



HERMENÉUTICA DEL JUEGO Y PACTO FICCIONAL EN EL TEATRO DE LUIGI PIRANDELLO Y VIRGILIO PIÑERA

Carmen María López López
(Universidad de Murcia)

Resumen. El propósito de este artículo consiste en realizar un acercamiento a la concepción del personaje en el teatro de Luigi Pirandello y Virgilio Piñera. Para ello, se analizarán los procedimientos de autoconsciencia, es decir, los momentos en que los personajes pirandellianos y piñerianos adquieren consciencia de que son personajes de ficción. De este modo, se pretende profundizar en las configuraciones ficcionales donde se cruzan los planos de ficción y de realidad, en un juego perpetuo entre la literatura y la vida. Por último, este estudio establecerá diferencias entre el pacto ficcional en el teatro de Pirandello y Piñera, indagando en los mundos antimiméticos del autor cubano.

Abstract. The aim of this article consists in carrying out an approach to the conception of character on Luigi Pirandello and Virgilio Piñera theatre. To achieve this purpose, the mechanism of auto-consciousness (the moment when the piradellian and piñerian characters take consciousness of being fiction characters) will be analyzed. In this way, we claim to go in depth on the fictional configuration where fictional and reality levels are mixed, in a perpetual game between Literature and Life. Finally, this study will establish some differences between the fictional pact on both authors, enquiring the antimimethic worlds of the Cuban author.

Palabras clave. Autoconsciencia, Personaje, Luigi Pirandello, Virgilio Piñera, Pacto Ficcional

Keywords. Auto-consciousness, Character, Luigi Pirandello, Virgilio Piñera, Fictional Pact

Figuraciones y espejos del sujeto literario en Luigi Pirandello y Virgilio Piñera

El teatro no ha dejado de jugar con los planos ficcionales y la ilusión metateatral¹ desde que en 1925 se publicara *Seis personajes en busca de autor*, obra donde Luigi Pirandello ensaya el novedoso procedimiento de poner sobre las tablas a seis personajes indagando sobre su existencia, sobre el porqué de la representación y, en definitiva, sobre el sentido de su vida. Si bien es cierto el hallazgo de precedentes –el más evidente es el cervantino²– sobre la ilusión metateatral, Pirandello inaugura una forma de comprender los planos de la vida y de la representación en el seno del descreimiento post-romántico. De este modo, este artículo propone –a través de una metodología comparativa– un acercamiento a la concepción del personaje en la obra de Luigi Pirandello y Virgilio Piñera.

1. La génesis del personaje: Ente la Fantasía y la incertidumbre

La génesis del personaje se produce en sentido inverso en las obras de Pirandello y Piñera. Si los seis personajes pirandellianos no han de confundirse con los actores de la compañía, porque llevan máscaras, en la dramaturgia piñeriana los personajes pugnan por despojarse de sus máscaras, correlato de las cárceles interiores, de los presidios más profundos del hombre como ser trágico. Atestígüese esta afirmación con el paratexto fijado en las didascalias o acotaciones de *Seis personajes en busca de autor*: «Los Personajes no deberán aparecer como Fantasmas, sino como realidades creadas, construcciones inmutables de la fantasía: más reales y consistentes que [...] los Actores de la compañía» (Pirandello L. 2001: 108).

A esta luz, los personajes de Pirandello no son fantasmas, sino realidades creadas de la fantasía³, si bien la fantasía no procede de una iluminación romántica, tal como expresa Platón en *Ión*, en tanto inspiración divina que la Musa le revela el *horror vacui* ante el folio en blanco. Pirandello reniega del Romanticismo como encarnación de sus personajes. La fantasía que le mueve es de signo post-romántico, descreída de toda ilusión de realidad y se instala en una

¹ Fue Lionel Abel quien en 1963 teorizó por vez primera sobre el concepto de metateatro, como una forma dramática de carácter reflexivo y auto-reflexivo. Abel conviene en fijar el siglo XVI como momento en el que en la civilización occidental aflora de manera sólida la forma metadramática, adquiriendo el carácter de metáfora a partir de consideraciones sobre la vida del hombre como *theatrum mundi* o sueño, según *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (Abel L. 1963: 71).

² Así pues, la obra de Carlos Arturo Arboleda *Teoría y formas de metateatro en Cervantes* (1991, Salamanca, Universidad de Salamanca) resulta reveladora a este respecto.

³ Véase el Prefacio antepuesto a la edición de 1925 de *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, Cátedra (Pirandello L. 2001: 83-99).

realidad alternativa: la ficción como único espacio del personaje. Tampoco los personajes piñerianos se asemejan a héroes románticos, ni a héroes clásicos aunque Electra Garrigó conserve el tenor clásico de Sófocles. Nuestro autor cubano en una línea de fuerza que arranca de esta concepción pirandelliana del personaje como categoría protagónica del drama, no explica cómo sus personajes llegaron hasta la obra literaria. Simplemente, se limita a colocarlos –con algún aditamento y referencia explícita en las acotaciones o mediante el coro– en un espacio dramático desnudo y virginal –al tiempo que mancillado– por el lastre de la historia cubana como condenación del hombre del siglo XXI.

De este modo, la condición trágica del personaje se agiganta en la producción teatral de Virgilio Piñera, a tenor de una incertidumbre alentada por la omisión de razones explícitas que justifiquen la existencia de los personajes actuantes en el seno del drama. ¿Cómo conciliar así los ámbitos quebrados del sujeto? El hombre es capaz de soportar cualquier peso sobre sus espaldas con tal de que lo entienda, se le explique y aduzcan las razones por las que ha de sufrir esa carga. Si el drama de Pirandello estriba en la conciencia de ser y estar (*Da-Sein* en sentido heideggeriano) en un lugar y en un tiempo (*hic et nunc*), arrojados al mundo del escenario, el teatro de Virgilio Piñera implementa esta condición de tragedia existencial –en esa nada «por defecto» cubanizada–, hasta cotas absurdistas⁴: los personajes no solo han sido arrojados a la ficción, sino que en ningún momento se les ha explicado por qué están ahí, cuál es su destino. Para ellos nunca llega ese momento de atisbo del que hablaba Borges, ese instante en que uno «sabe quién es» (oráculo de Delfos), o ese momento en que el *Chronos* deviene *Kairos*⁵ o tiempo de revelación (Kermode F. 1983: 52), porque no existe la *katharsis*.

La exterioridad del juego queda contrarrestada en *Jesús* en virtud de la autoconsciencia del personaje, reforzada por el convencimiento sobre la imposibilidad de acercarse a un Dios. Aflora, en este punto, una ética de la resistencia semejante a *El no*. Virgilio Piñera ofrece en su obra la figura del nuevo *Jesús*, por lo que los asideros teológicos se han quebrado. No existe la libertad porque los actos no emanan de la personalidad entera, produciéndose un quiebro en el corazón de la propia conciencia. A este respecto, Electra Garrigó y Luz Marina fraguan personajes libres en la dinámica de su propia drama: ambas eligen la puerta del no partir, con el condicionante de libertad que ello implica.

⁴ Iluminadoras son las reflexiones de Vicente Cervera Salinas en «Un decálogo del Teatro del absurdo para *Dos viejos pánicos*», en *Insular corazón. Virgilio Piñera 1912-2012*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, pp. 121-133.

⁵ Tal distinción, inspirada en los teólogos, fue consagrada por Brabant en su obra *Time and Eternity in Christian Thought* (1973). Tillich asoció *kairos* a «destino del tiempo» en un momento de crisis. Cullmann y Marsh, por su parte, emplearon los términos *chronos* y *kairos* de acuerdo con un sentido histórico y bíblico. Desde esta mirada, *chronos* es «tiempo que pasa» o «tiempo de espera», en definitiva, un tiempo que ya no será; *kairos*, de manera particular, constituye un punto en el tiempo colmado de significación, una estación cargada de sentido de la que deriva su relación con el fin (Kermode F. 1983: 53). De este modo, el Nuevo Testamento sienta las bases del sentido moderno del tiempo: El advenimiento de Dios (*kairos*), frente al tiempo que transcurre (*chronos*).

Permanecer en el mismo lugar implica la revelación de que todo se ha cumplido de manera íntegra en el personaje.

La autoconsciencia de Clitemnestra Plá en *Electra Garrigó* se deja sentir en la medida en que reduce a Electra a la categoría de personaje de ficción. En Clitemnestra, como en Tota y Tabo, también late el miedo de que, en sentido psicoanalítico, usurpen su lugar. La conciencia de Clitemnestra aflora por la hiperpercepción de Electra:

Clitemnestra. Veo Electras por todas partes. [...] ¡Yo misma acabaré por volverme Electra! (*Pausa.*) Pero, no, antes la muerte, Esa mujer viscosa, esa mujer objeto, esa mujer que es sólo un personaje de tragedia. (*Pausa.*) ¿Se puede matar a un personaje de tragedia? (Piñera V. 2006: 77).

2. Persona y personaje: Las fronteras ficcionales en Pirandello y Piñera

En este punto, es lícito reconocer una diferencia capital entre la consideración de los términos persona-personaje en la dramaturgia de Pirandello y Piñera. Mientras que Pirandello arroja a sus figuras, en clave existencialista, a las tablas de un escenario donde han de ver representada su función y donde ellos mismos se reconocen personajes, Virgilio Piñera los sitúa en un espacio empírico-público, si bien el choque de la realidad adviene porque ellos se reconocen personas más que personajes. Véanse las palabras del Padre al Director en *Seis personajes en busca de autor*: «Se nace a la vida bajo formas muy diversas: árbol o piedra, agua o mariposa... o mujer. ¡Y que también se puede nacer personaje!» (Pirandello L. 2001: 111).

Son personajes «vivos» que tienen conciencia de serlo, aunque su única traba consiste en que no les dejan representar su papel. La condición pirandelliana es superada por Virgilio Piñera, quien no se limita a postular: «Créame, señor, somos de verdad seis personajes interesantísimos. Pero nos han abandonado» (Pirandello L. 2001: 111), como sostiene la Hijastra en Pirandello. Antes bien, en *Electra Garrigó* tanto Electra como Clitemnestra muestran una lucidez meridiana en su discurso que dista mucho del juego pirandelliano representado por Agamenón y Egisto:

Agamenón. Eres un reducido humorismo, Clitemnestra Plá. ¿Es que nunca podrás contemplarme en el papel de Agamenón, rey de Micenas y Argos, de la familia de los Atridas, hermano de Menelao, sacrificador de Ifigenia, jefe de los Aqueos? [...] ¡Pero, decidme, os suplico, decidme! ¿cuál es mi verdadera tragedia? ¡Porque yo debo tener una tragedia como todos los humanos, una tragedia que cumplir y se me escapa su

conocimiento! (Piñera V. 2006: 57).

Frente al desconocimiento que Agamenón reconoce de su propia tragedia, tildado por Egisto de «padre feliz» acorde con el espíritu dionisiaco nietzscheano, Electra Garrigó se reconoce más que un personaje de ficción, que aspira incluso a la inmortalidad, dádiva exclusiva de los dioses: «¡Escuchad: quiero vivir eternamente, quiero ser inmortal! No acepto ninguna muerte, trágica o no» (Piñera V. 2006: 71).

De un modo semejante, en *El no* de Piñera, los personajes no quieren despojarse de los trozos de su infancia.

Albert Camus (1942) en *El mito de Sísifo* sostiene que la existencia está marcada por la rutina o cotidianeidad (símbolo del ventilador en *Aire frío* de Piñera). Sin embargo, ¿vivir siempre desde la semilla implica no avanzar y caer en una rutina? Antes al contrario, vuelto el argumento por pasiva su autoconsciencia radica en lo que Bachelard (1940) denominó la «filosofía del no» como actividad constructiva que convertirá a Vicente y a Emilia en adalides de su destino, sin someterse a la pequeña muerte diaria de hacer aquello que los demás esperan de nosotros. Pronunciando el no, los protagonistas son conscientes de su ruptura con la convención social, al mismo tiempo que encarnan «la tragedia del inmovilismo» (Adsuar M.D. 2010: 716).

3. *Hermenéutica del juego*

Imaginemos ahora que Electra Garrigó o Tota y Tabo desenmascaran ese gran teatro que es la vida y advierten que son personajes de ficción. Electra, tal como la presenta Piñera, es consciente de su destino en el símbolo áulico de la luz. Tota y Tabo, sin embargo, sentirían en grado sumo el poder de la decrepitud o quizá se alegrarían de sentirse personajes de pura ficción. Su drama estriba precisamente en que se les ha privado de la juventud y viven entre fantasmas, matando el miedo de sí mismo y del otro: «El uso teatral del espejo subraya [...] los rasgos físicos de la decrepitud» (Cervera V. 2013: 125). Bendito eterno retorno. Pero si los dioses han caído del cielo de la tragedia que vaticinó Nietzsche, ¿dónde hallar asideros? En esta clave del metateatro o la *mise en abyme*, la reflexión meta-artística no se forja como un fenómeno cuya especificidad remita únicamente al ámbito literario: alude a constantes que recubren las distintas esferas de la obra literaria.

Se propone, pues, establecer una diferencia entre el juego en Pirandello y en Piñera. Mientras que en *Cada cual a su manera* el escenario es invadido por la vida, y en *Seis personaje en busca de autor* La Hijastra continúa alegando que el autor que les dio vida, luego quiso alejar a los personajes del mundo de la ficción, los personajes pirandellianos luchan por cruzar el espejo de Alicia. El Director

pregunta por el guión, por el drama, ante lo que responde el Padre: «Está dentro de nosotros. [...] El drama está en nosotros, somos nosotros; y estamos deseando impacientemente representarlo, con la urgencia de la pasión» (Pirandello L. 2001: 113-114).

En ese momento, el portero interrumpe al señor Director, que está ensayando, para anunciarle que unos señores (los seis personajes) preguntan por él. El Padre explicita que han venido en busca de autor, mientras que el Director dice que aquí no hay autor alguno, que están ensayando una comedia. Se produce un proceso de autoconsciencia que más adelante explicaremos mediante la técnica de la auto-comunicación literaria o del monólogo como recurso dramático de máxima introspección:

Padre. Aquí reside para mí todo el drama: en la conciencia que yo poseo, y usted mismo lo puede ver, de que cada uno de nosotros se cree *uno*, sin que ello sea verdad; porque cada uno de nosotros es *muchos*, sí señor, muchos, dependiendo de todas las posibilidades de ser que llevamos dentro: *uno* con éste, *uno* con aquél; ¡y tan distintos! E imaginamos, sin embargo, que siempre somos el mismo para todos, y siempre el mismo que nosotros creemos ser en cada uno de nuestros actos (Pirandello L. 2001: 127).

La multiplicación del *yo* y el desdoblamiento de la personalidad marcan el relativismo pirandelliano⁶. Si la concepción de persona ('máscara') se ha horadado, de manera que no somos uno sino muchos, en diversas circunstancias y con variadas posibilidades, se quiebra el estatuto único de verdad, de manera que solo hay interpretaciones⁷. El Padre, dolido, dice a los actores que no se rían de la Madre⁸:

Padre. [...] Su drama no puede consistir en que amaba a dos hombres, pues fue incapaz de sentir nada por ellos, a no ser, quizá, un cierto reconocimiento, ¡pero hacia el otro, no hacia mí! ¡Ella no es una mujer, es una madre! Y su único drama terrible se cifra en estos cuatro hijos de sus dos maridos.

Madre. ¿Y tienes el valor de decirlo? ¿Fui yo acaso quien lo buscó? ¿Fue él, señor! ¡Él me impuso al otro, por la fuerza! ¡Me obligó, me obligó a irme con el otro!

⁶ Véase «El humorismo» en el prólogo a la edición de Cátedra a *Seis personajes en busca de autor*, donde Pirandello subraya que «el alma individual no es una», porque las tendencias instintivas e ideales se entremezclan en el individuo, como si en él existieran almas diversas y opuestas personalidades, en una suerte de *discordia concors*.

⁷ Friedrich Nietzsche (2006: 222), al sustentar en sus *Fragmentos póstumos* la idea de que «no hay hechos, solo interpretaciones» ya estaba anunciando el carácter fragmentario del *yo*.

⁸ El director previamente había preguntado «por qué la madre es viuda si el padre está aquí».

Hijastra. (Indignada, violenta.) ¡No es verdad!
Madre. (Asombrada.) ¿Cómo que no?
Hijastra. ¡No es verdad! ¡No es verdad!
Madre. ¡Qué sabes tú! (Pirandello L. 2001: 116-117).

Cada personaje cree en su propia verdad, más allá de consideraciones universales. Impera, por tanto, una suerte de parcialismo en las respuestas de los personajes, que aflora por el relativismo de la verdad del sujeto respecto al mundo que le circunda (en clave filosófica de pérdida de valores individuales). La Madre afirma que se vio obligada a irse con otro; mientras que la Hijastra lo niega buscando razones en la indiferencia del hijo. En otro sentido, el Padre siente que su esposa fue incapaz de sentir algo por él: la ve como mujer, no como madre de cuatro hijos de dos hombres distintos. He ahí su drama.

En este momento, los personajes –seres de carne y hueso, de la realidad– actúan, mientras que los actores –seres que viven una ficción– miran. Se han invertido los valores en el seno del teatro, pues hasta los propios actores son ahora espectadores de un drama ajeno, un drama proveniente de la realidad que, precisamente por ser más real que la propia comedia ficticia que ensayan los actores con el director, ha suplantado a la ficción originaria y ha tomado carta de naturaleza en la escena. De hecho, cuando la Primera Actriz recuerda al Director que deben retomar el ensayo, este alega que no lo interrumpa porque se encuentra admirado junto con los demás actores de su compañía, ante la fascinación de asistir a un espectáculo tan interesante como el que están propiciando los seis personajes. En estos términos reconocen los propios actores este cambio en los papeles del teatro con la vida. Según sostiene la Primera Actriz, los personajes actúan mientras los actores miran (Pirandello L. 2001: 117).

Sin embargo, resulta mucho más trágico que los papeles no se inviertan en un orden social y moral, sino que se entrecrucen los distintos planos de ficción y realidad, tal como sucede en *Falsa alarma*, *Dos viejos pánicos* o *Una caja de zapatos vacía*. En *Falsa alarma* el asesino no puede soportar el disparate de que el juez no le dicte sentencia por sus actos, porque representa un papel. La hondura trágica es mayor en Piñera que en Pirandello, pues mientras que en las obras del dramaturgo italiano se invierten casi de manera natural los espacios de la vida y de la representación, en Piñera esa inversión provoca asombro en aquellos personajes que continúan asentados en el plano vital que les corresponde: el Asesino quiere seguir siendo un asesino y, por lo tanto, que se le juzgue como tal:

Asesino. (*Sumamente nervioso.*) ¡Ustedes son un par de locos! Yo soy un asesino, pero ustedes son locos redomados. Quiero que se me acabe e juzgar. Quiero un juez, un juez de verdad (Piñera V. 2006: 158).

En esa misma obra, asistiremos a la persecución por parte del asesino del

juez y la viuda. Tal inversión de valores, con poco, podría semejarse a la obra de Pirandello. Sin embargo, su atisbo es tan leve en *Falsa alarma*, que de nuevo el asesino impreca si es que no van a juzgarlo. A diferencia de esa tragedia implícita de *Falsa alarma*, donde la autoconsciencia significa identidad y asunción de un papel establecido en la vida, en *Seis personajes en busca de autor*, los propios actores condescienden al interés del espectáculo de la vida que están contemplando. Por ello, Pirandello viene a decirnos que cualquier material de la vida colocado en un escenario dramático cotidiano, puede tener interés.

Existe una singularidad diferencial en esta concepción de inversión de los papeles en la escena tal como la expone Virgilio Piñera. Mientras que para Pirandello es lícito invertir los papeles de los actores-espectadores, en Virgilio Piñera los personajes son al mismo tiempo actores y espectadores de su propio drama: se ven reflejados en sí mismos y en los demás, de ahí la dualidad que circunda el universo de Piñera (Tota y Tabo, Electra y Orestes, Berta y Carlos). Ese tótem de interpretaciones parciales se dan en el lenguaje, mediante las palabras, inherente al relativismo pirandelliano: Como sostiene el Padre en *Seis personajes*:

El Padre. Aquí reside todo el error, en las palabras. Cada uno de nosotros posee dentro de sí un mundo de objetos, su mundo. Pero, ¿cómo podremos entendernos si en las palabras que yo pronuncio encierro el sentido y el valor de las cosas tal como son dentro de mí, mientras que quien las escucha las asume inevitablemente con el sentido y el valor que tienen para él, que tienen en su mundo? Creemos entendernos; nunca nos entendemos (Pirandello L. 2001: 119).

Sin embargo, en el universo teatral de Piñera se implica la deconstrucción, del sentido ficcional. Así pues, en *Falsa alarma* el paso del juez y la viuda a un plano lúdico los induce a reflexionar sobre el lenguaje. Tal ejercicio metalingüístico se extrema hasta el significado absurdo, la entelequia o la hiperreflexión: «Viuda. (Al asesino.) Usted incurre en error, señor mío: mosca Tsé-Tsé son tres palabras. Mosca, una; Tsé, dos; Tsé, tres. Mosca Tsé-Tsé» (Piñera V. 2006: 146).

Los personajes cuanto más juegan, menos dominio tienen sobre su propia conciencia. Para pensar con lucidez meridiana es menester permanecer mucho tiempo solo. El epítome del juego como *ludus* se manifiesta *Dos viejos pánicos*. Desde el inicio Tota anuncia a Tabo que van a jugar: matar el miedo. El miedo, en realidad, son ellos mismos que sienten miedo de su *yo* y del otro, a través del signo inequívoco en un espejo. Mirarse en un espejo significa, cuanto menos, reconocer el propio rostro: asombrarse, vislumbrarse, horrorizarse incluso. Sin embargo, a Tabo no le gusta mirarse en el espejo porque está viejo y le produce soberano miedo. Se ironiza (Ballart P. 1994: 125) sobre el juego de unos personajes que son mirados por el narrador desde una vista de pájaro. Todos resultaríamos ridículos si

alguien nos mirara desde esa perspectiva cenital, pareceríamos enanos y patizambos que juegan una tragedia, en palabras de Valle-Inclán. Tota tilda a Tabo de ridículo, porque los muertos no tienen alma. Tabo, entonces, juega a ser juez en la obra, en una línea de fuerza semejante a *Falsa alarma*, donde el personaje juega a adoptar distintos papeles, máscaras de sí mismo.

Ante tal situación, ¿pueden los dos pánicos viejos aceptar las reglas del juego? En el acto II, se introduce el tema de las variaciones sobre la muerte (en la primera Tota mata a Tabo y en la segunda, Tabo mata a Tota). La dualidad aflora incorruptible: morir o matar. Si la estructura de poder ya estaba presente en *Dos viejos pánicos*, en *Una caja de zapatos vacía* se acrecienta en una apuesta nuevamente existencialista. Frente al modelo cíclico resultado del miedo de los dos pánicos decrepitos, *Una caja de zapatos vacía* apuesta por un juego de la crueldad: los personajes se transforman, la caja vacía –como el corazón de los personajes– desaparece con la irrupción de Angelito (emblema del poder y la dominación con la camisa negra) sobre la escena.

4. El pacto ficcional: Tras el espejo de Alicia. Consideraciones sobre los mundos posibles piñerianos

«Cada obra literaria, pero en particular las de carácter fantástico, pone en pie un *mundo posible*, distinto del de la experiencia, que es necesario y suficiente que se someta a sus propias reglas de coherencia» (Segre C. 1985: 253). En tal punto, la ficción –en su sentido etimológico ‘imaginar, figurarse, suponer’– se desvela como una representación plasmadora de modelos de mundo que, aun sin consistencia real, serían posibles sometidos a la *lógica del como si*. Sin embargo, ¿qué sucede cuando estos mundos no disfrutan de existencia ni de entidad real, sino que son sucedáneos del miedo o de la incompreensión, invirtiendo las categorías lógicas de la ontología humana? Así, se propone una aproximación al universo ficcional piñeriano.

Es probable que ningún otro texto del siglo XX exprese con mayor lucidez, como lo hace *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, el modo en que opera el estatuto de la ficcionalidad superados ya, *stricto sensu*, los preceptos del aristotelismo poético:

Padre (*Dolido, pero melifluo.*) Pero usted sabe bien que la vida está llena de infinitas cosas absurdas, descaradamente absurdas, que ni siquiera tienen necesidad de parecer verosímiles porque son verdad.

Director. Pero ¿qué dice usted, hombre?

Padre. Digo que lo que realmente puede considerarse una locura es esforzarse en hacer lo contrario: es decir, crear locuras verosímiles para que parezcan verdaderas. Y permítame hacerle notar que la locura es, en

todo caso, la única razón de una profesión como la suya. (*Los actores se revuelven, irritados.*)

Director. (*Levantándose y mirándolo fijamente.*) ¿Así que la nuestra le parece una profesión propia de locos?

Padre. ¡Dígame usted! ¡Hacer que parezca verdad lo que no lo es! Y además sin ninguna necesidad, por pura juego. ¿No consiste su trabajo en dar vida sobre un escenario a personajes fingidos? (Pirandello L. 2001: 110).

En realidad, el padre quiere ver sobre las tablas a seres «más vivos que los que se ven por las calles. Quizá menos reales, pero más verdaderos» (Pirandello L. 2001: 111). En este diálogo subyace una crítica implícita al aristotelismo aplicado en términos rígidos a la escena teatral⁹. Por eso, es necesario que el personaje actúe según una lógica¹⁰ viva, que le permita ser menos real y, sin embargo, más verdadero. ¿Acaso no es más cierta la realidad ficticia presentada por Pirandello que el universo en que habitan los actores? Demos paso a una explicación del teatro de Virgilio Piñera a la luz de la Teoría de los mundos posibles¹¹.

Pirandello da otra vuelta de tuerca respecto del aristotelismo, en una crisis del concepto de realidad y verosimilitud, ante el desafío siempre latente de la literatura y la necesidad de una nueva poética no regida por la insignia del aristotelismo. El dramaturgo italiano parece decirnos que la verdad ha suplantado a la verosimilitud. Todo ello se produce por la ruptura entre los dos planos complementarios que operan en todo proceso artístico. Si las teorías sobre la ficcionalidad literaria han postulado el principio inviolable de la verosimilitud, Pirandello busca la verdad, por encima de toda verosimilitud. Por eso no importa que los personajes se consideren los únicos seres existentes sobre el orbe ficcional, de modo que han hecho de su ficción la única realidad posible.

El estatuto de la verosimilitud deviene únicamente en verdad. Mediante este proceso de naturalización de lo ficcional en el seno del escenario, el arte se libera de su condición de hecho artístico sublime, sino más bien adaptado al sentido de la vida, con sus miserias burdas y su dolor cotidiano. Y sin embargo, ¿cómo opera el estatuto de la ficcionalidad en el teatro de Virgilio Piñera? Mientras que en la obra de Pirandello el universo ficticio de los personajes ha suplantado al real de los actores, la condición trágica del personaje como conciencia autónoma se agiganta en la medida en que se cruzan estos dos planos de realidad y ficción.

⁹ Véase el ensayo «Arte, ciencia, Ilustradores, actores, traductores», donde Pirandello reclama para los personajes mayor naturalidad, más allá de la idealización de sus criaturas.

¹⁰ Por ejemplo, el verso moderno («el pez de la torre nada en el asfalto») del poeta Óscar en *Aire frío*.

¹¹ A la luz de la Teoría de los Mundos Posibles (Albaladejo T. 1998: 57-59) se despliegan tres mundos: Tipo I (el de lo verdadero de acuerdo con lo objetivamente existente), Tipo II (el de lo ficcional verosímil) y Tipo III (lo ficcional no verosímil, cuyo correlato artístico viene cifrado en la literatura fantástica).

5. Virgilio Piñera y los mundos antimiméticos

Hagámonos ahora una pregunta: ¿Dónde está en la obra de Piñera el espejo con que Alicia en la fábula de Carroll atravesaba los espacios de la realidad y de la ficción? Espejo inexistente, figuración eterna, bucle infinito... Afloran, pues, mundos anti-miméticos (Abraham L. 2008: 175) en una desficcionalización que, a diferencia de la obra de Pirandello donde el teatro es invadido por la vida, se exhibe dos realidades alternativas, sin que el lector pueda discernir cuál es la verdadera y cuál la imagen proyectada sobre el muro, como en el mito de la caverna platónico. No obstante, los planos A-B entrecruzados en la obra de Piñera no adquieren condición de copia imperfecta, porque tanto uno como otro se revelan dotados igualmente de suficiencia y entidad autónoma. El espectador debe interrogar su proceso de semiosis. Víctima de la desconfianza, deberá construir el mundo ante sus ojos (Abraham L. 2008: 75-76).

Tota en un momento de *Dos viejos pánicos* dice estar muerta, pero los muertos no hablan. Tal figuración y espejo se inscribe en un plano metaficcional: hablar de la muerte desde la vida, por tanto en una estructura anti-mimética. En *Falsa alarma*, el asesino juega a perseguir al juez, pero el trenzado de planos de realidad de los personajes imposibilita cualquier reconciliación entre instancias ficcionales. El asesino permanece en el plano A, mientras que el juez y la viuda han accedido a un horizonte B. Esta disociación de planos provoca sensación de extrañamiento, distancia, contradicción, divorcio, frialdad y crueldad.

En definitiva, Virgilio Piñera deconstruye mediante su teatro la Teoría de los Mundos Posibles, cruzando planos a capricho, elevando a grado *summo* las figuraciones y los espejos. He aquí otro rostro más de la *mise en abyme*, que revierte sobre el plano recepcional. Así, el personaje se encuentra al mismo tiempo dentro y fuera del universo ficcional: asume el papel de actor (comediante) en tanto que reflexiona sobre su propia obra (Ubersfeld A. 1997: 177), tal como sucede con el juego en *Dos viejos pánicos*, el rito y la crueldad en *Una caja de zapatos vacía* o la persistencia y convicción en *El no*.

6. Conclusiones

A lo largo de estas páginas, se ha propuesto un acercamiento a la obra de los dramaturgos Luigi Pirandello y Virgilio Piñera, partiendo del personaje como instancia reflexiva. Al establecer una diferenciación entre los conceptos de «persona» y «personaje», se han desligado los ámbitos de la vida y del escenario, en un sentido existencialista donde afloran las máscaras frente a la desnudez, el quiebro del *yo* como identidad frente a los otros, y el espacio público u observable (*skené*) frente a la privacidad inherente al conocimiento del ser. De igual modo, se ha propuesto una hermenéutica del juego como repetición o ritual, en la que el

signo trágico aflora ante la imposibilidad de librarse de la rutina, tal como expresaba Camus en *El mito de Sísifo* (1942).

Esa conciencia interior del personaje ha de irrumpir en el espacio público del teatro, en pugna perpetua entre la intimidad violada de la escena y la reflexividad del personaje. Se ha prestado atención a los procedimientos *anti-miméticos* del teatro piñeriano, como viraje artístico y superación de los postulados aristotélicos sobre la *mímesis* o la conceptualización sobre los *mundos posibles*.

En este punto radica la especificidad del discurso autoconsciente de los personajes en el teatro de Virgilio Piñera, que se distancia del modo de concebir al personaje en la poética pirandelliana. Así, mientras que otros dramaturgos juegan una tragedia con sus criaturas, nuestro autor cubano rebasa los límites de la autoconsciencia hacia una hiperlucidez en cuyo artificio el *yo* se ve proyectado a sí mismo, como en las escenas de *mise en abyme* en los cuadros y espejos de *Jesús*.

Virgilio Piñera ha dadivado a la historia de las letras cubanas y a la historia del pensamiento literario universal, una filosofía de la existencia y un modo de comprender la vida en que prevalece el sentido del *yo*, en estos tiempos en que el hombre ha perdido su individualidad y se prioriza a la masa. Virgilio Piñera, en definitiva, ha insuflado vida a Electra, Clitemnestra, Tota, Tabo, Jesús de Camagüey, Luz Marina, Vicente, Emilia, Berta o Carlos. Ellos ofrecen la eminencia de la revelación del hecho estético y la única verdad a la que puede consagrarse el hombre de letras: «La única vida realmente vivida, es la literatura»¹².

Lúcidos, temerosos, audaces, cobardes o solitarios..., los personajes piñerianos pugnan por vivir en el limbo del tiempo, entre la realidad y el teatro, entre la verdad y la representación, entre la vida y la literatura. Quieren existir desgajados del exterior, sin sentir el miedo, la falta de fe y de asideros trascendentales del mundo exterior y teatral. Anhelan, en definitiva, un lugar en el que vivir y salvarse de su tragedia.

BIBLIOGRAFÍA

Abel Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

Abraham Luis Emilio, *Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Adsuar María Dolores, *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*, Murcia, Universidad de Murcia, Editum, 2009.

¹² Marcel Proust, *El tiempo recobrado V*, Madrid, Alianza, 1972, p. 76.

_____, «La tragedia del inmovilismo o la libertad como resistencia», en *Revista Iberoamericana*, volumen LXXVI, núm. 232-233, julio-diciembre de 2010, pp. 713-723.

Albaladejo Mayordomo Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998.

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza, 2010.

Bachelard Gastón, *La filosofía del no*, Madrid, Amorrortu, 1984.

Ballart Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quadernus Crema, 1994.

Camus Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 1981.

Cervera Salinas Vicente, «Un decálogo del Teatro del absurdo para *Dos viejos pánicos*», *Insular corazón. Virgilio Piñera 1912-2012*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2013, pp. 121-133.

Kermode Franz, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983.

Piñera Virgilio, *Teatro completo*, La Habana, Letras Cubanas, 2006.

Pirandello Luigi, *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, Madrid, Cátedra, 2001.

Pozuelo Yvancos José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

Proust Marcel, *El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1972.

Segre Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

Ubersfeld Anne, *La escuela del espectador*, Madrid, Asociación de directores de escena de España, 1997.