por otra parte, si admitimos que Shaw desciende en cierto modo de Ibsen, poderosa figura del teatro universal, nos sentiríamos bastante decepcionados si tuviéramos que acercar Pirandello a Chiarelli. Por suerte este acercamiento es imposible.

Al remontarnos en la historia del teatro, debemos buscar, para Shaw el teatro social y los autores que, en este campo, dieron a *viejos contenidos nuevas formas*, nuevos procedimientos de desarrollo, tratando de provocar la catarsis en el espectador. En cambio, para Pirandello tenemos que remontarnos a los grandes innovadores, a los que, aun con las *más viejas fórmulas*, lograron darnos *contenidos nuevos*, abriendo nuevos surcos a la fecundación teatral de la fantasía y del pensamiento humanos.

Y entonces, si retrocediendo en los siglos, quisiéramos fijar las distintas etapas que, por los diversos caminos del teatro, corresponden respectivamente a Shaw y a Pirandello, creo que deberíamos atenernos a los nombres siguientes: Por un camino, Aristófanes, Molière, Shaw, y por el otro, Esquilo, Shakespeare, Pirandello. Pero, como siempre ocurre con los grandes caminos del arte, que en su largo recorrido y en su incansable y multiforme desarrollo, se cruzan y se encuentran confundiéndose por lo menos en un punto, o intercambiando elementos de formación que los renuevan y enriquecen, también en estos dos anchos e interminables caminos que llevan a Shaw y a Pirandello, encontraremos un punto en que ellos se cruzan y en el cual hallaremos en la originalidad de ambos autores aspectos y tendencias análogas. Y este punto de contacto lo encontraremos en el mayor poeta de la comedia nueva de la antigüedad griega, Menandro, el cual trató de captar el pathos del drama no ya entendido como comedia en la acepción vulgar del término, sino como drama de la vida, y por lo tanto trágico y cómico al mismo tiempo, porque la vida es, al mismo tiempo, tragedia y comedia. Y Menandro se prolongará en Plauto, en Terencio, en Molière, en Goldoni, en tanto que será también el iniciador del teatro psicológico que permitirá establecer las mayores analogías entre

Shaw y Pirandello. También a las obras de estos últimos podrían adaptarse las palabras que los dramas de Shakespeare sugirieron a Goethe: "Libros abiertos del Destino en los cuales sopla el viento de nuestra agitada vida, y acá y allá los deshoja con violencia".

PABLO GIROSI