

PIRANDELLO A TRAVÉS
DE SUS PAPELES ÍNTIMOS

Por GIOVANNI CANTIERI MORA

La fecha de estreno de las obras de Luigi Pirandello apenas si tiene importancia, puesto que puede decirse que cuando estrenó por primera vez ya tenía escrita, casi, el total de su obra. Parecerá raro, puesto que el teatro, al que tan sólo a partir de 1910 se dedicó, ha sido, en realidad, lo que le ha dado la fama y le ha inmortalizado. El teatro es, desde luego, lo más importante de su producción; lo más grande. Pero, a decir verdad, a ese teatro sólo le faltaba que su autor le diera forma. Estaba ya hecho, puesto que todo su teatro, o casi todo, nace de sus cuentos; de cualquiera de sus cuentos; o de la refundición de varios de ellos; y esos cuentos ya estaban escritos, en su mayoría, cuando Pirandello decidió dedicarse a la escena casi por completo.

Su teatro no es algo independiente: forma un todo con sus cuentos y con sus novelas. Todo ello responde a una única e invariable forma de

pensar; y a su singular sentido de la vida. No debe, pues, extrañarnos que todo ello esté íntimamente ligado a su propia vida. Si leemos su *Agenda*, las *Cartas a su hijo Stefano*, los *Coloquios con la madre muerta* y sus *Ensayos*, nos daremos cuenta de ello. Como siempre ha sucedido con todos los grandes artistas, su vida no puede separarse de su obra, ni su obra de su vida.

Concibe «el arte como la idea viva, la idea que, haciéndose centro de la vida interior, crea el cuerpo de imágenes de las que ella se viste». Afirma que

«La idea no es nada sin la forma, ¿pero qué es la forma sin la idea — añade en seguida —, puesto que es ésta, precisamente, quien la crea? Ninguna fórmula, pues, para el arte. Cualquiera que pretenda hacer salir la belleza de una fórmula, se engaña. De todo podrá salir, menos de un razonamiento premeditado. Ya que es necesario, ante todo, que el artista se conmueva; de tal conmoción sairá la obra de arte.»

Conmoción, pasión. Pirandello es un apasionado. Es un hombre de su isla, esa Sicilia tan apasionada e independiente en su modo y manera de vivir y de pensar. Pirandello, como sus personajes, está encerrado en sí mismo, concentrado, como reconcentrado; hasta que algo le conmueva, le apasione; y entonces sí, entonces des-

pierta, y sus rugidos asustan; nos dejamos coger en el vértice del que sólo él sabe cómo podremos salir. Sólo que en él no todo es pasión, como en el resto de sus precursores, que no lograron cruzar el límite de ese teatro que ha dado en llamarse verista. Pirandello se doctoró en Bonn, y allí aprendió, no a pensar, que eso no se aprende, pero sí, seguramente, a analizarse, y a analizar a los hombres; sabe analizar esas pasiones suyas y de sus semejantes que han de convertirse en las de sus personajes; y al analizarlas, aprende a comprenderlas, y al comprenderlas, a disculparlas. Comprende las razones, no de uno, de cada uno de los seres que crea; y les ama, de una manera feroz, con amor de madre hacia sus hijos. «Saca de su propio ser el ser real de sus criaturas.» A ello se debe, sin duda, la maestría con que incluso sus personajes más secundarios están vistos en sus obras.

Veamos lo que nos sigue diciendo, refiriéndose al estilo, en su *Taccuino*.

«El estilo se podría definir “la forma del ingenio”. Tantos ingenios, tantos estilos; pero por ingenio entiendo aquella virtud interior de alma, gracias a la cual un hombre encuentra por sí mismo aquello que no ha aprendido de los otros. Un ingenio sin individualidad no es un verdadero ingenio. Y el estilo quiere decir individualidad, modo propio de pensar, de sen-

tir, de expresarse; tiene estilo, en fin, quien tiene cosas propias que decirnos y sabe decir las de manera propia, con una actitud, con una manera del todo personal, que puede incluso no ser bella.»

Ya que nos hemos referido al *Taccuino*, me permito, aquí, interpolar, todavía, unos apuntes, entresacados del mismo, que han de ayudarnos a comprender, con mayor facilidad, la recóndita intención de alguna de sus obras más inteligentes.

«La obra artística se hace pensando siempre en ella, incluso cuando el artista advierte que no lo está haciendo. Claro que la voluntad y la razón no están inactivas. La voluntad, por ejemplo, enriqueciendo, vivificando el espíritu por medio del trabajo, prepara la obra, antes de que sea concebida; después, con las dolorosas impaciencias, con las inquietudes, con la obstinación, agita el espíritu alrededor de la idea, y hace posibles aquellas horas de verdadera alegría en las que parece que todo se haga solo.»

Sólo así nos explicamos cómo luego pudo hacer, con tal rapidez, todo su teatro; estaba preparado, todo estaba preparado, únicamente faltaba, como se ha dicho al principio, casi sólo dialogar lo que ya tenía hecho.

«Los grandes artistas — nos sigue diciendo — son los hombres capaces de concentrar todas sus fuerzas y ponerse por entero en lo que hacen. Mientras la obra

se compone en el espíritu, la reflexión asiste a su nacimiento, sigue sus fases sucesivas, y goza con ellas, las juzga y las critica. Puede que ella, precisamente, impida que los monstruos nazcan.»

O, dicho de otra forma :

«El verdadero artista es raro, porque para ser artistas verdaderos es necesario el concurso perfecto de todos los órganos de la vida espiritual, o sea el de aquellos que presiden el pensamiento, el sentimiento, y la fantasía.»

«Todo esto —sigue diciendo, refiriéndose al arte— contiene un oficio cuyas reglas han sido descubiertas con larga fatiga y largo estudio. Pero estas reglas sólo se poseen verdaderamente cuando se aplican sin pensar en ellas, o sea cuando se han convertido en la forma instintiva del pensamiento o de la acción.»

Y añade :

«Aprendiendo lo que se ha hecho antes de nosotros, nos damos cuenta de lo que se puede todavía hacer.»

Dicho esto, detengámonos, por un momento, en un texto, que habrá de introducirnos, directamente, en su teatro.

Son unas líneas pertenecientes a unas aclaraciones que redactó para el público americano, y que — al parecer — él mismo le leyó :

«Heme aquí dispuesto a contestar a todas las preguntas que os plazca dirigirme — siempre que sean

discretas — sobre literatura en general, o, con mayor propiedad, sobre teatro, o también en torno de aquello que a pesar de todo¹ se suele llamar mi pensamiento filosófico, si bien yo jamás me haya asumido ninguna responsabilidad filosófica, y sólo me haya propuesto, según mis posibilidades, únicamente hacer arte, y no filosofía.»

«Seguramente, de toda mi obra fantástica² se puede deducir el particular modo que yo siempre he tenido de considerar al mundo y a la vida.»³

«Este mundo,⁴ que a mí me parece naturalísimo, y expreso en el modo que a mí me parece más propio y más claro, a los demás, por el contrario, les parece extraño y oscuro.»

Vemos cómo defiende, una vez más, su particular manera de entender las cosas. Siempre ha de quejarse de que mientras él se esfuerza por comprender y amar — ¡amar! — a los demás, éstos, no quieren, como él lo hace, respetar su forma peculiar de vida ni sus razones. En una carta dirigida a Domenico Vittorini, fechada en Nueva York el 30 de julio del año 35, el anterior a su muerte, escribe:

«Encuentro en usted a alguien que me hace andar erguido sobre las piernas y me da todo el corazón que

1. De sus reiteradas protestas, seguramente.
2. Fantástica: de fantasía, invención.
3. Ya se ha dicho anteriormente que su obra forma un todo con su vida.
4. El suyo, el que él ve a su manera.

necesito para amar y comprender a esta pobre humanidad, tanto cuando razona como cuando disparata; a alguien que trata de explicar que si muchos me creen extravagante es porque me muevo a mi manera, y no como los demás quisieran; desgarrado, porque desprecio sus buenos modales, e incomprendible, porque todavía no saben ver y pensar, o sentir como yo.»

Otra vez encontramos, al lado de la palabra pensar, la palabra sentir. Siempre igual, siempre hermanas. Por eso su pensamiento adquiere tanta importancia. Porque es algo vivo. Algo en marcha. Que siente. Que vibra. Vittorini, a quien iba dirigida esta carta, acababa de publicar, por aquel entonces, uno de los libros más felices que sobre Pirandello se han escrito. En el principio de la misma carta puede leerse que — según él mismo — el Pirandello de Croce — Benedetto Croce — es el más estúpido de cuantos se han escrito.

Pero sigamos con las líneas dirigidas al público americano.

«Señores, original se es o no se es. No puede uno ser original por fuerza. Quien quiera ser original por fuerza será extravagante, no original. Es fácil parecer distinto a los demás, hasta salir a la calle con las mangas del revés, o con el sombrero invertido sobre la cabeza — claro, se nos notará —. ¿Pero es esto originalidad? Es extravagancia.

El que es original de veras no sabe siquiera que lo es. Lo es porque ve el mundo y la vida con ojos nuevos; y como ve, dice y escribe; dice y escribe palabras nuevas, palabras suyas, y no de los demás.

Y no quiere hacerlo ex profeso.

Señores, yo les juro que no he hecho mi teatro ex profeso.

Casi, casi, preferiría no haberlo hecho así; entre otras cosas, para no volver a oír decir que es nuevo.»

Podemos creerlo, en todo lo anterior decía Pirandello — como siempre — la verdad, o al menos su verdad. Él no pretendía, nunca quiso hacer ese teatro que hizo; Pirandello, como sus predecesores, empezó escribiendo comedias sicilianas que en sus manos adquirieron, poco a poco, proporciones y un sentido que ni él mismo — tal vez — sospechó en un principio que tomaran. Él no buscó los *Seis personajes*, llegó a ellos por un camino natural y lógico. Es más, no quería dedicarse, como se dedicó, al teatro. El 14 de julio de 1916 le escribía a su hijo Stefano:

«Me he comprometido a escribirle — a Musco — otra comedia para el próximo octubre, y esperó mantenerlo, si bien, como tú sabes, el teatro me tienta poco.»

Y el 18 de agosto del mismo año, cuando llevaba estrenadas cinco obras y ya tenía entregada — por lo menos — otra, volvía a escribirle:

«Ya he terminado y entregado la comedia *El gorro de cascabeles*, y ahora, también para Musco, escribo *Liola*, en tres actos; luego escribiré, si no me pasan las ganas, *'U cuccu*, y cerraré este paréntesis teatral para continuar de nuevo mi acostumbrado trabajo de narrador.»

Se desprende de todo ello dos cosas: una, que Pirandello trabajaba aprisa e infatigablemente; la otra, que el teatro no le seducía, que lo consideraba como un paréntesis en su vida y en su obra, y que pensaba dejarlo. Pasados cinco años, cuando el estreno de *Seis personajes en busca de autor*, llevaba ya estrenadas diecinueve obras.

*

Rondaba Pirandello, cuando estrenó la primera vez, los cuarenta y tres años. Fue en 1910. En el mismo día le representaron dos obras en un acto: *El Acial* y *Lumie de Sicilia*. La segunda, no de ambiente — como puede hacernos suponer su título —, pero sí de tipos sicilianos. ¿Por qué empezó a escribir para el teatro? Puede que, como tantos, para procurarse una mejora nada despreciable — si el éxito le favorecía — en su economía. Desde 1904, en que su familia se arruinó, a causa de la inundación ocurrida en las minas de azufre que los Pirandello poseían

en sociedad con los Portulano — con cuya hija Antonietta se había casado Luigi en 1894 —, Pirandello tuvo que ingeniárselas para sacar adelante a los suyos, y para atender debidamente a la enfermedad de su mujer, que desde entonces — se desmayó al conocer la noticia — estaba trastornada. Fue a partir de aquel momento cuando empezó a cobrar sus colaboraciones, que hasta entonces ofrecía gratis a los directores de revistas; y no es de extrañar que, para buscar un nuevo ingreso, se dedicara — puede que inducido por algún amigo — a escenificar un par de cuentos. El experimento no debió de irle nada mal, puesto que lo repitió, pasados tres años, con otra obra en un acto: *El deber del médico*. Siguieron: *La razón de los demás*, el año 15, ya en tres actos, y en el 16, otras dos obras, también éstas en tres actos: *¡Piénsalo, Jacobito!* y *Liola*.

En 1917 Pirandello estrena cuatro obras. Dos de ellas, *Así es (si así os parece)* y *El gorro de cascabeles*, importantísimas y definitivas en su producción.

El 18 de abril le escribe a su hijo:

«He terminado mi parábola *Así es (si así os parece)*, que a juicio de mis amigos es lo mejor de cuanto he hecho hasta ahora. Yo también lo creo. Es una gran diablura.»

Así es (si así os parece) señala, sin duda, uno de los momentos cumbre en la historia de su producción.

Veamos la situación de Pirandello por aquel entonces. Primera guerra mundial. Su primogénito —Stefano—, prisionero en un campo de concentración, en Alemania. De Fausto —su segundo hijo, que estaba en el frente— no supo nada durante varios meses. Él, en Roma, cumpliendo con su cargo de profesor en el Istituto Superiore Femmenile di Magisterio, y escribiendo, incansablemente, para atender a Lietta —que, atormentada por la madre en su enfermedad, sufría una grave crisis nerviosa— y a su padre casi ciego. La enfermedad de su mujer, por otra parte, no daba la menor señal de mejoría. Todo lo contrario. En el 18 se ve precisado, después de repetidas separaciones de varios meses, debidas a extraños deseos de la enferma, a recluirla en un sanatorio. Conocemos, por Paola Beno Fellini, una de sus alumnas, que luego escribió un libro de recuerdos de por aquel entonces, la rigurosa austeridad del profesor Pirandello, pese a que —como suele suceder— varias de sus compañeras se enamoran de él, y llegaron, incluso, a hacérselo saber. Pero Antonietta, que le ve «a su modo», le ve de otra manera, y «se fija» en la idea de que su marido

le es infiel. Esto pasa luego a convertirse en manía, y, al fin, en locura total. Pero Antonietta reviste de tal «realidad» al fantasma de su esposo, y explica sus celos con una lógica tan sobrecohedora, que hay momentos en que el mismo Pirandello llega a dudar de sí mismo. O, al menos, a dudar de sus sentimientos. Ya no sabe si es el deber conyugal o la compasión lo que le hace mantenerse fiel. La «realidad» que ella se ha forjado del marido es distinta, completamente distinta, a la realidad que él, Luigi, tiene y siente de sí mismo. ¿Quién de los dos acierta en sus apreciaciones? ¿Cómo es que él, que cree estar en lo cierto, no consigue convencerla a ella? A ella, que está loca, eso sí, pero que razona con una lógica sorprendente. Para ella él es otro del que él cree ser. Del contraste entre el Pirandello tal como es y se siente ser, o cree que es, y el Pirandello que su esposa dice que es, nace, en cierto modo, su teatro, y, en particular, esa maravilla titulada *Así es (si así os parece)*.

De ese mismo año es *El gorro de cascabeles*, un «grottesco» — género en auge desde el estreno de *La máscara y el rostro* (1914), de Chisvelli — en dos actos, de ambiente siciliano. En este mismo género — el de los «grottescos» — hay que incluir *El juego de cada cual*, otro de sus mayores aciertos.

Al profesor Tilgher, que, por primera vez, habla de ello en su libro titulado *Voces del tiempo* —que publicó en Roma el año 23—, debemos la feliz denominación de otro grupo de obras de Pirandello. Nos referimos al «Teatro del espejo».

Pirandello había dicho, el año 20 —el mismo del estreno de *Todo para bien*—:

«Cuando uno vive, vive y no se ve [—no se ve vivir—]. Ahora bien, haced que se vea en el acto de vivir, preso de sus pasiones, poniéndole frente a un espejo; o queda atónito y desconcertado ante su propio aspecto, o desvía la mirada para no verse, o, indignado, escupe a su imagen, o levanta airadamente el puño cual si fuera a destrozarle. Y si lloraba, ya no puede llorar, y si reía, no puede ya reír. De esto deriva, a la postre, forzosamente, una desventura. En esa desventura consiste mi teatro.»

Ésa es la desventura de Martino Lori y de tantos otros personajes de su extensa galería de obras. La desventura de Martino Lori —el protagonista de *Todo para bien*—, que ha vivido engañado durante varios años, mientras todos, todos los demás, sabían la verdad, y, lo que es peor, estaban convencidos, creían saber, que él también la sabía. Martino se ve ahora como los demás le han visto siempre, y en esto, en esta terrible realidad que destruye todo su pasado

— que supone para él toda la vida — estriba su conflicto. Se ve vivir, ahora, «como ante tantos espejos como son los ojos que le están mirando».

Y también en eso estriba, en parte, el trágico conflicto del protagonista de su *Enrique IV*, ese hombre que, desde hace veinte años, vive loco, creyendo ser Enrique IV de Alemania.

Después de *Enrique IV* — *Los seis personajes* se habían representado un año antes — estrena Pirandello *A la salida* y *El imbécil*. A continuación, *Vestir al desnudo*. Luego — en el 23 — *El hombre de la flor en la boca*; y, en seguida, *La vida que te di*. El autor ha entrado en algo que me atrevo a llamar su tercer período. En el primero, con sus obras sicilianas, ha ensayado — en cierto modo — el teatro. Son éstas las que le sirven para encontrarse con su teatro, su verdadero teatro, el de los «grottescos», «El teatro del espejo», y la trilogía de «El teatro en el teatro», que forman — con los *Seis personajes*, *Cada cual a su manera* —, en que el conflicto es entre los espectadores, el autor y los actores — y *Esta noche se improvisa* —, en que surge el conflicto entre los actores, convertidos en personajes, y su director. En los *Seis personajes* el conflicto surge entre los personajes, los actores y el director. En esta segunda fase se enfrenta Pirandello, por encima de todo, con

el difícil y subjetivo tema de la personalidad de cada cual, y, por lo tanto, con la verdad, siempre subjetiva, porque está pendiente siempre de la tal personalidad. El protagonista, casi siempre, pues, es el hombre. En la tercera fase — en que posiblemente se note una mayor seguridad en la carpintería o el oficio teatral — el protagonista pasa a ser la protagonista; predomina la mujer como protagonista. Dos paréntesis; las dos últimas obras de la trilogía, «Teatro en el teatro» — ya citadas; año 24 y año 30 —; y otra trilogía, esta de «mitos», compuesta por *La nueva colonia* — año 28 —, *Lázaro* — su estreno siguiente, en el año 30 —, y *Los gigantes de la montaña*, que al morir — en el año 36 — dejó sin terminar, junto con un solo acto de otra comedia titulada *Iguals*. *Los gigantes de la montaña* se estrenó — de todas formas — en el año 37, y todavía hoy se representa algunas veces.

*

Volvamos algo atrás, ahora, para hablar, por fin, de *Seis personajes en busca de autor*, y acabar, con ello, con estas notas de urgencia sobre Pirandello y su teatro.

Mientras una compañía de comedias ensaya *El juego de cada cual*, de Pirandello, llegan al

teatro seis personajes — los personajes de la comedia sin hacer — en busca de su director. Estos personajes forman parte de la obra de un autor ; de una obra que el autor no llevó a cabo ; y que ahora, ellos, sintiendo la necesidad de vivir, debido a la fuerza de aquella vida que ese autor ideara para ellos, vienen, para ofrecerla al director de esa compañía, como drama.

Mucho se ha hablado de esta obra, y seguramente se hablará todavía mucho de ella. Se han dado de la misma mil distintas interpretaciones, a menudo completamente disparatadas. En torno a ella se ha formado ese mito de la rebelión del personaje. El personaje vive en la mente de su autor ; jamás puede rebelarse a sus deseos y adquirir vida propia para actuar a su completo capricho. Ningún personaje se impone a su autor. Lo que sucede, no pocas veces, es que éste, en su mente, poco a poco, mientras va desarrollando y dando forma a su idea original, va transformándola, y al final, en el momento de escribir la obra, ésta casi no parece la que el autor se había propuesto llevar a cabo en un principio. Pero eso no es debido a que el personaje se haya rebelado, sino a que el autor, al madurarla, ha ido variando su obra para darle conclusión más adecuada, y, con ella, ha ido variando, también, la forma de ser de ese personaje que ni se ha

rebelado, ni jamás, por sí mismo, pudo pensar, no ya en hacerlo, ni pensar, siquiera, puesto que siempre es el autor quien por él piensa.

Seis personajes en busca de autor no es otra cosa que la historia de ese período fecundo de creación.

Es en el año 10 cuando, por primera vez —en el *Taccuino*— encontramos algo que se refiere a la obra. Son dos notas. Dos fragmentos de argumento; del argumento melodramático que sirve de esqueleto en que se apoya el drama. De ese argumento que, en realidad, bien poco interesa, pues lo que ha de llegar a estremecernos son los nervios y la carne de que luego el autor —le ha sabido revestir. En apariencia, Pirandello abandona esa idea que, según parece, le tenía que servir para uno de sus muchos cuentos. Pero sólo en apariencia. El 23 de junio del año 17 leemos, en una de sus cartas a su primogénito:

«¡Tengo la cabeza llena de nuevas ideas! Muchos cuentos... Y una fantasía muy triste, muy triste: *Seis personajes en busca de autor*, novela por hacer. Puede que lo entiendas. Seis personajes, presos en un drama atroz, que se me presentan para que componga su novela; una verdadera obsesión; yo no quiero saber nada; les digo que es inútil, que no me importan ni me importa nada en absoluto; y ellos me enseñan todas sus llagas, pero yo les echo... — y así, al final,

la novela sin hacer queda hecha sin que nosotros nos demos cuenta —.»

Y esto es la obra. En estas pocas líneas es, tal vez, donde mejor, y más claramente, queda expresado este drama.

A Pirandello, en el año 10, se le ocurrió — como queda dicho — un argumento lastimoso y estremecedor. Un argumento que rechaza, en un principio, puesto que sólo ve en él un montón de pasiones desbordadas, en que no encuentra ese sentido sin el que no era capaz de escribir nada. Queda, pues, esa idea rechazada. Pero una idea que ya ha nacido en nuestra mente no puede rechazarse con semejante facilidad. La idea ha nacido. Con ella han nacido esos personajes, con todas sus raras pasiones... y no se consuelan, no quieren morir. El autor no sabe condenar, relegándola al olvido, esa idea de la que habría podido sacar una novela. Todo ello sigue viviendo en su mente, y poco a poco va tomando forma. Pirandello se imagina que son sus personajes los que le piden vivir, los que no se resignan a morir tan fácilmente, y de improviso se da cuenta de que aquel sentido trascendente que ha buscado inútilmente, sin haber dado con él, en esos seres atormentados que ha inventado, éstos lo han adquirido ahora de repente, gracias a esa lucha

desesperada —lucha suya, de su mente; lo repito — por adquirir realidad, o sea, forma.

En el año 17 la obra ya tiene su sentido posterior, pero Pirandello piensa en ella como asunto de novela. Después... después, posiblemente, el autor, que ya ha pisado las tablas, como todo aquel que lo consigue, se ha dejado envenenar por ellas; y cuando volvemos a saber de ellos, en el año 21, los personajes se han convertido en los protagonistas de una obra teatral que deja en suspenso al público de aquel entonces; una obra que desencadena una verdadera revolución en todo el ámbito teatral de aquel momento, y en el teatro que desde entonces se viene haciendo.

Ésa es la idea central de la obra; luego, entrecruzados con ella, hay infinidad de motivos y conceptos que en su conjunto forman — me atrevo a decir — el credo y el monumento más expresivo y peculiar de todo el arte de Pirandello.

Cada personaje tiene, de por sí, aparte de los motivos comunes que le atan a los otros, su particular motivo, que se empeña en expresar por encima del de los demás, y para el cual requiere la principal atención de su sorprendido auditorio. El padre, por ejemplo, se debate en una furia existencial — sí, existencial —; empeñado en defender su ser, y, con él, a su existencia. Ha sido

ideado y no se conforma a desaparecer. Defiende, al fin y al cabo, su inmortalidad. Es él quien ha traído, hasta el teatro, a los otros cinco, y el que exige al director que les dé vida. ¡Vida! Y eso que sabe, ya de antemano, que la vida, su vida, esa vida que está pidiendo a gritos, es un drama; atroz; pero a pesar de todo, ya no tan sólo la pide, la razona; es uno de esos seres apasionados capaz de aceptar el infierno antes que la nada.

La madre, por el contrario, no razona, siente; siente vivo, en todo momento, a toda hora, su dolor. A ella el recuerdo, como a Francesca, en el infierno de Dante, le atormenta; tomando realidad en toda su carne. Con él toma otra vez vida su tragedia; todos los motivos que le han llevado hasta ella. Ello se explica porque ella es la madre; la naturaleza; la que ha dado vida a ese hijo que no quiere hablarle y que huye de ella; es por su causa, sólo por él, por lo que se ha dejado conducir hasta el teatro, a pesar del sufrimiento que para ella supone. Ha venido porque espera; no se resigna a dejar de lado la esperanza; y espera que el director le obligue a hacer una escena con el hijo. Eso es todo lo que la madre pretende. Nada más. Sufre en su propia carne, y en la carne de aquellos a quienes dio vida.

Pero mezcladas a este drama — como queda

dicho — hay infinidad de cosas. Conceptos sobre teatro, sobre arte...

La verdad es que, a pesar del esfuerzo de todos, el drama no avanza. El drama no puede representarse porque les falta precisamente lo que están buscando: autor. Tienen que aceptar que con sólo artificio no puede crearse vida. El director sólo se preocupa de los hechos. Falta el autor que «des valorice en el espíritu». Los hechos apenas si cuentan. Como Pirandello dice: «Los hechos tomados en sí y de por sí son sacos vacíos, que sólo pueden sostenerse en pie gracias a las razones que se encierran dentro». Al no tener autor, esas razones faltan. Y los hechos — esos sacos vacíos — se desploman, se vienen al suelo. Por eso la obra termina, «privada de cualquier sentido, y sin la ayuda siquiera de la voz humana», con la detonación de una pistola que interrumpe el estéril tentativo de los personajes y de los actores a quienes — añade el autor — el poeta no les ha asistido. En realidad, el poeta ha estado escondido, creando, con ellos, la obra.

Otra vez, el escenario, como estaba al empezar, queda vacío. El director, que es el último en salir, lo cruza. Pero alguien, allá arriba, el electricista, apaga las luces. El director grita: «¡Eh, por Dios! ¡Deja, al menos, encendida una

bombilla, para que yo vea donde coloco los pies!».

Eso, una bombilla, para ver donde pisamos. Para ver por donde vamos.

Silencio. Todos se han ido. Ahora, en las sombras, cruzan los fantasmas de esos seis personajes atormentados. Seis fantasmas que — como tantos otros — han logrado sobrevivir a su autor ; y en quienes el autor se sobrevivía.