

“¿QUIÉN SOY YO? ¿QUIÉNES SON ELLOS/AS?” PERSONAJES EN BUSCA DE IDENTIDAD *

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXII 722 noviembre-diciembre (2006) 000-000 ISSN: 0210-1963

Laura Caretti
Universidad de Siena

ABSTRACT: *Who am I? Who are they? These are the questions haunting the characters, created by writers such as Ibsen, Pirandello, Beckett and others, whose emblematic search for identity is explored in the article. The complex interconnections between subjectivity and alterity are focused within the coordinates of space (society) and time (memory) in their outward and inward movement. The characters are seen on stage relating also to the otherness of actors and spectators. Particular relief is given to the difference between the female and male search for identity in the light of contemporary historical changes.*

KEYWORDS: *Identity, Character, Theatre/Performance, Gender.*

RESUMEN: ¿Quién soy yo? ¿Quiénes son ellos/as? Estas son las cuestiones que obsesionan a los personajes creados por escritores como Ibsen, Pirandello, Beckett y otros, cuya emblemática búsqueda de identidad se explora a lo largo de este artículo. Las complejas interconexiones entre subjetividad y alteridad son analizadas con las coordenadas del espacio (sociedad) y el tiempo (memoria) en su movimiento interno y externo. Los personajes son vistos en el escenario desde la alteridad de actores y espectadores. Un particular relieve se otorga a la diferencia entre la búsqueda de la identidad femenina y masculina a la luz de los cambios históricos contemporáneos.

PALABRAS CLAVE: *Identidad, personaje, teatro/drama, género.*

1. PRÓLOGO: VARIANTES DEL TÍTULO

Empiezo por el título, sus distintas acepciones y posibles significados: “¿Quién soy yo? Personajes en busca de identidad”. Se trata de un título deliberadamente doble, no sólo porque está formado por dos segmentos, sino también porque el interrogativo inicial puede referirse a un sujeto masculino o femenino y, en italiano (*Chi sono?*) también conlleva una ambigüedad con el singular o el plural, lo que no sucede en español, ni en inglés, francés así como en todas las lenguas que necesitan el pronombre personal junto al verbo.

De hecho, la pregunta “chi sono?” puede ser:

- un interrogativo singular (primera persona del verbo *essere* (ser) y que correspondería al español, “¿quién soy yo?”
- un interrogativo plural (tercera persona del verbo *essere*) que en español se traduciría con “¿quiénes son ellos/ellas?”.

Si en el primer caso es el sujeto el que se pregunta y nosotros participamos en la pesquisa que hace sobre sí mismo, en el segundo de los casos la atención se encuentra centrada sobre los otros:

“¿Quién soy yo? ¿Quiénes son ellos/as” Veremos como estos interrogativos diferentes pueden coexistir en una misma búsqueda de identidad, cuando la pregunta sobre sí mismo se relaciona con la pregunta sobre los otros. Las dos preguntas, al perder su diversidad, se transforman en dos puntos de vista de la misma investigación. El sujeto encuentra la propia identidad en relación con los otros. Su búsqueda se coloca en aquel espacio donde la reciprocidad, la confrontación o el enfrentamiento permiten una definición de sí mismo.

La integración y la dialéctica de los dos interrogativos en el mismo sujeto será uno de los puntos de nuestra reflexión.

En la segunda parte del título se precisa que se va hablar de “personajes” señalando implícitamente a Pirandello, a sus *Sei personaggi in cerca di autore* (*Seis personajes en busca de autor*), a quienes nos referiremos por la importancia que tienen por cuanto concierne nuestro argumento. Todavía hoy, pasados ochenta años de su aparición, cuando los seis entran en el teatro desde el fondo de la platea, inesperados, misteriosos, movidos por la urgencia de existir mediante la representación de su historia, la pregunta *¿Quiénes son ellos?* sacude a los actores en el escenario, se difunde entre el público, activa en todos la atención de seguir su drama secreto.

Pero se hablará también de otros personajes escogidos entre los que reflexionan sobre su identidad, sorprendidos en un momento de crisis, dinámicos en la búsqueda o desesperados, escondidos tras una máscara o dispuestos a arrancársela de la cara. El teatro ha dado voz a muchos personajes de este tipo. Monólogos y diálogos articulan en la escena el doble plano de la relación entre el yo y los otros, entre el yo y el público que escucha.

¿Quién soy yo? Lo puede decir una voz masculina o una femenina, y escuchamos ambas para percibir la diferencia, pero nuestros focos darán más luz a los personajes de mujeres que la literatura del siglo XIX hasta hoy pone en el centro de un cambio epocal en la sociedad europea. En ellos, precisamente a causa de este cambio, el choque existencial entre papeles fijos e identidad que cambia, crea una desviación, un conflicto. Y el teatro, a veces, ha sabido representarlo en modo tan eficaz que los personajes, calados en el cuerpo vivo de los actores, han hecho olvidar su naturaleza ficticia.

Es el caso de Nora, del que hablaremos. Nora, la protagonista de *Et dukkeheim* (*Casa de muñecas*) cuyo abandono de marido e hijos ha causado escándalo desde su primera representación en la Copenhagen de 1879. Durante mucho tiempo se habló de ella como si fuese un caso de la vida y no del arte de Ibsen y las discusiones fueron tan enardecidas en toda Europa que dividió amigos y esposos. "Prohibido discutir sobre *Et dukkeheim*, se lee en algunas invitaciones de cenas suecas. Y George Bernard Shaw sostiene, en un escrito de 1897, que el ruido del portazo con el que Nora sale de la escena en busca de su identidad, ha sido más fuerte que el de los cañones de Waterloo o de Sedán, porque ha sacudido los fundamentos de la vieja clase burguesa con sus papeles fijados de siglos ("The slam of the door behind her is more momentous than the cannon of Waterloo or Sedan, because when she comes back it will be to the old home.").

2. ¿QUIÉN SOY YO? ¿QUIÉN ERES TÚ? (GIACOMO PUCCINI, LA BOHÈME, 1896)

Después del breve prólogo es hora de que levantemos nuestro telón. Los dos primeros personajes pertenecen a la ópera lírica, a aquél extraordinario género de espectáculo,

culto y popular, que en el siglo XIX crea una nueva dramaturgia de las pasiones. La obra es la *Bohème* de Puccini. Aquí, en el primer acto, en pocas réplicas, los dos protagonistas, Rodolfo y Mimí, se presentan y en la manera distinta de hacerlo, se caracterizan. Leamos su diálogo en el *libretto* de Giacosa e Illica (elaborado con gran maestría a partir de la novela de Henry Murger, *Scenes de la vie de bohème*), dejando que la música resuene en la mente de quién la conoce.

La escena es una buhardilla desde donde se ven los tejados de París, en la que viven pobres artistas, alumbrada apenas por reflectores lunares. Un muchacho y una muchacha se encuentran casualmente. Ella ha perdido las llaves. La vela se ha apagado. Sus manos se tocan... "Che gelida manina/se la lasci riscaldar./ Cercar che giova? – Al buio non si trova." Es inútil buscar la llave, dice él que la ha escondido con rapidez, será mejor intentar conocernos. Y enseguida empieza con arrebatado a responder "con dos palabras" al interrogativo "¿Quién soy yo?":

RODOLFO Chi son? Chi son? – Sono un poeta.

Che cosa faccio? - Scrivo.

E come vivo? – Vivo.

In povertà mia lieta
scialo da gran signore
Rime ed inni d'amore.

Per sogni, per chimere
e per castelli in aria

L'anima ho milionaria.

(Quadro I, p.57)

La identidad se encuentra brevemente inscrita en las coordenadas del hacer y del haber. La actividad de poeta, los versos de amor, la pobreza contrapuesta a la riqueza de los "sueños y quimeras" componen el esencial autorretrato del joven artista bohemio, atraído por la misteriosa visitadora. De ella le impresiona la palidez pero sus ojos transfiguran de inmediato aquella "cara de enferma" en "la dulce cara, rodeada de suave alba lunar". Por ahora, el imaginario poético vence sobre la realidad, pero precisamente en este engaño amoroso se esconde el drama.

Más compleja es la respuesta que ella da a la pregunta de Rodolfo: "Ahora que me conocéis, hablad vos. ¿Quién sois?". Il ritratto di sé questa volta è tracciato in forma narrativa ("la historia mía es breve", "Puedo contarle bien

poco") y empieza con el nombre, que no es el suyo sino el que le dan los demás: "Me llaman Mimi/ pero mi nombre es Lucía". Y a continuación: "Me llaman Mimi,/ y el porque no lo sé".

El personaje se construye desde el principio mediante un desdoblamiento entre sí misma y los otros: entre una Lucía "sola, solita" en el pequeño cuarto sobre los tejados y la Mimi que entra en la vida coral de Rodolfo y sus amigos. Ésta es la nueva identidad que ahora desea ("MIMÍ *con graciosa astucia* ¿Si viniese con vos?"). Lo que cuenta es el presente del encuentro imprevisto. De este modo, la respuesta "quien sois?" puede ser simplemente: "Soy su vecina/ que viene a importunarle a deshoras".

La solitaria Lucía desaparece en el artefacto del drama. El relato biográfico evoca por un momento la buhardilla, "el trabajo de aguja", las flores sin perfume, la rosa sobre el alféizar, los gestos cotidianos ("Sola me cocino /yo misma el almuerzo"), el paso de las estaciones ("cuando viene el deshielo/el primer sol es mío"). Pero, a una cierto punto, el realismo se difumina en la poesía de las cosas, en el deseo de amor, en el espejismo "de sueños y quimeras". Mimi se cuenta entonces con las mismas palabras de Rodolfo, buscando un acuerdo con él, atraída por su identidad de poeta:

MIMI' Mi piaccion quelle cose
Che han sì dolce malia,
che parlan d'amor, di primavera,
di sogni e di chimere,
quelle cose che han nome poesia...
Lei m'intende?

(Quadro I, p.58)

Si nos acercamos más a la escena y escuchamos su música nos damos cuenta que la identidad de Mimi/Lucía cuando habla de ella misma concuerda con la de Rodolfo, esto es, crea aun en la diferencia, unos puntos de contacto con él. Y la compartida fuga hacia los sueños prepara la unión de las dos voces en el "te amo" que cierra la escena.

Así pues, podemos concluir con una reflexión: la respuesta al interrogativo "¿quién soy yo?" depende también del interlocutor, del "¿quién eres tú?", en una interacción que puede por concordancias, como el duo de Rodolfo y Mimi, o por disonancias.

3. ¿QUIÉN SOY YO? ¿QUIÉN SOY YO PARA ELLOS? (LUIGI PIRANDELLO: UNO, NESSUNO, CENTOMILA, 1925)

Hemos dicho al principio que los dos interrogativos ¿quién soy yo?/¿quiénes son ellos?" pueden pertenecer ambos al mismo sujeto. Ésto es lo que sucede al personaje de Pirandello en *Uno, nessuno, centomila* (cuyo subtítulo es, *Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali, sulla vita degli uomini e in particolare sulla propria*): un texto, según mi parecer, excepcional por la reflexión sobre la identidad interna y externa, sobre la doble mirada del personaje que se ve distinto de como lo ven los otros.

En un largo monólogo, o mejor dicho, en un largo diálogo con el lector, el protagonista-narrador cuenta el descubrimiento traumático de las múltiples identidades que le atribuyen los otros y el rechazo paranoico de estos "extraños" de sí mismo. De hecho, Vitaliano Moscarda se da cuenta repentinamente que su esposa ve en él lo que él no puede ver. Y su identidad comienza a vacilar:

Mi si fissò invece il pensiero che io non ero per gli altri quel che, finora, dentro di me, mi ero figurato di essere. (p 8)

Se per gli altri non ero quel che finora avevo creduto d'essere per me, chi ero io? (p13)

Todo el drama empieza por una frase banal de la esposa sobre su nariz que, según ella, "se inclina hacia la derecha". Pero en Pirandello lo grotesco engendra lo trágico. La inesperada revelación que su cuerpo se ve desde fuera, con ojos distintos de los suyos, pone en marcha un proceso de desdoblamiento/separación entre la percepción de sí mismo que ha tenido hasta el momento y la que los demás pueden tener de él. Y esta identidad externa es la que va a predominar, animando en su imaginario un doble desconocido por el que se siente habitado. ("Un extraño al que pueden ver y conocer los demás pero no yo ", p. 15).

La búsqueda dentro de sí mismo de la otra identidad que no logra conocer pasa a ser obsesiva, una locura que disgrega su identidad:

E mi fissai d'allora in poi in questo proposito disperato d'andare inseguendo quell'estraneo ch'era in me e che mi sfuggiva. Lo volevo vedere e conoscere anch'io così come gli altri lo vedevano e conoscevano (p.15)

Pero es sólo el principio. De hecho, más imposible se revela esta "persecución" cuando Moscarda se da cuenta que los extraños son tantos cuantas las personas que él conoce: "Creía todavía que este extraño fuese sólo uno: uno solo para todos, como uno solo creía ser yo para mí". (p.15). La pérdida de la ilusión de ser "uno" genera la pesadilla de los "cien mil" todos dentro de su mismo cuerpo que, si así no fuera, no sería "nadie".

Llegados a este punto, nuestro turbado personaje suspende por un instante el diálogo con el lector y le ofrece una serie de puntuales reflexiones sobre su identidad que paradójicamente es, a la vez, múltiple e inexistente.

RIFLESSIONI

1a - *che io non ero per gli altri quel che finora avevo creduto d'essere per me;*

2a - *che non potevo vedermi vivere;*

3a - *che non potendo vedermi vivere, restavo estraneo a me stesso, cioè uno che gli altri potevano vedere e conoscere; ciascuno a suo modo, e io no;*

4a - *che era impossibile pormi davanti questo estraneo per vederlo e conoscerlo; io potevo vedermi, non già vederlo;*

5a - *che il mio corpo, se lo consideravo da fuori, era per me come un'apparizione di sogno; una cosa che non sapeva di vivere e che restava lì, in attesa che qualcuno se la prendesse;*

6a - *che, come me lo prendevo io, questo mio corpo, per essere a volta a volta quale mi volevo e mi sentivo, così se lo poteva prendere qualunque altro per dargli una realtà a modo suo;*

7a - *che infine quel corpo per se stesso era tanto niente e tanto nessuno, che un filo d'aria poteva farlo starnutire, oggi, e domani portarselo via. (pp.22-3)*

En un primer momento parecen consideraciones recapitulatorias, una síntesis de la experiencia hecha hasta el momento pero, en realidad, hay algo más y al mismo tiempo distinto. Aquel extraño, aquella cantidad de extraños ya no se sienten como identidad que tiene que ser buscada dentro de sí mismo sino como proyecciones que llegan de fuera, creadas por los ojos de los otros, de su modo diferente de verlo, cada uno "a su modo", como se dice en el punto 3 así como en el 6.

Este desplazamiento dramático de quién somos o pensamos ser a las identidades que los otros nos dan, es uno de los grandes temas pirandelianos, que su teatro explora y lleva hasta el límite del absurdo. Baste pensar en *Ciascuno*

a suo modo, a *Così è se vi pare*, o a *Come tu mi vuoi*, donde la protagonista sin nombre ("la Desconocida"), favorece la identidad que le atribuyen. En cambio Moscarda está obsesionado por el hecho de que su identidad externa dependa de *cómo* son los otros, de cómo los otros quieren verlo. Se siente deformado por su mirada.

Ronald Laing, en sus estudios clarificadores sobre el tema (*The Self and Other; The Divided Self*), observa que en los esquizofrénicos es patológica precisamente esta distancia entre uno mismo y los demás. Con ellos también el personaje de Pirandello podría decir: "Nada de lo que vosotros veis soy yo". Contrariamente al personaje femenino que se adapta totalmente al "como tú me quieres", Moscarda no quiere ser como lo quieres los otros.

Por ejemplo, se da cuenta de que su esposa se ha construido un personaje según sus propios criterios al que ha dado el nombre de Gengé: un marido dócil, un poco bobo, amado por sus debilidades, que pertenece sólo a ella y que no tiene nada que ver con él. Al principio Moscarda intenta reaccionar divirtiéndose "en descomponer despechosamente lo que es verdadero para los demás" (p. 23), pero luego, enloquecido, es presa de una furia destructiva. Entabla una lucha contra sus identidades extrañas para aniquilarlas hasta que, aislado por todos, se siente finalmente liberado, vacío, hasta "sin recuerdos". Y sin embargo, incluso cuando se cierra en un asilo, completamente solo, la relación con la realidad externa, el sonido de las campanas, la naturaleza y ya no las personas, determinan su identidad. "No man is an island", podemos decir con John Donne.

4. ¿QUIÉN SOY YO? ¿QUIÉN ERA YO? (SAMUEL BECKETT, KRAPP'S LAST TAPE, 1958)

Si Moscarda ha querido cancelar incluso los recuerdos, la identidad del personaje sobre el que ahora dirigimos los focos está toda hecha de memoria. "Ricordo ergo sum": recuerdo, luego, existo y he existido, podría decir Krapp. La pluralidad del yo, en este texto teatral de Beckett, se da por medio del fluir de las gotas de la vida. Si Pirandello ha "disuelto" la identidad de su personaje en el espacio externo ocupado por los otros, Beckett en cambio disgrega Krapp en la diacronía de su historia.

La escena es una habitación oscura a no ser por una bombilla desnuda colgada en lo alto que ilumina el espacio circunscrito de una mesa. En aquel cono de luz un viejo escucha su voz grabada a lo largo de su vida. Desde siempre, el día de su cumpleaños cumple el mismo ritual. Oye la cinta grabada y graba otra. La voz que ha ido volviéndose ronca dialoga con la de cuando era joven y el drama está todo construido sobre esta interacción que por un lado separa a los dos personajes en la distancia del tiempo y por otro los acerca en el recuerdo de las emociones.

Al principio no hay ninguna nostalgia o añoranza en este resurgir antiproustiano del pasado. Es más, el viejo ríe de las ilusiones de aquel joven que una vez creyó que se convertiría en un gran escritor y por ello renunció al amor. En varias ocasiones interrumpe irritado la escucha, no logra soportar el énfasis de las frases que evocan una prodigiosa iluminación ("the vision at last") acaecida en una "memorable noche de marzo" en un escenario de viento y mar tempestuoso. Imprecando hace correr la cinta hacia adelante, rompe el discurso, reduce las palabras a un silbo incomprensible. Luego vuelve a escuchar. La voz ha cambiado, ahora cuenta un encuentro de despedida en un lago; los ojos de la mujer entornados a causa del sol, el abrazo en el fondo de la barca movida dulcemente por el agua.

KRAPP I said again I thought it was hopeless and no good going on and she agreed, without opening her eyes. [Pause] I asked her to look at me and after a few moments - [Pause] - after a few moments she did, but the eyes just slits, because of the glare. I bent over her to get them in the shadow and they opened. [Pause. Low] Let me in. [Pause] We drifted in among the flags and stuck. The way they went down, sighing, before the stem [Pause] I lay down across her with my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, from side to side. (p.221)

La escena resurge viva y Krapp escucha ahora con ávida participación, atraído por el recuerdo. Luego quita la cinta, pone una virgen y empieza la nueva grabación imprecando contra su yo de entonces:

KRAPP Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years ago, hard to believe I was ever as bad as that. Thank God that's all done with anyway. (p.222)

El tiempo es restituido, por contraste, al presente escuálido de una vida yerma, sin amores ni ilusiones. El retrato del artista adolescente que dice adiós al amor para dedicarse a un "opus magnum" en la soledad epifánica del su yo, es escarnecido con rabia por el viejo Krapp. Pero el pasado ha invadido el presente, la escena del lago no se deja cancelar. Y entonces retorna el deseo de "estar de nuevo" ("be again") allí en aquella barca, de escuchar nuevamente de aquella voz lejana el relato de aquel momento de amor y de adiós, querido y estúpidamente perdido. El joven Krapp revive de esta manera, por unos instantes, en aquel viejo que abraza su moderna máquina del tiempo para encontrar de nuevo aquel "moment of being" (como diría Virginia Woolf) tan distinto sea de las epifanías proustianas sea de las de Stephen Daedalus.

Nuestra identidad está hecha de todos nuestros ayeres. Aquel "yo soy" dicho en el presente lleva consigo también el pasado. Una carta, una fotografía, una página de periódico, una grabación de voces o de imágenes pueden tomar cuerpo en un fragmento que quizás ha sido olvidado o ilusoriamente cancelado, como le sucede a Krapp. Y el yo de ahora puede reencontrar al yo de entonces y en este diálogo Virginia Woolf subraya la continua yuxtaposición de pasado y presente, fascinada por su interacción ("Active interpenetration"), e interdependencia ("the past is much affected by the present moment"). De este intercambio dinámico puede nacer un diálogo contrastante entre dos yoes distantes en el tiempo: "It would be interesting - scribe - to make the two people; I now/I then, come out in contrast." Es esto precisamente lo que ha hecho Beckett.

5. ¿QUIÉNES SON ELLOS? ¿QUIÉNES SOMOS NOSOTROS? (LUIGI PIRANDELLO, SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE, 1921-25)

Dejemos ahora la habitación oscura de Krapp y la búsqueda de sí mismo confiada, como hemos visto hasta ahora, a la interioridad de un solo personaje para hacer entrar en escena a aquellos *Seis personajes*, que afirman haber nacido de la fantasía de un autor que luego no ha querido escribir su historia.

Tenemos que imaginar, tal y como lo quiere Pirandello, un teatro vacío, en una mañana en la que una compañía de

actores está probando una comedia. Llegan inesperados desde el fondo de la platea, anunciados al director por el portero del teatro: "PORTERO Están aquí unos señores que preguntan por usted".

L'USCERE (*timidamente*) Ci sono qua certi signori, che chiedono di lei.

Il Capocomico e gli Attori si volteranno stupiti a guardare dal palcoscenico giù nella sala.

IL CAPOCOMICO (*di nuovo sulle furie*) Ma io qua provo! E sapete bene che durante la prova non deve passar nessuno!
Rivolgendosi in fondo:

Chi sono lor signori? Che cosa vogliono?

IL PADRE (*facendosi avanti, seguito dagli altri, fino a una delle due scalette*) Siamo qua in cerca d'un autore.

IL CAPOCOMICO (*fra stordito e irato*) D'un autore? Che autore?

IL PADRE D'uno qualunque, signore.

IL CAPOCOMICO Ma qui non c'è nessun autore, perché non abbiamo in prova nessuna commedia nuova.

LA FIGLIASTRA (*con gaia vivacità, salendo di furia la scaletta*) Tanto meglio, tanto meglio, allora, signore! Potremmo essere noi la loro commedia nuova. (p.679-80)

¿Quiénes son? ¿Aquel hombre pálido de unos cincuenta años, aquella mujer tapada vestida de negro, aquella hermosísima muchacha elegante y "jactanciosa", aquel tímido adolescente, aquella niña y aquel muchacho más grande que está apartado de los demás? Quiénes sean pueden decirlo sólo ellos porque nadie ha querido escribir su historia. Y entonces, para existir, para no sentirse cancelados quieren contarla por sí mismos, es más, recitarla allí en aquel escenario sin la mediación de los actores.

Su identidad se va desvelando poco a poco mediante la evocación de un pasado familiar hecho de separaciones, trágicos reencuentros, indecibles pasiones y muertes. Las voces se alternan y se contrastan, cada una portadora de su drama. Pero no todos hablan. Callan los dos niños, víctimas silenciosas junto a una madre que sufre el recuerdo doloroso como un eterno presente. En cambio el hijo mayor quisiera irse, de acuerdo con el autor que ha rechazado su drama, pero se encuentra ligado indisolublemente a aquel amasijo de pasiones por las que prueba horror y vergüenza. Quisiera hacer callar aquella muchacha, nacida del segundo matrimonio de su madre que por el contrario quiere revelarlo todo:

FIGLIO Ma cos'è questa frenesia che ti ha preso? Non hai ritegno di portare davanti a tutti la tua vergogna e la nostra! Io non mi presto, io non mi presto! (p.754)

De hecho es precisamente ella, no la hija sino la "hijastra", como la llama Pirandello, la que quiere que nada se calle, se esconda de su drama de muchachita obligada a prostituirse a causa de la miseria. Su deseo de vivir nuevamente el pasado está cargado de rabia, rencor, deseo de quitar la máscara a una sociedad que precisamente cancela o esconde una falsa respetabilidad los propios secretos. Y es en el teatro, en la representación que confía esta revelación. Mientras la madre calla por la vergüenza, la voz 'narrante' del Padre intenta cubrir los hechos con la confesión de sus buenos sentimientos y sentidos de culpa por haberse encontrado un día cliente de aquella muchacha. Como en *Krapp's Last tape* el viaje hacia atrás en el tiempo se para en un momento crucial. Pero aquí en lugar del relato-diario de Krapp, la escena se presenta en directa desde el escenario. No hace falta más que un sofá, una mesita con el sobre y las cien mil liras para el pago del encuentro, un perchero con sombreros para que se materialice la trastienda de Doña Paz: por un lado respetable modista de señoras de la alta burguesía y por el otro maitresse dispuesta a ofrecer jóvenes muchachas a padres y maridos. En esta trastienda el encuentro del Padre con la Hijastra puede repetirse y condensar en pocas frases el drama, interrumpido por el grito de la madre que aleja la sombra del incesto.

Pero ¿cómo mostrar todo esto en un teatro ante el público?. La Hijastra ha creído poder representar la "verdad" y rechaza los "cambios" que el director sugiere, censurando la escena escabrosa y transformándola en un "enredo romántico-sentimental":

FIGLIASTRA No, no caro signore! Bisogna che lui dica come mi ha detto "Togliamo via subito, allora codesto vestitino" E io me ne sono andata là, dietro il paravento e con queste dita che mi ballavano dall'onta, dal ribrezzo, mi sono sganciato il busto, la veste...

CAPOCOMICO Comprendo il suo orrore, ma comprenda anche lei tutto questo sulla scena non è possibile. (p.732)

La contraposición entre teatro de la ficción y teatro de la verdad no podría ser más fuerte. Pirandello ha inventado una fórmula completamente nueva, metateatral para la

historia irrepresentable de sus seis personajes, dejando a ellos la palabra creativa y poniendo a los espectadores en contacto directo con la escena, rompiendo la cuarta pared del telón que dividía tradicionalmente al público de los actores.

Al final la Hijastra es la única que evita la inmaterialidad de las sombras en las que Pirandello fija sobre la escena a los otros personajes en una imagen última, como si fueran inquietantes fantasmas. A ella, que ha escogido la verdad, le es concedido eludir la inmovilidad de los papeles familiares y teatrales. Pirandello la hace salir viva de la pantalla sobre la que se alargan inquietantes las sombras del padre, de la Madre y del Hijo. Su identidad resulta como liberada del psicodrama que ha querido representar. Baja del escenario, atraviesa de nuevo la platea y sale fuera del teatro con una carcajada que suena cuando ya no la vemos.

6. ¿QUIÉN SOY YO EN SECRETO? (TEATRO-VERDAD)

El teatro-verdad de Pirandello y de otros dramaturgos contemporáneos ha hecho transparentes las paredes de muchos interiores domésticos para revelar los conflictos, las identidades escondidas a un público reflejado en la escena como en un espejo, en aquel *mirror up to nature*, del que habla Hamlet a propósito del teatro. Y precisamente de Shakespeare el teatro contemporáneo ha aprendido a recuperar el contacto con la propia historia presente y pasada, a hacer crónica del propio tiempo (“are the abstract and best chronicles of the time”, dice Hamlet de los actores). Una crónica que ha hecho salir los cadáveres en los armarios, que no ha intentado suscitar solamente compasión, que no ha dividido el mundo en buenos y malos tomando para ello también modelo de los escritores del pasado, renovados en las nuevas puestas en escena. Y con Brecht el teatro ha intentado actuar en la mente de los espectadores, representar la negatividad de la guerra, del poder, de las leyes económicas, tomando como mira suscitar deseo, voluntad, esperanza o quizás sólo la utopía de cambio. “El mundo de hoy se puede expresar también por medio del teatro, con tal de que se vea como un mundo transformable”, escribía Brecht en 1955.

El teatro-verdad se ha convertido, por necesidad, en un teatro más feroz, como auspica Artaud: “un teatro de la

crueldad”, entendida ésta como representación despiadada de nuestro mundo. “Theatre of Cruelty”, así se llamó el grupo de directores y actores que, con Peter Brook y Marowitz en Londres, pusieron en escena el escándalo del ministro Profumo y a renglón seguido el *Marat-Sade* de Peter Weiss y *Le Balcon* de Jean Genet. Eran los años '60 del siglo pasado, los mismos en los que se iban descubriendo las identidades secretas de aquellos victorianos de apariencia tan moralista que ya Stevenson había visto habitados por un secreto Mr Hyde (*The other Victorians*).

Se propende a sostener la idea que ha sido el Novecientos el siglo que ha subvertido formas y funciones del teatro, que ha cumplido esta acción de desenmascaramiento pero quizás haya que mirar más atrás el aquel siglo XIX que ya había creado, en las formas populares del teatro y del melodrama, personajes nuevos capaces de contraponer la propia identidad ‘inmoral’ a las reglas sociales. Es el caso estupendo de la *Dame aux Camelias*, (*La Traviata* di Verdi), prostituta, pero honesta amante, sacrificada en el altar de la hipocresía social. De hecho, la virtud amorosa que se le reconoce, no la protege ni de la condena de la sociedad ni de la muerte que puntualmente resuelve y perdona la transgresión con la tranquilidad y un poco de lágrimas por parte del público.

Muchos son los personajes femeninos que en el siglo XIX rehuyen la norma social: las inquietas, las disipadas, las adúlteras a las que no se logra recluir en un interior doméstico. Personajes en busca de una identidad distinta, ya no sujeta a los papeles familiares, que se arriesgan fuera en el mundo, lejos del hogar. La novela, más que el teatro, acoge sus historias pero no las salva del precipicio final en el que caen terminadas las ilusiones, como sucede a Madame Bovary o a Ana Karenina. Su muerte, su suicidio podía y puede ser también leído como una amonición, una previsión fatal de derrata para quien abandona el techo seguro de la familia. ¿Las matan – nos preguntábamos en los años '70, en los tiempos del feminismo,- los amantes que las abandonan o la sociedad que las condena o el autor que ha escrito su historia?

Dacia Maraini en un libro reciente *Cercando Emma* (1993) ha encontrado, detrás del personaje creado por Flaubert, la identidad de su amante Louise Colet y puesto al desnudo, en su relación, aquel mixto de fascinación y repulsión que se traslada a la relación del autor con su

apasionado personaje. De aquí deriva el deseo de exorcizar una atracción -casi una identificación ("Madame Bovary c'est moi" decía Flaubert) con el despego de la razón y el control y también la crueldad de la escritura. Del mismo modo, en la vida, Flaubert se sentía atraído pero también distante de la vitalidad pasional de Louise. ("Tú amas la vida,- le escribe el 14 de diciembre de 1853 – tú eres pagana y sureña: tú respetas las pasiones y aspiras a la felicidad [...] Yo la detesto, la vida - soy un católico – [...] cómo puedes pensar que un hombre embrutecido por el arte como soy yo, ame con un corazón de veinte años, y cómo quieres que tenga la ingenuidad de las pasiones que es su flor.")

7. ¿QUIÉN SOY YO? ¿QUIÉN SERÉ YO? (HENRIC IBSEN, ET DUKKHEIM (CASA DE MUÑECAS), 1879)

También el último personaje pertenece a esta tipología de mujeres en fuga que buscan una identidad diferente fuera del mundo familiar. Pero en esta ocasión la identidad no se la da un amante ni ella termina suicidándose. Es un personaje, salido de la *Casa de muñecas* de Ibsen, que llega hasta nuestros días si haber perdido su energía explosiva. Se trata de Nora, joven esposa seductora del banquero Torvald Helmer, madre de tres hijos que ve derrumbarse los pilares de su ilusoria felicidad doméstica. Encerrada en la jaula de una casa pequeño burguesa, se da cuenta de haber vivido solamente cara a los ojos de los demás, de ser del todo impotente frente a un mundo que la condena por haber tomado dinero en préstamo, firmando con el nombre de su padre, ella, mujer excluida por la ley de cualquier transacción económica.

No importa que lo haya hecho para salvar la vida del marido, y que durante años haya trabajado a escondidas para pagar los intereses de su deuda. Cuando este secreto alimentado por el amor y el orgullo es juzgado como la más horrible de las culpas por la sociedad y con violencia por su propio marido que la condena sin remisión, Nora se quita la máscara de infantil alegría para revelar el rostro de una mujer que empieza a preguntarse: ¿quién soy yo?

Su búsqueda no pasa por un monólogo interior sino por un diálogo, una discusión que desmonta la falsa construcción

de su identidad diminutiva de esposa-niña que el marido, pasado el peligro para su respetabilidad y una vez arrebatado el pagaré, quisiera darle de nuevo.

HELMER: ¡Ah, no sabes lo que es un verdadero corazón de hombre, Nora! Resulta tan dulce y tan grato para la conciencia masculina perdonar de buena fe, desde el fondo del alma. Uno no sólo ve a la mujer en el ser a quien ha perdonado, sino también a su hija. En el futuro es así como te veré, mi criatura extraviada, sin brújula. No te inquietes por nada, Nora. Sólo sé franca conmigo y yo seré tu voluntad y tu consciencia. ¿Qué ocurre? ¿No te has acostado? ¿Has vuelto a vestirte? (A.III, p. 161)

La escena de este diálogo es la última sobre la que apuntamos nuestros focos. Nora y Helmer están sentados en una mesa que se encuentra en el centro del salón. Una lámpara les ilumina; se miran y hablan por vez primera de "cosas serias".

NORA: Hace ocho años que estamos casados. Reflexiona un poco. ¿Acaso no es la primera vez que nosotros dos, marido y mujer, hablamos a solas seriamente? (A.III, p. 162)

Los tonos tranquilos y reflexivos de ella, turban a Torvald que ya no tiene ante sí 'su' pequeña Nora y juega todas las cartas de sus derechos, todas las amenazas en su poder cuando comprende que aquella mujer que ha dominado siempre ha decidido abandonar su casa.

NORA: Quiero irme enseguida. Por esta noche me alojaré en casa de Kristine.

HELMER: ¡Te has vuelto loca! No puedes irte. Te lo prohíbo.

NORA: De ahora en adelante ya no puedes prohibirme nada. Me llevo todo lo mío. De ti no quiero nada, ni ahora ni nunca.

HELMER: ¿A qué viene esta locura?

NORA: Mañana salgo para mi tierra natal. Allí podré vivir mejor

HELMER: ¡Qué ciega estás, pobre criatura inexperta!

NORA: Procuraré adquirir esa experiencia que me falta, Torvald.

HELMER: ¡Abandonar a tu hogar, a tu marido y a tus hijos...!

¿Acaso no piensas en lo que dirán?

NORA: No puedo pensar en esas estupideces. Sólo sé que me resulta imprescindible por una vez seguir mi criterio. (A.III, pp. 165-166).

Nora se ha despojado de la identidad hecha de "como tú quieres que sea". Ha empezado su viaje en busca de sí misma. Tiene todavía las ideas poco claras pero quiere comprender, quiere darse cuenta claramente, no sólo de quién es sino también de quién es ella respecto a la sociedad, a las leyes. Para hacerlo debe salir de aquella casa y Torvald ya no puede retenerla. El portazo cierra el telón.

¿Adónde va Nora? ¿Qué sucede después de aquella salida de escena? Es increíble cuántos se han preocupado imaginando la continuación de su historia como si no aceptarían aquella conclusión. Ha habido quien, tomando en préstamo la parábola bíblica del hijo pródigo, ha previsto su vuelta a casa, otros, como Elfriede Jelinek (escritora austríaca, reciente premio Nóbel) la ha visto aplastada por el mundo capitalístico, obligada a prostituirse (*Was geschah, nachdem Nora Ihren Mann verlassen hatte, oder Stützen der Gesellschaften*, 1979). Un final, pues, sin salida. Y sin embargo, desde el final del siglo XIX hasta ahora, todavía muchas mujeres continúan leyendo en aquella

salida simbólica de la "casa de muñecas" la esperanza no sólo de un crecimiento individual sino colectivo. Leen en él la confianza de que las leyes se puedan cambiar y que no sean los hombres quienes las escriban, que una nueva identidad de ciudadanas haga activas las mujeres en la construcción de la comunidad. Siente el gesto de Nora lleno de aquella fuerza que ha permitido la oposición a las tentativas de los regímenes totalitarios y fundamentalistas de todas las religiones de reducir a las mujeres a propiedad doméstica, encerradas entre las tres K ("Kindern, Küche, Kirche" como quería Hitler). Y todavía leen en él la utopía de una relación diferente "prodigioso" (dice Nora) entre marido y esposa, entre hombre y mujer. Y también la utopía de un teatro, como esperaba Brecht, que sepa dar voz a los dramas, a los conflictos del mundo de hoy para decir que se puede cambiar.

Así pues, muchas esperanzas y utopías en aquel final de *Casa de muñecas*, pero nuestras identidades, diría Shakespeare, también están hechas de la misma materia de los sueños.

NOTAS

* Versión castellana de María A. Roca.

BIBLIOGRAFÍA

- Beckett Samuel (1986), *Krapp's Last Tape*, in *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber.
- Brecht Bertolt (1957), *Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?*, in *Schriften zum Theater, Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Flaubert Gustave (1980), *Correspondance*, vol.II, Paris, Gallimard.
- Ibsen Henrik (2003), *Casa de muñecas*, trad. de Ch. Kupchik, Buenos Aires, Losada.
- Jelinek Elfried (1984), *Was geschah, nachdem Nora Ihren Mann verlassen hatte, oder Stützen der Gesellschaften*, in *Theaterstücke*, Köln, Prometh.
- Laing Roland David (1959), *The Divided Self*, London, Tavistock Publications.

- Laing Ronald David (1959), *The Self and Others*, London, Tavistock Publications.
- Maraini Dacia (1993), *Cercando Emma, Gustave Flaubert e la Signora Bovary: indagini attorno a un romanzo*, Milano, Rizzoli.
- Puccini Giacomo (2002): *La bohème*, Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, Milano, Ricordi.
- Pirandello Luigi (1993), *Sei personaggi in cerca di autore*, in *Maschere nude*, vol.II, Milano, Mondadori.
- Pirandello Luigi (1993), *Come tu mi vuoi*, Milano, Garzanti.
- Pirandello Luigi (1994), *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti.
- Shaw George Bernard (15 May, 1897), *A Doll's house Again*, London, "The Saturday Review".
- Woolf Virginia (1976), *Moments of Being, Unpublished Autobiographical Writings*, Sussex University Press.

Recibido: 20 de junio de 2005

Aceptado: 4 de septiembre de 2006