

Cuando el teatro se mira en el espejo: una lectura de *Esta noche se improvisa*, de Luigi Pirandello

Nora Gabriela Iribe
UNLP – Escuela de Teatro La Plata)
norairibe@hotmail.com
Alejandro Martín Errecalde
UNLP
martinerre@iwinds.com.ar

Resulta sorprendente la capacidad de Luigi Pirandello (1867-1936) para incursionar en diferentes lenguajes artísticos: el premio Nobel de 1934 fue primero poeta, luego novelista, autor de cuentos y ensayos, y recién a los cincuenta años se dedicó enteramente a la dramaturgia. A caballo entre dos siglos, Pirandello experimentó la crisis del siglo XIX y la explosiva rebelión del teatro vanguardista. En 1905 el director británico Edward Gordon Craig publica *El arte del teatro: el primer diálogo*, donde afirma que el teatro no puede ser drama puesto que un drama es una obra de literatura y se pregunta en forma retórica cómo es posible que un arte sea al mismo tiempo otro. Craig exige reteatralizar el teatro y liberarlo de toda sujeción con el texto literario. Coincidentemente, al desaparecer la figura del autor, el director debe de manera necesaria tomar el control de la escena.

Encontramos ecos de esta demanda entre 1900 y 1930 en los representantes de las distintas vanguardias. De estos referentes del mundo teatral de comienzos del siglo XX aprendió Pirandello la ruptura con el teatro naturalista, con el teatro de texto, con la búsqueda de la aprobación social. Por otra parte, tomó de las *performances* futuristas la necesidad de interpelar al público, de sacarlo de la comodidad de su butaca; entendió que la obra no debía necesariamente estar terminada; del futurismo y de Bergson¹ se apropió de una serie de conceptos fundamentales, entre ellos el de realidad como

¹ La idea básica que sostiene la filosofía de Pirandello está tomada de Bergson y es la siguiente: la vida es fluida, móvil, evanescente e indeterminada. Esta realidad escapa a la razón y se capta solamente a través de la acción espontánea y el instinto. Sin embargo, el hombre no puede vivir instintivamente como las bestias ni puede aceptar una existencia que cambia constantemente. En consecuencia, el hombre usa la razón para fijar la vida mediante definiciones ordenadas. Pero, como la vida es indefinible, tales conceptos son ilusiones. El hombre ocasionalmente toma conciencia del carácter ilusorio de sus conceptos; pero ser humano es desear la forma; lo que no tiene forma provoca en el hombre horror e incertidumbre (Brustein, 1970: 312-313).

devenir o desenvolvimiento; comprendió la necesidad de captar la vida en su unitaria multiplicidad.

El grotesco italiano también penetró en su escritura teatral: adquirió el gusto por los claroscuros violentos y extravagantes que ponían de manifiesto las contradicciones dentro del hombre y la sociedad y el choque entre las apariencias convencionales y la realidad de los sentimientos. Aprendió a utilizar el humorismo para crear un efecto caricaturesco, burlesco y extraño; del grotesco se apropia también de la antinomia rostro – máscara y procede a realizar múltiples variaciones sobre ella, tanto en lo social como en lo existencial: el rostro representa el sufrimiento individual en toda su complejidad; la máscara refleja las formas externas y las leyes sociales.² En consecuencia, el hombre no está seguro de su identidad; buscando el yo huidizo, lo ve reflejado en los ojos de los demás y toma el reflejo por el original. Esta aceptación de una sobreimpuesta identidad es un aspecto del *teatro del espejo* (*teatro dello specchio*) de Pirandello.

En resumen, nuestro autor vivió una época de efervescencia, de veladas provocadoras donde se entremezclaban personajes y espectadores en una verdadera batahola, donde abundaban gritos, silbidos insultos y puñetazos. El teatro de vanguardia, en general, y el de Pirandello en particular, comprendió la enorme aventura de explorar los límites de los lenguajes artísticos y de reflexionar, en el interior de la obra misma, sobre el proceso de creación, convirtiendo, de esta manera, el escenario en un laboratorio de experimentación.

Es a partir de los años veinte cuando escribe sus mejores obras, ayudado por un entusiasmo creativo que venía de su fama internacional y de su nombramiento como director del Teatro d'Arte de Roma. Así surge la trilogía llamada por el mismo autor

² En *Histoty of european drama and theatre*, de Erika Fisher-Lichte aparece un apartado dedicado a Pirandello, titulado significativamente: "The multiplicity of roles in the theatre of life or the multiple personality" (Fischer-Lichte, 2002: 306-314). Para el autor italiano, cada uno de nosotros cree que es uno solo, pero eso es una asunción falsa: conocemos únicamente una parte de nosotros mismos, y con toda probabilidad, la menos significativa. Es el concepto de la máscara. Hay, para él, una máscara interna vista solamente por la persona que la usa, y también máscaras externas por medio de las cuales uno es conocido por los demás. Esta máscara exterior puede ser algo creado por la propia persona o, por el contrario, impuesta por la sociedad, cuya opinión pública le impide desembarazarse de ella. La misma discusión la traslada a la creación artística: ¿qué esperanza hay para cualquier escritor de poder describir las profundidades de cualquier personaje?; ¿qué conexión tienen estos entes de ficción que actúan en el escenario con los individuos reales que se supone que representan? Pirandello pone en cuestión el naturalismo.

“del teatro en el teatro”³, compuesta por *Seis personajes en busca de autor* (1921), *Cada uno a su manera* (1924) y *Esta noche se improvisa* (1930). En esta trilogía sobre la esencia del drama, cada pieza que la integra desarrolla un aspecto del proceso de construcción del texto teatral, pero además explora la innovación escénica y estimula también en los espectadores la reflexión sobre el concepto de “metateatro”⁴

Con *Seis personajes en busca de un autor* Pirandello alcanza dos objetivos implícitos en su búsqueda teórica en el teatro: por una parte, la plena autonomía de los personajes con respecto del autor y, por otra, la desacralización del momento artístico al mostrar todos los artificios teatrales. Al desaparecer la figura del autor tradicional, los personajes son abandonados a su suerte. *Cada cual a su manera* avanza aun más en la revolución de las formas teatrales y profundiza en las relaciones entre espectadores y actores. El espacio del teatro es invadido por la vida, de esta manera, la representación se desarrolla en los pasillos, en los palcos y hasta en la calle. En la tercera obra de la trilogía estas barreras entre lo interior y lo exterior se diluyen todavía más; ahora Pirandello goza del dominio pleno de los medios y de los efectos de la dirección conseguidos tras ser el responsable del Teatro del Arte y se anima a explorar las contradicciones y luchas entre los actores y el director de un espectáculo teatral con la participación del público.

Esta noche se improvisa (*Questa sera si recita a soggetto*) fue representada por primera vez en Berlín, en 1930, con gran revuelo. El argumento, expresado brevemente es el siguiente:

El doctor Hinkfuss es el director que prepara una representación improvisada sobre la base de un cuento del propio Pirandello, *¡Leonora, adiós!* (1910)⁵, relato construido alrededor de la temática de los celos. El personaje, que se declara partidario convencido de su obra, no aprecia en absoluto el trabajo del autor y por ello reduce y diluye el drama en cuadros y escenas de un desbordante gusto espectacular. Por otro lado los actores, a los que impone seguir en su interpretación este plan prefijado, se

³ “El teatro en el teatro” es la forma más corriente de *mise en abyme*. La obra interna reproduce el juego teatral de modo que el vínculo entre las dos estructuras acabe siendo analógico o paródico. La puesta en escena contemporánea recurre a la *mise en abyme* para relativizar o enmarcar el espectáculo (Pavis, 1998: 295).

⁴ Metateatro: teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por lo tanto, habla de sí mismo, se autorrepresenta [...]. Basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada: es el caso de las obras cuyo tema principal es la metáfora de la vida como teatro (CALDERÓN, SHAKESPEARE y hoy PIRANDELLO, BECKETT y GENET entran en esta categoría). Así definido el metateatro se convierte en una forma de antiteatro que difumina la frontera entre la obra y la vida (Pavis, 1998: 288-289).

⁵ Este recurso lo utiliza en otras ocasiones: teatralizar cuentos de su autoría.

niegan a aceptar la condición de “supermarionetas” -establecida por el ya mencionado director inglés Edward Gordon Craig- y pretenden entregarse a su papel, dejándose guiar por la pasión. El conflicto entre actores y director, que surge y desaparece una y otra vez a lo largo de la trama, es concebido sobre el hilo de una larga y agotadora diatriba contra la dirección teatral del siglo XX, la que llena la acción de ideas dinámicas sobre la “confección” del hecho teatral. Solamente cuando los actores llegan a desahogar libremente su arte, el drama recobra su fuerza y estalla en forma rápida y apasionada para desarrollar la historia de base: Nico Verri se casó con Mommina, una de las cuatro hermanas que hospedaban, de una manera quizá demasiado generosa, a los oficiales que llegaban a su pueblo. Sin embargo, ni bien se produce esta unión comienzan a actuar los celos de quien no puede dominar el pasado. Por ello encierra a su mujer, le prohíbe embellecerse y hasta peinarse, de manera que se hace la ilusión de haber llegado a matar la imagen de ella, tan cortejada en la casa de su padre. Cuando una de las hermanas, que se dedicó al canto lírico en forma profesional, llega al pueblo para representar *La forza del destino*, Mommina, convertida en un miserable despojo humano, es sobrecogida por el recuerdo de su juventud, tiempo en que iba al teatro con sus hermanas y era joven y bella: su pasado se actualiza con la misma ópera, en una simbología que puede considerarse una de las más sugestivas de la obra de Pirandello. La mujer cuenta a sus hijas el argumento de la ópera y la historia de su propia juventud, destacando en ella su frustrada intención de una carrera como cantante, y luego interpreta para ella misma la canción “¡Leonora, adiós!”. Pero cuando la actriz que representa a Mommina llega al momento más doloroso de la creación, sufre un colapso cardíaco real y se desploma a causa de su misma interpretación. Entonces interviene el director, quien cierra la obra pregonando su concepción del espectáculo meramente espectacular y pide perdón al público presente por los eventuales “inconvenientes” ocasionados por la improvisación de esa noche.

De este gran ensayo de teatro contemporáneo hemos elegido para el comentario algunos pasajes que exponen las innovaciones escénicas de *Esta noche se improvisa*.

El Dr. Hinkfuss, portavoz de las ideas teatrales de Pirandello

La obra comienza con los espectadores que están gritando, aparentemente tan ofuscados como lo estaba el público al final de *Seis personajes*, pero es necesario aclarar que en este drama una parte de los espectadores son actores distribuidos

estratégicamente entre los asistentes a la función. Integran la acción dramática. Esta circunstancia le permite al Dr. Hinkfuss, el director, hombrecillo de la altura de un brazo y larga cabellera, hacer su entrada triunfal desde la puerta de acceso de la sala y posicionarse ante el público. El personaje, caricatura del despótico *regisseur* reinhardtiano⁶, encarna la pretensión de los directores de escena de poseer un rango más elevado que el de los restantes responsables de la creación colectiva del texto espectacular: “*El único responsable soy yo.*”, pero también funciona como portavoz de las ideas del autor. El comienzo de la obra, que debió divertir bastante a los espectadores, es una larga lección del teatro pirandelliano donde se muestra el socavamiento de las estructuras básicas de la puesta en escena naturalista.

En el largo soliloquio del Dr. Hinkfuss aparece en primer plano la reflexión metateatral acerca de la oposición texto dramático – texto espectacular. El “personaje-director” expresa claramente el conflicto entre el texto dramático (propio de la literatura) y el texto teatral (inherente a la práctica escénica), pero a la vez se enfrenta con los actores, exigiéndoles una improvisación sin libreto, es decir, los impulsa a que tomen el texto original tan solo como una mera guía, a partir de la cual desarrollar la verdadera obra, producto de su propia inventiva. En este drama, en particular, se rechaza toda operación escénica sobre el texto dramático: “*en el teatro, la obra del escritor ya no existe*”. Y explica: “*La obra del escritor es esta. (Y enseña el rollito de papel.) ¿Qué hago yo con ella? La tomo como materia prima de mi creación y me sirvo de la calidad de los actores elegidos para hacer los papeles según la interpretación que yo he dado a la obra; y de los escenógrafos y tramoyistas, a los que ordeno que pinten o monten los decorados; y la de los electricistas que lo iluminan; todos según las instrucciones e indicaciones que yo dé*”.

El texto dramático se ha convertido así en un objeto casi plástico que el director primero -y los actores luego- moldean, adaptan, cambian. Para Pirandello la

⁶ Max Reinhardt (1873-1943) fue uno de los directores más relevantes de este nuevo movimiento teatral en Alemania. Reinhardt se aleja del teatro naturalista de su época, porque lo considera espeso y gris, y se interesa por un teatro que vaya más allá de la descripción de ambientes y de la crítica social del realismo, desea encontrar la espontaneidad y la creatividad en las formas, pero sin perder los logros del naturalismo y del realismo respecto a la verdad y a la autenticidad en la escena. Como sucedió en otros países, también en Alemania después de llegar a un punto de extrema realidad en la escena debido al teatro realista y naturalista, comienza un período de experimentación artística profunda, que busca la creatividad más allá de las palabras escritas y pone el énfasis en la experimentación del actor y en el montaje escénico. Reinhardt une el teatro con el Cabaret y con el espectáculo de calle que históricamente se utilizaron para caricaturizar a la sociedad.. En 1902 redacta un *Manifiesto* donde expone. A principios del siglo XX Max Reinhardt, con treinta y dos años, se consagra como el más importante director de Alemania. Reinhardt dirigió brillantemente *Seis personajes en busca de un autor* en Berlín, en 1924.

representación escénica debe ser una transposición del texto dramático confiada a la voz y al cuerpo de los actores; las palabras dichas no serán ya las del poeta, puesto que el actor las habrá recreado en sí mismo.

El autor aparece en forma autorreferencial en boca de los personajes, que manifiestan burla u ironía respecto de su figura. El público exige que el director dé a conocer el nombre del autor del cuentecillo y el Dr. Hinkfuss acepta: “—*Bueno, pues lo diré: Pirandello. (Exclamaciones en la sala: ¡Uhhhh...!)*”.

La paradoja del teatro de Pirandello radica en que, a pesar de todo lo que se dice y se muestra en escena, el texto dramático, lejos de ser un “cuentecillo”, presenta extensas didascalias de carácter imperativo, que implican marcaciones escenográficas, auditivas, espaciales y temporales precisas, y muestran el carácter ilusorio de este ejercicio de improvisación. Sin embargo, muchas de esas contradicciones se resuelven en la escena misma, cuando el director verbaliza la obsesiva convicción de Pirandello de que la obra del escritor es única, fija e inmutable y representa la liberación del poeta de su trabajo creador. El Dr. Hinkfuss pregunta a los espectadores: “*¿Les parece a ustedes, señores, que pueda seguir habiendo vida donde ya nada se mueve; donde todo reposa en una perfecta quietud?*”. La tesis expuesta en este parlamento sostiene que el texto original, como toda obra ya escrita (conclusa) representa una construcción inerte, la cual solo recobra vida al ser actuada y reinterpretada por alguien.

Y, para reforzar aún más esta convicción, agrega al final del Acto II: “*No quieren entender que el teatro es, ante todo, espectáculo. Arte, sí, pero también vida. Creación, sí, pero no durable: momentánea. Un prodigio: ¡la forma que se mueve! Y el prodigio, señores, no puede ser más que momentáneo*”.

El teatro, como la vida, pertenece al tiempo presente en continuo devenir. Un presente compartido entre los responsables actores y los espectadores; todos sujetos al dominio del paso del tiempo y donde, como en la vida, cada palabra, acción o percepción es única e irrepetible⁷. Nunca una función es igual a otra y si queremos recuperar estas vivencias ya estarán mediadas por la memoria.

El tratamiento del espacio escénico

Uno de los principales elementos de la concepción pirandelliana sobre el teatro (y quizá también en el que se observa un distanciamiento mayor respecto de las

⁷ El discurso teatral siempre se articula en relación con el presente axial de la instancia de enunciación, ya que es por excelencia el discurso del *hic et nunc*. (De Toro, 1987: 42)

convenciones teatrales del momento) lo constituye el uso del espacio escénico, si tal título podemos otorgarle a esta original idea acerca de la postulación de un plano de intersección entre las nociones de “arte” y “vida”, plasmadas bajo la forma de la antinomia “realidad”/ “ficción”. A partir del juego establecido en *Seis personajes...*, donde el autor comienza paulatinamente a borrar los límites entre esas entidades (recordemos que el grupo de los personajes hace su entrada desde la calle, el “ámbito de lo real”, para luego ocupar el escenario, sitio que al momento de su llegada se encuentra bajo el poder de los actores, a quienes consideraríamos en principio los más fieles representantes de “lo real”), se busca conscientemente la creación de una zona fiel a las intenciones básicas de esta nueva poética teatral. Por un lado, el concepto que tradicionalmente denominábamos “escenario” se convierte en el plano que —en el nivel autorial— permite la desacralización del trabajo artístico, es decir, que intenta atenuar el “aura” sagrada que la cultura había asignado al arte literario (remarcado en nuestro texto por el hecho de presentarlo como una simple “improvisación”); por otro (y derivado de esta primera intención), permite la inclusión de formas que evidencian la autocritica (el ya mencionado efecto del “teatro en el teatro”, por medio del cual el género se contesta a sí mismo y expone esas cuestiones propias de la “hechura” de la obra teatral).

En *Esta noche se improvisa* estas problemáticas se reflejan, sobre todo, en el “Intermedio”, espacio textual que sirve para separar el bloque conformado por los dos primeros actos del extenso último acto. Luego de un abrupto corte de la acción a cargo del Doctor Hinkfuss, este mismo personaje invita al público presente a retirarse al vestíbulo para seguir atestiguando allí “*la continuación del escándalo que ofrecen estas buenas gentes*”. Pero además solicita que no todos abandonen la sala, ya que el lugar reducido de la entrada del edificio podría eventualmente resultar insuficiente para la totalidad de los espectadores y provocar un amontonamiento para observar, como Hinkfuss indica, “*lo que más o menos han visto aquí dentro*”. Por eso pide —luego de aclarar que quien permanezca sentado en su butaca no se perderá de ningún aspecto esencial para la interpretación de la obra— que algunos de ellos se queden allí y se conviertan en testigos de “*un espectáculo al que tampoco están acostumbrados*”: el cambio de decorado sobre el escenario a su cargo.

La didascalia de arranque del “Intermedio” señala: “*Representación simultánea en el vestíbulo y en el escenario. En el vestíbulo, actores y actrices han de comportarse (cada uno en su papel, evidentemente) con la máxima libertad y naturalidad, como verdaderos espectadores durante un entreacto*”. Resulta interesante observar aquí este

nuevo “juego” que el autor realiza respecto del concepto de autonomía establecido en *Seis personajes...*, puesto que más allá de que esa “máscara” se interprete como una figura “viva”, con rasgos tan propios como para no conservar ninguna huella de su origen literario y no permitirle tampoco al actor una excesiva libertad en su representación, debemos recordar que en el caso de nuestra obra nos encontramos con la propuesta inicial y engañosa de una improvisación teatral, no atada a la “tiranía” del texto. Pirandello presenta en este singular espacio de la obra una especie de regreso al uso tradicional de “personajes fijos” (al mejor estilo de aquellos utilizados por las improvisadas representaciones de la *Commedia dell’ Arte*), con la contradictoria finalidad de respetar los diálogos y el espíritu del texto, mientras este es “cristalizado” bajo la forma de una puesta en escena, insistimos, “improvisada” (si se quiere, una nueva “puesta en abismo” sobre la cuestión de la creación teatral). Los personajes, interpretados por los actores, se transforman en espectadores y de este modo la obra presenta un giro inesperado, ofreciéndole al público “real” cinco escenas que se desarrollan en forma simultánea, un procedimiento de índole cinematográfica que no se vale de la partición del escenario como único espacio físico, sino que incorpora un ámbito del edificio del teatro absolutamente diferente, y por ello mismo, más que original para cumplir tal función. Así lo indica Pirandello en la continuación de la didascalía: *“Forman cuatro grupos en cuatro partes distintas del vestíbulo, y, contemporáneamente, cada uno de ellos representa una escena independiente de las otras. Rico Verri con Mommina. La señora Ingrazia, con dos oficiales llamados Pometti y Mangini, está sentada en el sofá. Dorina pasea conversando con el Tercer Oficial, que se llama Nardi. Nené y Totina se dirigen con Pomárici y Sarelli hacia un lado del vestíbulo, donde hay una barra en la que se sirven bebidas, café, cerveza, licores, caramelos y otras gollerías. Tales escenas, autónomas y simultáneas, aparecen ahora transcritas, para mayor comodidad, una tras otra”*. Cabe destacar también que tal incorporación de espacio conlleva un rasgo de modernidad y de ruptura extremos respecto de la interacción del público en la aprehensión del sentido de la obra teatral (hecho que impugnaría la premisa inicial del director acerca de “no perder ningún aspecto importante que contribuya a la comprensión cabal de la *performance*”), ya que los asistentes se ven obligados a elegir una de estas cinco posibilidades escénicas, lo que consecuentemente deriva en la construcción de una puesta en parte “diferente” que depende de esa elección y en la elevación de cada uno de ellos a la categoría de “observador individual”, en lugar de formar parte de una “masa”. El autor realiza una

vez más esa “vuelta de tuerca” que caracteriza su metateatro, la cual será posteriormente utilizada en obras de vanguardia, como por ejemplo *Tamara*, de John Krizac (1981).⁸

Como podemos observar a partir de estas breves referencias a la utilización del espacio que realiza Pirandello en *Esta noche se improvisa*, estamos en condiciones de sostener que este elemento pasa a formar parte de una ampliación de las concepciones básicas de la estética teatral del dramaturgo italiano, ya que los temas de la búsqueda de un autor y de un significado pertenecen al pasado, y su ausencia puede considerarse natural. Esa función autoral es disputada en nuestra obra tanto por el director como por los actores, lo que obliga al creador a cambiar la perspectiva: en lugar de la imposibilidad del drama, nuestro texto plantea la colocación del espectáculo (entendido como la puesta en escena) como el factor fundamental, reflejado en esa lucha de “poder” entre las imposiciones de la dirección teatral contra la “rebelión” propuesta por los actores en el acto de la improvisación. Los tres niveles propuestos por Pirandello en *Seis personajes...* (es decir, el de los personajes mismos, el de los actores y el del autor ausente pero buscado) se funden aquí en dos: el plano de los personajes y el de los actores, tanto en presencia del director (puesto que a este no le interesa el significado, sino el espectáculo entendido como mero “entretenimiento”) como en su ausencia (ya que los actores tienden únicamente a convertirse en personajes y a asumir su sentido anecdótico). En esta identificación del arte con la vida (de la cual el arte sería su expresión), el director logra deshacerse del autor, por un lado, pero llena ese vacío al convertir el drama en un juego para la diversión del público; por otro, los actores logran deshacerse del director, pero debido a la falta de un autor y de un “significado universal”, pueden ser únicamente pura vida.

El teatro de la máscara y del espejo

En el último acto los actores se rebelan ante el director, quien con sus continuas indicaciones impide que ellos alcancen la pasión necesaria para lograr la improvisación buscada y vivir realmente sus personajes; lo expulsan del escenario al grito de “*Queremos hacer verdadero teatro*”, tomando ellos mismos las riendas del espectáculo.

⁸ Esta historia exige una puesta en una casa particular y se divide en una multitud de escenas que se agrupan, a su vez, en una media docena de tramas que se llevan a cabo al mismo tiempo en distintos lugares, es decir, en distintas habitaciones. El auditorio, que rodea a los actores y los sigue de cuarto en cuarto, puede elegir a cualquier grupo y permanecerle fiel hasta el final. Las últimas escenas vuelven a reunir al reparto completo y tienen tal fuerza dramática que permiten reconstruir la totalidad del argumento y devolverle su unidad. Con el título de *Tamara: Una historia para seguir de cuarto en cuarto*, se representó en Buenos Aires desde junio de 1990 hasta noviembre de 1994.

Es decir, se transforman en escenógrafos y deciden eliminar los elementos superfluos que el director ha añadido al espectáculo, como los grandes decorados, una procesión extravagante o un aeropuerto sobre las tablas, con el solo objetivo de atrapar al espectador. El escenario se transfigura, de esta manera, en un espacio vacío donde todo es sugerido a través del cuerpo del actor y donde se reducen al máximo los objetos escénicos. La Actriz Característica imparte las indicaciones y maquilla a Mommina, avejentádola, desfigurándola, dibujando en su rostro de manera expresionista su situación de madre maltratada y aprisionada en su propia casa por su marido. En ese momento aparece el espejo, una constante del teatro de Pirandello. Nené se lo alcanza a la Primera Actriz y le ordena que se mire. La primera actriz/ Mommina (puesto que la actriz entra en su personaje y sale de él) responde horrorizada: “¡No! ¡Los ha tirado! ¡Ha tirado todos los espejos que había en casa! ¿Sabes dónde pude mirarme todavía? ¡Como una sombra, en los cristales, o deformada en el agua de una tinaja! ¡Y me quedé horrorizada!”. Mommina quiere refugiarse en su máscara, impuesta por leyes sociales y condiciones internas. El espejo le devuelve una imagen trágica y desgarrada de sí misma.

En el final de la obra se profundiza el concepto de *teatro en el teatro*: Mommina le ordena a sus dos hijas: “*Sentaos, sentaos, aquí, delante de mí, las dos juntas, en vuestras sillitas. ¡Hago yo el teatro para vosotras!*”. Pero, mientras cuenta a las niñas el argumento de la ópera e interpreta la canción “¡Leonora, adiós!”, comienza a sufrir ahogos, su corazón no soporta la situación y cae muerta ante sus dos hijas que “...creen que es el teatro que les está representando la mamá; y siguen allí sentaditas en sus sillitas, esperando”. El doctor Hinkfuss aparece nuevamente, aplaudiendo la improvisación; pero entonces es cuando todos advierten que la actriz está realmente desmayada en escena. En el momento más doloroso de la creación sufre un colapso cardíaco y se desploma a causa de su misma interpretación. La escena final cobra profundidad e intensidad en la duplicación de muerte de Mommina ante sus hijas y el desvanecimiento de la Primera Actriz ante sus compañeros actores. Pirandello logró acortar la distancia entre vida y ficción, llevando esta última al límite de sus posibilidades. Desgraciadamente, el público berlinés no respondió amigablemente al saludo final y estalló un tumulto en medio del cual la actriz que representaba el papel de Mommina rompió en sollozos y el director comenzó a insultar al público, enfurecido⁹.

⁹ En cierto modo, el modelo que plantea Pirandello en esta obra, novedoso para la época, es lo que se hace hoy en día con las compañías del teatro. En esta última escena los actores son los dueños del

Conclusiones

Esta noche se improvisa se presenta como una reflexión sobre el teatro, considerado como el marco y el lenguaje artístico más adecuado para realizar una especulación acerca de la vida y de los grandes interrogantes del hombre: el ser, el parecer, el tiempo, la muerte, la verdad, la ficción y el hombre enfrentado a sí mismo. En este contexto resuenan las palabras ya citadas: “*No quieren entender que el teatro es, ante todo, espectáculo. Arte, sí, pero también vida. Creación, sí, pero no durable: momentánea. Un prodigio: ¡la forma que se mueve! Y el prodigio, señores, no puede ser más que momentáneo*”. Efectivamente, el teatro es prodigioso: se baja el telón y todos -director, actores, tramoyistas, maquilladores, iluminadores, espectadores, más cualquier otra persona que haya participado de la función teatral- vuelven a sus casas, retomando sus actividades cotidianas. Fácil es entender que el teatro entre todas las artes es la que está más próxima a la vida real.

La obra estiró la cuerda de las posibilidades del *teatro en el teatro* hasta límites provocadores. El dramaturgo logró su objetivo: sacudió al público de la comodidad de sus butacas; borró los límites espaciales del drama naturalista y expandió el lugar de la representación hasta fuera del espacio arquitectónico habitual; desacralizó también a autores y directores. Despojó la escena de los decorados sobrecargados y de todo elemento que distrajera al espectador del verdadero teatro; desnudó el oficio teatral y exhibió las intimidades de una puesta y las discusiones y peleas de todos los participantes del espectáculo.

Pirandello contribuye a derribar la ilusión naturalista de la cuarta pared, esa convención teatral que separa el mundo ficticio (dominio de los personajes) del mundo real (ámbito de los espectadores). Después de la “*trilogía del teatro en el teatro*” ambos mundos permanecen unidos en el drama contemporáneo para intercambiar ficciones y realidades. Las diabluras pirandellianas viven en la escena actual.

espectáculo, los que configuran la escenografía, el maquillaje, la luz... La mayoría de las compañías, que cuentan con un pequeño número de actores, son las que hacen y producen sus propios espectáculos, y muchas incluso escriben sus propios textos, por lo que de cierto modo desaparece la figura de un autor. En la década de 1960 nacerá la metodología de la creación colectiva en el teatro, donde no existe un director que “maneje”, donde los textos surgirán de las improvisaciones de los actores, y serán todos los integrantes los encargados de poner en pie el espectáculo, dando ideas para la escenografía, el vestuario o la dirección.

Bibliografía

a) Fuentes:

- Pirandello, L. (2000). *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Edición de Romano Luperini y Miguel Ángel Cuevas. Madrid: Ediciones Cátedra (colección “Letras Universales”).

b) Obras de consulta:

- Barthes, R. (1994). “La muerte del autor”. En: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- Bloom, Harold. (2003). *Luigi Pirandello. Comprehensive research and study guide*. Philadelphia: Chelsea House Publisher.

- Brustein, R. (1970). *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Buenos Aires: Ediciones Troquel.

- Craig, E. G. (2011). “*Del arte del teatro*” y “*Hacia un nuevo teatro*” (*Escritos sobre Teatro I*). Edición de Manuel F. Vietes. Madrid: Editorial Asoc. Directores de Escena.

- Cuminetti, B. (2002). “Pirandello e l’attore”. En Dillon Wanke, M. y Signorelli S., *A scena aperta. Percorsi teatrali dagli archetipi rituali al linguaggio della modernità*. Bergamo: Bergamo University Press.

- De Micheli, M. (2008). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.

- De Toro, F. (1989). *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Fisher-Lichte, E. (2004). *History of european drama and theatre*. London: Routledge.

- Montesa, S. (ed.). (2002). *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*. Universidad de Málaga: Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea; 2001.

- Nobili, C. (2000). “Le didascalie nel teatro di Pirandello”. En: *Studi e problema di critica testuale*. N°60. Roma: Fabrizio Serra editore; pp.145-179.

- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós.