

Era o nove de maio de 1921 cando no Teatro Valle de Roma a compañía de Darío Niccodemi estreaba *Sei personaggi in cerca d'autore* (*una commedia da fare, in tre atti e senza scena*) de Luigi Pirandello, un texto teatral que había revolucionar a dramaturxia universal contemporánea.

Comezaba daquela a estraña década dos anos 20 do pasado século. Un período de decadencia e morte dunha concepción do mundo que sumiría a vella Europa na catástrofe. Era o período de entreguerras que propiciaba a destrución do individuo a mans dunha sociedade rixida, afofante e, á vez, protectora en exceso. Vivíase a fin dun mundo coa simpleza e placidez da pasividade. A literatura dá conta do conflito e retrátao. Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, Hugo von Hoffmanstal, Lajos Zilay... Luigi Pirandello.

Pirandello inventa ou argalla contos, novelas e comedias para a xente máis insatisfeita do mundo: homes, mulleres, rapaces enleados en estrañas historias das que non achan maneira de saír, contrariados nos seus propósitos e defraudados nas súas esperanzas.

O autor reflexiona sobre o feito escénico empregando o metateatro (teatro dentro do teatro) como estratexia; tecendo fios visibles relacionados co destino e a insurrección, coa ética e a estética; corrixindo constantemente os seus textos en correspondencia coas transformacións do seu espírito e a súa concepción da vida en permanente mutación. Todo isto fai del un autor vixente e necesario.

Os *Seis personaxes*, imaxe de vida, siluetas, realidades recomezadas en cada nova representación son Teatro. Teatro puro. Pirandello concibiu esta comedia “cunha iluminación espontánea de Fantasía”, desa (para el) moza espilida, amoladora, burlona e excéntrica que tivo o malfadado capricho de levar á súa casa a toda unha familia da que escoitou o alento como se se tratase dun grupo de fantasmas vivos. O autor recoñece que nunca lle contentou representar personaxes que non estivesen enchoupados dun particular sentido de vida. Faise certa a visión picassiana da arte como mentira que amosa verdades. En palabras de Antonin Artaud, “un xogo de espellos no que a imaxe inicial é absorbida e rebota continuamente, aínda que cada imaxe reflectida é máis real que a anterior e a última avantaxa a todas as outras e suprime todos os espellos”.

E son Vida, pois que están vivos. E sofren. O drama é castigo e vinganza, furia lacerante e pasividade, instinto maternal atormentado, e consciencia de personaxe,

pranto e morte e berro. O berro inalterado e inalterable na súa forma pero vivo e novo cada vez, incorruptible. Como as mil veces vivas palabras de Francesca confesándolle a Dante o seu doce pecado no comezo da *Divina comedia*, viva e anovada en cada nova lectura.

A loita eterna entre o espírito, indomable e ingobernable (o Pai e a Fillastra) e a Natureza, sometida e pasiva (a Nai) e a reivindicación final do Pai: “¡Realidade, señores, realidade! ¡Realidade!

Era o 14 de outubro de 2005. No Salón Teatro de Santiago de Compostela o Centro Dramático Galego estreaba *Seis personaxes á procura de autor* de L. Pirandello con dirección de Xúlio Lago.

Non é o primeiro Pirandello que presenta o CDG. En 1991, e con tradución de Xavier Rodríguez Baixeras, o público galego viu *Así é (se vos parece)*. Pero é agora o texto emblemático do italiano o que chega ao repertorio galego para conmoernos e asombrarnos.

Moito ten chovido dende que Pirandello “sufriu” a estrea desta obra. Tanto e tan pouco temos mudado.

Nos comezos do século XXI o texto segue vixente. O destino dos seres humanos, a perda de ideais pola carencia de ética, a soidade do home, a falta de coherencia e a fragilidade das relacións sociais, a disgregación do mundo obxectivo, a visión que de nós teñen os demais, a necesidade de usar máscaras, a carnavalización da realidade íntima dos individuos, é a loita contra a historia consoladora, contra as historias oficiais que esquecen os dramas anónimos. A natureza filosófica dos temas eternos que nos presenta Pirandello é a razón clave da súa eterna validez.

É o comezo da renovación do teatro burgués en 1921, e do CDG en 2005. Novas etapas dun eterno fluír: a Vida.

Luigi Pirandello aceptou o seu destino, naceu e vive a eternidade en Caos e nós, espectadores dos albores do século XXI, vemos e escoitamos os ecos das palabras e buscamos formas novas e “vivimos” inmersos no caos. Un caos histórico e social que, ás veces, é iluminado por un arco da vella no que danzan “personaxes” que nos representan nun teatro.

As cinsas de Pirandello repousan por sempre en Agrigento. Os pousos dos *Seis personaxes* teñen un oco na alma e na Fantasía de cada espectador e perduran na Vida, ou no Caos, no Caos-Vida ou na Vida-Vida... ou no Teatro.

Para todos vós, se vos parece.



**A vertixe de asomarse a unha posta en escena de
*Seis personaxes á procura de autor***

(“Coidado co que desexas
porque é moi probable que o consigas”)

A bordar a posta en escena de Seis personaxes... é un soño recorrente en min, un desexo experimentado durante anos con grande intensidade, que definitivamente, coa oportunidade que me brindou no seu momento Manuel Guede, como director do Centro Dramático Galego, cobra agora corpo de realidade, non sen antes provocar no meu interior unha incontrolable vertixe, mestura de pracer e pánico, como adoita acontecer cando un se asoma aos mundos escénicos pirandellianos.

Relacionarse con esta peza é unha *perigosa aventura*, tanto para os creadores como para os públicos receptores de tan insólita proposta; o desafío e a provocación que nos anos vinte do pasado século supuxo a estrea de *Seis personaxes á procura de autor* debeu resultar, para uns e para os outros, desde a aceptación ou desde o rexeitamento, unha *experiencia especial*, e supoño que nunca deixou de ser así ao longo de todo o século XX cada vez que se puxo en escena. O meu desexo é que outra volta sexa así, tamén nesta ocasión, pois que peza e autor seguen a ser “eterna novidade”, como chegou a dicir algún crítico.

Definir *Seis personaxes...* pareceume sempre un esforzo inútil, unha acción simplificadora condenada irremisiblemente a empobrecer a complexidade e riqueza do texto; unha proposta, a de Pirandello, que ten na sorpresa, na verosimilitude do inverosímil, nas constantes mudanzas temáticas e incluso estéticas dentro da mesma situación, na case imposibilidade de “clasificación”, un dos seus valores principais. E diante desa “imposibilidade” eu gusto de clasificala como *obra de arte (dramática)*.

Poderíamos dicir que *Seis personaxes...* é un drama, e sería unha catalogación certa. Ou que é unha comedia, e tamén. E habería aínda outras moitas posibilidades. Pero quizais mereza a catalogación especial de *obra de arte*. Non é un texto “máis”, outra “obra de teatro”; estamos diante dun auténtico paradigma no que fai referencia ao teatro contemporáneo, ou cando menos ao teatro do século XX.

A pesar da vertixe que provoca, do perigo de precipitarse no baleiro e esnafrarse contra o chan nese *tríplo salto mortal* que é calquera posta en escena desta obra, a súa forza de atracción resulta irresistible. Coma no amor. E a vertixe é quen tamén de mover as nosas emocións. Coma o Teatro.

Seis personaxes... é, fundamentalmente, TEATRO. Un mestrado en Arte Dramática. Como diría Patrice Pavis: “¿non é acaso esta obra a representación de vintecinco séculos de poética teatral?”.

Arrancando dun marabilloso *espazo baleiro*, en definición do grande mestre Peter Brook, iremos, actores e espectadores, á conquista da ilusión escénica, da creación, na procura da esencia –ou esencia– da peza e do Teatro. Boa viaxe.

Centro Dramático Galego

Xefe de produción	Francisco Oti Ríos
Secretaría de dirección	Manuela Domínguez Amoscótegui
Axudante de produción	Laura Hevia Solares
Auxiliar de dirección-produción	María Casar Díaz
Actividades culturais e educativas	Víctor López Carbajales

Equipo técnico do IGAEM

Prensa	Ana Rosales Ana Miragaya
Encargado de talleres	Pablo Seoane
Encargado da estrutura escénica	Salvador Forján
Encargado técnico do Salón Teatro	Antonio Budiño
Mantemento	Javier Sánchez Reguera
Técnico de iluminación	Juanjo Amado
Auxiliar de iluminación	Antonio Constenla
Técnico de son	Guillermo Vázquez Ríos
Auxiliar de imaxe e son	Juan Carlos Pacios Martínez
Tremoias	Elixio Vieites Mauro Chao Eduardo Canedo Antonio Mallo "Toti" René Rodríguez-Moldes
Xastrería	Concha Abad Clotilde Vaello
Ordenanza	Rosa Pita

Equipo artístico

Seis personaxes á procura de autor, de Luigi Pirandello, proposta escénica de Xúlio Lago, foi estreada o día 14 de outubro de 2005 no Salón Teatro de Santiago de Compostela.

Dirección e dramaturxia	Xúlio Lago
Escenografía e vestiario	Antonio Simón
Deseño de iluminación	Antonio Simón Xúlio Lago
Maquillaxe e perruquería	Dolores Centeno
Tradución	Xosé Manuel Pazos
Tradución do guión cinematográfico	Adrián Carballo Varela
Estudo crítico	José Manuel González Herrán
Produción	Francisco Oti Ríos
Auxiliar de dirección	Santi Mañasco
Axudante de dirección	Inma Antón

Elenco de actores

Personaxes da comedia por facer

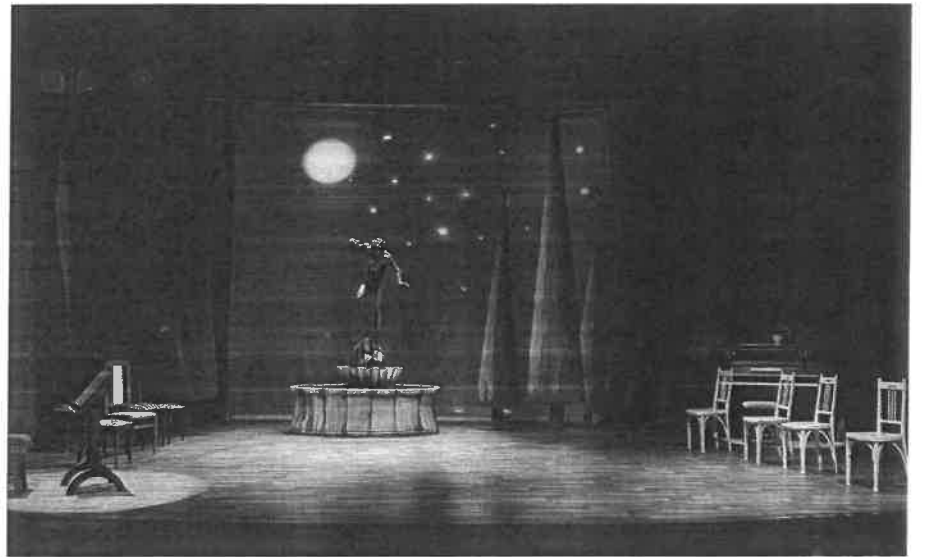
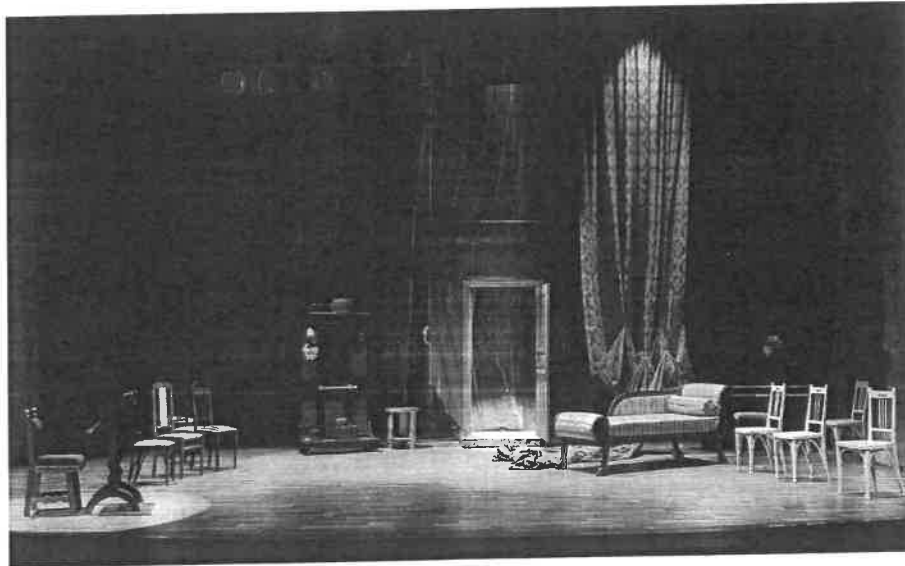
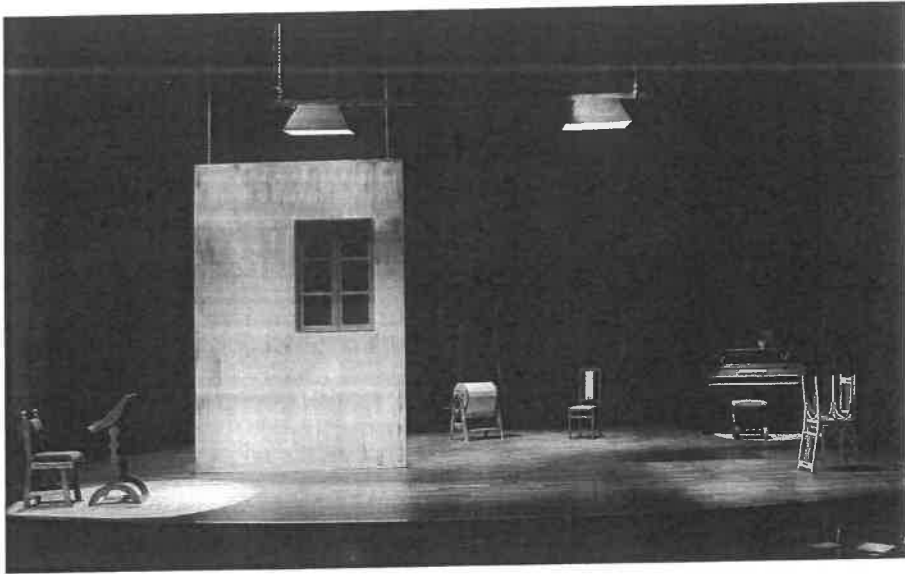
Miguel Pernas	<i>O Pai</i>
María Barcala	<i>A Nai</i>
Muriel Sánchez	<i>A Fillastra</i>
Xosé Manuel Esperante	<i>O Fillo</i>
Adrián Seijas	<i>O Rapaz</i>
Laura Míguez	<i>A Meniña</i>
Ánxela G. Abalo	<i>Madame Pace</i> <i>(despois evocada)</i>

Os actores da Compañía

Gustavo Pernas Cora	<i>O Director</i>
Rebeca Montero	<i>A Primeira Actriz</i>
Damián Contreras	<i>O Primeiro Actor</i>
Ánxela G. Abalo	<i>A Actriz Característica</i>
Lucía Regueiro	<i>A Dama Nova</i>
Toño Casais	<i>O Galán Mozo</i>
Xan Cejudo	<i>O Apuntador</i>
Jouse García	<i>O Axudante de Dirección</i>
Marcos Viéitez	<i>O Maquinista</i>

ESCENOGRAFÍA

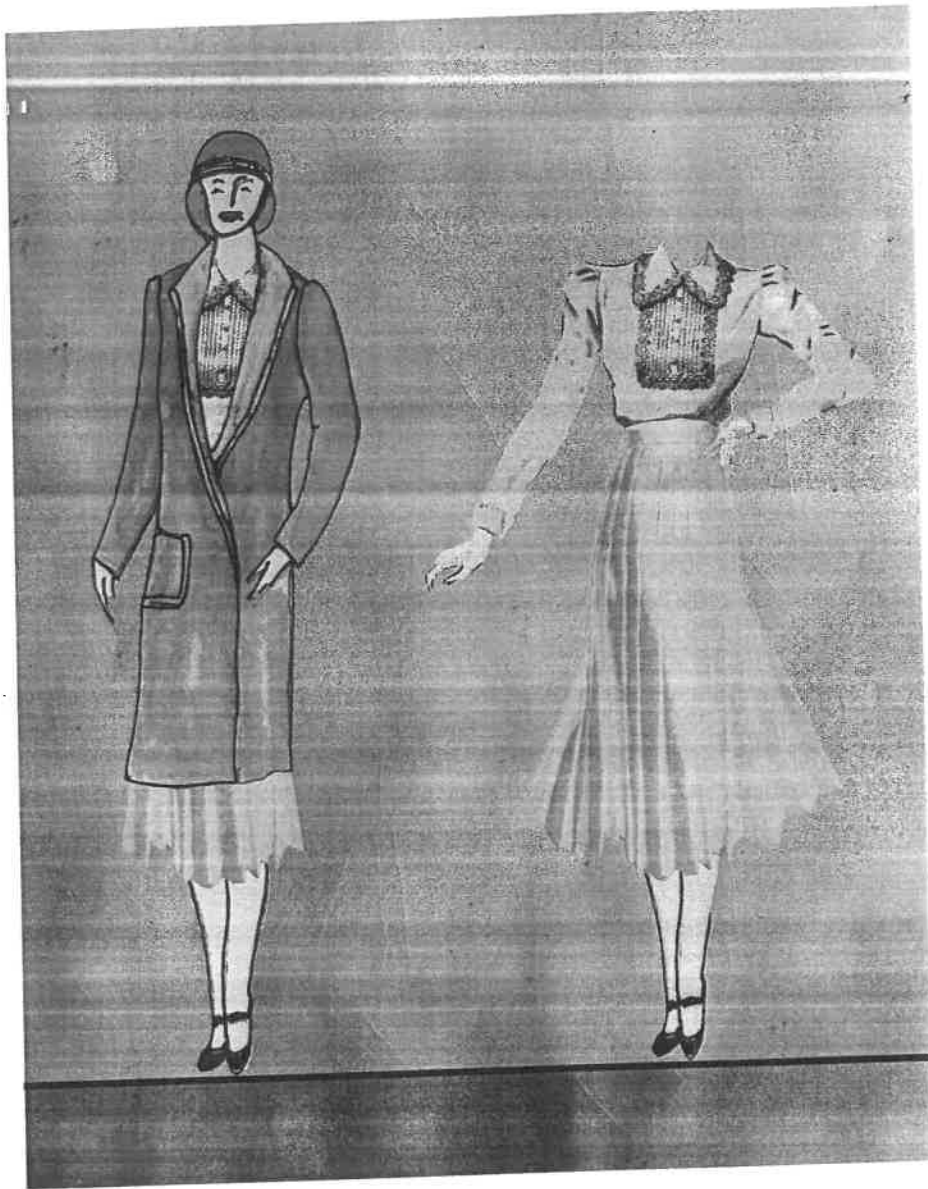
Antonio Simón



SIGNOS ICÓNICOS

Antonio Simón





A Dama Nova



A Actriz Característica



Madame Pace



A Fillastra



O Apuntador



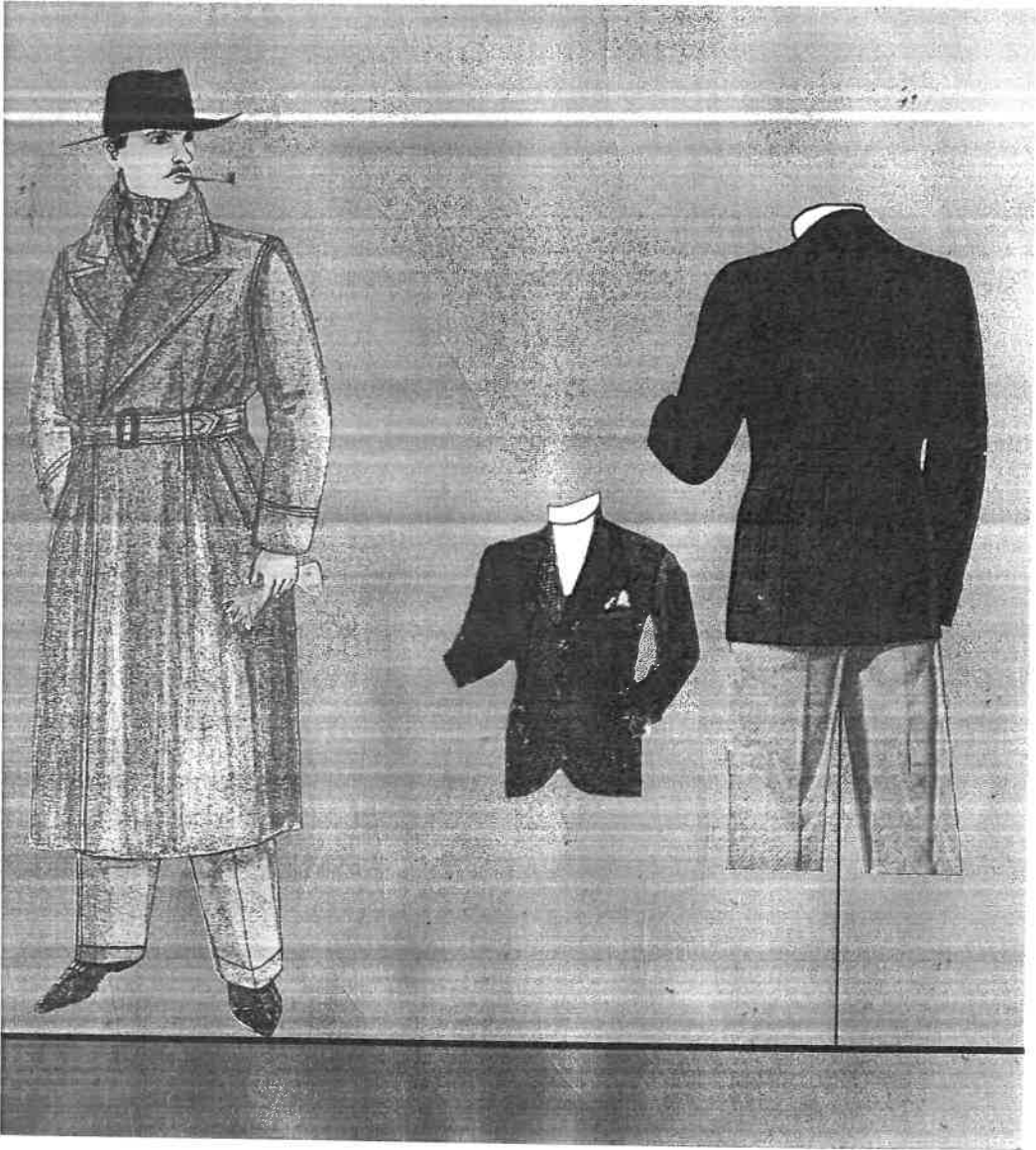
O Axudante de Dirección



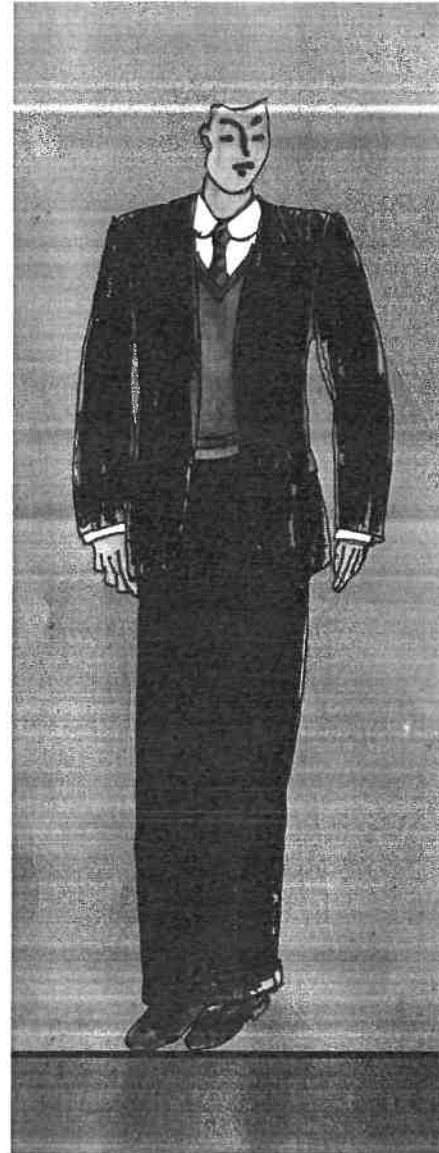
A Primeira Actriz



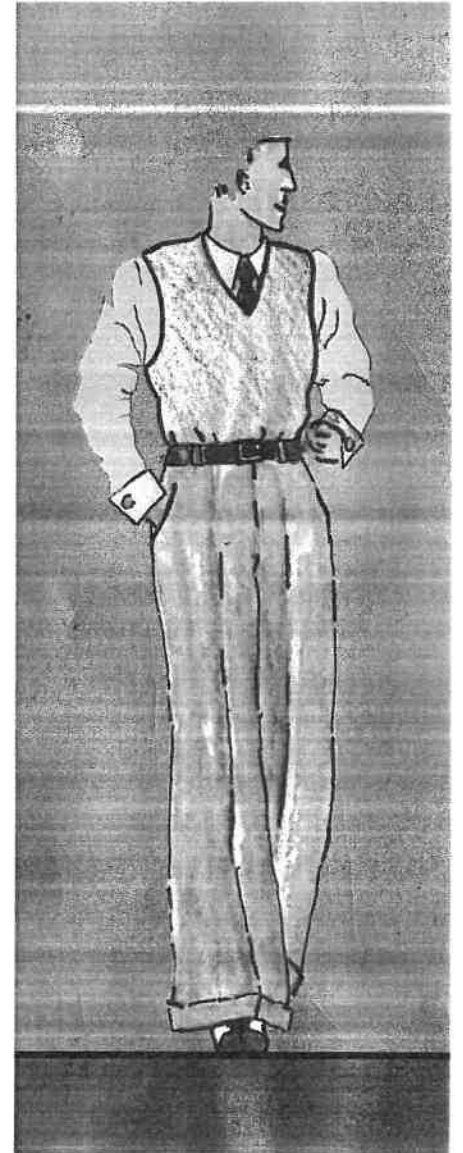
A Nai e a Meniña



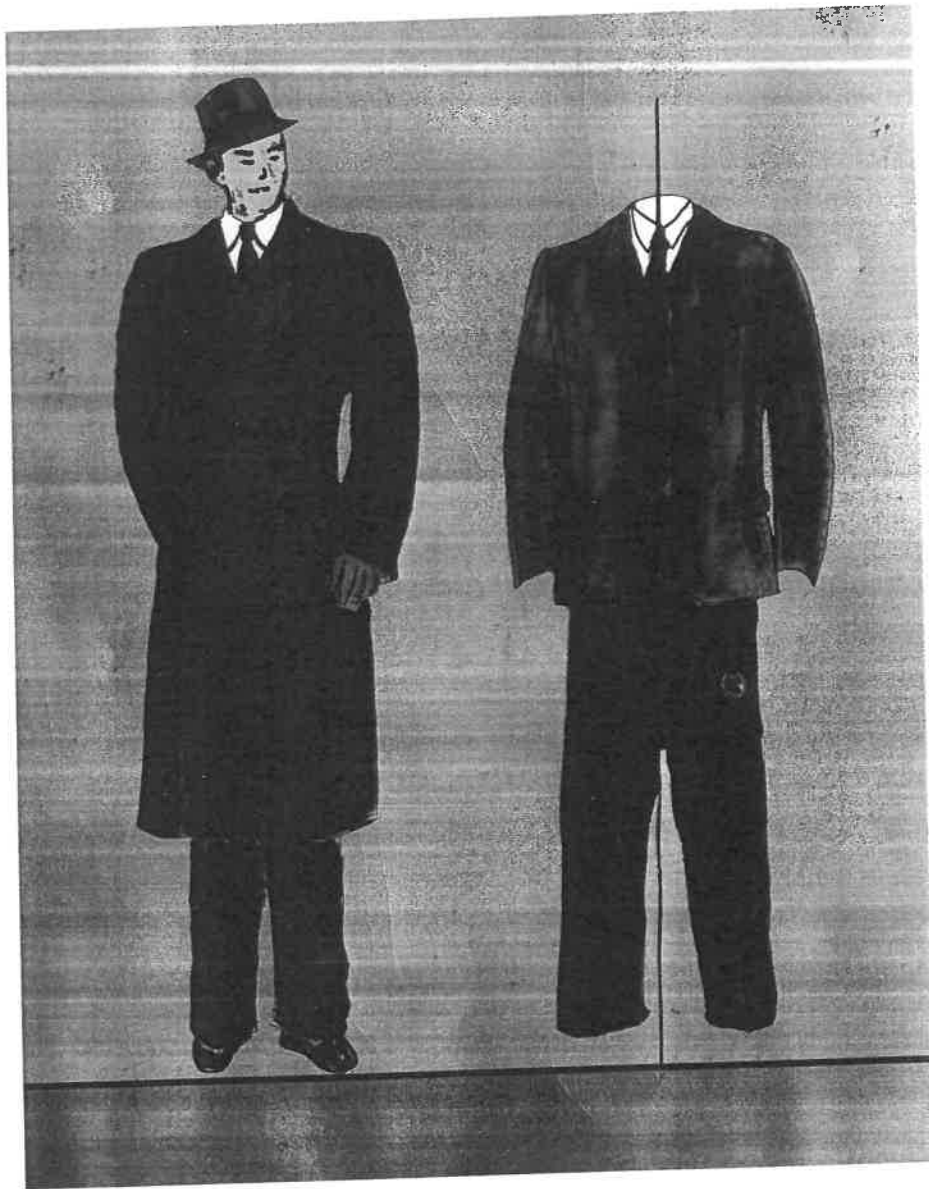
O Director



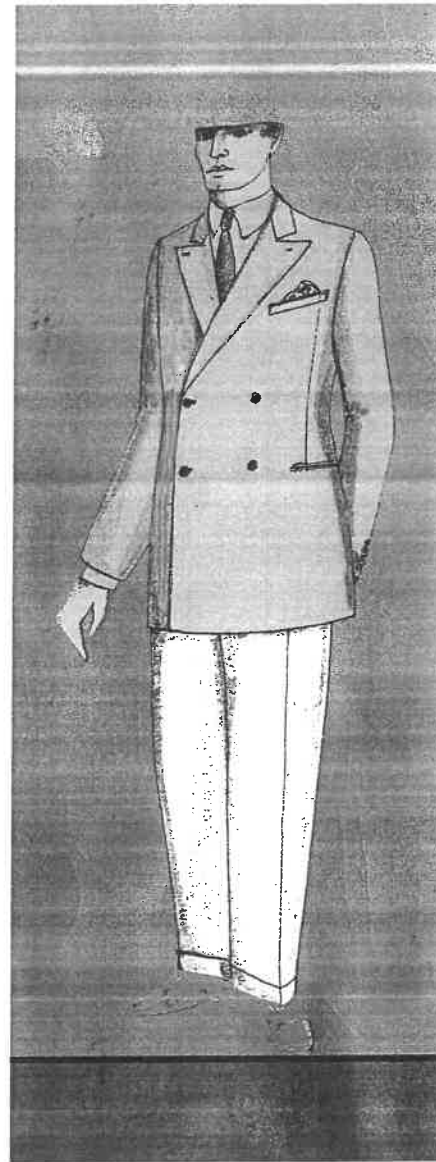
O Fillo



O Galán Mozo



O Pai



O Primeiro Actor



O Rapaz

O CONTEXTO

José Manuel González Herrán

***Seis personaxes á procura de autor, de Luigi Pirandello,
ou como se fai unha comedia***

José Manuel González Herrán

Universidade de Santiago de Compostela

O PAI.— Pero é que nós somos os personaxes...

O DIRECTOR.— De acordo; “os personaxes”. Pero aquí, meu amigo, non son os personaxes os que actúan. Aquí actúan os actores. Os personaxes están aí, no libreto...

[...]

A FILLASTRA.— Agora estamos aquí, como en familia, ignorados aínda polo público. Vostede poderá mostrar mañá coa nosa historia o seu espectáculo tal como lle pareza. Pero, ¿quere ver, de verdade, estalar o drama tal como aconteceu?

O 9 de maio de 1921 o “Teatro Valle” de Roma anunciaba a estrea, pola compañía de Dario Niccodemi, de *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Una commedia da fare, in tre atti e senza scene*), a nova peza do dramaturgo siciliano Luigi Pirandello (1867-1936), ben coñecido entón nos escenarios italianos, aos que tiña dado xa, entre outros títulos, *Così è (se vi pare)* (Milán, xuño de 1917), *Ma non è una cosa seria* (Livorno, novembro de 1918), *Il giuoco delle parti* (Roma, decembro de 1918), *Come prima, meglio di prima* (Nápoles, febreiro de 1920), *Tutto per bene* (Roma, marzo de 1920)...

Aquel espectáculo, que había revolucionar a dramaturxia no século XX, comezaba así:

Ao entraren na sala os espectadores atoparán o pano erguido e o escenario tal e como está polo día, sen bastidores nin decorados, case ás escuras, baleiro, para que poidan ter dende o inicio a impresión dun espectáculo non preparado con antelación¹.

Acostumados como estamos hoxe a todo tipo de situacións teatrais, espectáculos e escenografías, por máis *raros* que parezan, talvez non nos sexa fácil imaxinar a sorpresa do público ante aquela maneira de comezar. Sorpresa mantida e

incrementada a medida que avanzaba a representación; a cal proseguía mostrando algo insólito nos escenarios, precisamente por ser moi común neles: mentres os tremoistas ultiman os preparativos do decorado, un grupo de actores ensaia, co seu director, o axudante de dirección e o apuntador, unha peza pirandelliana: non a anunciada no cartel, senón outra, estreada xa dous anos antes, *Il giouco delle parti* [*O xogo dos papeis*]; non fará falta chamar a atención sobre o deliberado na elección dese título, moi axeitado para o que a nova comedia propón.

Apenas iniciado, o ensaio verase interrompido pola entrada dun grupo de seis persoas: un cabaleiro duns cincuenta anos, unha dama enloitada de parecida idade, un mozo de pouco máis de vinte anos, unha fermosa e provocadora rapaza de deza-oito, un pálido adolescente de catorce e unha rapariga de catro. A súa estraña e sombría actitude desconcerta a todos; e máis cando, preguntados polo que pretenden, o cabaleiro que parece dirixir o grupo ofrece unha resposta inquietante: “Vimos á procura dun autor”.

En efecto, como prometía o título anunciado, son seis personaxes, pertencentes a unha “comedia por facer” (é dicir, aínda non escrita), cuxa pretensión é —nada máis (e nada menos)— que alguén escriba a súa historia, para substituír con ela a comedia prevista nos ensaios.

Como escribiu Rogério Paulo (actor e director portugués, que en abril de 1959 protagonizou e montou a peza no lisboeta Teatro Avenida), “quando en 1921, as *Seis personagens* surgiram num palco vazio, procurando um Autor que as fizesse *viver*, uma nova perspectiva surgiu no teatro do noso tempo”. E engadía estes argumentos en apoio da súa declaración sobre o carácter fundamental desta peza para a dramaturxia moderna:

Todo o teatro moderno sofreu a influência inevitável dessas “seis personagens” às quais Pirandello recusou o direito de “viverem o seu drama” para as colocar na angustiada busca de uma matriz que as firmasse e lhes desse a vida eterna de “personagens autênticas”.

Luigi Pirandello foi mais que um autor genial, foi um precursor e um espantoso intérprete da interrogação do Homem perante a imensidade do seu Eu e da sua posição histórica. Na sua Obra perpassam como temas fundamentais a pluralidade do ser, a luta entre a vida e as formas, a falência de todos os esforços para atingir a verdade.²

Ás alturas en que nos atopamos —iniciado xa o século XXI—, non será preciso insistir na importancia histórica deste texto pirandelliano, un dos fundadores da dramaturxia universal contemporánea, representado desde entón e en innumerables

ocasións nos máis diversos escenarios e idiomas. O proceso de normalización da vida teatral galega no que está empeñado o CDG non podía evitar esa cuestión: de feito, resulta escandalosamente tardía esta incorporación de *Seis personaxes á procura de autor* ao noso repertorio teatral³ se consideramos que nos anos inmediatos á súa estrea (entre 1922 e 1926) se traduciu e se representou en inglés, francés, alemán, español, polaco, sueco, portugués, grego, danés, finlandés, húngaro, letón...

Dado que este ensaio introdutorio —e a edición de *Seis personaxes á procura de autor*— vén motivado pola súa representación a cargo do CDG, cabe supor que boa parte dos seus lectores serano porque teñan visto o correspondente espectáculo; o cal, en último termo, non é senón a *lectura* (a súa explicación e interpretación) que daquel texto nos propón Xúlio Lago e cantos baixo a súa dirección o teñen convertido en teatro. Nada máis lonxe da miña intención que condicionar —e menos contradicir— esa *lectura*; aínda que tampouco renuncie á miña, en boa parte froito das que diversos críticos e estudosos teñen feito (referencias bibliográficas que indico nas notas). Desas fontes procede tamén a información que resumo sobre o proceso de elaboración, estrea e recepción posterior da comedia, cunha especial atención ao proxecto de adaptación cinematográfica que preparou o propio dramaturgo. En definitiva, o obxecto destas páxinas non é outro que axudar á comprensión e interpretación crítica: principalmente do texto, pero acaso tamén do espectáculo.

É xa un tópico crítico, obrigado sempre que se inicia o estudo desta peza, notar que a presenza do *personaxe* como tal é case unha obsesión na obra literaria de Luigi Pirandello⁴. En efecto, xa desde 1902, algúns dos seus relatos breves (*Quand'ero matto* [1902]⁵, *Personaggi* [1906]⁶, *La tragedia d'un personaggio* [1911]⁷, *Colloquii coi personaggi*, 1915]) presentan ese *motivo* dos personaxes que asedian obsesivamente ao autor, en demanda dunha ficción na que vivir; asedio que non é só mental, pois chega a tomar corpo mediante unhas presenzas —xentes anónimas, cada unha coa súa historia por contar— que se presentan reiterada e insistentemente no seu estudio pedindo audiencia, ata o punto de verse obrigado (en *Colloquii coi personaggi* [1915]) a fixar este aviso na porta: “Sospese da oggi le udienze a tutti i personaggi”⁸.

O *motivo* é obxecto tamén de comentarios epistolares: xa dende unha carta a Luigi Natoli en maio de 1904⁹, ata a que o 23 de xullo de 1917 lle escribe ao seu fillo Stefano, onde lle anuncia o proxecto de “*Sei personaggi in cerca d'autore*: romanzo da fare [...] Sei personaggi presi d'un drama terribile, chi mi vengono appresso, per esser composti in un romanzo, un'ossessione...”¹⁰. O *drama terribile* non é outro que a *folletinesca*¹¹ situación que lle acontece a un pai, sorprendido nunha *casa infame* e en vergoñosa actitude pola súa fillastra, que alí se vendía, forzada pola miseria. Este tópico do incesto

(relativo, pois non hai consanguinidade entre pai e fillastra¹²), a piques de consumarse, reiterase nalgunha outra ficción pirandelliana desta época; e quizais —como se ten suxerido— puidera ter razóns de índole autobiográfica: a loucura de Antonietta, a esposa do dramaturgo, internada nunha clínica psiquiátrica en 1919, manifestábase cunha obsesión de celos fronte á relación entre o seu marido e a súa filla Lietta que, pola súa parte, estivo a punto de se suicidar, avergoñada por aquelas sospeitas¹³.

Aínda que descoñecemos cando e por que o escritor siciliano decidiu substituír o “romanzo da fare” pola “commedia a fare”, o cambio é moi significativo, como escribiu Macchia: “Aver pensato non a un romanzo, ma a un dramma significava scegliere la via più diretta: dar corpo vivo, saldo a quello spiriti prepotenti e vaganti”¹⁴. Algo parecido opinará o Director respecto da historia que lle acaban de contar para a súa escenificación:

- DIRECTOR.— Pero todo iso é narración, meus señores.
- FILLO.— Pois claro que si. Están a facer literatura.
- PAI.— ¿Como que literatura? ¡Isto é vida, cabaleiro, paixón!
- DIRECTOR.— E serao, pero é irrepresentable.

Aquel proxecto de novela, xa convertido en comedia, parece estar o suficientemente maduro como para que apareza un primeiro anuncio en outubro de 1919; noticia que o propio autor confirma en entrevistas de prensa en febreiro de 1920. Aínda que acostuma dicirse que a súa redacción foi moi rápida (segundo algunhas testemuñas, tres semanas; segundo outras, ¡tres días!¹⁵), o certo é que se prolongou durante non menos de sete meses: iníciase no verán dese ano, continúaase ao longo do outono e inverno seguintes e conclúe en xaneiro ou febreiro de 1921. En abril o texto está xa en poder de Dario Niccodemi, primeiro actor da compañía “Niccodemi-Vergani-Ciamara-Almirante-Borghese”; cunhas poucas semanas (díxose que acaso só dúas) de ensaios, a estrea tivo lugar o 9 de maio de 1921.

Tras cada unha das dúas primeiras pausas na representación (que, en certa medida, marcan o que nunha comedia convencional serían tres actos¹⁶) houbo numerosos aplausos, ata o punto de que o autor saíu saudar despois do segundo intermedio (non o fixo tras o primeiro porque aínda non tiña chegado ao teatro). Pero ao concluír a comedia dividíronse as opinións: mentres uns pedían que o autor saíse recibir as súas ovacións e bravos, outros reclamaban para el un destino menos grato: “¡Manicomio, manicomio!”¹⁷ O propio Niccodemi anotaría no seu diario: “1ª di *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello. Serata di bataglia [...] Poche volte ho veduto maggior passione di dissidio in un teatro”.

Tamén a prensa romana se fixo eco daquela soada representación e a súa polémica acollida (sirva como mostra a crítica de Arnaldo Frateili en *L'Idea Nazionale*, que reproducimos no Apéndice). Por outra parte, os seus xuízos evidencianban —salvo algunhas poucas excepcións— o que o mesmo Niccodemi cualificaba no seu diario como “una incomprensione totale, assoluta, enciclopedica”¹⁸; sen dúbida, o radicalmente novo daquel texto e da súa proposta escénica desconcertara tanto aos críticos como aos espectadores. Os efectos foron fulminantes: se para a primeira representación se venderan 1.040 localidades, o día seguinte, 10 de maio, houbo 367 espectadores, 317 o día 11 e 225 o día 12; e xa non houbo máis representacións, pois o día 13 o “Teatro Valle” substituíu a obra estreada catro días antes por outra titulada *Tignola*.

Pero as cousas cambiarían pouco despois: tras un notable éxito na representación de agosto en L'Arena del Sole de Bologna e a publicación do texto nas primeiras semanas de setembro¹⁹, o 27 dese mes a comedia obtén un recibimento triunfal no Teatro Manzoni de Milán. A propósito de tan discrepante acollida entre a estrea romana e a reposición milanesa, suxeriuse que esa favorable recepción ben puidera deberse ao feito de que, para entón, boa parte dos críticos e do público tiveran ocasión de ler (e reler) un texto que esixía unha demorada reflexión. Sen desdeñar as leves modificacións introducidas polo autor para aliviar certas deficiencias evidenciadas na estrea: de feito, cóstanos que hai variantes entre as tres edicións aparecidas nos anos inmediatamente seguintes, antes da cuarta (e definitiva) de 1924, á que logo me referirei.

Sexa como fora, o éxito da representación de Milán repetiuse en Xénova e en Turín. De xeito que, superado o fracaso inicial, a compañía de Niccodemi mantivo a peza no seu repertorio ao longo das tempadas 1922-23, 1923-24, 1924-25, 1926-27, levándoa de xira por Sudamérica (Montevideo, Bos Aires) e Madrid, onde se estreou en 1923. Ao tempo, outras compañías italianas (e estranxeiras) inclúen *Sei personaggi* nos seus repertorios. En 1922 aparecen en Londres e en Nova York as traducións ao inglés, algo corrixidas e simplificadas respecto ao orixinal; en 1923 tradúcese ao francés, en 1924 ao alemán, en 1926 ao español²⁰; e despois ao polaco, sueco, portugués, grego, danés, finlandés, húngaro, letón...; traducións que xeralmente obedecían a unha representación da peza. A estrea londiniense de *Six Characters in Search of An Author* tivo lugar no Kingsway Theatre en febreiro de 1922; impresionado por aquel espectáculo, Georges Bernard Shaw aconselloulle ao director de escena e empresario norteamericano Brok Pemberton que a levase a Broadway, onde se estreou (no Al Princess Theatre) o 30 de outubro de 1922.

A estrea parisiña de *Six Personnages en quête d'auteur* resultou crucial, como deseguida veremos, para a versión definitiva desta comedia e da súa representación escénica. Benjamin Crémieux, tradutor do texto, teríalles proposto a súa montaxe aos máis renomeados *régisseurs* franceses, que a rexeitaron como irrepresentable; foi o actor e director de escena ruso Georges Pitoëff, un dos nomes sobranceiros na arte teatral europea do século XX, quen aceptou o reto. A estrea, con Pitoëff no papel de PAI, tivo lugar o 10 de abril de 1923, na Comédie des Champs-Élysées, baixo a súa dirección. A montaxe, que acadaría as 39 representacións, produciu un grande impacto no efervescente París das vangardas²¹: sirva como mostra a crítica de Antonin Artaud (quen, por certo, interpretaría o papel de Apuntador na reposición que Pitoëff dirixiu un ano máis tarde) reproducida no Apéndice.

Pero quen quizais máis proveito sacou daquela montaxe foi o propio Pirandello, que introduciría no texto notables e significativas modificacións; algunhas delas plasmaban suxestións derivadas en certa medida das propostas de Pitoëff. A máis notable afecta á aparición en escena dos *seis personaxes*: se na primeira versión entraban ao escenario pola mesma porta que os actores, o director franco-ruso fíxoos baixar lentamente desde o alto, agrupados nun montacargas colocado ao fondo, bañados dunha estraña luz verdosa, fortemente maquillados e vestidos de negro; durante o espectáculo non se confundían co grupo dos actores e abandonaban o escenario ao rematar a peza ascendendo no mesmo montacargas²².

Ao ano seguinte, o 30 de decembro de 1924, no Deutsches Theater de Berlín estreábase *Sechs Personen suchen einen Aukthor*, baixo a dirección doutro dos nomes fundamentais da moderna escenografía, Max Reinhart. Ben é verdade que a tradución era demasiado libre respecto do orixinal, suprimía algúns parlamentos, engadía algunha escena e cambiaba substancialmente o final, facendo que o Director virase cara ao público para pedirlle o seu convencional aplauso²³.

Pirandello tivo ocasión de coñecer a montaxe de Pitoëff (que, si inicialmente non o atraeu, despois aprobou) na súa estrea de abril de 1923; e máis tarde, en xaneiro de 1924, a de Pemberton, en Nova York: sen dúbida, aproveitaríase de ambas —sobre todo da primeira— para a reposición que el mesmo tería que dirixir en maio de 1925; pero non da de Reinhart, que non conseguiu ver ata outubro de 1925. Nese mesmo ano, Pirandello recibe o encargo de dirixir a “Compagnia del Teatro d'Arte di Roma”, fundada entre outros polo seu fillo Stefano; encargo que satisfacía unha das máximas aspiracións do dramaturgo: a creación dun teatro estatal que superase a distinción entre as compañías de vangarda e as convencionais “de xira”. O 18 de maio de 1925, baixo a dirección do autor, presentábase *Sei personaggi in*

cerca d'autore no Teatro Odescalchi da capital italiana, e seguiría inmediatamente nunha *tourné* por diversos escenarios europeos: Milán, Londres, París, Berlín... Esta reposición era, segundo D'Amico, “per molti aspetti, una prima rappresentazione assoluta”²⁴; primicia que se confirmaba cunha nova edición do texto, que advertía: “Questa edizione ha un particolare interesse poiché è la prima edizione completa, arricchita di nuovi dettagli”²⁵.

En efecto, entre o texto estreado e impreso en 1921 e este de 1925 hai abundantes e significativas diferenzas, que afectan tanto á estrutura como aos diálogos, á acción e ás didascalias. Alessandro D'Amico levara a cabo un minucioso cotexo textual (que, por outra parte, o lector da súa edición pode verificar, pois o seu apartado de “Notas e variantes” presenta enfrontadas ambas as versións), conclusións que resumo. As principais diferenzas entre 1921 e 1925 afectan a:

1. *Ruptura da cuarta parede*.— Mentres en 1921 toda a acción se desenvolvía no escenario, e todos os que entraban nel o facían polas habituais portas practicables, en 1925 unha pequena escaleira permitíalles o acceso, dende o patio de butacas, primeiro ao Director (quen, durante os ensaios, baixaba varias veces ao patio de butacas por esa escaleira, para comprobar o efecto), e logo aos seis personaxes; ao final, a Fillastra saíría correndo por esa escaleira cara á sala e despois cara ao exterior.

2. *Modificacións relativas aos seis personaxes*.— Á parte doutras máis sutís, a fundamental é que mentres en 1921 estes se presentaban —mediante os efectos lumínicos, pero tamén pola súa actitude e comportamento— cun certo aire fantástico, como se fosen espectros convocados nunha sesión de espiritismo, en 1925 o acoutamento expresamente advirte: “Os PERSONAXES non deben aparecer como fantasmas, senón como realidades creadas, elaboracións inmutables da fantasía, e, polo tanto, máis reais e consistentes que a voluble naturalidade dos ACTORES”²⁶.

3. *Novo final*.— En 1921, tras o disparo e a discusión subseguinte, acerca de se o rapaz morreu ou non, se todo foi finximento ou realidade, a peza concluía coa escéptica declaración do Director: “¡Ficción! ¡Realidade [...] ¡Na miña vida me pasara tal cousa! ¡Un día enteiro perdido!”. En 1925 engadirá, ademais de varias frases no parlamento final do Director, unha importante didascalia, que mostra a aparición das alongadas sombras do Pai, a Nai e o Fillo, mentres a Fillastra —como xa indicamos— abandona enlouquecida o escenario e corre escaleiras abaixo, para cruzar o patio de butacas cara ao exterior da sala. Modificación que Luperini interpreta como se aquela confusión entre o finxido e o

verdadeiro, que o Director resolvía enviando a todos a casa, se substituíse agora pola perturbadora presenza dos Personaxes, cuxa frustrada procura de sentido mentres se extinguen as luces evidencia o baleiro de significado no que quedan sumidos os espectadores²⁷.

4. *Evolución do recurso do 'teatro no teatro'*.— A versión de 1925 amplía, evidenciando aínda máis ese carácter, as situacións “metateatrais”: os ensaios da peza *O xogo dos papéis*, a aparición en escena de Madama Pace, os preparativos dos decorados para a escena do xardín...

5. *Supresións*.— Entre outras menos importantes, unha longa escena da Fillastra, o Rapaz, a Meniña, o Pai, o Director e a Nai, ao comezo da parte segunda; e un dos debates, de índole máis ou menos *filosófica*, entre o Pai e o Director, na parte terceira.

Xa percibín que é opinión xeralmente aceptada pola crítica a de que algúns deses cambios lle deben moito á montaxe de Pitoëff; como a interacción entre o escenario e a sala, ou a nova concepción e significado dos seis Personaxes (o seu aspecto, xestualidade e movementos). A propósito desta cuestión, Manotta escribiu “se Pirandello, con la sua prima versione del dramma, aveva giocato e insistito sulla difficoltà di distinguere tra piano della realtà e creazione fantastica, mettendo in evidenza, ambiguamente, tutte le possibili zone d'intersezione, Pitoëff esagerava invece volutamente l'inconciabilità tra i due piani: quello che risultava era il conflitto tra creature ideali dell'arte e mondo materiale della scena”²⁸.

Pero tamén se teñen sinalado, no tocante a eses cambios entre a versión de 1921 e a de 1925, outras posibles influencias. Ademais das propostas teatrais do movemento futurista, Vicentini chamou a atención sobre algunhas suxestións proporcionadas pola comedia de Nicolai Evreinov *Ci che piú importa*, estreada en San Petersburgo no 1921 e que o Teatro d'Arte puxo en escena o 29 de maio de 1925, once días máis tarde da reposición de *Sei personaggi*. Varias son as súas coincidencias coa peza pirandelliana: á parte doutras menos significativas, no segundo acto da do ruso unha compañía de actores ensaian *Quo Vadis?* nunha sala baleira de público; ao comezo deste acto entran dous carpinteiros para facer algúns lixeiros arranxos nos chanzos que soben da sala ao escenario; o director de escena, nun momento dos ensaios, baixa por esa escaleiriña para ver o efecto dende a sala (“Ho bisogno d'una impressione generale”). En suma, como escribe o citado crítico, “Evreinov fornisce anche le indicazioni fondamentali per introdurre nei *Sei personaggi* il

movimento tra palcoscenico e platea [...] soprattutto perché offre l'esempio concreto di due visitatori che interrompono il corso delle prove e salgono sul paco provendo della platea”²⁹.

Pero o máis notable que presenta aquela “edición definitiva” da peza é a inclusión dun *Prefacio*, previamente publicado na revista *Comoedia* (xaneiro de 1925) co título “Come e perché ho scritto i *Sei personaggi*”, que constitúe unha interesantísima e atractiva explicación das súas intencións, pero tamén unha brillante defensa das anovadas achegas da súa comedia. Con todo, non estará de máis precisar, como D'Amico expón detalladamente nas notas da súa citada edición³⁰, a verdadeira autoría dese *Prefacio*: para a súa redacción Pirandello contaría coa decisiva colaboración do seu fillo Stefano, redactor único, ademais, dos últimos parágrafos.

Non rematarían aquí as intervencións do autor na súa obra mestra. Aínda en 1936 o primeiro actor e empresario Ruggero Ruggeri (destinatario inicial da peza, que non puidera estrear en 1921 por atoparse daquela ocupado nunha xira) pediulle a Pirandello que dirixise a súa compañía nos ensaios dunha nova representación. Na carta que lle escribe o 21 de setembro, aceptando o encargo, o dramaturgo manifesta ter “grandes ideas” para unha nova posta en escena: “Son sicuro che con la nuova messa in scena il lavoro attirerà il pubblico come uno spettacolo al tutto nuovo. Ho già grande idee sul riguardo”; e insiste na recomendación que xa formulara (engadida respecto da primeira versión) no texto de 1925: “evitare l'errore che si è sempre comesso di far apparire i Personaggi come ombre o fantasmi, anziché come entità superiori e piú potenti”³¹. Aínda que non nos consta cal foi a intervención do autor —si é que tivo algunha— nesta montaxe, si sabemos que contou coa súa aprobación, segundo mostrou publicamente coa súa presenza na representación do 30 de novembro, en Arxentina, onde saíu recibir os que probablemente foron os últimos aplausos da súa vida, pois morrería o 10 de decembro de 1936.

De acordo co que acabamos de ver, resulta evidente que, superado aquel tropezo inicial da estrea, *Sei personaggi* converteuse deseguida no que hoxe é: un clásico do teatro europeo do século XX, cunha amplísima difusión nos escenarios de Europa e América. Naturalmente, foi en Italia onde a peza pirandelliana acadou antes, e xa para sempre, tanto a súa consagración no *canon* literario como a súa integración no repertorio, como peza obrigada. De entre as moitas representacións habidas no século XX, cómpre lembrar a montaxe de Orazio Costa (que recuperou a versión inicial de 1921), no Teatro Quirino de Roma, en novembro de 1946; a de Giorgio Strehler, co seu prestixioso Piccolo Teatro de Milán, en 1953, montaxe que levou de xira por diversas cidades italianas e tamén a París; ou a de De Lullo, con escenografía

de Pier Luigi Pizzi, en 1963³², que primeiro viaxou a Varsovia, Budapest, Belgrado, Moscova, San Petersburgo, e no ano seguinte por diversas cidades italianas. Entre as postas en escena máis polémicas cabe destacar a de Gian Carlo Cobelli, en 1980, onde uns Personaxes reais se opoñían a uns Actores fantasmas, especie de seres balorentos encerrados nun vello teatro; ou o espectáculo *rock* que Franco Zeffirelli montou para o Teatro Antico de Taormina en 1991, “testo manipolato in più punti e violentamente attualizzato, tanto da far perdere il vero contrasto tra Personaggi e Attori”, en palabras de D’Amico³³.

Polo que se refire aos escenarios estranxeiros, a acollida nos anos inmediatos á súa estrea foi realmente notable: 1922, en Londres e Nova York; 1923, en París, Praga, Amsterdam, Varsovia, Barcelona; 1924, Viena, Sao Paulo, Frankfurt, Tokio, Múnic, Berlín, Madrid; 1925, Atenas, Santiago de Chile, Estocolmo, Helsinki, Budapest; 1926, Oslo, Belgrado, Sofía, Bos Aires... Nos anos posteriores á desaparición do seu autor, e tras a paréntese da segunda guerra mundial, a peza parece redescubrirse a mediados dos cincuenta, alcanzando xa o lugar que hoxe ocupa, como un dos clásicos contemporáneos obrigados no repertorio do teatro universal, calquera que sexa o idioma ou o país.

É un clásico que espertou o interese de todos os grandes nomes na dirección escénica: ademais dos citados Pitoëff e Reinhart, citemos a Ingmar Bergman (1953 e 1967), Anatoli Vassiliev (1987), Luchino Visconti (1961, 1963, 1966), Luca Ronconi (1980)... En España, ademais das temperás representacións en Barcelona (1923) e Madrid (1924), a peza repúxose, con notable impacto, en 1955 e 1956, baixo a dirección de José Tamayo³⁴.

Neste epígrafe dedicado á recepción de *Sei Personaggi* merece atención especial o referente á súa frustrada tradución cinematográfica. É indubidable que, ademais do interese do asunto e o impresionante dalgunhas situacións, hai en determinados momentos da peza unha concepción plástica que proporciona enormes posibilidades para unha filmación. Así, Rossano Vittori ten notado como a posta en escena proposta polo texto demanda “un tipo di regia di sapore cinematografico”³⁵; opinión que apoia coa suxestiva lectura que do comezo da comedia fai Lucio Lugnani; lectura dun interese tal que xustifica a extensión da cita:

Si comincia con una rapida scena a soggetto, tra attori, attrici e capocomico; scambino di salutí, di battute di spirito, di notizie, di impressioni professionali, addirittura qualche giro di danza su un motivo suonato da uno di loro al pianoforte. Costruzione di scena di stampo cinematografico e predisposizioni di regia di medesimo carattere. Su questo *campo lungo*, senza primi piani, che include ne circolo d’attenzione anche la sala, si innestano le prime battute scritte, mescolate a

quelle a soggetto, obbligatorie per gli attori anziché facoltative, ma del pari fortuite, banali, gionaliere. Le operazioni di scena avvengono apertamente: l’ordine di accendere qualche luce, il sistemarsi del suggeritore nella buca, visibile perché la cupola è in disparte, col lume accanto e il copione squadernato davanti. Infine, prima dell’entrata dei sei personaggi, ancora una breve scena in cui si finge una comune prova³⁶.

Pois ben: a pesar de todo isto e de que, como escribiu Barbaro, estes Personajes “più che di autore, vanno in cerca di cinematografo”³⁷, chama a atención o feito de que esta obra pirandelliana sexa un dos poucos *clásicos* da escena universal que ata hoxe non foi levado á pantalla grande (á pequena, si, por suposto; ás veces con notable acerto³⁸). Houbo varios proxectos —máis ou menos afianzados— que, en diversos tempos e países, chegaron a implicar a algunhas das figuras fundamentais do cine mundial (F. W. Murnau, Sergei Eisenstein, Georg W. Pabst, Josef Von Sternberg, Vittorio De Sica, François Truffaut, Lee Strasberg, Ingmar Bergman, Vittorio Gasman, Ettore Scola, entre outros); pero ningún destes proxectos chegou a filmarse.

De entre todos eles, ten especial interese o primeiro, que data dos anos inmediatos á estrea teatral, e no que interveu moi directamente o propio Pirandello. Xa dende 1926 abrigaba a intención de levar á pantalla aquela comedia³⁹; en outubro de 1928 declaraba á prensa que viaxaría a Berlín para asinar o contrato cunha produtora alemá; incluso se chegaron a mencionar os nomes de Murnau, Eisenstein, Pabst e Reinhart como posibles directores. En 1930, a editorial berlinesa Von Reimar Hobbing publicaba, co título *Sechs Personen suchen einen Auktor*, unha “historia para a pantalla de Luigi Pirandello e Adolf Lantz⁴⁰, tomada da obra teatral homónima, de Pirandello”; máis que polo seu virtual interese cinematográfico (sempre difícil de avaliar nun filme que non chegou a rodarse), impórtanos aquí ese breve texto por constituír unha moi estimulante relectura da peza por parte do seu propio autor⁴¹.

Advirtamos, ante todo, que é o guión para un filme mudo (mellor, *silencioso* ou *silente*, denominación preferida por certos tratadistas): Pirandello, que tiña mostrado reiteradamente o seu interese e aprecio por este novo cinematógrafo, manifestouse radicalmente contrario á incorporación do son; á pregunta de se o cine falado podería acabar co teatro, respondía:

Il teatro intanto, cosí di prosa como di musica, può star tranquillo e sicuro che non sarà abolito, per questa semplicissima ragione: che non è lui, il teatro, che vuol diventare cinematografia, ma è lei, la cinematografia, che vuol diventare teatro; e la massima vittoria a cui potrà aspirare, mettendosi cosí piú che mai sulla via

del teatro, sarà quella di diventare una copia fotografia e meccanica, più o meno cattiva, la quale naturalmente, como ogni copia, farà sempre nascere il desiderio dell'originale⁴².

De aí que o texto que firmou con Lantz se limite a describir as secuencias, os xestos e accións dos personaxes, os efectos da cámara ou as luces...; e —moi ocasionalmente— algunhas frases do diálogo, que cabe supoñer estarían suxeridas pola mímica dos actores ou transcritas mediante os convencionais letreiros ou carteis insertos entre os planos.

Por outra parte, esta versión filmica de *Sei personaggi non adatta* o texto teatral, senón que reescribe a historia, dotándoa dun tratamento especificamente cinematográfico, creando situacións novas, localizando a trama en diferentes escenarios e tempos, modificando —ás veces, substancialmente— a concepción de certos personaxes e engadindo algúns novos, entre eles, o autor (respecto ao cal hai unha importante advertencia nas primeiras liñas: “Il personaggio dell'autore é Luigi Pirandello stesso e deve essere interpretato proprio da lui nel film”⁴³). Todo isto obedecía a unhas intencións moi claras, segundo declaraba o dramaturgo siciliano a un xornalista en 1928; testemuña que constitúe unha suxestiva interpretación da peza teatral por parte do seu autor:

Ora lei comprende come tutto ciò possa essere nel film in simultaneità e intersezione s'ì che i diversi piani —il mondo dell'autore e delle creature che gli forniscono lo spunto (piano della realtà); quello dei personaggi pallidi dapprima come fantasmi, poi sempre più distinti e alla fine surreali e dal corpo potente, statuario, incombente (piano fantastico); e il mondo degli attori (piano teatrale)— si incrociano senza disturbarsi ed anzi ottenendo un'evidenza pari e una ricchezza anche maggiore di quella del lavoro teatrale.⁴⁴

Pero, ademais das apuntadas, hai outra razón que fai especialmente valioso ese guión filmico, e moi recomendable a súa atenta lectura para mellor entender o sentido da comedia orixinaria. Se comparamos ambos os textos —o da comedia e o do guión— percibiremos que, pese ás diferenzas obrigadas polos condicionantes de cada un dos dous medios, o que permanece nos seus respectivos argumentos é o que poderíamos chamar “historia dos *seis personaxes*”.

En efecto, a comedia pirandelliana engarza dúas tramas argumentais diferentes; dun lado, a dunha compañía teatral (actores, director, axudante, apuntador, tremoista...) que ensaia —ou tenta ensaiar— a comedia *Il giuoco delle parti*; doutro,

a que os *seis personaxes* arrastran consigo, e que, xa que ninguén a escribiu aínda, serán eles mesmos os que a teñan que contar. E cando as ambas historias se cruzan e interfíren nese escenario baleiro é cando a peza teatral *Seis personaxes á procura de autor* adquire sentido.

Á parte do que direi máis adiante a propósito da ligazón destes dous planos, considero moi significativo que, se lemos o proxecto da versión filmica, o que nela permanece da comedia previa é só, e precisamente, aquela historia do pai, a nai, o fillo de ambos, os tres que ela tivo co antigo secretario do seu esposo, o equívoco taller de modista ou casa de citas rexentada por Madama Pace...; aínda que agora todo isto desenvolvido e pormenorizado nos seus detalles máis melodramáticos. De aí cabe deducir qué era para Pirandello o nuclear na súa obra, independentemente do procedemento mediante o que se contase (unha *commedia da fare* ou un proxecto de filme).

Se é verdade que en cada un daqueles dous formatos narrativos (teatral e cinematográfico) o interesante é precisamente o que de novo ten o tratamento xenérico, cunha nova concepción do personaxe, o tempo, o espazo ou o autor, non creo excesivo afirmar que, por estimulante que nos resulte aquel insólito reto (escénico ou filmico), o menos atractivo de todo isto é, precisamente, a historia dos seis personaxes; iso que o propio Pirandello consideraba “un drama terrible” e que a un espectador de hoxe probablemente lle pareza un melodrama folletinesco, tan excesivo como previsible. Trazos que resultan máis evidentes se reducimos a *historia* ás súas liñas fundamentais⁴⁵:

Ao decatarse da confianza e mutua simpatía que manteñen a súa esposa e o seu secretario, o Pai decide organizar a vida familiar do xeito máis racional: obriga a muller a que marche da casa e reconstrúa a súa vida con ese home, abandonando o Fillo, daquela de dous anos, que será enviado ao campo, onde poderá levar unha vida máis saudable que na cidade. Da súa nova relación, a Nai ten outros tres fillos (a Fillastra, o Rapaz e a Meniña); pero a morte do secretario sume a familia na pobreza, de maneira que a Nai ten que traballar como costureira para unha elegante modista, Madama Pace. Esta converteu a trastenda do seu taller nunha clandestina casa de citas, onde se prostitúen algunhas mozas necesitadas; como a Fillastra, quen recibe un día a visita como cliente dun home que non lle é completamente descoñecido; cando está a piques de consumarse o seu encontro sexual, un berro da Nai impedi-rao: ese home non é outro que o seu marido, o Pai. Este decide entón facerse cargo da nova familia, co rexeitamento do seu fillo maior —o Fillo lexítimo—, que adoptará diante dos intrusos un rancoroso silencio e unha aberta hostilidade co Pai e a

Fillastra; entre os que —por outra parte— cabe percibir unha ambigua mestura de atracción e odio. A angustiada tensión na que vive a familia transmítese tamén aos dous nenos: a Meniña afoga accidentalmente nun estanque e, ao velo, o Rapaz dispárase un tiro.

Non é raro que, con tal asunto (*pequeno enredo romántico e sentimental*, en palabras da Fillastra⁴⁶) ás súas costas, eses seis personaxes se atopasen desprovistos dun autor que quixera contar a súa historia; nin tampouco lles habería resultar fácil atopalo: o propio Pirandello —se se me permite a brincadeira— obviou a cuestión mediante o hábil recurso de disolver aquela trama nun enxeñoso xogo metateatral. Pero a súa xenialidade como dramaturgo ponse de manifesto “facendo da necesidade virtude”; isto é: construíndo un preciso mecanismo que liga estreitamente ambas as pezas con sutil habilidade, segundo ten analizado Romano Luperini⁴⁷:

secondo il modulo strutturale del “teatro nel teatro”, un’opera ne contiene un’altra [...] l’opera pirandelliana assume l’aspetto di una serie di rappresentazioni, l’una inserita nell’altra. Essa infatti *rappresenta* anzitutto gli attori che *rappresentano* la commedia *Il giuoco delle parti*; poi i Personaggi che *rappresentano* se stessi; infine il Capocomico e gli attori che, nella “commedia da fare”, *rappresentano* il drama dei Personaggi. Il “teatro nel teatro” si presta particolarmente a questo gioco di duplicazioni: una commedia si sdoppia in un’altra.

[...]

La due opere sono distinte anzitutto perché l’una ingloba a rappresenta l’altra, e poi perché della prima sono protagonisti i Personaggi in cerca d’autore, mentre gli Attori vi svolgono, di fatto, il ruolo prevalente di spettatori; mentre della seconda sono protagonisti il Capocomico e gli Attori che, aiutati o contrastati dai Personaggi [...] tentano di mettermi in scena la vicenda. Nella prima, inoltre, prevale la narrazione; nella seconda l’azione. Nell’una, infatti, i personaggi *narrano* [...]; nell’altra gli Attori e il Capocomico la *mettono in azione scenica*

[...]

si può concludere che, come teatro e metateatro si mescolano di continuo, così opera pirandelliana e “commedia da fare” sono fra loro inestricabilmente connesse.

Como é sabido, o “teatro dentro do teatro” foi un dos motivos preferentes na produción pirandelliana para a escena⁴⁸. Non é casualidade que na edición definitiva do seu teatro, coidada por el mesmo, o primeiro volume⁴⁹ reúna as tres obras que responden a aquela etiqueta: *Sei personaggi in cerca d’autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1923), *Questa sera si recita a soggetto* (1928-1929); sen dúbida ningunha,

a máis metateatral de todas elas é a primeira. O que Pirandello denominou “comedia da fare” (‘comedia por facer’) ben podería terse chamado, parafraseando a Unamuno⁵⁰, “como se fai unha comedia”. É tamén —e como consecuencia de todo o dito— unha radical reflexión sobre o teatro, o seu sentido e función, as súas condicións e límites.

En efecto, *Seis personaxes á procura de autor* é, ante todo e sobre todo, TEATRO, por obvia que esta afirmación poida parecer. Lembremos a xa citada didascalia inicial: “Ao entraren na sala os espectadores atoparán o pano erguido e o escenario tal e como está polo día”; de aí en diante, as referencias e alusións ao mundo teatral (actores, ensaios, apuntador, tremoias, decorados, vestiario, maquillaxe, público, críticos, autores) son reiteradas e persistentes, o que avala iso que poderíamos denominar “autoconciencia teatral”. É como se o texto estivese obsesionado con advertir: “non esquezaes que ISTO É TEATRO”.

Tal efecto de distanciamento (cunha similitude coa proposta brechtiana que xa notou algún crítico⁵¹) parece buscarse deliberadamente en certos momentos da peza, como se se quixesen apagar no espectador as emocións que a situación dramática poida provocar nel. Así ocorre na que, sen dúbida, é unha das situacións culminantes da peza (tanto, que no texto aparece rotulada como “A escena”): refírome á que, xunto ao famoso “*cheslón*” de *Madama Pace*, representan o Pai e a Fillastra. Por dúas veces, a intensidade emotiva que está a lograr a escena rómpese bruscamente polo comentario supostamente gracioso da Dama Nova (“¡E, coidado! ¡É o meu sombreiro!”) e por unha intervención censora do Director, que interrompe o diálogo —e os xestos da parella— cunha orde ao Apuntador: “¡Esa última frase non a escriba! ¡Sáltea, sáltea!” Outro tanto sucede nas varias ocasións nas que tamén o Director se afasta do escenario para apreciar mellor o efecto da situación que ensaia; con ese inequívoco xesto (de “tomar distancia”) tentase que o espectador retome a súa lúcida actitude de estar nun teatro, asistindo a unha representación que nace e se fai pouco a pouco diante del. O que non impide que, noutros momentos (segundo sexa a montaxe), o espectáculo consiga facerlle esquecer aquela advertencia. Este xogo de ida e volta, entre o representado e o vivido, entre teatro e metateatro, ponse en evidencia, por exemplo, cando o maquinista confunde ambos os planos, tomando ao pé da letra unha exclamación do Director⁵²:

O DIRECTOR.— (*Entusiasta e convencido*) ¡Si si! E aquí, sen dúbida, ¡pano! ¡Pano, pano, pano! (*Diante dos berros do DIRECTOR, o MAQUINISTA baixa o pano, deixando fóra, no proscenio, o DIRECTOR e mais o PAI*) ¡Será animal! Digo pano para indicar que o acto ten que rematar aquí e vai e báixame o pano de verdade.

En toda a obra son constantes as alusións que podemos cualificar de meta-teatrais. Xa nas primeiras escenas, ao comentar o Primeiro Actor o ridículo que lle parece poñerse un gorro de cociñeiro na escena que ensaian (de *Il giuoco delle parti*), o Director repícalle: “¡Ridículo! ¡Ridículo!» ¿E, que quere que eu faga se non se escriben xa comedias en condicións e témonos que contentar con facer as de Pirandello, que non hai quen as entenda, que parecen feitas adrede para non gustar nin aos actores nin aos críticos nin ao público?”⁵³. Esa autoironía pirandelliana, referida á súa imaxe como autor raro e incomprendido (ou incomprensible), reitérase inmediatamente despois, cando o Director fai unha parodia das formulacións case metafísicas que poderían explicar os complexos problemas formulados nestes dramas⁵⁴:

O DIRECTOR.— [...] ¡E se pensa que con bater os ovos xa está todo feito e que non hai nada máis que facer vai apanado! ¡O que vostede ten que representar é a casca dos ovos que está a bater!

(Os ACTORES rin de novo e empezan a facer comentarios con retranca entre eles).

¡Silencio! ¡E fagan o favor de atender cando eu explico!

(Diríxese de volta ao PRIMEIRO ACTOR).

Si, señor, a casca: é dicir, a forma baleira da razón, ¡sen a plenitude do instinto, que é cego! Vostede é a razón e a súa dona (*se cadra, colle por un brazo, ou sinala á PRIMEIRA ACTRIZ*) o instinto, nun xogo de roles prefixados, polo que vostede, ao interpretar o seu papel é voluntariamente o fanteche de si mesmo ¿Entendeu?

O PRIMEIRO ACTOR.— (*Abrindo os brazos*) ¡Pois non!

O DIRECTOR.— ¡Pois eu tampouco! Así que vai ser mellor que sigamos. E por favor, pónaseme de fronte, porque se non, entre a complicación do texto e o pouco que vocaliza, ¡xa nos podemos despedir!

Máis adiante, cando se produce a aparición dos seis personaxes, a didascalia (moi modificada respecto do orixinal de 1921) insiste no *teatral* desta irrupción:

O PRIMEIRO ACTOR e o GALÁN MOZO deixan de bater os ovos... algo os distrae: polo corredor central do patio de butacas, produciuse a chegada dos SEIS PERSONAXES que agora están na sala, un pouco confundidos e perplexos, mirando arredor. Os PERSONAXES non deben aparecer como fantasmas, senón como realidades creadas, elaboracións inmutables da fantasía, e, polo tanto, máis reais e consistentes que a voluble naturalidade dos ACTORES⁵⁵.

Non é menos *teatral* a presentación da Nai e dos seus dous fillos pequenos, inmediatamente despois:

Mentres o di [*O PAI*] dálle a man á NAI para lle axudar a subir os últimos chanzos e, sen soíala, acompañaa con certa solemnidade tráxica ata o outro lado do escenario, que se alumea deseguida cunha luz fantástica. A MENIÑA e mais o RAPAZ seguen a NAI; despois o FILLO, que se ha manter á parte, ao fondo; e logo a FILLASTRA, que tamén se afastará, mais en primeiro termo, apoiada nun lateral. Os ACTORES, asombrados primeiro e admirados despois con eses movementos, rompen a aplaudir como se estivesen diante dun espectáculo.

Esa evidencia, a de “estar ante un espectáculo”, confirmase logo mediante certos xestos, como o xa comentado do Director: “baixa ata o patio de butacas e fica de pé diante do escenario, como para captar mellor a impresión da escena⁵⁶ [...] baixa de novo ao patio de butacas para captar o efecto da escena [...] Volve baixar do escenario para captar a impresión da escena”. E é que a súa intuición de home de teatro fai que perciba as posibilidades dramáticas desa historia que os personaxes lle están a contar (“Isto estame a interesar cada vez máis. Paréceme que hai aquí materia para un bo drama, un drama fora do vulgar [...] ¡Si, si, magnífico! ¡Magnífico! ¡Efecto seguro! ¡Hai que rematar con esta escena o primeiro acto! ¡Éxito garantido, díggollo eu! ¡Éxito garantido!”); pero tamén ten en conta xa algúns dos inconvenientes prácticos que prevé na súa escenificación (“Non quero menores no escenario, traen problemas”) ou prognostica as reaccións da crítica (“Deixe que os críticos digan o que queiran e ocupémonos nós de montar a comedia”). Incluso se permitirá, coa experiencia que lle dá o seu oficio, disertar acerca dos requisitos de composición esixibles a un drama [disertación, por certo, suprimida na dramaturxia de Xúlio Lago]: “Non può stare che un personaggio venga, così, tropo avanti e soprafaccia gli altri, invadindo la scena. Bisogna contenere tutti in un quadro armonico e rappresentare quel che è rappresentabile! [...] Ma il difficile è appunto questo: farne venir fuori quel tanto che è necessario, in rapporto con gli altri, e pure in quel poco fafre intendere tutta l'altra vita che resta dentro!”⁵⁷

Pola súa banda, tamén os outros membros da compañía se pronuncian sobre o espectáculo que ante eles —e para que eles o interpreten— se está a xestar:

(O DIRECTOR e mais os seis PERSONAXES cruzan o escenario e desaparecen. OS ACTORES fican alí, asombrados, mirando uns para os outros).

O PRIMEIRO ACTOR.— Así que fala en serio. Pero ¿que é o que pretende?

O GALÁN MOZO.— Falando en prata, está tolo.

A PRIMEIRA ACTRIZ.— ¡Non pretenderá que improvisemos un drama así, de boas a primeiras!?

O GALÁN MOZO.— ¡Xa ves! Como se isto fose “Commedia dell’Arte”.

A PRIMEIRA ACTRIZ.— Se pensa que eu me vou prestar a ese xogo...

A DAMA NOVA.— ¡Nin eu tampouco!

O MAQUINISTA.— (*Polos PERSONAXES*) Gustaríame saber quen raio son eses.

O PRIMEIRO ACTOR.— ¡E quen van ser! Ou tolos ou contacontos.

O GALÁN MOZO.— E el préstase a escoitalos.

A DAMA NOVA.— ¡A vaidade! A vaidade de figurar como autor...

A PRIMEIRA ACTRIZ.— ¡Intolerable!

O PRIMEIRO ACTOR.— ¡O nunca visto! Señores, se o teatro se converteu nisto...

Os índices de *metateatralidade* intensifícanse ao principiar os ensaios da peza proposta polos seis personaxes, a partir de certas situacións revividas agora por eles mesmos para que lles sirvan de modelo aos actores que haberán de interpretarlas despois. Nesas secuencias é notoria a insistencia do texto en poñer de manifesto que todo aquilo non é outra cousa que o deseño dunha representación: os preparativos escenográficos non esconden senón que fan máis ostensibles algúns dos seus trucos (“Cun par de bastidores e o pano do foro coa porta, abonda [...] como comprenderá vostede, non imos poñer carteliños de onde estamos ou cambiar o decorado á vista do público cada dous por tres [...] ¡Ei, báixeme un bastidor cun par de árbores! ¡Dous ou tres cipreses pequenos aquí, diante do estanque! [...] ¡A ver o electricista, que apague todo e que me dea un pouco de ambiente... ambiente de claro de lúa... agora un azul intenso. E un proxector, azul tamén, contra o fondo...”); constantemente alúdese á provisionalidade do que se está a facer (“Isto non é máis ca un ensaio [...] O de agora é un ensaio sen máis; como saia”); danse consellos sobre como resolver certos problemas na dicción dos diálogos (“No teatro, miña querida amiga, hai que falar para que se escoite. Se non oímos nós, que estamos aquí, no escenario, ¡imaxine o que vai oír o público na sala! Hai que representar a escena. Ademais, suponse que están vostedes soas nun cuarto onde ninguén pode oílas”); e tamén se amosan algúns dos métodos de traballo habituais nos ensaios:

O DIRECTOR.— (*Ao APUNTADOR*) Vostede ocupe o seu lugar. Mire: aquí ten un esquema das escenas, acto por acto. (*Dálle unbas cuartillas*).

[...] (*Ao AXUDANTE DE DIRECCIÓN*) Tráeme cuartillas do meu camerino, todas as que atopas. (*O AXUDANTE sae a correr e volve de alí a un anaco cun monte de cuartillas que lle entrega ao APUNTADOR. O DIRECTOR segue a falar con el*). Vaia seguindo as escenas ao tempo que se representan e procure anotar os diálogos, polo menos os máis importantes.

Con todo, o xogo metateatral que veño comentando faise máis evidente nas ocasións nas que se produce o que puideramos chamar *representación de segundo grao*; isto é, cando determinados membros de cada un dos dous grupos reviven (os personaxes) ou ensaian (os actores) certas situacións desa *historia por escribir*. E resulta moi significativo o feito de que, en varios momentos, a interpretación que algúns dos seis personaxes fan dos seus propios papeis suscite o asombro, a admiración e o aplauso dos actores profesionais: “Os ACTORES, asombrados primeiro e admirados despois con eses movementos, rompen a aplaudir [...] Vaise encolerizada [MADAMA PACE], recollendo a perruca e mirando feramente para OS ACTORES, que aplauden mortos de risa [...] o RAPAZ executa a acción con tal verdade que os ACTORES quedan impresionados”.

En cambio, para os personaxes, a enorme distancia que hai entre a súa realidade vivida e a representada prodúcelles estrañeza, desconcerto, desgusto ou burla, cando non indignación ou dor (“créame —di o Pai— é un padecemento horrible para nós, que somos tal e como nos ve”). Sirva como exemplo a didascalía que indica como perciben o Pai e a Fillastra aquela crucial situación vivida por eles na trastenda de Madama Pace e agora interpretada por dous actores da compañía:

A representación da escena feita polos ACTORES hase ver, dende as primeiras frases, como outra cousa, aínda que sen ter, nin moito menos, o aire dunha parodia: ha parecer, máis ben, como a escena pasada a limpo, feita “bonita”. Por suposto que a FILLASTRA e mais o PAI, ao non se recoñeceren para nada naqueles PRIMEIRA ACTRIZ e PRIMEIRO ACTOR e ao oílos pronunciar as súas mesmas palabras, han expresar de diversas maneiras, con acenos, con sorrisos, cunha protesta aberta... a impresión que lles dan: sorpresa, asombro, marabilla, sufrimento, como logo se ha ver. Escóitase con claridade a voz do APUNTADOR dende a cuncha.

[...]

O PRIMEIRO ACTOR di esta última frase nun ton e cun xesto tal, que a FILLASTRA, que quedara coas mans tapando a boca, non é quen de se conter, por moito que queira, e ceiba unha gargallada que estoupa irresistible entre os seus dedos, estrondosa⁵⁹.

Reacción que, por certo, suscita un interesante *lapsus linguae* do Director (“Sempre me pareceu unha maldición ter que ensaiar diante dos autores. ¡Nunca están conformes!”): non está tan desencamiñado, pois, a fin de contas, os personaxes son tamén en certa medida os *autores*⁵⁹.

Ten que ver coa dimensión que considero máis relevante en todo isto, porque atinxe ao sentido último do fenómeno teatral, a súa esencia radical. En efecto,

ademais das alusións ata aquí comentadas —todas elas de tipo práctico—, *Seis personaxes* constitúe tamén unha lúcida reflexión teórica sobre a arte teatral, as súas implicacións e límites; como escribe Navarro Salazar, “*Seis personaxes* é un hábil drama á vez teórico e empírico que versa sobre os elementos da moderna dramaturxia, enfocados desde novas perspectivas: o autor, o director da compañía, a construción do texto escrito e a súa concordancia co texto escénico, a actitude dos actores, a maneira de levar os ensaios, a representación, o feito teatral cos seus compoñentes materiais e humanos, decorados, tremoia, electricista, etc., os límites do teatro”⁶⁰.

Neste sentido, resulta atractivo notar como —especialmente nos diálogos entre o Pai e o Director— se presentan, a propósito do “xogo do teatro”, aquelas antigas alegorías da vida como representación ou da borrosa fronteira entre o vivido e o soñado (ou representado); alegorías que parecen evocar as que Calderón elaborou maxistralmente en *El Gran Teatro del Mundo* (“Cada un interpreta o papel que se asignou ou que lle asignaron, na vida”) e en *La vida es sueño* (“Só quero facerlle ver que se nós [...] non temos outra realidade, á parte da ilusión, non estaría de máis que tamén vostede desconfiase da súa propia realidade; desta que hoxe respira, porque está destinada a se revelar mañá como unha ilusión”).

Non parecerá tan desencamiñada a referencia ao clásico español se consideramos a dimensión filosófica presente en case todo o teatro pirandelliano, pero quizais máis en *Seis personaxes*. Aspecto este que chamou a atención de varios críticos; Luperini notou entre os temas fundamentais da obra o da moderna imposibilidade da traxedia, a súa radical irrepresentabilidade: “Il vero dramma di *Sei personaggi in cerca d'autore* é l'impossibilità dei dramma”⁶¹; e Almaier advertiu a súa dimensión existencial: “il problema della rappresentabilità del drama dei sei personaggi si traduce in realtà in quello dell'incomunicabilità, e chi quindi la dimensione della comedia sia più propriamente esistenziale, e non solo teatrale”⁶².

É o Pai (considerado por algúns como portavoz do pensamento pirandelliano) quen, coa súa notable lucidez, advirte antes que ninguén a distancia entre o vivido e o representado (“¿Que quere que lle diga? Empézanme a soar como falsas, como noutro ton, as miñas propias palabras”); tamén o fai a Fillastra, cando ve quen representará o seu papel: “¿Como? ¿Eu... esa de aí? [...] É que non me vexo para nada en vostede. Non sei, pero... é que non se me asemella en nada”. E non é só un problema de adecuación —ou semellanza— entre o modelo real e o intérprete, como podería deducirse, nunha lectura superficial, daquel comentario da rapaza; no dilema da distinción entre personaxe e actor (“aquí, meu amigo, non son os personaxes

os que actúan. Aquí actúan os actores. Os personaxes están aí, no libreto”), por riba de cuestións de aparencia (expresión, xesto, maquillaxe, caracterización...), fórmulanse problemas de máis fonda transcendencia:

O PAI.— ¡Iso é ben certo! Mire vostede, señor, a nosa expresión...

O DIRECTOR.— ¿De que expresión me fala? ¿Ou é que pensan que teñen vostedes expresión propia? ¡De ningunha maneira! ¡Diso nada!

O PAI.— ¿Como? ¿Que nós non temos a nosa propia expresión?

O DIRECTOR.— ¡En absoluto! A súa expresión faise materia aquí, e son os Actores os que lle dan corpo e forma, xesto e voz; os actores, que pola súa natureza, xa souberon encher de expresión materias moito máis elevadas. A de vostedes é tan inconsistente que, de sosterse na escena, todo o mérito ha ser deles, non teña dúbida.

[...]

O PAI.— En fin, aínda que se caracterice para asemellarse un pouco a min, ben..., con esa cara... (*todos os ACTORES rin*) dificilmente me vai poder representar como realmente son. Á parte da aparencia, en todo caso ha ser a súa representación de min o que se vai ver, tal e como el me sente... ¡se é que me sentel: mais nunca se me ha ver a min, tal e como eu me sinto no meu interior. E parécese que os que teñan que xulgarnos deberían ter iso moi en conta.

Con todo, e sen esquecer a súa dimensión especificamente teatral, o problema así formulado non é só o que distingue entre personaxe e actor, senón —ao fondo— o que afecta á identidade individual. Quizais sexa esta a cuestión que con máis insistencia se trata en escena, a través das discusións que suscita o Pai; como esta, tan significativa que pode desculpar a extensión da cita:

O PAI.— (*Despois de telos observado un pouco, cun triste sorriso*) Pois, si, señores. ¿Que outra cousa somos? O que para vostedes é un xogo, unha ilusión que hai que crear, para nós, en cambio, é a nosa única realidade. (*Breve pausa. Adiántase uns pasos cara ao DIRECTOR e engade*) E non só para nós, créame. Pénseo ben (*Filao*) ¿Saberíame dicir quen é vostede? (*E queda sinalándoo co índice*).

O DIRECTOR.— (*Turbado, cun medio sorriso*) ¿Como que quen son? ¡Son eu!

O PAI.— ¿E se eu lle dixese que iso non é certo pois que vostede é eu?

O DIRECTOR.— ¡Diríalle que está vostede tolo!

(*Os ACTORES rin*)

O PAI.— Teñen motivo para riren, porque aquí todo é xogo (*á PRIMEIRA ACTRIZ, que vai dicir algo*) —moi serio, dende logo, moi serio— (*Ao DIRECTOR*). E vostede pode

entón obxectarme que xusto porque se trata dun xogo, este señor (*polo PRIMEIRO ACTOR*) que é “el”, debe ser “eu”, e que, viceversa, eu son el. ¿Pero, quen é vostede?

(*Os ACTORES volven rir.*)

O DIRECTOR.— (*Dirixíndose case marabillado, e ao mesmo tempo irritado, aos ACTORES*) ¡Ah! ¡Verdadeiramente fai falla moita cara dura! Un que seica vai de personaxe, ¡vénme preguntar a min quen son!

O PAI.— (*Con dignidade, mais sen fachenda*) Un personaxe, cabaleiro, sempre lle pode preguntar a un home quen é. Porque un personaxe ten realmente unha vida propia, unha natureza propia, polo que sempre é “alguén”. Mentres que un home —e agora non falo de vostede— un home, así, en xeral, pode ser “ninguén”.

O DIRECTOR.— ¡Se cadra...! ¡Pero vostede pregúntame a min, que son o Director deste teatro, o director da Compañía! ¿Entende? ¿A onde quere chegar con todo isto?

O PAI.— A ningures, señor. Só quero facerlle ver que se nós (*E de novo se sinala a si mesmo e aos outros PERSONAXES*) non temos outra realidade, á parte da ilusión, non estaría de máis que tamén vostede desconfiase da súa propia realidade; desta que hoxe respira, porque está destinada a se revelar mañá como unha ilusión.

O DIRECTOR.— (*Decide tomalo de broma*) ¡Ah, estupendo! Só lle falta engadir que vostede, con esta comedia que me vén representar aquí, ¡é máis verdadeiro e máis real ca min!

O PAI.— (*Coa máxima seriedade*) ¡Diso non cabe dúbida ningunha, señor!

Con todo, máis que tales debates —acaso excesivamente teóricos— impórtanos o tratamento dramático destas cuestións na representación. Dito doutro xeito e cinguíndonos ao texto: non só no diálogo teatral senón nas didascalias tamén. Así, o citado problema da identidade suscítase xa dende a aparición dese inquietante grupo de seis personaxes, carentes de nome (só son o Pai, a Nai, o Fillo, a Fillastra, o Rapaz, a Meniña), cuxas respectivas personalidades se manifestan mediante unhas máscaras⁶³, tan prototípicas como simbólicas, pero tamén cunha coidada caracterización xestual e de indumentaria:

A expresión do seu sentimento fundamental vén sendo o “remorso” no PAI, a “vinganza” na FILLASTRA, o “desapego” no FILLO, e a “dor” na NAI, con bágoas de cera fixadas no máis lívido das olleiras e nas meixelas, como se ve nas imaxes talladas e pintadas da “Mater Dolorosa” das igrexas⁶⁴.

O PAI ten uns cincuenta anos: con grandes entradas, mais non careco, cun bigote mesto que case lle tapa a boca aínda fresca, aberta a un sorriso incerto e vago.

Esbrancuxado, especialmente a fronte ampla; ollos azuis ovalados, escintilantes e vivos; por veces será melifluo, outras veces áspero e duro.

A NAI está como espavorecida e esmagada polo peso intolerable da vergoña e a humillación. Vai vestida de rigoroso loito e cando levante o veo, amosará un rostro non murcho, mais como de cera, e terá sempre a vista baixa.

A FILLASTRA, de dezaioito anos, é descarada, provocadora, case impúdica. Fermosísima, ela tamén leva loito, mais cunha rechamante elegancia. Amosa desprezo polo ar tímido, aflixido e case extraviado do seu irmán, un macilento RAPAZ de catorce anos, tamén vestido de negro; e unha intensa tenrura, en cambio, pola súa irmanciña, unha rapariga duns catro anos, vestida de branco e cunha banda de seda negra na cintura.

O FILLO, de vinte e dous anos, alto, case paralizado por un refreado desdén cara ao PAI e unha celluda indiferenza cara á NAI, leva un abrigo de cor morada e unha longa bufanda verde arredor do pescozo.

Por outra parte, o grupo así presentado e caracterizado organízase internamente dunha maneira moi precisa; o que, ademais de explicar as súas complexas relacións, tamén contribúe a perfilar as súas identidades. Primeiro, por parellas: o Pai e a Fillastra, unidos por un vínculo case incestuoso, mestura de atracción e odio; a Nai e o Fillo, cunha relación que combina o dorido afecto cara a ese neno que lle foi arrebatado con poucos anos e a indiferenza de quen a despreza e ignora; o Rapaz e a Meniña, cun persistente silencio que obedece a unha poderosísima razón: cando acceden á escena para que alguén conte a súa historia, en realidade os dous xa están mortos⁶⁵; incluso se poderían sinalar outros posibles emparellamentos entre eles: o máis evidente —pero tamén o máis complexo e difícil—, entre o Pai e a Nai; non menos complexo, aínda que noutro nivel, entre o Fillo e a Fillastra, cun mutuo rexeitamento que acaso enmascare a lóxica atracción —esta si incestuosa— entre dous rapaces de 20 e 18 anos, irmáns de nai; sen esquecer a función mediadora dos personaxes sétimo e oitavo: Madama Pace, *celestina* ou *terceira* entre o Pai e a Fillastra; o Secretario, un vértice do ambiguo triángulo na situación inicial e máis tarde segundo pai da nova e desventurada familia... Ao final da representación, aqueles 6 personaxes, que aparecerían agrupados en 3 conxuntos (2+2+2), reordenaríanse en 2 (3+3), pois a historia resólvese coa recomposición do primeiro núcleo familiar (o Pai, a Nai, o Fillo *lexítimo*), logo da eliminación dos intrusos *bastardos*: tras as sucesivas mortes de cada un dos dous pequenos, a rapaza abandonará a escena berrando entolecida⁶⁶.

Pero, ademais de agrupados entre si, os seis Personaxes da “commedia da fare” constitúen á súa vez un conxunto, paralelamente enfrontado co dos Actores

da compañía, respecto dos que podería establecerse tamén unha especie de duplicación especular⁶⁷, non de todo perfecta, cuxo emparellamento sería: Pai / Director (ou Primeiro Actor); Fillastra / Primeira Actriz; Fillo / Galán Mozo; Madama Pace / Segunda Dama [na dramaturxia de Xúlio Lago, a Actriz de Carácter]... Simetrías, paralelismos e “especularidades” que remiten, en último termo, a esa íntima ligazón dos dous planos argumentais (a historia dos personaxes en busca de autor, os ensaios da compañía teatral a piques de estrear) que, segundo antes sinaléi, xa explicou Luperini.

Con todo, por riba de calquera especulación —máis ou menos teórica—, impórtame reiterar, ao final xa deste ensaio introdutorio, a idea que teño por cardinal en *Seis personaxes á procura de autor*: un texto que, ademais de poñer constantemente en evidencia a súa condición teatral, constitúe tamén unha reflexión sobre o que é e o que significa o teatro; e tamén, en tanto este poida ser alegoría da realidade, sobre cuestións de máis transcendente alcance: a verdade, o finximento, a comunicación, a aparencia, a identidade...

“¿Que é o teatro?” Deixemos que sexa o propio texto o que formule e resolva esta pregunta, nun dos momentos culminantes de *Seis personaxes*: o emocionante parlamento da Fillastra coa súa imá pequena, xusto antes de que se inicie a que ela mesma denomina “a escena da cativa no estanque”. A patética tenrura que amosan as palabras da rapaza e a sinxeleza dos seus argumentos —coa premonitoria situación que se insinúa— confírenlle unha especial convicción dramática a este discurso:

A FILLASTRA.— (*Falándolle á MENIÑA con quen chega ao escenario, collida pola man*) Pobre meu cariño, miras para todo asustada, con eses fermosos ollos ¡Quen sabe onde pensas que estás! ¡Estamos no escenario dun teatro, ¿sabes? ¿E que é un teatro? Pois xa ves: un lugar onde se xoga a facer as cousas como se fosen de verdade, onde se fan comedias. E nós as dúas imos facer agora a nosa. Pero de verdade ¿sabes? Ti tamén... (*Abrázaa, apertándoa contra o seu seo e arrolándoa un pouco*) ¡Ai, meu cariño, meu cariño, que comedia máis fea vas ter que facer! ¡Que cousa máis terrible imaxinaron para ti! O xardín, o estanque... Mira, é como se estivera aquí. ¿Onde, preguntas? Aquí, aquí mesmo, no medio. Pero é de mentira. E o malo é iso, ceño: ¡que aquí todo che é mentira, todo é falso! Aínda que ao mellor a ti gústache máis un estanque falso que un de verdade; para poder xogar, ¿non si? Pero non, para os outros pode ser un xogo, mais non para ti, por desgraza... porque ti es de verdade, cariño, e xogas de verdade, nun estanque de verdade, fermoso, grande, verde, con moitos bambús que lle dan sombra, reflectíndose nel, e moitos parruliños que nadan, rompendo esa sombra. E ti que res coller un deses parruliños... (*Cun berro que estarrece a todos*) ¡Non, miña Rosetta, non!

Pero o seu berro é inútil: a *comedia por facer* terminará traxicamente, coa morte dos máis inocentes daqueles seis personaxes: mortes finxidas, como o son sempre no teatro, claro... Pero esa tranquilizadora convicción, que reiteran os actores (“¡ficción, ficción! ¡pura ficción!”), é posta en dúbida polo berro do Pai: “¡Non é ficción, é realidade! ¡Realidade, señores, realidade! ¡Realidade!”

NOTAS

- 1 Todas as citas de *Seis personaxes á procura de autor* refírense á tradución de X. M. Pazos que se inclúe neste mesmo volume. Ocasionalmente —cando existan diferenzas significativas ou dignas de notarse— citarei a versión orixinal italiana, na edición de Alessandro D'Amico, en *Maschere Nude*, vol. II, Milano: Mondadori, 1993.
- 2 R. Paulo, “Breve nota sobre Pirandello”, en *Seis personaxes em busca de autor*, trad. de G. Savioti, Lisboa: Contraponto, 1962, p. 6.
- 3 Con todo, a versión castelá de *Seis personaxes á procura de autor* non estivo ausente dos teatros de Galicia; á parte das representacións por compañías de Madrid “en xira”, cónstame unha lectura escenificada —á que asistín—, por parte dun grupo de colexiais do C. M. “Fonseca”, na Universidade de Santiago, dirixidos por Horacio Rodríguez de Aragón, entón (1967-1968) estudante en Compostela. Por outra banda, en abril de 1991 o CDG presentou en Santiago *Così è (se vi pare)* [*Así é, se vos parece*, en tradución de X. Rodríguez Baixeras], baixo a dirección de Maximino Keizán; hai edición en Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991.
- 4 Así o expresa D'Amico na “Notizia” que precede a súa citada edición de *Sei personaggi* (en *Maschere Nude*, p. 621), de onde tomo boa parte dos datos que seguen acerca da xestación, estrea e primeiras representacións.
- 5 “Ero infatti devenuto un albergo aperto a tutti. E se mi picciavo un po' sulla fronte, sentivo che vi stava sempre genete alloggiata” (*Novelle per un anno*, volume II, Milano: Mondadori, 1987).
- 6 “Ricevo dalle 9 alle 12, nel mio studio, i signori personaggi delle mie future novelle...” (*Novelle per un anno*, volume III, Milano: Mondadori, 1990).
- 7 “È mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie novelle. Cinque ore, dalle otto alle tredici” (*Novelle per un anno*, volume I, Milano: Mondadori, 1985).
- 8 En *Novelle per un anno*, volume III, Milano: Mondadori, 1990.
- 9 “...credo che resterei dalla mattina alla sera qua nel mio scrittojo, al servizio dei personaggi delle mie narrazioni, che mi fan ressa intorno. Ciascuno vorrebbe assumere vita prima dell'altro” (G. Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino: UTET, 1963, p. 337).
- 10 En *Almanacco letterario Bompiani 1938-XVI*, Milano, 1937, p. 43; citado por D'Amico, p. 624.
- 11 Empleo o termo na súa acepción estritamente editorial: o propio Pirandello escribiría en 1910-1912 un *foglietto* con ese mesmo asunto, publicado primeiro en 1934 e recollido agora na edición de *Saggi, poesie, scritti varii*, Milano: Mondadori, 1993, pp. 1256-1258.

- 12 "In *Sei personaggi in cerca d'autore* il tema fondamentale del teatro tragico antico, l'incesto, ritorna sì, ma degradato. Anzitutto di vero incesto non si tratta (il Padre e la Figliastro non hanno legami di sangue), e poi esso non viene consumato". (R. Luperini, *Pirandello*, Roma: Laterza, 1999, p. 109).
- 13 Cfr. M. Manotta, *Luigi Pirandello*, Milano: Bruno Mondadori, 1998, p. 242; Luperini, *op. cit.*, p. 99.
- 14 G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano: Mondadori, 1991, p. 103.
- 15 A. Vaglio afirma primeiro que se escribira "in qualche settimana", e máis adiante precisa: "tre settimane" (*Come leggere "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello*, Milano: Mursia, 1989, pp. 5-6). "Em três dias de trabalho febril, como ele próprio afirmava, Pirandello deu vida á sua obra-prima teatral", escribe Gino Saviotti en "Como encenei as *Seis personagens*", nota introdutoria á súa tradución ao portugués, Lisboa: Contraponto, 1962, p. 8.
- 16 "L'opera di Pirandello non è suddivisa in atti. Tuttavia presenta una partizione in tre parti, divise fra loro da due interruzioni. Queste tre parti corrispondono approssimativamente ai tre atti di un drama tradizionale" (Luperini, *op. cit.*, p. 105).
- 17 Cfr. Manotta, *op. cit.*, p. 241.
- 18 Citado por D'Amico, *op. cit.*, pp. 632-633.
- 19 *Maschere nude*, Teatro de Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*. Commedia da fare, Firenze: R. Bemporad & Figlio editori, 1921.
- 20 *Seis personajes en busca de autor: comedia a escenificar*, tradución e prólogo de F. Azzati, Valencia: Sempere, 1926.
- 21 Manotta (*op. cit.*, pp. 180-181) notou as razóns polas que este texto pirandelliano lles intereso tanto aos surrealistas, para os cales aquel espectáculo era "un'allucinazione cerebrale collettiva", "una finestra bruscamente aperta", "figure non del tutto uscite dal sogno", e o seu escenario, "il luogo privilegiato per l'evocazione delle figure fantastiche del sogno, dell'inconscio, soprattutto per il loro incontro con la realtà materiale e quotidiana".
- 22 "Así os ve Pitoëff: uns arriba e outros abaixo, como representantes de dous mundos diferentes", escribe M^a Teresa Navarro Salazar no "Prólogo" á súa edición de *Seis personajes en busca de autor*, Madrid: Edaf, 2001, p. 29.
- 23 Citadas por D'Amico, *op. cit.*, pp. 640-641.
- 24 D'Amico, *op. cit.*, p. 638.
- 25 *Maschere nude*, Teatro de Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*. Commedia da fare, Quarta edizione riveduta e corretta, con l'aggiunta di una Prefazione, Firenze: R. Bemporad & Figlio editori, 1925.
- 26 Cfr. Luperini (*op. cit.*, p. 100): "Nella redazione del 1925 anche Pirandello rende i sei Personaggi più astratti ed emblematici (per esempio, prescrivendo che portino una maschera che li riduca a mere funzioni allegoriche), mentre in quella del 1921 essi avevano una maggiore consistenza naturalistica".
- 27 "Mentre l'edizione del 1921 giocava sulla confusione fra finzione e realtà, quella definitiva, suggestionata dal nascente surrealismo, pone in primo piano le figure perturbante dei Personaggi, la loro inascoltata richiesta di senso e infine il buio che cala sulla scena, a indicare il vouto di luce e di significato in cui sono costretti a rimanere gli spettatori" (Luperini, *op. cit.*, 100).
- 28 Manotta, *op. cit.*, p. 203.

- 29 C. Vicentini, "Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua dramaturgia", en *Pirandello e la dramaturgia tra le due guerre*, ed. de E. Scrivano, Agrigento: Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1985, pp. 80-83; cfr. tamén en Manotta, *op. cit.*, pp. 92-93.
- 30 D'Amico, *op. cit.*, pp. 940-941.
- 31 Carta recollida en "Lettere di Pirandello a Ruggeri", en *Il Dramma*, 227-228 (agosto-setembro 1955), pp. 59-70, citada por D'Amico, p. 646; aí tamén o dato da asistencia de Pirandello a esa representación argentina.
- 32 *Vid.* a iluminadora recensión de Maurizio Del Ministro, recollida no seu libro *Pirandello. Scena, personaggio e film*, Roma: Bulzoni, 1980, pp. 113-116.
- 33 *Op. cit.*, p. 648; nas pp. 646-648, os datos que aquí veño recollendo acerca desas representacións italianas, entre 1936-1991; e en 649-650, as referidas ao estranxeiro.
- 34 Sobre as representacións de *Seis personaxes* en teatros españois (anos 70, 80, 90) cfr. o citado "Prólogo" de Navarro Salazar, pp. 40-41.
- 35 R. Vittori, *Il trattamento cinematografico dei "Sei personaggi"*, Firenze: Liberoscambio, 1984, p.93.
- 36 L. Lugnani, *Pirandello, letteratura e teatro*, Firenze: La Nuova Italia, 1973, p. 117.
- 37 Umberto Barbaro, "L'attore cinematografico", *Bianco e Nero*, maio de 1937, p. 13, citado por Vittori, *op. cit.*, p. 117.
- 38 Hai unha moi suxestiva versión da BBC escocesa (1992), producida por Simon Curtis, interpretada por John Hurt, Brian Cox, Tara Fitzgerald, Susan Fleetwod, Keith Baxter, Georgina Hale, Steven Mackintosh e Patricia Hayes, baixo a dirección de Bill Bryden; consulte a copia en vídeo que existe na Biblioteca da Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela.
- 39 Tomo o dato de M. Manotta, *op. cit.*, p. 51: "Ancora nel 1929 comincia a pensare a una riduzione cinematografica de *Sei personaggi in cerca d'autore*".
- 40 Vittori, *op. cit.*, p. 32, supón que este non era máis que alguén "do oficio", que se limitaría a asesorar en cuestións de técnica cinematográfica a Pirandello, único redactor (pois dominaba perfectamente o alemán) do guión.
- 41 Inmediatamente traducido ao francés por E. Goldey, publicouse en *La revue du cinéma*, II, 10 (maio de 1930); reproducécese, en italiano, nas pp. 33-53 do citado libro de Vittori, texto que traducimos no Apéndice.
- 42 "Se il film parlante abolirà il teatro", no *Corriere della Sera*, 19 de xuño de 1929; agora en L. Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano: Mondadori, 1977 (tomo a cita de A. Vaglio, *op. cit.*, p. 19). Para as opinións de Pirandello sobre esta cuestión, *vid.* tamén: "Pirandello contro il film parlato", entrevista firmada por O. R. (Oreste Rizzini), no *Corriere della Sera*, 19 de abril de 1929; e L. Pirandello, "Il drama e il cinematografo parlato", artigo publicado primeiro en *La Nación* de Bos Aires (7 de xuño de 1929) e logo, co título "Dramma e sonoro", na revista *Cinema*, en 1930.
- 43 Segundo Manotta (*op. cit.*, p. 49), xa cando en 1926 pensaba nesa versión filmada, "avrebbe voluto sostenere il duplice ruolo di narratore e protagonista della vicenda".
- 44 Dunhas declaracións a Enrico Rocca, en *Il Popolo d'Italia*, 4 de maio de 1928; citado por A. Vaglio, *op. cit.*, p. 19.
- 45 O parágrafo que segue traduce e parafrasea o atinado sumario que ofrece Luperini, *op. cit.*, pp. 101-102.

- 46 "Della mia nausea, di tutte le ragioni, una più crudele e più vile dell'altra, per cui io sono questa, così, vorrebbe forse cavare un *pasticcetto romantico sentimentale* [cursiva miña], con lui che mi chiede le ragioni del lutto, e io che gli rispondo lacrimando che da due mesi m'è morto papà?" (*Sei personaggi*, ed. cit., p. 732).
- 47 Luperini, *op. cit.*, pp. 105-109: páxinas merecedoras de atenta lectura e de onde tomo algúns fragmentos para a extensa cita que segue.
- 48 Cfr. a ese propósito o epígrafe titulado "Teatro nel teatro", nese utilísimo diccionario pirandelliano que é o libro de Manotta, *op. cit.*, pp. 252-256.
- 49 L. Pirandello, *Maschere nude — Sei personaggi in cerca d'autore — Ciascuno a suo modo — Questa sera si recita a soggetto*, Milano: Mondadori, 1933.
- 50 A propósito da relación entre ambos os autores (que o propio Unamuno advertiu no seu artigo "Pirandello y yo", publicado en *La Nación* de Bos Aires en 1923), cfr. Navarro Salazar, p. 41.
- 51 "In *Sei personaggi* lo spettatore ha ancora la possibilità di non immedessimarsi nel mondo fantastico dei Personaggi (...) di portata molto simile alle tecniche brechtiane del Verfremdungsefect, l'autore fa sì che lo spettatore possa tenersi distaccato del mondo surreale dei Personaggi, possa mantenere cioè quella distanza critica che Pirandello stesso sembra aver voluto mantenere da questi esseri fantastici invece la storia del suo rifiuto" (T. Fitzpatrick, "Pirandello: Lo spettacolo e il surreale", en E. Scrivano, ed., *op. cit.*, p. 305).
- 52 Cfr. A. Vaglio, *op. cit.*, p. 75.
- 53 Pode ser interesante citar a versión orixinal (na edición de D'Amico, p. 676), pois aquí a tradución (e a dramaturxia) son algo diferentes: "Ridicolo! Ridicolo!" Che vouole che le faccia io se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in scena commedie di Pirandello, che chi l'intende è bravo, fatte apposta di maniera che né attori né critici né pubblico ne restino mai contenti?.
- 54 Cfr. "Nel discorso esplicativo del capocomico, ci sono alcune parole-chiave della scrittura di Pirandello, 'forma', 'istinto', 'parte'. Si tratta però anche delle parole ricorrenti in alcuni discorsi critici su Pirandello stesso, per cui l'autocitazione può essere considerata un ironico gioco di specchi e anche una prova dell'astrattezza di alcune letture critiche" (Vaglio, *op. cit.*, pp. 32-33).
- 55 As diferenzas co texto orixinal son aquí máis acusadas, xa que se suprimiron algunhas significativas propostas "...l'arrivo dei Sei Personaggi, che, entrati anch'essi nella sala, si saranno messi a seguirlo, a una certa distanza, un po' smarriti e perplessi, guardandosi attorno.
- Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere soprattutto l'effetto che questi *Sei Personaggi* non si confondano con gli Attori della Compagnia. La disposizione degli uni e degli altri, indicata nelle didascalie, allorché quelli saliranno sul palcoscenico, gioverà senza dubbio; come una diversa colorazione luminosa per mezzo d'appositi riflettori. Ma il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciale maschere per i Personaggi (...) S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia. I Personaggi non dovranno infatti apparare come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori. Le maschere aiuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabili nel sentimento fondamentale..." (ed. cit. pp. 677-678).
- 56 No texto orixinal (ed. cit., p. 690) ese xesto de quen está diante dun espectáculo era aínda máis explícito: "E così dicendo, scenderà per una delle scalette nella sala e resterà in piedi davanti il palcoscenico, come a cogliere, da spettatore, l'impressione della scena".
- 57 Ed. cit., p. 733.

- 58 Didascalia que exemplifica ben a caracterización de Marco Manotta (*op. cit.*, pp. 76-77): "Pirandello non introduce nelle didascalie soltanto notazioni relative alla recitazione e alla messa in scena, a uso di attori e regista, ma cerca de penetrare nell'animo dei personaggi por cogliere le loro intime reazioni psicologiche".
- 59 Cfr. Vaglio, *op. cit.*, p. 65.
- 60 Navarro Salazar, *op. cit.*, pp. 30-31.
- 61 "Viene denunciata e implicitamente smascherata anche la pretesa dei Personaggi di avere una traduzione autentica della loro esperienza. Essa è semplicemente impossibile (...) perché la modernità rende irrealizzabile il traffico. L'autore si è rifiutato di raccontare il dramma dei Personaggi perché sa che la tragedia è ormai irraccontabile" (Luperini, *op. cit.*, pp. 107-108).
- 62 V. F. Almaier, "Il problema Pirandello", en *Belfagor*, xaneiro de 1957, pp. 18-34; citado por Vaglio, *op. cit.*, p. 41.
- 63 Como xa advertín antes, a dramaturxia de Xúlio Lago modifica aquí o texto da didascalia, prescindindo da mención ás máscaras.
- 64 Tamén se suprimiu aquí un parágrafo con interesantes propostas referidas ao vestuario dos Personaxes: "E sia anche il vestuario di stoffa e foggia speciale, senza stravaganza, con pieghe rigide e volume quasi statuario, e insomma di maniera che non dia l'idea che sia fatto d'una stoffa che si possa comperare in una qualsiasi bottega della città e tagliato e cucito in una qualsiasi sartoria", ed. cit., p. 678.
- 65 "¡Eu estou viva, señor, e presente, sempre, en cada instante do meu suplicio, renovado sen cesar, viva e presente, por sempre —di a Nai—. Pero, aquelas dúas criaturas, alí... ¿Sentiunas falar? ¡É que xa non poden falar, señor! Están aínda aferradas a min, para manter vivo e presente o meu tormento; mais eles..., ¡eles, en si, non existen! ¡xa non existen!"
- 66 Cfr. sobre todo isto Vaglio, *op. cit.*, pp. 46, 59, 61.
- 67 "La contrapposizione fra Personaggi e Attori è esplicita sin dall'inizio, e introduce subito il tema del «doppio» per la specularità dei due gruppi e per la loro corrispondenza numerica" (Luperini, *Pirandello*, p. 100).

APÉNDICES

ARNALDO FRATELLI, Crítica da estrea de *Seis personaxes á procura de autor*, en «L'idea nazionale», 11 de maio de 1921, en *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani* (Venecia, 2-5 de outubro de 1961), Florencia, Le Monnier, 1967, pp. 903-911. Tamén en ANNA VAGLIO, *Come leggere "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello*, Milano: Mursia, 1989, pp. 83-86.

Sobre este punto interrogativo, —entre a ficción e a realidade daquilo que se ten desenvolvido sobre a escena da escena—, párase a «comedia por facer», que se mantén como «por facer» porque un dos personaxes, o «fillo», non puido ser concretado loxicamente, porque outro personaxe, «o rapaz», anticipou de forma natural a catástrofe matándose; porque as situacións non souberon debilitar a súa espasmódica pulsión de vida nas estreitez das convencións escénicas e de actos construídos forzando necesariamente, por unha realidade de orde inferior, aquela magnífica realidade que se tiña asomado ao mundo da fantasía.

Todo o teatro pirandelliano, no seu contido de humanidade e de ideoloxía, semella resumirse e aclararse neste último traballo, que é o máis significativo da súa obra. Os seis personaxes berran aquí a súa realidade apaixonada, e parecen revelarse implicitamente contra a acusación de ser fantoches contraditorios; o drama afirma o seu necesario desenvolvemento contra aqueles que o consideran unha construción de enxeño pero de fría cerebralidade; a obra de arte explica as deformacións producidas pola técnica teatral, e pola actuación dos actores, a través das cales esta chega ao público. Pero esta «comedia por facer» non ten en absoluto un carácter polémico ou académico. O conflito do mundo da fantasía co da realidade escénica, o tormento da creación e o seu proceso de desenvolvemento —que nos *Seis personaxes á procura de autor* son mostrados en escena e cobran vida— non son específicos só do teatro de Pirandello, senón de todo o teatro. Baixo este punto de vista a comedia ten un contido universal, cun valor e interese que aumenta polo feito de que Pirandello sexa quen de facer unha obra de teatro estudando e case que negando o propio teatro. Unha obra de teatro excepcional, que é absolutamente particular, que non é susceptible de sufrir outro desenvolvemento en canto, aínda sendo totalmente nova como concepción e como técnica, non pode, certamente, darlle orixe a un xénero de teatro que, como este lles dea unha patada tan decidida a todos os usos teatrais. Para soste-la unha situación como aquela que sostivo admirablemente Pirandello, sen división de escenas ou actos, cunha acción dramática apenas esbozada; con toques rápidos e profundos que parecen estremecer nunha atmosfera cristalina de ideoloxías ás veces friamente especulativas, ás veces cheas de humanidade, necesitábase unha estraña pericia técnica e moito talento, sobre todo un talento conmovido. Se a meirande parte do

público foi capaz onte pola noite de «ambientarse» con relativa facilidade nun tan excepcional acontecemento teatral, e seguir os propósitos do autor, con frecuencia bastante claros, pero nunca transparentes dada a súa propia natureza elevada, é porque o talento do escritor, ao mostrar escenograficamente o tormento da creación, estaba conmovido. E conseguiu comunicarlles esta emoción aos espectadores.

O éxito do primeiro acto foi total, conseguiu cinco glorias para os intérpretes. O autor, aclamado insistentemente, non se presentou porque non estaba no teatro. O segundo acto pechouse con aplausos entusiásticos para o autor e os intérpretes, que tiveron que saír máis de dez veces ao proscenio. Algunha desaprobación illada non fixo máis que reavivar a calor dos aplausos.

O terceiro acto tamén se escoitou, sen ningunha reacción, ata a última coma. Ao final estourou unha batalla, talvez a máis violenta que lembre o teatro Valle. A loita entre os que aplaudían e os que discrepaban acadou unha intensidade sonora nunca antes alcanzada. Vinte minutos despois do final do espectáculo boa parte do público estaba aínda no teatro discutindo en voz alta, aclamando entre grandes aplausos o autor, que tivo que saír un número infinito de veces, mentres os máis feroces adversarios da obra ruxían a coro o seu enfado.

Non obstante, tamén do grupo dos adversarios sentimos xurdir un berro espontáneo de «¡Un aplauso para os actores!». O que fixo Dario Niccodemi e a súa compañía para meter en escena este traballo pirandelliano, que presentaba dificultades de execución case insuperables, é non só perfecto artisticamente, senón conmovedor pola ousadía coa que esta paciente obra de construción dun espectáculo perfecto foi realizada. É imposible eloxiar individualmente os actores, porque cumpriría nomear a toda a compañía que onte estaba en escena. Diremos unicamente que Vera Vergani, Almirante, e Magliari superaron todas as súas posibilidades, que eran moitas. Dario Niccodemi, despois do segundo acto, foi chamado ao escenario xunto co autor, que lle prestara unha obra tan intelixente e fraterna.

As demostracións dos que aplaudían a Luigi Pirandello, e as manifestacións hostís dalgúns teimudos habitantes do galiñeiro, renováronse aínda na vía pública e prolongáronse amplamente, desatando ecos no silencio da noite, que deberon sorprender e asustar non pouco a quen durmía o seu merecido sono preto do Teatro Valle. A representación repítese esta noite.

ANTONIN ARTAUD, "*Sei personaggi in cerca d'autore* alla Comédie des Champs-Élysées", en *Il teatro e il suo doppio* [cfr. versión orixinal *Le théâtre et son double*], en ANNA VAGLIO, *Come leggere "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello*, Milano: Mursia, 1989, pp. 86-87.

No comezo a vida continúa. Non hai espectáculo. A ollada mergúllase no escenario ata o fondo. Levántase o pano. A sala é un inmenso escenario onde, por unha vez, o espectador vai asistir ao miolo dun ensaio. ¿Ensaio de que? Non hai obra. O drama ha construírse diante dos nosos ollos. Cadaquén está atento ás súas pequenas ocupacións. Non obstante, aos poucos, os actores vanse reunindo. E no montacargas do teatro da *Comédie* desembarca unha familia de loito, coas facianas completamente brancas, como saídos dun mal soño.

Son os *Seis personaxes á procura de autor*. Estes seis personaxes piden vivir. Queren ser incluídos no drama. Son máis reais ca ti, director de teatro, ti, infecto comediante. Son reais e demóstrano. Porque, ¿en que consiste a túa propia realidade de ser vivo, de personaxe de carne e óso, mais personaxe sen espírito, que tivo unha nai, un pai, e tendo un estado civil?. Ademais desta realidade incerta dos teus propios membros, ¿que es ti, con relación a ti mesmo, oh director de teatro, oh comediante?

Unha imaxe, quizais a imaxe dos desexos pasados, a ilusión anulada do futuro que ti constrúes, agora cinsa, neste presente, oh vivo. Pero nós, idea certa, siluetas detidas, nós somos o que somos, sempre tal e como fomos soñados, e a nosa realidade recomeza sen cesar cos seus bosquexos perpetuamente refeitos. Nacidos do espírito, a nosa lei é vivir, vivir sempre, aínda que inacabados. ¡Libéranos, director!

Dese xeito, por desacertos sucesivos a realidade e o espírito entrelázanse tan perfectamente que nós, espectadores, non sabemos onde comeza un e onde remata o outro. ¿Que veñen facer estes fantasmas ao noso mundo, a este escenario polo que se moven os maquinistas e os actores sorprendidos no medio dos seus xoiros?. Deste xeito a posta en escena engrandece a obra e propicia a ilusión. O ceo que é un ceo de teatro, as árbores que son de tea, ninguén se chama a engano, nin os actores que ensaian, nin nós nin eses espectros á procura dun molde no que baleirarse. Entón ¿onde está o teatro? Eles viven, eles dinse reais. Fan que nós o creamos así. Entón ¿que somos nós? ¡E, non obstante, estes *Seis personaxes* son encarnados por actores! Esa é a base do teatro. É como un xogo de espellos no que a imaxe inicial é absorbida e rebota constantemente, aínda que cada imaxe reflectida é máis

real que a anterior e o problema continúa a presentarse. E a última imaxe avanta a todas as outras e suprime todos os espellos. De sorte que se ve os *Seis personaxes* con caras espectrais e dispostos en ringleira, como momias marchar no montacargas e desaparecer no verdadeiro tear ata a próxima representación.

Houbo bastantes aplausos; pero o verdadeiro protagonista da obra é Georges Pitoëff que lle confire ao personaxe central unha careta e xestos de visión. Iso é o único que hai que dicir sobre el. Ludmila Pituëff e Kalff, moi fermosas pero aínda demasiado humanas, quero dicir, de carne e óso, actrices nunha palabra. Unha inxenua e a outra nai, e demasiado densas, mais polo exceso de vida, non de carácter. E eu entrégolle á crítica idiota o resto como pasto, o director e os cangrexos de mar, para que se farte.

Guión cinematográfico de Luigi Pirandello e Adolf Lantz baseado na obra teatral homónima de Pirandello: *"Sei personaggi in cerca d'autore. Storia per lo schermo di Luigi Pirandello e Adolf Lantz tratta dall'omonima opera teatrale di Pirandello"*, en R. Vittori, *Il trattamento cinematografico dei "Sei personaggi"*, Firenze: Liberoscambio, 1984, p. 33-53.

Tradución: Adrián Carballo Varela

O personaxe do autor é o propio Luigi Pirandello e debe ser interpretado por el mesmo no filme.

Luigi Pirandello está no seu estudio sentado no escritorio.

Dálle ao seu secretario novo uns expedientes e un paquetiño con cartas. Tras un saúdo respectuoso o secretario abandona o cuarto; o autor apértalle a man rapidamente pero con forza.

Agora achégase á fiestra e olla para fóra.

O solpor descende sobre os terreos que rodean a vista tranquila dunha gran cidade.

O autor regresa ao cuarto e obsérvao sumido nunha meditación cada vez máis profunda.

Despois senta.

O cuarto vaise enchendo dunha néboa na que se ven xurdir pouco a pouco formas indistintas, cambiantes e fantásticas. Estas, vanse botando enriba do autor e semellan oprímilo co peso dunha lixeira tristura, dunha angustia.

Esas formas comezan a brillar na escuridade.

O autor está sentado no escritorio, botado para adiante, completamente asediado por estes espectros.

Diante da casa acéndese un farol. Vai caendo a noite.

A luz do farol penetra con violencia no cuarto onde as néboas fantásticas semellan flutuar aínda arredor do autor.

As néboas disípanse como se fosen expulsadas por esta luz, esvaeecen nos recantos do estudio.

O autor érguese ceibe de angustia. Acende a lámpada de traballo. A súa expresión reflicte un fondo cansazo.

Érguese, olla pola fiestra, despois abandona o cuarto.

O autor, co chapeu e a capa, sae da casa. Tras abrir a porta para dirixirse á cancela, onde pechará a fechadura, esta néboa fantástica sae da casa, como se o vento a esvaeese.

O autor pasa por unha calella deserta apenas alumeada por un esmorecente farol. Ao seu paso, as néboas van esvaeecendo.

Tan axiña como se achega á luz, descobre unha rapaza que vai esvarando ao longo dos muros. Está vestida de loito e, pasando, óllao con temor.

Esta mirada que se cruzou coa súa, chamoulle particularmente a atención. ¿Acaso o ollar desta rapaza é equívoco?

Un chisco máis lonxe, nesta calella, diante da porta dunha vella casa sucia, unha muller vestida de loito agarda na noite. É a nai da rapaza.

O autor ve a rapaza correr cara á súa nai, abrazarse ao seu peito. Apértanse, despois entran na casa e desaparecen pola maltreita entrada.

O autor está fortemente impresionado polo que viu. Detense un momentíño diante do portal e olla para as fiestras da vella casa.

Unha das ventás aluméase. Filtrábase una luz polas persianas, e a través dos ocos deixados por elas o autor tentou botar unha ollada.

É un mísero cuarto, no que só cabían unha cama e un vello sofá de xuncos. Un raio de luz, penetrando desde o cuarto próximo, a través da porta apenas aberta, ilumínoa. Neste reflexo luminoso aparece de socato un adolescente pálido, o irmán da rapaza. Sentado no sofá, está afectado como se sentise entrar a alguén desde o cuarto contiguo, e chama “¡Mamá!”

No cuarto próximo, a nai sóltase dos brazos da filla. Este cuarto é tamén mísero: unha máquina de coser, teas preparadas para seren cosidas, pezas de tea, dúas camas.

Unha graciosa nena loura de cinco anos dorme nunha destas camas. É a irmanciña da rapaza.

A nai aparece na soleira da porta, faille un sinal ao rapaz sentado sobre a cama; “¡Calado! ¡Durme!, e volve pechar a porta.

O autor xa non distingue nada máis neste pequeno cuarto escuro. Afástase amodiño, pensativo.

No pequeno cuarto, a rapaza baleira o contido dunha bolsa enriba da mesa. A nai colle os cartos. A rapaza séguela cun ollar tristeiro mentres a nai pon o diñeiro nun armario.

O autor segue o seu camiño a través da calella deserta e chega a unha rúa con árbores, franqueado por unha ringleira luminosa de farois eléctricos e alumeado pola lúa.

Mentres camiña baixo as árbores da rúa, conserva a visión daquela calella, como se esta continuase a seguilo coa súa miseria e os seus noxentos muros.

Volve ver o farol da luz feble, a rapaza de negro que esvara ao longo dos muros e que o mira de esguello, a nai de loito diante da porta, a rapaza que se bota ao peito da nai, abrázanse, e desaparecen na entrada.

Detrás del, estas visións collen consistencia.

O autor chega á súa casa. Ve a súa sombra que se alonga sobre a beirarrúa. O autor olla para a súa propia sombra. Esta érguese, volve ser el mesmo.

O autor vírase, á procura: ¿trátase de verdade da súa sombra? E aínda, cando abre a pechadura da cancela, a aparición daquela rapaza que esvara ao longo dos muros da calella baixo a luz difusa do farol, perséguelo, nebulosa.

A aparición disípase. Vírase: a súa sombra está outra vez diante del.

O autor entra no seu xardín.

Dous piñeiros xigantes a xeito de sentinela.

E alí, por riba das árbores, o ceo: a fouce da lúa suspendida como unha follaxe nunha estrela.

Sobe polas escaleiras mentres a luz do farol cae sobre o descanso, dun xeito fantasmagórico, nun ton agrisado, escuro.

No descanso, rodéao unha néboa sutil que entra con el na casa.

Antes de que el acenda a luz na entrada, as formas dos fantasmas comezan outra vez a escintilar na escuridade.

Apenas acende a luz na entrada, as formas flutúan diante del como néboas e penetran no seu estudio a través da porta aberta.

A lámpada clarea cada vez máis a mesa. A néboa flutúa a través do cuarto.

O autor respira profundamente, pon a man sobre a fronte e sobre os seus ollos.

Despois o seu ollar agudo, penetrante, concéntrase nun recanto do cuarto: nese intre aparece e desaparece axiña, nidia, difusa, a imaxe da rapaza que vén en sentido contrario pola estrada. Ten unha especie de auréola arredor da cabeza: a auréola da poesía. Como se esta fose xa, e así se lle aparece agora, unha criatura da arte, un ser ao que estaría disposto a lle dar vida. Mais polo momento non ve outro xesto que lle suxira algo que non sexa botarse nos brazos da nai.

Isto está como transfigurado, nun xeito aínda incerto. O autor desacóugase como se quixese librarse daquelas figuras da súa fantasía.

Entra no raio luminoso que sae da lámpada do estudio, acende un cigarro. Despois senta. Uns folios de papel en branco están diante súa. A man enreda cun portalapis.

No cuarto, a rapaza está de pé fronte á cama onde descansa a súa irmanciña.

A nena acorda, sorrille á irmá maior que se está espindo, e, axeonllándose sobre a súa cama pequena, téndelle os brazos. A rapaza aperta a nena nos seus brazos. A nai está dobrando un traxe que vén de rematar hai pouco, e colócao na caixa.

Fermoso día claro.

Un automóbil detense diante da cancela da casa do autor.

O condutor abre a porta. Unha muller elegantísima baixa do vehículo.

O condutor chama á porta. Un mordomo responde á pregunta que se lle fai: "A señora Melloni vive enfronte".

Indícalle unha casa que leva unha inscrición: "Casa Melloni, *Robes e Manteaux*, 1º andar".

A señora dálle as grazas e pregúntalle aínda unha cousa máis. O mordomo di: "Aquí vive o señor Pirandello". A señora fica marabillada. "¡Ah! ¿O escritor? ¿Firma autógrafos?" Ela mete a man no bolso. Pero o mordomo rexeita: "Señora, vostede saberá ben o xeito de obter un autógrafo".

A señora saúda cun aceno da cabeza, ordénalle ao condutor que agarde por ela, e despois entra na casa que lle indicaron.

Sobe ao primeiro andar, empurra unha porta de cristal que leva a inscrición "Casa Melloni".

Unha luxosa casa de moda: a señora Melloni é dona dunha casa con moitos cuartos. Dous salón elegantes separados por un arco do que penduran unhas cortinas; unha gran tarima recuberta de alfombras.

As modelos, moi novas, veñen e van presentando os traxes diante dos señores que asisten aos pases sentados nos salóns.

Estas mozas baixan a tarima atravesando un salón tras outro co seu lixeiro camiñar.

Unha delas é a rapaza que o autor vira, vestida de negro, primeiro na estrada, e despois coa súa nai naquel ambiente pobre.

Ela está de pé sobre a tarima no intre en que a señora do automóbil entra no salón e senta no medio dos homes que presencian o desfile.

Ao mesmo tempo aparece a señora Melloni. Ten un aspecto moi característico: ambiguo, corpulento, metade española e metade italiana, faladeira, xesticulante.

Ponse preto da señora do auto, apóiase sobre o respaldo do sofá no que ela está sentada, comproba a elegancia dun modelo parisiense que presenta a rapaza.

E ao non levar a rapaza ben colocado un chal que lle dea máis galanura ao modelo, faille uns severos reproches e amósalle o xeito de aparentar *máis chic*.

A rapaza, nerviosa polo reproche, vírase e marcha.

A señora érguese e fala coa propietaria. Querería ter un autógrafo do autor. A señora Melloni, dilixente, disposta a solucionar calquera necesidade, responde inmediatamente: "Deixádeme a min. Eu procurarei o autógrafo".

Prégalle á señora que agarde, pon un gran chapeu vistoso, colle unha pequena axenda que lle dá a señora e vaixe.

A pesar da súa corpulencia, baixa decontado as escaleiras.

O autor traballa, sentado no seu escritorio.

O mordomo entra para anunciar a visita.

O autor le a carta de visita e, moi sorprendido, dá orde de mandala entrar.

A señora Melloni entra cerimoniosa, finxindo estar molesta pola situación.

Prégalle o autógrafo, dálle a pequena axenda.

El sorrí, e asina sobre unha das folliñas.

A señora Melloni dálle as grazas e despídese. O bolso esváralle das mans e cáenlle fotos de rapazas mozas graciosas.

A señora Melloni finxe un susto, agáchase e recolle as fotos. Mentres se volve incorporar, sorrí dun xeito moi ambiguo.

Ela enreda coas fotos, desprégaas en forma de abano, chisca maliciosamente os ollos: unha experta posta en escena.

El contempla sorrindo as fotos despregadas en forma de abano. De socato, séntese atraído por un daqueles retratos. É o da rapaza nova que atopara na rúa deserta.

El colle a foto nas súas mans. Si, é precisamente ela. A señora Melloni decátase do interese que lle está a provocar a foto. Ela dille: “É unha modelo da miña casa de moda”.

El replica: “Querería falar con esta rapaza”. Un sorriso cheo de sobreentendidos da señora Melloni e a súa resposta: “Enviareilla de inmediato”.

O cuarto onde se mudan as modelos.

A rapaza en cuestión.

A señora Melloni entra chea de cortesía hipócrita. Acariña a meixela da rapaza. “Un señor de certa idade desexa falar contigo” e indica a casa de enfronte.

A rapaza non quere.

O rostro da señora Melloni vólvese serio. Diríxese bruscamente cara a un armario, e saca fóra unha caixa que contiña a roupa confeccionada pola nai, volve xunto da rapaza e dille: “Xa non teño necesidade do traballo de túa nai. De ningún xeito hei pagar a factura desta roupa”. E vaise.

Tristeira, a rapaza vólvese vestir lentamente.

A señora Melloni regresa e pregunta enerxicamente: “Vas ir, si ou non?”.

A rapaza inclina a cabeza con condescendencia; a señora Melloni, satisfeita, recolle a roupa e vólvea poñer dentro do armario.

O secretario que leva o correo achégase ao escritorio do autor.

Absorbido polo seu traballo, o autor óllao con severidade. Cando se decata da impresión que produciu sobre o mozo que está ao seu carón, respectuoso, devoto, e intimidado pola autoridade que emana del, sorrille e ponse a examinar con elegancia o correo.

Na entrada da casa de modas, a estraña rapaza de loito pon o chapeu de pé perante o espello.

O espello reflicte agora una néboa, como se estivese envurullado por un alento diabólico, e aparece a imaxe difusa dun vello sátiro malicioso e obsceno.

A rapaza baixa a cabeza e agocha o vulto entre as súas mans.

Na entrada, o secretario recibe á rapaza, e a continuación introdúcea no estudio.

O autor indícalle á rapaza un dos grandes diváns de pel e invítala a acomodarse. Ao comezo, a rapaza séntese intimidada. El pregúntalle: “¿Vostede é costureira?”. A rapaza sacode a cabeza. “Non, son modelo”. Pero miña nai traballa para a señora Melloni”.

Tras un problema de consciencia, a rapaza toma unha resolución dun xeito evidente. Como se seguise unha orde prescrita senta sobre un dos brazos do sofá onde o autor está sentado, subliñando as verbas que ela pronuncia. “Nós dependemos dela”.

E ela tenta abrazar o autor, mais dun xeito tan amable que se ve con claridade que é pouco experta nos seus acenos de prostituta.

O autor sae ao paso deste intento erguéndose e dicindo “Non é para isto para o que pedín verte”.

A rapaza, abraiada e escéptica, responde: “Pero é para isto para o que me enviaron á súa casa”.

E, dicindo isto, vírase de xeito que o autor non poida ver a expresión de profunda angustia impresa no seu xesto.

Penosamente perturbado por semellante escena, despídese da rapaza e mentres ela se afasta séguea cunha longa ollado, absorto. Na porta, retena, examina o seu rostro, despois di: “Podería amarvos como a unha criatura miña”.

A rapaza non o comprende, libérase e foxe.

Pensativo, o autor permanece un instante no lugar que ela abandonou. Reflexiona. Despois diríxese cara ao seu sofá, senta. O alto respaldo agóchao da vista dos espectadores.

O fume do seu cigarro elévase e mestúrase outra vez coa néboa que enche de novo o cuarto. A aparición da rapaza concrétase cada vez máis: ela avanza provocativa e torpe e ofréceselle.

Un serán.

O secretario, levando unhas flores, aparece diante da casa, na calella onde vive a rapaza.

Asegúrase de que sexa exactamente o número da casa e entra.

A nai e a rapaza falan sentadas no cuarto.

A nena xoga aos seus pés.

O secretario entra.

A rapaza bóttalle unha mirada confusa ás flores: agarda palpitante.

O secretario vírase cara á nai, preséntaselle, entrega as flores e engade: "O señor Pirandello prégalle que o vaia ver". Faille comprender que está agardando e que está listo para acompañala.

A nai está moi nerviosa. Non está mudada para unha visita. Pasa ao cuarto contiguo.

O secretario e a rapaza fican a soas coa cativa. Óllanse, un pouco incómodos, despois ocúpanse da rapariga.

Está claro que desde o seu primeiro encontro están interesados un polo outro.

A nena colle unha das flores do ramo para xogar con ela, e póusaa sobre os xeonllos da rapaza. A rapaza quere devolverlla, pero o secretario prégalle que a conserve. Unha mirada de profundo recoñecemento conmóvea.

Entre eles falan animadamente.

A nai, acompañada polo secretario, chega á casa do autor. Este invítala a contarlle a súa vida.

A nai, decatándose do interese que o autor ten pola súa filla, non pide nada máis que abrir o seu corazón aflixido e comeza: "Proveño dunha familia con honra pero pobre. Un home rico pero estraño casou comigo. Vivía unha vida pouco común no medio dos seus libros".

Primeiro plano da cabeza da nai mentres está a falar.

Nunha sobreimpresión aparece o primeiro marido da nai tal como ela o conservou na súa memoria.

É un tipo de persoa extremadamente intelectual, cunha expresión de fisionomía atormentada (unha máscara beethoviana). Sentado entre os seus libros, está absorbido na contemplación dun cranio de neno.

Primeiro plano da cabeza do autor que escoita moi concentrado a historia da nai.

A cabeza esvaécese, pero pódese distinguir nos seus contornos nebulosos. En sobreimpresión aparece o primeiro marido da nai, como o autor o imaxina a partir da historia que vén agora mesmo de escoitar: un home sen fisionomía particular, tipo profesor universitario, en oposición á realidade, co home da máscara beethoviana que nos revelara a historia da nai. O cranio rugoso que este examina é dun adulto.

A nai segue coa súa historia.

Os seus labios tremen: "Tiñamos un neno", e axiña aparece a imaxe do home coa máscara beethoviana, sentado no seu escritorio, cara a onde corre un neno duns tres anos que vén molestalo. As pequenas mans aferran o cranio do neno.

E de novo a imaxe transfórmase na do autor atento. Baixo o seu rostro aparece en sobreimpresión esta escena familiar. O home (tipo profesor universitario) está sentado cun neno nos seus xeonllos; fai xirar o cranio entre as súas propias mans como unha esfera, fai esvarar os dedos sobre a superficie, repara nas rugosidades, nas concavidades, descobre neste microcosmos a face do universo.

A cabeza da nai volve aparecer. O pasado real vólvese imprimir.

O pai (máscara beethoviana) e o neno xogan co cranio dun neno como se fose unha pelota.

A nai entra no cuarto. Aterrorizada, retíralle o xoguete ao neno. O neno chora. O pai protesta violentamente.

Ela, que non os entende, insiste.

O pai acaba por ter un ataque de ira.

O secretario do pai, que levaba un paquete de manuscritos e de follas, asiste conmovido e respectuoso a esta escena; non se atreve a entrar e permanece de pé a carón da porta e olla á nai compasivamente.

O neno corre cara a el choromicando.

A nai procura tamén a súa protección.

O pai dá a volta, furioso, e volve sentar no escritorio.

A nai quereda levarlle de novo o neno ao secretario para que o sacase de alí. Os dous están pendentes do neno que continúa a chorar.

O pai érguese, achégase ao grupo, contempla a nai e o secretario cun ollar indagador e incisivo, sorrí sarcasticamente como se pensase "Entendédesvos ben!". El achega as súas cabezas como se quixese evocar a imaxe da parella que estes formarían e demostra un cínico pracer ao aledarse da súa incomodidade.

Empúxaos cara á porta e olla para o neno que permanece fronte a el.

Conmovidada por este recordo, a nai conta febrilmente: "Quixo que eu casase co secretario. Mandou o neno ao campo para afastalo".

O autor pregunta "¿Que foi deles?".

A nai responde: "Descoñézoo. Non souben nada máis deles. Non sei se están aínda vivos".

O autor analiza as posibilidades que esta historia do pasado esperta na súa fantasía sobre o destino destes dous seres.

A nai remata: "O meu segundo marido morreu hai seis meses. Eu vivo con apuros, cos nosos tres fillos".

O cuarto da pobre muller aparece sobreimpresionado sobre a súa cabeza.

Ela traballa coa máquina de coser. A rapaza está vestida, preparada para ir ao traballo. Leva consigo unha caixa para a señora Melloni. Dálle unha aperta tenra á súa irmá pequena antes de marchar. O mociño de catorce anos le, coa cabeza de cabelos desordenados apoiada sobre as palmas das mans.

A nai e o autor aparecen xuntos.

Ela rematou a súa historia. O autor, aínda baixo os efectos dela, permanece pensativo. De repente, ergue a cabeza e pregunta: "¿Sabe para que servizos lle paga a señora Melloni á súa filla?"

El mira para ela cunha expresión tal que a nai, chea de medo, supón o que a señora Melloni lle esixe á súa filla. A terrible revelación que lle cae enriba coa rapidez e a brutalidade do fulgor esnaquízaa. Debilitáselle o pulso, a súa mirada extráviase.

O autor únese ao destino das criaturas como así llo fai ver a súa fantasía: "¿E se o voso primeiro marido vivise aínda?" "¿Se fose un día á casa da señora Melloni e atopase á súa fillastra, sen dubidar que se trata dela?"

Sobreimpresión sobre a cabeza do autor do primeiro marido da nai (tipo profesor universitario) sentado nun sofá como así lle acontecera había pouco tempo ao autor durante a visita da rapaza nova.

A rapaza, provocativa, senta sobre un dos brazos do sofá e comeza a acaríñalo de xeito convencional, os agarimos aprendidos, típicos dunha rapaza. O padraño aproveítase da situación que vén de gozar grazas á señora Melloni.

A nai desesperada oculta o rostro tras as mans. As ideas que o autor gravou na súa mente apodéranse dela.

A imaxe que o autor comeza a ver apodérase dela e aparece en sobreimpresión sobre a súa cabeza. Pero cunha diferenza: agora é o home coa máscara beethoviana o que está sentado no sofá.

Moi afectada, a nai abandona a casa.

O autor, traxicamente conmovidado, vea marchar.

O cuarto vólvese encher da mesma néboa na que aparece a fantasmagórica danza de seis personaxes: a rapaza, a nai, o mociño de catorce anos, a cativa, o pai como o imaxina o autor, tipo profesor universitario, e a señora Melloni. Os fantasmas vanse volvendo máis grandes, dun tamaño sobrenatural. O seu baile rodea o autor, fanse máis pequenos, mergullados nunha luz irreal, e finalmente reagrupáanse sobre unha man xigantesca: a man do autor.

A man do autor elévase, domina os espectros e, mentres se move, volve progresivamente ao seu tamaño natural.

Póusase á fin sobre a fronte do autor, que deixa penetrar os seis personaxes.

Agora aparece a cabeza enteira do autor, coa fronte nun primeiro tempo agochada pola man que se vai separando progresivamente; despois a figura enteira do autor, apoiado cos codos sobre o seu escritorio coa man sobre a fronte.

O secretario entra.

O autor, de volta á realidade, di: "Quero que vos ocupedes da rapaza e da súa familia. Teño un vivo interese por esas criaturas".

O secretario inclínase, silencioso.

A nai, atormentada polo medo e a angustia, vagabundea polas rúas camiño da súa casa.

Nunha rapaza, que tenta atraer un home, cre recoñecer a súa filla.

Segue á parella a través de calellas tortuosas e decátase, á fin, cun certo alivio, de que non se trata dela.

¿E este home de alí, que ela ve de costas, na sombra, non é por casualidade o seu primeiro marido? ¿E este mozo, esvelto e elegante, que acaba de atopar, non será o fillo da súa primeira unión, que ela non viu nunca máis desde a súa nenez?

Esta vez tamén recoñece que os seus sentidos a enganaron, que os pensamentos que lle impuxo o autor lévana a seguir os pasos dos fantasmas que inquietan e axitan a súa alma.

Chega á casa.

A rapaza dorme tranquilamente, a irmá pequena de cinco anos ao seu acubillo.

No cuarto contiguo, o mociño de catorce anos permanece esperto, en vela.

Atrapada e atormentada, a nai abandónase sobre o sofá que está a carón da máquina de coser.

Un brusco movemento da filliña distraída do seu sopor e, como se estivese dominada polo pensamento de que esta meniña pura non debería descansar a carón da irmá que vive en pecado, sácaa da cama, envólvea cun cobertor e séntaa con ela no sofá.

A rapaza esperta e, aínda medio durmida, segue os movementos da súa nai.

Despois, xa lúcida, cos ollos agrandados polo susto, pregúntalle á nai, que se virou para esconder as bágoas, qué significa o seu comportamento.

No cuarto contiguo, o mocíño de catorce anos, facendo trampas, escoita a conversa, cos ollos febrís.

A rapaza, vestida cunha bata, está de pé diante da nai que a recrimina.

A inquietude apodérase do rapaciño no seu cuarto. Vese como sofre e como cre as acusacións que a nai verte contra a súa irmá.

A rapaza está desesperada, xura ante a Virxe que a súa nai está errada, que alguén a calumniou, que non cedeu nunca ás infames propostas da señora Melloni.

Estes xuramentos conmoven a nai e acaban por convencela da inocencia da rapaza.

A moza volve coller a irmanciña para levala a durmir.

Despois, reconciliada, agocha a súa cabeza no peito da nai. Ela perdoouna.

Á maña seguinte, o secretario espera a rapaza que vai ao traballo.

O autor, desde a súa fiestra, ve os dous mozos. Arquea o cello, descontento. Polo xeito co que a rapaza saudou o secretario e falou con el, cre poder concluír que esta criatura pensa ter algo co mozo.

Os mozos fixan unha cita para o serán.

O autor, no seu cuarto, está asediado polas figuras da súa fantasía que se van facendo cunha vida cada vez máis intensa.

A escena seguinte aparece en sobreimpresión sobre a cabeza do autor: o padrasto, na procura de aventuras, chega á casa da señora Melloni.

A señora Melloni, moi afeitada a este tipo de situacións, fai desfilar as modelos. Ningunha destas rapazas lle gusta.

A señora Melloni manda entón buscar a rapaza. O padrasto está encantado. A señora Melloni introdúceos nun pequeno salón particular e pecha a porta que está detrás.

Estas visións da súa imaxinación dominan completamente o autor. O pensamento de que o padrasto podería un día atopar na casa da señora Melloni a filla

que a súa muller tivo nunha segunda unión, sen decatarse de que sexa realmente ela, obsesiónao de tal xeito que pon o abrigo, o chapeu e vaíse.

El chega á casa da nai. Desde as súas primeiras palabras, ela protesta indignada: a súa filla non é unha criatura sen honra.

Pero o autor, compasivo e humano, sabe manexarse ben. ¿Acaso non se lle insinuou tamén a el? Friamente, despídese.

A nai está asediada por novas dúbidas.

O mocíño, que escoitou todo, sae da habitación do lado. El cre todo o que contou o autor, e deixa precipitadamente a casa.

Torturada, a nai, que quedou soa, non se pode liberar dos pensamentos que con tanta autoridade o autor verte sobre os seus. Está obsesionada polas súas verbas: “¿Quen sabe? O seu primeiro marido, que aínda vive, quizais se atope neste momento na casa da señora Melloni e escolla á súa filla”.

Impulsada por esta idea que a atormenta, a nai corre á casa da señora Melloni.

Pregúntalles a dúas das rapazas onde está a súa filla. Elas, intuindo o que pasa, con sorrisos de complicidade, indícanlle unha das portas que conducía aos pequenos salóns.

A nai quere forzar a porta.

As rapazas tentan detela.

Atraída polo ruído, aparece a señora Melloni.

As dúas mulleres representan unha escena violenta.

Como a señora Melloni defende enerxicamente a entrada da salía, a nai evítala, e logra entrar pola forza.

Ela ve a silueta dun home que, na súa exaltación, cre de verdade que é o seu primeiro marido.

El acariña os cabelos da súa filla.

Ela abalánzase sobre a parella, bérrolle ao home, que se vira, abraiado: é o propio autor.

A señora Melloni, que seguiu á nai, descúlpase repetidamente co autor. Aborrecido polas manobras repugnantes da alcaiota, despídese, brusco e alterado.

A señora Melloni, que sente a perda dun asunto vantaxoso, manifesta o seu furor. Fai saír á nai e á filla violentamente.

Privadas do seu sustento, expostas á ameazante miseria, as dúas mulleres deixan a casa da señora Melloni.

A filla confésalle á nai que non quere volver ver ao autor, causa directa das súas desgrazas: é precisamente el, e só el, o que as conduciu, a pesar delas, a esta trama de mentiras.

O secretario e a rapaza atópanse á hora acordada.

No ambiente lúdico do parque de lecer, as preocupacións e a pesada angustia abandonan á rapaza. Ela goza do feliz momento.

O mozo está conmovido pola radiante ledicia que emana da rapaza, polo franco recoñecemento que ela lle manifesta. Ámanse.

O autor, que tamén quixo procurar alivio aos pensamentos que o obsesionan, mestúrase co xentío ruidoso, e atopa os namorados.

Descolocado por este espectáculo inesperado, retírase, regresa á súa casa para tentar traballar.

Máis grandes que antes, deseñadas con contornos máis precisos, iluminadas por unha luz máis nidia e real, as formas fantasmagóricas xorden de novo diante súa.

El é incapaz de escribir unha soa palabra. As follas en branco están sobre o escritorio.

O secretario atópao de mal humor, deprimido, atrapado nun nerviosismo que non tarda en manifestarse.

O autor advirte o mozo. Esa rapaza non é máis que unha abxecta criatura que o quere enlear nos seus brazos. Debe renunciar a namorarse sinceramente dela.

O mozo está confundido.

Respecta o autor, honra a súa intelixencia e admira o seu profundo coñecemento do ser humano. Escribirlle unha carta á rapaza para anular a cita que tiñan para o día seguinte.

Proba a escribir a carta.

Non é capaz e destrúe a horrible copia.

Ao día seguinte, a rapaza agarda polo secretario.

El aparece, pero ao achegarse, ela sente que pasou algo entre eles, que non é o mesmo do día anterior.

Sepáranse decontado.

Profundamente infeliz, a rapaza entra na súa casa.

O irmán, sen mediar palabra, sen unha ollada, desaparece para pechase no cuarto do lado.

A miseria reina na casa.

O rapaz queredo tentar gañar algúns cartos. Baixa á rúa levando con el a súa irmá pequena.

Chega diante da casa do autor.

O secretario atópao e o rapaz prégalle que o acompañe xunto ao autor.

A nena queda no xardín xogando.

O rapaz agarda no cuarto do secretario.

O caixón do escritorio está medio aberto. Sobre un paquete de follas, un pequeno revólver.

O rapaz, atraído pola curiosidade, colle o revólver nas mans.

O secretario volve entrar. Vén buscalo e lévao ao cuarto do autor. O raparigo non ten tempo de repoñer o revólver no caixón. Coa presa ao tentar escondelo, méteo no peto.

O autor fala co atormentado adolescente.

Non lle dirixe palabras confortables porque resulta evidente que este rapaz non ten forzas para tomar as rendas da súa vida. Conmovido por isto, o autor queredo poder prestarlle axuda.

Mentres reflexiona sobre o que podería facer por el, achégase á fiestra que dá ao xardín. Ve a cativa sobre o bordo do estanque.

Ela está case enriba da auga no intento de coller os parrulos e pode caer.

Asustado, o autor sinala co dedo cara ao exterior, o rapaz, achegándose á fiestra, mira, xulga a situación e precipítase fóra.

O rapaz corre cara ao estanque, colle a súa irmá pequena e lévaa. Está alterado, co ánimo turbado.

A miseria aumenta na casa da rapaza. A fame agudízase.

O rapaz observa a súa irmá que está preparada para saír. Inquedo, preguntalle onde vai.

Ela tomou a penosa resolución de volver á casa da señora Melloni para se reconciliar con ela e conseguir traballo para a súa nai e para ela mesma.

Desesperado, o rapaz tenta detela, pero despois renuncia a facelo.

Abafado, permanece alí, perplexo.

Xusto cando a rapaza se achega á casa da señora Melloni, o secretario vai ao seu encontro.

Ao ver o seu namorado, a rapaza case se desmaia.

El quería darlle explicacións, porque sente que o autor, dominado pola súa imaxinación turbada, acusou sen motivo á rapaza.

Fálalle cun ton tan sinxelo e tan verdadeiro que ela se decata da autenticidade do seu amor.

Liberada do pesadelo, transplantada á felicidade plena, a rapaza, con arroubo, bótase nos seus brazos.

Resplandecente de felicidade tras esta confesión, chegan ata o cuarto da nai que acabara de saír coa meniña.

Agardan o seu regreso.

O rapaz de catorce anos, acubillado no sofá do seu pequeno cuarto, fita para a porta con ollos febrís.

Ábrea sen facer ruído, sorprende a aberta apaixonada destes dous seres para os que o universo queda esquecido.

Ás cegas, volve ao seu cuarto.

A súa ardente imaxinación preséntalle a situación con respecto ás cousas que oíu e entendeu: a súa irmá fixo entrar a vergoña tamén na casa.

A nai entra coa meniña.

Radiantes os mozos maniféstanlle a súa felicidade.

O secretario pídelles a man da rapaza. Chega un disparo do cuarto do lado, o rapaz matouse.

Cegado polo medo o secretario precipítase na casa do autor, que vive coas criaturas da súa imaxinación.

O secretario anúncialle a catástrofe, dun xeito acusatorio.

El, o autor, é en realidade o responsable da terrible desgraza.

El, o autor, mesturando a súa fantasía coa realidade, influíu sobre o destino daquela xente tranquila.

El provocou a desgraza, destruíu a felicidade do secretario, porque a traxedia de arestora separouno para sempre da rapaza. O rapaz morto ha estar sempre entre eles.

O secretario maldice o autor e marcha.

O autor fica só, co ánimo pesado, profundamente perturbado.

Insistentes, máis grandes, máis nidias, as formas fantasmagóricas rodéano.

Medran, superpóñense ao autor.

Mudan ata se converter en xigantescas criaturas de sombra.

Enchen o cuarto, rinse del, alí onde se pousa a súa ollada, mentres a súa persoa comeza a esvaecer, e muda el mesmo nun espectro.

Érguese bruscamente para escorrentar os seis personaxes, que toman del a súa forza e a súa vida, que lle furtaron a propia esencia e o golpean por todas partes.

Nunha vigorosa reacción de defensa, abre con violencia a porta, esnaquiza os espectros.

Pecha a porta detrás deles, liberado.

Queda exhausto e déixase caer sobre o sofá perante o seu escritorio.

Fóra, os fantasmas xigantescos cercan e asedian a casa do autor.

Despois atravesan as paredes e penetran no interior.

O autor está sentado no sofá, inclinado sobre as páxinas en branco, co bolígrafo na man, inmerso nunha profunda meditación. A disposición do seu corpo revela o intenso desacougo do seu espírito.

Os seis fantasmas, xigantescos, perfectamente distinguibles, apóianse nas paredes.

Poderosos, autoritarios, colócanse detrás do autor.

A disposición do autor fica igual, pero a súa man traza, cunha escritura lexible, grande e firme, as seguintes palabras sobre a páxina que ten diante súa:

SEIS PERSONAXES

Á PROCURA DE AUTOR

A man subliña estas palabras.

Despois o autor engade:

OBRA TEATRAL

de

LUIGI PIRANDELLO

O título manuscrito transfórmase nun cartel teatral, o dos “Seis personaxes á procura de autor”, pegado sobre unha columna no recanto dunha rúa animada. A moza, vestida de xeito excéntrico, está de pé xunto á columna do cartel.

Un home elegante e emprendedor olla para ela.

Ela sorrille, invítalo facéndolle un aceno coa cabeza.

O secretario, que está pasando, reconece a rapaza, que non o ve porque el se agocha detrás da columna.

Observa ao home que, respondendo á invitación da moza, se achega a ela, abórdala e continúa o camiño ao seu carón.

Perturbado, séguela coa ollada.

Cando se volve, os seus ollos caen sobre o cartel de teatro.

Baixa a cabeza, triste, avergoñado.

No cuarto da nai, a meniña abre un paquete e saca dunha caixa un grande oso de peluche.

Eufórica, corre cara a súa nai para amosarlle o fermoso xoguete que a irmá máis vella lle enviou.

A nai, torturada, oculta o rostro entre as mans.

A imaxe transfórmase nunha escena de teatro.

Vese ao autor de pé nos bastidores.

Ensaian. A actriz que interpreta á nai repite coa meniña a escena que están a ensaiar. A cativa corre cara a ela para amosarlle, radiante de ledicia, unha gran boneca que lle enviou a súa irmá.

A nai quérelle quitar a boneca á meniña.

A cativa oponse, deféndese.

A nai déixalle a boneca, choromica e di entre bágoas: “Que deshonra, que deshonra”, e esconde o rostro entre as mans.

O director de escena está sentado na primeira fila de butacas. Bérralle algo sobre a escena.

A réplica interrómpese.

O autor vén dos bastidores cara á escena, acariña a cativa indicándolle á actriz algún matiz.

Un automóbil elegante para diante da casa da señora Melloni.

Un señor dunha certa idade, acompañado dunha moza, baixa do coche.

Entran os dous na casa.

A señora Melloni recíbeos coma sempre e introdúceos nun dos pequenos salóns que serven para a distracción da clientela especial.

Un aperitivo lixeiro para dúas persoas está preparado sobre a mesiña.

Champaña nun caldeiro de xeo.

A rapaza dálle ordes á señora Melloni para que lles amose a súa colección. Asistirán esta noite á estrea da obra de Pirandello.

Con rapidez, a alcaiota desaparece.

O señor verte a champaña nos vasos, comezan a comer e brindan.

A imaxe transfórmase na da escena.

Na escena a actriz que interpreta a rapaza come co seu padraсто nunha pequena sala particular da casa de Madame Pace, semellante ao pequeno salón da señora Melloni.

O aspecto deste home é o que o autor lle atribuíra ao primeiro marido da nai na súa historia (trazas de profesor universitario)

O padraсто e a fillastra beben unha copa de champaña, pronunciando unha promesa recíproca.

O autor, en *smoking*, desde os bastidores segue a interpretación con atención.

A rapaza está sentada nun palco do teatro co home que estaba con ela na casa da señora Melloni.

Ela leva un fermoso traxe de noite e segue atenta (cos nervios na flor da pel) a escena que amosa a súa vida.

A rapaza da *pièce*, vestida de cortesá, está sentada no colo do señor.

A porta ábrese bruscamente.

A nai irrompe no cuarto, seguida pola alcaiota furibunda que, en van, tentou detela.

A rapaza érguese.

A nai recoñece o seu primeiro marido e, mentres, a expresión do público reflíctese no seu rostro, ele manifesta a súa desesperación.

O home está conmocionado porque el tamén recoñeceu a súa primeira muller.

Ela acúsao: “É a miña filla a que ti mercaches para satisfacer os teus obscenos desexos”.

Ela arrinca dos brazos do home á rapaza que a fita cun ollar perturbado.

Despois, exhausta, desmaia nos brazos da filla.

Cae o pano.

No palco, a moza, fortemente impresionada polos acontecementos da obra, mira con expresión alucinada o seu compañeiro que comeza a aplaudir.

Ela mírao en fite, presa dun terror inexpressable, porque o rostro do home se transformou no do primeiro marido da súa nai. É o home da máscara beethoviana.

A rapaza levántase da cadeira na que está sentada e solta un agudo berro.

O home, asustado, mira para ela. Non é máis que un señor distinguido, dunha certa idade.

Os espectadores veciños, sorprendidos, vólvense cara ao palco mentres contiñúan a aplaudir.

O home acompaña a moza que berra e convulsiona antes dunha forte crise de nervios.

O autor aparece diante do pano e inclínase, calmado e sereno, ante un auditorio que aplaude freneticamente.

Prefacio á edición de 1925 de *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Xa hai moitos anos (pero é como se fose dende onte) que teño ao servizo da miña arte unha moza moi espelida e, mesmo que nova, moi experimentada no oficio.

Chámanlle Fantasía.

Un pouco amoladora e burlona, aínda que lle gusta vestir de negro, ninguén pode negar que moitas veces vai como unha excéntrica, como ninguén tampouco pode crer que faga todo sempre en serio e da mesma maneira. Mete a man no peto, saca un gorro de axóuxeres, pono na cabeza —vermello coma unha crista— e desaparece. Hoxe aquí, mañá alí. E divírtese traéndome á casa, para que eu invente contos ou novelas ou comedias, á xente máis insatisfeita do mundo: homes, mulleres, rapaces, enleados en estrañas historias das que non atopan maneira de saír; contrariados nos seus propósitos, defraudados nas súas esperanzas; xente coa que o trato adoita ser verdadeiramente penoso.

Pois ben, esta miña mociña Fantasía tivo, xa hai varios anos, a infortunada ocorrencia ou o malfadado capricho de traer á miña casa toda unha familia, descuberta non sei onde nin como, mais da que, ao seu parecer, podería eu sacar o asunto para unha magnífica novela.

Tiña diante miña un home duns cincuenta anos; vestido con chaqueta escura e pantalóns claros, con aire sombrío e ollos esquivos, mortificados; unha pobre muller con traza de viúva, cuberta de loito, que traía pola man unha rapariga de catro anos e un cativo de pouco máis de dez; unha moza atrevida e procaz, vestida tamén de negro mais cun luxo equívoco e descarado, toda ela un tremor de arrogante e acedo desdén contra aquel vello mortificado e contra un mozo duns vinte anos que se mantiña afastado, pechado en si mesmo, como se a todos desprezase. Os mesmos seis personaxes, en suma, que aparecen no escenario ao inicio da comedia. E agora un, agora o outro, pero tamén moitas veces uns asoballando aos outros, ían narrándome os seus tristes casos, berrando cada un as súas razóns, chantando diante miña as súas paixóns desatadas, máis ou menos como fan na comedia co malpocado Director.

¿Que autor ha poder nunca dicir como e por que nace un personaxe da súa fantasía? O misterio da creación artística é un misterio idéntico ao do nacemento dunha criatura. Unha muller pode desexar, cando ama, ser nai, mais o desexo en si mesmo, por intenso que sexa, non abonda. Un bo día hase decatar de que xa concibiu sen que puidera advertir con certeza cando aconteceu. Do mesmo xeito, un artista, simplemen-

te vivindo, acolle dentro súa xermolos de vida e, sen que poida dicir nunca nin como nin porqué, en certo momento un destes xermes vitais insírese na súa fantasía ata se converter nunha criatura viva, nun plano de vida superior á voluble existencia cotiá.

Eu só podo dicir que, sen ser consciente para nada de ter ido á súa procura, atopei diante miña, tan vivos que se podían tocar, tan vivos que mesmo se podía escoitar a súa respiración, eses seis personaxes que se ven na escena. E alí presentes, cada un co seu secreto tormento e unidos todos polo nacemento e desenvolvemento das súas recíprocas vicisitudes, agardaban que eu os fixese entrar no mundo da arte, compondo coas súas persoas, coas súas paixóns e coa súa historia unha novela, un drama, ou polo menos un conto.

Xa que estaban vivos, querían vivir.

É preciso saber que a min non me contentou nunca representar unha figura de home ou de muller, por máis particular ou característica que fose, polo simple feito de representala; nin narrar un feito concreto, triste ou ledo, polo simple gusto de narralo; nin describir unha paisaxe polo simple gusto de describila.

Hai certos escritores (e non son poucos) que si senten esa atracción, e, comprácidos, non procuran nada máis. Son escritores de natureza fundamentalmente histórica.

Mais hai outros que, á marxe desa atracción, senten unha necesidade espiritual máis fonda pola que non admiten figuras, feitos ou paisaxes que non estean, por así dicilo, empapados dun particular sentido da vida, adquirindo con iso un valor universal. Son escritores de natureza fundamentalmente filosófica.

Eu teño a desgraza de pertencer a estes últimos.

Odio a arte simbólica na que a representación perde todo movemento espontáneo para se converter en máquina, alegoría; esforzo errado e van, pois que só o feito de lle dar sentido alegórico á representación de algo manifesta ás claras que se pensa no representado como pertencente ao mundo da fábula, que non contén en si mesmo verdade ningunha fantástica ou efectiva, e que está feito simplemente para demostrar esta ou aquela verdade moral. A necesidade espiritual da que falo non se pode satisfacer con tal simbolismo alegórico, a non ser algunha vez rara (como, por exemplo en Ariosto) grazas a unha sublime ironía. A alegoría parte dun concepto; aínda máis, é un concepto que se converte, ou tenta converterse, en imaxe. A necesidade da que falo, non obstante, procura na imaxe, que ha ficar viva e libre en toda a súa expresión, un sentido que lle dea valor.

Pero, por máis que procurase, non era eu quen de descubrir este sentido naqueles seis personaxes. E coidei polo tanto que non había razón para lles dar vida.

Cavilaba para min: “Xa mortifiquei abondo os meus lectores con centos e centos de contos; ¿por que mortificalos de volta coa narración dos tristes casos destes seis infortunados?”

E así pensando, afastábaos de min. Ou, máis ben, facía o posible por afastalos.

Mais non se lle dá vida en van a un personaxe.

Criaturas do meu espírito, aquelas seis vivían xa unha vida que era a súa propia, unha vida que xa non estaba na miña man negarlla.

Tanto é así que, persistindo en min a vontade de expulsalos do meu espírito, aqueles seis personaxes, afastados case de calquera apoio narrativo, figuras dunha novela fuxidas por prodixio das páxinas do libro que os contiña, seguían a vivir por conta súa; aproveitaban certos momentos do día para se presentaren diante miña na soidade do meu despacho e, xuntos ou por separado, propúñanme esta ou aquela escena para representar ou para describir os efectos que se poderían provocar, o interese novo que podería espertar certa situación insólita, e así sucesivamente.

De cando en vez eu dábame por vencido; e esta condescendencia, este deixarme atrapar por un intre, era abondo para que medrase o sentido que eles tiñan da súa propia vida, da súa evidencia e, polo mesmo, da súa eficacia persuasiva sobre min. Deste xeito, a medida que para min era cada vez máis difícil ceibar-me deles, máis doado era para eles volverme tentar. Por momentos cheguei a sentir unha auténtica obsesión. Ata que, de súpeto, non achei maneira de fuxir dela.

¿E por que non presento —dixen para min— este novísimo caso dun autor que se nega a lles dar vida a algúns dos seus personaxes, criaturas vivas da súa fantasía, e o propio caso destes personaxes que, unha vez infundida neles a vida, non se resignan a quedaren desbotados do mundo da arte? Eles separáronse de min, viven pola súa conta, adquiriron voz e movemento; convertéronse xa por si mesmos, nesta loita pola vida que tiveron que soster comigo, en personaxes dramáticos, personaxes que se poden mover e falar eles mesmos; vense xa a si mesmos como tales; aprenderon a se defender de min; polo tanto han saber defenderse dos demais. Deixémoslos daquela que vaian onde adoitan ir os personaxes dramáticos para cobraren vida: a un escenario. E xa veremos o que acontece.

E iso é o que fixen. E naturalmente, aconteceu o que tiña que acontecer: unha mestura de traxedia e de comedia, de fantasía e de realidade, nunha situación humorística nova de todo e abondo complexa; un drama que, a través duns personaxes —que respiran e falan e se moven, que o levan dentro e o sofren en si mesmos— quere atopar como sexa a maneira de ser representado como tal; e a

comedia do intento van desta realización escénica improvisada: para comezar, a sorpresa deses pobres actores dunha compañía dramática que están a ensaiar, polo día, unha comedia nun escenario baleiro, sen decorados nin bastidores; sorpresa e incredulidade cando ven aparecer diante deles eses seis personaxes que se anuncian como tales á procura de autor; a seguir, xusto despois, debido ao súpeto desfalecemento da Nai, cun veo negro sobre o rostro, o seu interese instintivo por un drama que albiscan nela e nos demais membros daquela estraña familia, un drama escuro, ambiguo, que se abate inesperadamente sobre un escenario baleiro que non foi preparado para recibilo; e ese interese que medra pouco a pouco ao abrollar con ímpeto as paixóns enfrontadas no Pai, na Fillastra, no Fillo, nesa pobre Nai; paixóns que, como xa levo dito, se imponen unhas a outras, desacreditándose entre elas cunha tráxica furia lacerante.

E velaquí que ese sentido universal buscado antes tan en van nestes seis personaxes, son eles agora, enriba do escenario, os que son quen de atopalo en si mesmos no ímpeto da loita desesperada que cada un mantén cos demais e todos xuntos contra o Director e os Actores que non os entenden.

Sen quere-lo, sen sabelo, na violencia do seu ánimo turbado, cada un deles, para se defender das acusacións dos demais, expresa coa súa viva paixón atormentada as que durante tantos anos foron as coitas do meu espírito: o engano da comprensión recíproca baseado irremediabilmente na baleira abstracción das palabras; a personalidade múltiple de cada un de nós conforme aos posibles seres que se agochan en todos; en fin, o tráxico conflito inmanente entre a vida que arreo se move e se modifica e a forma que a fixa, inmutable.

Entre os seis personaxes son dous, por riba de todo, o Pai e a Fillastra, os que falan desa atroz e irrevogable fixeza da súa forma, na que un e mais a outra ven expresada para sempre, inmutable, a súa esencia, que para el significa castigo e para ela vinganza; e deféndena contra os acenos finxidos e a inconsciente volubilidadade dos actores e tentan afirmala ante o vulgar Director que quereda mudala e acomodala ás chamadas esixencias teatrais.

Non todos os seis personaxes se atopan aparentemente no mesmo nivel de formación, mais non porque entre eles aparezan figuras de nivel superior e outras de nivel inferior, é dicir, *protagonistas e secundarios* —o que, por outra banda, non sería máis que unha perspectiva elemental, necesaria en toda arquitectura escénica ou narrativa—, nin porque non estean todos totalmente conformados na medida precisa para a consecución do que se quere. Os seis atópanse no mesmo nivel de realización artística, os seis no mesmo nivel de realidade, que non é

outro que a fantasía da comedia. Só que o Pai, a Fillastra e mesmo o Fillo están realizados en canto espírito; a Nai, como natureza; como *presenzas*, o Rapaz que mira e xesticula, e a Rapariga, totalmente inerte. Todo isto crea entre eles un novo xénero de perspectiva. Inconscientemente tiña eu a impresión de que precisaba facer aparecer a algúns máis acabados (artisticamente), a outros menos, a outros apenas esbozados, como elementos dun feito que narrar ou que representar; os máis vivos, os de creación máis acabada, o Pai e a Fillastra, son naturalmente os que máis se evidencian e os que guían os demais e cargan con eles case coma un peso morto: o Fillo, remiso a todo, e a Nai, coma unha vítima coas súas dúas criaturas que case non teñen consistencia ningunha máis que a súa pura aparencia e que precisan que as leven pola man.

E era xustamente así como tiñan que aparecer, cada un no estadio de creación acadado na fantasía do autor no intre en que os quixo expulsar de si mesmo.

Se o penso agora, o ter intuído esta necesidade, o ter achado inconscientemente o xeito de resolvela cunha perspectiva nova, paréceme un milagre. O feito é que a comedia foi concibida verdadeiramente nunha iluminación espontánea da fantasía, cando como por prodixio todos os elementos do espírito se corresponden e traballan nun acordo sublime. Ningún cerebro humano, traballando friamente, por máis que porfiase, tería logrado nunca penetrar e satisfacer todas as necesidades da súa conformación. Por iso, as razóns que exporei para aclarar os seus valores non se han entender como intencións preconcebidas que eu xa posuía cando me puxen á obra e das que agora asumo a súa defensa, senón nada máis que como achados que eu mesmo, máis tarde, coa mente repousada, puiden facer.

Quixen presentar seis personaxes que andan á procura dun autor. O drama non se consegue representar precisamente porque falta o autor que eles procuran; e no seu lugar represéntase a comedia da súa va intención, con todo o que ten de tráxico o feito de que estes seis personaxes xa foran rexeitados.

Pero ¿pódese representar un personaxe rexeitándoo? Evidentemente, para poder configuralo hai que acollelo primeiro na fantasía e só despois expresalo. E eu, en efecto, acollín e conformei eses seis personaxes, mais acollinos e conformeinos en tanto que rexeitados, á procura doutro autor.

E agora é preciso entender ben que é o que rexeitei neles; a eles mesmos non, evidentemente, senón o seu drama, que lles interesaba, sen dúbida, sobre todo a eles, mais en absoluto a min polas razóns xa referidas.

¿E que é, para un personaxe, o seu propio drama?

Toda fantasma, toda criatura artística, ten que ter, para existir, un drama propio, é dicir, un drama do que sexa o personaxe e polo que é tal personaxe. O drama é a razón de ser do personaxe, é unha función vital necesaria para a súa existencia.

Eu, dos seis personaxes, acollín pois o ser, rexeitando a razón de ser, acollín o seu organismo para lle confiar, en lugar da súa función propia, outra función máis complexa na que a súa se incluía como un simple dato. Situación terrible e desesperada, en especial para o Pai e a Fillastra, os dous que porfían en vivir máis que os outros e que os superan na conciencia de ser personaxes, é dicir, absolutamente necesitados dun drama, do seu propio drama, o único que poden imaxinar para si mesmos e que polo de pronto ven rexeitado; situación *imposible*, da que se decatan que deben fuxir custe o que custe, pois que é cuestión de vida ou morte. Ben é certo que eu lles outorguei outra razón de ser, outra función: precisamente esa situación *imposible*, o drama de se atoparen á procura de autor, refugados; mais eles nin sequera poden sospeitar que esa sexa unha razón de ser, que se convertera, para eles que xa tiñan unha vida propia, na verdadeira función necesaria e suficiente para existir. Se alguén llo dixese, non o creían; porque non é posible crer que a única razón da nosa vida consista, toda, nun tormento que nos parece inxusto e inexplicable.

Non son quen de imaxinar, polo tanto, con que fundamento se me fixo a observación de que o personaxe do Pai non era o que debiera ser, porque ás veces saía da súa calidade e posición de personaxe para invadir e facer súa a actividade do autor. Eu, que comprendo a quen non me comprende, entendo que a observación provén do feito de que ese personaxe expresa como propio un afán espiritual que se reconece como meu. O que vén sendo moi natural e non significa nada absolutamente. Á parte a consideración de que ese afán espiritual que vive e sofre o personaxe do Pai deriva de causas e de razóns que non teñen nada que ver co drama da miña experiencia persoal —consideración que por si mesma privaría á crítica de toda consistencia—, quero aclarar que unha cousa é o afán inmanente do meu espírito (afán que lexitimamente pode reflectir nun personaxe con tal de que se lle acomode organicamente), e outra cousa é a actividade do meu espírito desenvolvida na composición desta obra, é dicir, a actividade que é quen de lle dar forma ao drama destes seis personaxes á procura de autor. Se o Pai fose partícipe desa actividade, se contribuíse á conformación do drama polo que seis personaxes se atopan sen autor, daquela, só daquela, estaría xustifico dicir que tal personaxe é por veces o propio autor e polo tanto non é o que debe ser. Mais o Pai sofre, non crea, este seu ser *personaxe á procura de autor*: sófrego como unha fatalidade inex-

plicable e como unha situación diante da que se rebela e que con todas as súas forzas tenta remediar. É, polo tanto, xustamente e nada máis, un *personaxe á procura de autor*, aínda que exprese como seus os afáns do meu espírito. Se fose partícipe da actividade do autor, explicaría perfectamente a súa propia fatalidade; é dicir, veríase acollido, aínda que fose en calidade de personaxe rexeitado, mais en todo caso acollido na matriz da fantasía dun poeta e xa non tería motivos para padecer ese seu desespero por non atopar quen lle dea consistencia e cohesión á súa vida de personaxe; quero dicir que aceptaría de grado (de boa gana) a razón de ser que lle ofrece o autor e renunciaría á súa sen pesar ningún, mandando a rañala a ese Director e a eses Actores aos que se viu obrigado a acudir.

Hai en troques un personaxe, o da Nai, ao que non lle interesa en absoluto ter vida, considerando este ter vida como un fin en si mesmo. Non ten ningunha dúbida de que xa está viva (¿ou non está viva?) e non lle pasou pola cabeza pór en cuestión como, porqué e de que maneira o está. Non ten conciencia, en definitiva, de ser personaxe, pois que nunca, nin sequera por un intre, se separa do seu *papel*. Non sabe que o seu é un *papel*.

Isto acomódaselle dun xeito perfectamente orgánico. En efecto, o seu papel de Nai non entraña por si mesmo, en canto feito *natural*, un movemento espiritual; e ela non vive como espírito: vive nunha unidade de sentimento sen solución de continuidade e non pode polo tanto adquirir conciencia da súa vida, ou, o que vén sendo o mesmo, da súa natureza de personaxe. E non obstante, con todo e con iso, á súa maneira e para os seus propios fins, tamén ela procura o seu autor; en certo momento semella contenta de que a levaran diante do Director. ¿Quizais porque espera *acadar vida* grazas a el? Non, porque espera que o Director lle permita representar unha escena co Fillo, na que poría a súa vida toda; mais é esta unha escena que non existe, que non tivo lugar nin podería telo. En calquera caso, ela ignora a súa natureza de personaxe; é dicir: da súa vida posible, fixada e determinada, segundo por segundo, en cada xesto e en cada palabra.

Ela preséntase no escenario cos demais personaxes, mais sen entender que é o que fan alí. Evidentemente imaxina que esa teima por acadar vida que se desatou no seu marido e na súa filla, e pola que ela se atopa tamén nun escenario, non é outra cousa que unha máis das extravagancias cotiás e incomprendibles dun home atormentado e mortificador, e unha nova —horrible— equívoca arrogancia dunha pobre mociña descarreirada (botada a perder). É unha personaxe pasiva. Os avatares da súa vida, o valor que asumen diante dos seus ollos, o seu propio carácter, son cousas que din os outros e que ela só contradí unha vez, porque xorde o seu

instinto maternal e rebélase para aclarar que non quixo nunca abandonar ao seu marido nin ao seu fillo; que o fillo lle foi arrincado e o marido obrigouna a deixalo. Mais só se limita a rectificar datos: nin se explica nin sabe nada.

É, en resumo, natureza. Unha natureza fixada nunha figura de Nai.

Este personaxe produciume un novo xeito de satisfacción que debo explicar. Case todos os meus críticos, en lugar de definila, segundo o seu costume, como *inhumana* —que semella ser o carácter peculiar e incorrizable de todas as miñas criaturas, indistintamente—, tiveron a bondade de sinalar, *con verdadeiro pracer*, que saíu por fin da miña fantasía unha figura *moi humana*. A louvanza enténdoa desta maneira: estando totalmente identificada esta pobre Nai coa súa actitude natural de nai, sen posibilidade ningunha de pulo espiritual, é dicir, pouco máis do que un toro de carne coas súas funcións vitais ben reguladas, capaz de procrear, dar de mamar, coidar e amar á súa prole sen a máis mínima necesidade de usar o cerebro, cumpríriase nela o verdadeiro e perfecto *tipo humano*. Sen dúbida é así, pois que nada me parece máis superfluo que o espírito nun organismo humano.

Mais os críticos, mesmo con tal louvanza, quixeron zafarse da Nai sen se internaren no núcleo dos valores poéticos que, na comedia, encarna o personaxe. Unha figura moi humana, si, porque carece de espírito, é dicir, sen conciencia do que é ou non preocupada por entendela. Pero o feito de que ignore que é personaxe non a libra de selo. Velaquí, na miña comedia, o seu drama; e a súa expresión máis viva desátase nese seu berro ao Director que lle quere facer ver que xa todo aconteceu e non pode ser motivo de novo pranto: “Non, é agora que acontece, acontece sempre. ¡O meu tormento non é falso, señor! Eu estou viva e presente cada intre dese meu tormento, sempre, un tormento que se renova sempre, presente e vivo”. Isto é o que ela *sente*, sen conciencia, e polo tanto, como algo inexplicable; sênteo dun xeito tan terrible que nin se lle ocorre pensar que todo iso poida ter explicación, para ela ou para os demais. Sênteo coma dor, e é esa dor inmediata a que ela berra. De xeito que nela a inmovilidade da súa vida se reflicte nunha forma que, doutra maneira, atormenta ao Pai e mais á Fillastra. Eles, espírito; ela, natureza. O espírito rebélase contra a inmovilidade, ou tenta como pode tirar proveito dela; a natureza, se non está aguilloada polo estímulo dos sentidos, simplemente chora.

O conflito inmanente entre o impulso vital e a forma é condición inexorable tanto na orde espiritual canto na natural. A vida que, para ser, se fixa na nosa forma corporal, mata aos poucos a súa propia forma. O pranto da nosa natureza, fixada, é o irreparable e continuo avellentar do noso corpo. O pranto da Nai é ao

mesmo tempo pasivo e perpetuo. Ese inmanente conflito, amosándose con tres rostros, consolidado en tres dramas distintos mais simultáneos, atopa na comedia a súa expresión máis acabada. Aínda máis: a Nai, co seu berro ao Director, declara mesmo o valor particular da forma artística: unha forma que non comprende e acaba por matar a súa propia vida, e que a vida non consome. Se o Pai e a Fillastra acometesen de volta mil veces a súa escena, sempre, no preciso momento, no intre no que a vida da obra de arte debe ser expresada co berro, sempre o berro se escoitaría: inalterado e inalterable na súa forma, mais non como repetición mecánica, como retorno obrigado por unha necesidade externa, senón vivo e novo de cada vez, así nacido de súpeto e para sempre, embalsamado vivo na súa forma incorruptible. Así, sempre, ao comezo do libro (A Divina Comedia) atoparemos a Francesca viva confesándolle a Dante o seu doce pecado; e se relemos a pasaxe mil veces seguidas, mil veces seguidas Francesca ha dicir as súas palabras, pero diraa cada vez por vez primeira, con tan viva e inesperada paixón que todas e cada unha delas Dante haberá desfalecer. Todo o que vive, polo simple feito de vivir, posúe unha forma, e polo mesmo debe morrer; non sendo a obra de arte que, precisamente, en tanto que é forma, vive sempre.

O nacemento dunha criatura da fantasía humana, un nacemento que supón traspasar o limiar entre a nada e a eternidade, pode mesmo acontecer de xeito inesperado, se a súa xestación responde a unha necesidade. Un drama imaxinario require un personaxe que faga ou que diga unha cousa necesaria: nace o personaxe; velaí o está, tal e como debe ser. Nace así, entre os seis personaxes, Madama Pace, e semella un milagre, ou mesmo un truco, vela nun escenario predisposto de maneira realista. Mais non é un truco. O seu nacemento é real, o novo personaxe está vivo non porque xa o estivese antes senón porque felizmente naceu, como entraña a súa natureza de personaxe, por así dicilo, *obrigado*. Produciuse polo tanto unha ruptura, unha mutación imprevista do plano de realidade da escena, porque un personaxe só pode nacer na fantasía dun poeta, e non, dende logo, nas táboas dun escenario. Sen que ninguén se decatara, de repente alterei a escena: acollina de novo na miña fantasía mesmo sen escondela da vista dos espectadores; é dicir, en lugar de lles amosar o escenario, mostreilles a miña fantasía no acto de creación baixo a aparencia dese mesmo escenario. A mutación imprevista e incontrolable dunha aparencia dende un plano de realidade a outro é un milagre da mesma caste que os realizados por un santo que move a súa propia estatua, que nese intre xa non é, dende logo, nin de madeira nin de pedra; pero non é un milagre arbitrario. O escenario, entre outras cousas porque acolle a realidade fantástica dos seis personaxes, non existe por si mesmo como dato fixo e inmutable, da mesma maneira que non existe nesta comedia nada

suposto ou preconcebido: nela todo se vai facendo, todo se modifica, todo son tentativas imprevistas. Tamén o plano de realidade do lugar no que cambia e volve cambiar esa vida informe que cobiza unha forma, consegue así modificarse organicamente. Cando imaxinei que Madame Pace nacía alí mesmo, naquel escenario, sentín que podía facelo e fíxeno; se me tivese decatado de que este nacemento provocaba nun intre a disolución ou a alteración silandeira e case inadvertida do plano da realidade da escena, de seguro que non o tería feito, paralizado pola súa aparente falta de lóxica. E consumaría unha desventurada mingua na beleza da miña obra, da que me salvou o fervor do meu espírito: porque, contra unha enganosa aparencia lóxica, tal nacemento fantástico está sostido por unha necesidade verdadeira, nunha misteriosa correspondencia orgánica con toda a vida da obra.

Que se me diga agora que a miña obra non acadada todo o valor que podería ter porque a súa expresión non é articulada (comedida) senón caótica, porque peca de romanticismo, fíame rir.

Entendo o porqué desa observación: a representación do drama no que se ven envoltos os seis personaxes desenvólvese de xeito tumultuoso e non avanza con orde; non hai un desenvolvemento lóxico, os acontecementos non están concatenados. O que é ben certo. Nin facéndoo adrede atoparía un modo máis desordenado, máis estrafalario, máis complicado e arbitrario, ou sexa, máis romántico, para presentar *o drama no que se ven implicados os seis personaxes*. É ben certo, mais eu non presente para nada ese drama; representei outro —je non vou repetir cal!— no que, entre as moi variadas cousas que cadaquén pode atopar segundo os seus gustos, hai precisamente unha discreta sátira dos procedementos románticos: uns personaxes sufocados que se desautorizan uns aos outros nos papeis respectivos que encarnan nun drama determinado, mentres eu os presento como personaxes dunha comedia diferente que descoñecen e nin sequera imaxinan, de maneira que esa axitación apaixonada, tan propia dos románticos, está proposta humoristicamente, gravada no baleiro. E o drama destes personaxes, presentado como un drama rexeitado, non como se concertaría na miña fantasía se eu o asumise, non pode ter máis consistencia na miña obra que a dunha *situación* que se vai desenvolvendo, e que non se pode evidenciar máis que por indicios, tumultuosa e desordenadamente, por medio de alusións fuxidías, de maneira caótica: arreo interrompido, mal entendido, contraditorio, negado mesmo por un dos seus personaxes e nin sequera coñecido por outros dous.

Hai un personaxe, en efecto —o que nega o drama que o converte en personaxe, o Fillo— que saca todo o seu relevo e valor de ser un personaxe non da *comedia por facer* —que como tal case que non aparece— senón da representación que eu fixen dela. É, ao cabo, o único que vive só como *personaxe á procura de*

autor, tanto que o autor que procura non é un autor dramático. Isto tampouco podía ser doutra maneira: tan orgánica é na miña concepción a actitude do personaxe como é lóxico que produza a máis grande confusión e desorde na situación, outro motivo de contraste romántico.

O que realmente debía eu representar era este caos, natural e orgánico; o que non se pode facer en absoluto de xeito caótico, ou sexa romántico. E que a miña obra é todo menos confusa, máis ben clara e alcanzable e ordenada, demóstrao a evidencia coa que, aos ollos de todos os públicos do mundo, aparecen a súa trama, os seus caracteres, os planos fantástico e real, cómico e dramático; e para quen teña un ollar máis penetrante, como afloran os valores insólitos que encerra.

Grande é a confusión das linguas entre os homes, se semellantes críticas dan atopado palabras para se expresaren. Tan grande é a confusión como perfecta a lei do equilibrio interno que, obedecida en todo, converte a miña obra en exemplar e clásica, e veda calquera palabra sobre a súa catástrofe. Cando por fin dei entendido que co artificio non se crea vida e que o drama dos seis personaxes, a falta do autor que o valorice no seu espírito, é irrepresentable, o Fillo, instigado polo deveso banal dun Director desexoso de coñecer como se desenvolveu a historia, lembraa na sucesión material dos seus momentos, e os feitos, carentes xa de sentido e polo tanto sen sequera a necesidade da voz humana, abátense sobre a escena coa brutal inutilidade do estoupido dunha arma de fogo: e faise anacos, esvaece, o estéril intento de personaxes e actores, aparentemente desasistidos polo poeta.

Mentres, o poeta, sen que eles o saiban, como a observar sempre dende lonxe aquel seu intento, traballaba para crear, con el e a partir del, a súa obra.

O TEXTO DA REPRESENTACIÓN

Luigi Pirandello

Tradución

Xosé Manuel Pazos

(De día, no escenario dun teatro).

(Ao entraren na sala os espectadores atoparán o pano erguido e o escenario tal e como está polo día, sen bastidores nin decorados, case ás escuras, baleiro, para que poidan ter dende o inicio a impresión dun espectáculo non preparado con antelación).

(Unha escaleira central comunica o escenario coa sala).

(A cuncha do apuntador está enriba do escenario á beira do foxo).

(Na outra banda, cerca do proscenio, unha mesa e unha cadeira de costas ao público para o DIRECTOR).

(Outras dúas mesas, unha máis grande con moitas cadeiras arredor, e a outra máis pequena, están colocadas para telas á man, por se fosen precisas no ensaio. Outras cadeiras acá e acolá, á dereita e á esquerda, para os ACTORES, e un piano, ao fondo, nun lateral, case agochado).

PRÓLOGO

(Apagadas as luces da sala, verase entrar pola porta do foro o MAQUINISTA cun mono azulado e unha saqueta atada á cintura; collerá dun curruncho ao fondo algúns listóns, poñeraos no proscenio e axeonllarase para fixalos. Ao se escoitar as marteladas, aparecerá no escenario o AXUDANTE DE DIRECCIÓN).

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

¿Pero ti que fas?

O MAQUINISTA

¿Como que que fago? Cravar, ¿ou?

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

¡A boas horas! *(Mira o reloxo)*. Agora temos ensaio; está a piques de chegar o Director.

O MAQUINISTA

Moi ben. ¿E eu cando traballo, eh?

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

Cando queiras, pero non agora.

O MAQUINISTA

¿Entón, cando?

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

Cando non sexa a hora do ensaio. Veña, sácame todo iso do medio e que alguén nos axude a dispor a escena para ensaiar o segundo acto.

O MAQUINISTA

¡Ah, segundo acto?...!

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

¡Segundo acto!

O MAQUINISTA

(Aos Técnicos) ¡Veña, seica vai o segundo acto!

(O MAQUINISTA, fungando, recolle os listóns e vaise. Entrementres, pola porta do foro, empezan a aparecer os ACTORES da compañía, homes e mulleres, primeiro un e despois outro, logo dous ao mesmo tempo, á vontade: están preparados para ensaiar a comedia de Pirandello "O xogo dos papeis". Entran, saúdan o AXUDANTE DE DIRECCIÓN e saúdanse tamén entre eles. O APUNTADOR leva debaixo do brazo un exemplar da obra; quedan no escenario á espera do DIRECTOR para comezar co ensaio, e, mentres, intercambian algunhas frases; un prende un cigarro, outro quéixase do papel que lle deron, outro le en voz alta unha nova dunha revista teatral. Sería bo que tanto as ACTRICES como os ACTORES levasen roupa máis ben clara e alegre e que esta primeira escena improvisada fose moi viva e natural. En certo momento un dos actores podería sentar ao piano e tocar unha música bailable; os ACTORES e ACTRICES máis novos botaríanse a bailar).

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

(Batendo palmas para chamar a atención) Veña, veña, parade. Silencio. ¡Xa chegou o señor Director!

(Paran as conversas, a música e mais o baile. Os actores víranse cara á sala, por onde entra o DIRECTOR, cun chapeo na cabeza e un purazo na boca; avanza polo corredor central do patio de butacas sendo saudado polos cómicos. Entrégalle ao AXUDANTE o abrigo, o sombreiro e algún xornal que traía).

O DIRECTOR

Lévamo todo ao camerino. (Despois, mirando arredor e dirixíndose ao AXUDANTE DE DIRECCIÓN) Aquí non hai quen vexa nada. Por favor, un pouco máis de luz.

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

Agora mesmo. ¡Máis luz para ensaio, por favor!

(Pouco despois o escenario queda iluminado cunha intensa luz branca. Entrementres, o APUNTADOR foise acomodar no seu burato, prendeu a lámpada e estendeu o libreto diante súa).

O DIRECTOR

(Batendo palmas) Veña, veña, que temos que empezar. (Ao AXUDANTE DE DIRECCIÓN) ¿Falta alguén?

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

Falta a "Primeira Actriz".

O DIRECTOR

Coma sempre. (Mira para o reloxo) Vinte minutos de retraso. Faga o favor de poñela na tablilla. Así vai aprender a chegar puntual ao ensaio. (Aínda non rematou coa repreensión cando xa se oe, dende o fondo da sala, a voz da PRIMEIRA ACTRIZ).

A PRIMEIRA ACTRIZ

Non, non, por favor. ¡Xa estou aquí! ¡Xa estou aquí!

(Vai toda vestida de branco, cun enorme e atrevido sombreiro. Chega cargada de bolsas de roupa dalgunha tenda elegante; bule polo corredor central do patio de butacas e sobe correndo ao escenario).

O DIRECTOR

¿Fixo vostede votos perpetuos de nos facer esperar sempre?

A PRIMEIRA ACTRIZ

Desculpe. ¡Por máis que o busquei non dei atopado un taxi! Pero aínda non empezaron e eu non entro na primeira escena. (Despois, chamando polo seu nome ao AXUDANTE DE DIRECCIÓN, dálle as bolsas) ¡Por favor, lévame todo isto ao camerino! (Sóalle o móbil).

O DIRECTOR

(Rosmando) ¡O que faltaba! Como eramos poucos... (Bate palmas de volta e dirixese ao APUNTADOR) Veña, vai, o segundo acto de "O xogo dos papeis". (Senta na súa cadeira) Atención, señores ¿quen está nesta escena? (Os ACTORES e as ACTRICES retíranse do proscenio e van sentar a un lateral, non sendo os dous que empezan o ensaio, e a PRIMEIRA ACTRIZ que, sen reparar na pregunta do DIRECTOR, senta diante dunha das cadeiras no proscenio).

O DIRECTOR

¿Señorita, vostede está nesta escena?

A PRIMEIRA ACTRIZ

¿Eu? Non señor. Eu non.

O DIRECTOR

(Incomodado) ¡Pois daquela retírese, faga o favor!

Érguese a PRIMEIRA ACTRIZ e vai sentar cos outros ACTORES que xa se apartaron para un lado.

O DIRECTOR

(Ao APUNTADOR) ¡Empece, empece dunha vez!

O ENSAIO**O APUNTADOR**

(Lendo no texto) “Na casa de Leone Gala. Unha estraña sala, metade comedor, metade despacho”.

O DIRECTOR

(Virándose para o AXUDANTE DE DIRECCIÓN) Poremos a sala vermella.

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

(Anotando nunha follá de papel) A vermella. De acordo.

O APUNTADOR

(Segue a ler o texto) “Mesa posta e escritorio con libros e papeis. Andeis de libros e alzadeiras con luxosas vaixelas e servizos de mesa. Porta ao fondo que dá ao dormitorio de Leone. Porta no lateral esquerdo que dá á cociña. A entrada da casa está á dereita”.

O DIRECTOR

(Erguéndose e indicando) Así que, poñan moita atención: aquí, a entrada. Alí, a cociña. *(Dirixíndose ao GALÁN NOVO que fai o papel de Sócrates)* Vostede ha entrar e saír por ese lado. *(Ao AXUDANTE DE DIRECCIÓN)* Que poñan unha porta ao fondo e colguen unhas cortinas. *(Senta de novo).*

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

(Anotando) De acordo.

O APUNTADOR

(Lendo coma antes) “Escena Primeira, Leone Gala, Guido Venanci e Filippo, ao que lle chaman Sócrates” *(Ao DIRECTOR)* ¿Teño que ler tamén as acoutamentos?

O DIRECTOR

¡Pois claro que si! ¡Xa llo dixen mil veces!

O APUNTADOR

(Lendo) “Ao erguerse o pano, Leone Gala, con gorro de cociñeiro e mandil, está a bater un ovo nunha cunca cunha culler de madeira. Filippo bate outro, vestido tamén de cociñeiro. Guido Venanci escoita, sentado”.

O DIRECTOR

(Ao AXUDANTE) ¿Non era que estaban todos menos a Primeira Actriz?

A PRIMEIRA ACTRIZ

¡Pero se eu estou aquí!

O DIRECTOR

¡Pois siga aí, pero calada! *(Ao AXUDANTE)* ¿E onde está o Segundo Actor?

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

Está... con gripe, señor Director.

O DIRECTOR

(Ao MAQUINISTA) Fágame vostede de Guido un momento, se fai o favor.

O MAQUINISTA

¿Eu?

O DIRECTOR

¡Si, vostede, namais que ten que facer o mesmo que está a facer agora; ou sexa: ¡nada! sentar no sofá e non facer máis nada! É só un momentinho *(Ao APUNTADOR)* ¡Empece de volta!

O APUNTADOR

(Lendo) “Ao erguerse o pano, Leone Gala, con gorro de cociñeiro e mandil, está a bater un ovo nunha cunca cunha culler de madeira. Filippo bate outro, vestido tamén de cociñeiro. Guido Venanci escoita, sentado”.

O GALÁN MOZO

(“Filippo”, mandil e gorro de cociñeiro, mima a acción de bater; deixa de facelo cando fala o PRIMEIRO ACTOR).

O MAQUINISTA

“Guido Venanci”, senta no sofá que terá colocado O AXUDANTE DE DIRECCION axudado por el mesmo ao principio; prende un “purito”).

O PRIMEIRO ACTOR

“Leone Gala”) ¿Desculpe, de verdade que teño que poñer o gorro de cociñeiro?

O DIRECTOR

(Amolado pola observación) ¿E a vostede que lle parece? ¿Non está escrito aí? (Sinalando o texto).

O PRIMEIRO ACTOR

Perdoe, pero é ridículo.

O DIRECTOR

(Ponse de pé feito unha furia) “¡Ridículo! ¡Ridículo!” ¿E, que quere que eu faga se non se escriben xa comedias en condicións e témonos que contentar con facer as de Pirandello, que non hai quen as entenda, que parecen feitas adrede para non gustar nin aos actores nin aos críticos nin ao público?

(Os ACTORES rin. E entón el, erguéndose e achegándose ao PRIMEIRO ACTOR, berra):

¡Si, señor, o gorro de cociñeiro! ¡E a bater os ovos! ¡E se pensa que con bater os ovos xa está todo feito e que non hai nada máis que facer vai apañado! ¡O que vostede ten que representar é a casca dos ovos que está a bater!

(Os ACTORES rin de novo e empezan a facer comentarios con retranca entre eles).

¡Silencio! ¡E fagan o favor de atender cando eu explico!

(Diríxese de novo ao PRIMEIRO ACTOR).

Si, señor, a casca: é dicir, a forma baleira da razón, ¡sen a plenitude do instinto, que é cego! Vostede é a razón e a súa dona (se cadra, colle por un brazo, ou sinala á PRIMEIRA ACTRIZ) o instinto, nun xogo de roles prefixados, polo que vostede, ao interpretar o seu papel é voluntariamente o fantoche de si mesmo ¿Entendeu?

O PRIMEIRO ACTOR

(Abrindo os brazos) ¡Pois non!

O DIRECTOR

¡Pois eu tampouco! Así que vai ser mellor que sigamos. E por favor, póñase-me de fronte, porque se non, entre a complicación do texto e o pouco que vocaliza, ¡xa nos podemos despedir!

(Batendo palmas de novo)

¡Atención! ¡Atención! ¡Empezamos!

(O PRIMEIRO ACTOR, de mala gana, pon o gorro. Algunhas risas e burlas dos outros e outras. Reaccións del; comeza a bater os ovos).

O APUNTADOR

Desculpe, señor Director, ¿permíteme cubrir a cabeza? ¡É que vai unha friaxe!

O DIRECTOR

Si, si, ¡fágao, fágao!

O APUNTADOR

(Pon o gorro e repite a lectura de carreira) “Ao erguerse o pano, Leone Gala, con gorro de cociñeiro e mandil, está a bater un ovo nunha cunca cunha culler de madeira. Filippo bate outro, vestido tamén de cociñeiro. Guido Venanci escoita, sentado”.

(O PRIMEIRO ACTOR e O GALAN MOZO deixan de bater os ovos... algo os distrae: polo carreiro central do patio de butacas, produciuse a chegada dos SEIS PERSONAXES que, agora, están na sala, un pouco confundidos e perplexos, mirando en derredor).

Escena I

(Os PERSONAXES non deben aparecer como fantasmas, senón como realidades creadas, elaboracións inmutables da fantasía, e, polo tanto, máis reais e consistentes que a voluble naturalidade dos ACTORES. A expresión do seu sentimento fundamental vén sendo o “remorso” no PAI, a “vinganza” na FILLASTRA, o “desapego” no FILLO, e a “dor” na NAI, con bágoas de cera fixadas no máis lívido das olleiras e nas meixelas, como se ve nas imaxes talladas e pintadas da “Mater Dolorosa” das igrexas).

(O PAI ten uns cincuenta anos: con grandes entradas, mais non careco, cun bigote mesto que case lle tapa a boca aínda fresca, aberta a un sorriso incerto e vago). (Esbrancuxado, especialmente a fronte ampla; ollos azuis ovalados, escintilantes e vivos; por veces será melifluo, outras veces áspero e duro).

(A NAI está como espavorecida e esmagada polo peso intolerable da vergoña e a humillación. Vai vestida de rigoroso loito e cando levante o veo, amosará un rostro non murcho, mais como de cera, e terá sempre a vista baixa).

(A FILLASTRA, de dezaioito anos, é descarada, provocadora, case impúdica. Fermosísima, ela tamén leva loito, mais cunha rechamante elegancia. Aмосa desprezo polo

ar tímido, aflixido e case extraviado do seu irmán, un macilento RAPAZ de catorce anos, tamén vestido de negro; e unha intensa tenrura, en cambio, pola súa irmanciña, unha rapariga duns catro anos, vestida de branco e cunha banda de seda negra na cintura).

(O FILLO, de vinte e dous anos, alto, case paralizado por un refreado desdén cara ao PAI e unha celluda indiferencia cara á NAI, leva un abrigo de cor morada e unha longa bufanda verde arredor do pescozo).

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

(*Que reparou nos SEIS PERSONAXES*) Perdoe, señor Director.

O DIRECTOR

(*Brusco, groseiro*) ¿E agora que pasa?

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

(*Timidamente*) Hai aí unhas persoas.

O DIRECTOR e os ACTORES víranse asombrados cara á sala, dende o escenario.

O DIRECTOR

(*Incomodado de volta*) ¡Estou a ensaiar! ¡E é ben sabido que nos ensaios non pode entrar ninguén!

(*Falando cara ao fondo*).

¿E vostedes quen son? ¿Que é o que queren?

O PAI

(*Adiantándose, seguido polos demais*) Vimos á procura dun autor.

O DIRECTOR

(*Entre confundido e irado*) ¿Dun autor? ¿De que autor?

O PAI

De calquera un, señor.

O DIRECTOR

Pois aquí non lle hai autor ningún, non estamos a ensaiar ningunha comedia nova.

A FILLASTRA

(*Con alegre vivacidade, subindo a correr pola escaleira*) Pois entón, mellor aínda, cabaleiro. Nós poderíamos ser a súa nova comedia.

A PRIMEIRA ACTRIZ

(*Entre a rexouba e as risas dos demais*) ¡O que vos hai que oír!

O PAI

(*Seguindo á FILLASTRA ao escenario*) Xa, pero se non hai autor. (*Ao DIRECTOR*) A non ser que vostede queira selo.

(*A NAI, coa MENIÑA pola man, e o RAPAZ, soben os primeiros chanzos da escaleira e fican alí, á espera. O FILLO queda abaixo, desconfiado*).

O DIRECTOR

¿Están de broma, non si?

O PAI

¡Non, señor, todo o contrario! Somos portadores dun drama moi doloroso.

A FILLASTRA

¡E poderíámoslle traer sorte e fortuna!

O DIRECTOR

¡Fáganme o favor de marchar! ¡Non temos tempo que perder con tolos!

O PAI

(*Magoado e meireiro ao mesmo tempo*) ¡Ai, cabaleiro! Vostede ben sabe que a vida está chea de cousas absurdas, descaradamente absurdas, que desgraciadamente non teñen necesidade de parecer cribles, porque son verdadeiras.

O DIRECTOR

Pero, ¿que raios está a dicir?

O PAI

Digo que a verdadeira loucura e esforzármonos en facer o contrario; é dicir, crear absurdos verosímiles, para que parezan verdadeiros. E permítame facerlle notar que, en todo caso, esa loucura vén sendo a única razón dunha profesión como a de vostedes.

(*Os ACTORES axítanse, amolados*).

O DIRECTOR

(*Erguéndose e mirando para el en fite*) ¡Ai si! ¿De maneira que a nosa parécelle unha profesión de tolos?

O PAI

¿E a vostede que lle parece? Facer que semelle verdadeiro algo que non o é... E ademais sen necesidade ningunha, por puro xogo... ¿Ou non consiste o seu oficio en darlles vida na escena a personaxes imaxinarios?

O DIRECTOR

(No intre, facéndose eco da indignación dos seus ACTORES) ¡Saiba vostede, meu señor, que a de cómico é unha profesión moi respectable! Aínda que hoxe en día os novos dramaturgos nos dean para representar comedias sen substancia con monifates en lugar de persoas, ¡saiba vostede que temos a honra de ter dado vida –aquí, sobre estas táboas– a personaxes inmortais!
(Os ACTORES, satisfeitos, aproban, apláudense e apláudenlle ao seu DIRECTOR).

O PAI

(Cortándoo e continuando con paixón) ¡Exactamente! ¡Moi ben! ¡A seres vivos, máis vivos que os que respiran e visten e calzan. Talvez menos reais, pero máis verdadeiros. Completamente de acordo.
(Os ACTORES miran uns para os outros, apampados).

O DIRECTOR

¿Como? Pero se antes dicía...

O PAI

Non, desculpe, contesteille porque o señor nos dixo a berros que non tiña tempo para perder con tolos, cando ninguén pode saber mellor que vostede que a natureza se serve da fantasía humana para continuar e facer máis elevada a súa obra creadora.

O DIRECTOR

Está ben, está ben. Pero, ¿onde quere ir parar con iso?

O PAI

Simplemente a demostrarlle, señor, que se pode nacer á vida baixo formas moi diversas: árbore ou pedra, auga ou bolboreta... ou muller ¡E que tamén se pode nacer personaxe!
(Pequena pausa).

O DIRECTOR

(Cun falso e irónico abraio) E vostede, e os que están con vostede foron nacer “personaxe”.

O PAI

Exactamente, señor. E vivos, como vostedes poden ver.
(O DIRECTOR e mais os ACTORES rin a gargalladas, como se fose unha broma).

O PAI

(Ferido) Dóeme que rían dese xeito, porque, repito, somos portadores dun drama doloroso, como vostedes mesmos poden deducir á vista desta muller enloitada...

(Mentres o di dálle a man á NAI para lle axudar a subir os últimos chanzos e, sen solitala, acompañaa con certa solemnidade tráxica ata o outro lado do escenario, que se alumea deseguida cunha luz fantástica. A MENIÑA e mais o RAPAZ seguen á NAI; despois o FILLO, que se ha manter á parte, ao fondo; e logo a FILLASTRA, que tamén se afastará, mais en primeiro termo, apoiada nun lateral. Os ACTORES, asombrados primeiro e admirados despois con eses movementos, rompen a aplaudir como se estivesen diante dun espectáculo).

Escena II

O DIRECTOR

(Asombrado primeiro, amolado despois) Abonda xa de lerias. Silencio. *(Logo diríxese aos PERSONAXES)* ¡E vostedes, aparten do medio! ¡Váianseme de aquí! *(Ao AXUDANTE DE DIRECCIÓN)* ¡Por Deus, bótemos fóra!

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

(Vai cara aos PERSONAXES mais detense como freado por un estraño desacougo) ¡Fagan o favor!

O PAI

(Ao DIRECTOR) Agarde, repítolle que nós andamos á procura...

O DIRECTOR

¡Xa abonda! ¡Aquí viñemos traballar!

O PRIMEIRO ACTOR

¡Esta clase de bromas son absurdas!

O PAI

(Decidido, adiantándose) ¡Sorpréndeme a súa incredulidade! ¿É que non están afeitos a ver como aparecen aquí enriba, vivos, un enfronte doutro, os personaxes creados por un autor? ¿Ou será ao mellor que non teñen aí *(sinala ao APUNTADOR)* un texto que nos conteña?

A FILLAstra

(Achegándose ao DIRECTOR, sorrinte, garatuxeira) Créame, señor, realmente sómoslle seis personaxes moi interesantes. Mais desamparados...

O PAI

(Apartándose) ¡Si, desamparados! No sentido de que o autor que nos creou, que nos deu vida, despois non quixo, ou non foi quen de nos levar ao mundo da arte. Un verdadeiro crime, si señor, pois que quen ten a fortuna de nacer personaxe vivo pódese rir mesmo da morte. ¡Nunca non ha morrer! Pode morrer o home, o escritor, o instrumento da creación, ¡mais nunca non ha morrer a súa criatura! E para vivir eternamente non precisa de extraordinarias cualidades nin de facer milagres. ¿Quen foi Sancho Panza? ¿Quen foi Sganarelle?; mais viven, son eternos, porque tiveron a ventura de encontrar unha fantasía que os soubo crear e que os vai facer vivir para toda a Eternidade.

O DIRECTOR

Todo iso está moi ben, pero, ¿vostedes que queren?

O PAI

¡Queremos vivir, señor!

O DIRECTOR

(Con retransca) ¿Eternamente?

O PAI

Non señor; mais cando menos por un momento, neles.

O PRIMEIRO ACTOR

¡Oíde o que di!

A PRIMEIRA ACTRIZ

¡Queren vivir en nós!

O GALÁN MOZO

(Sinalando para a FILLAstra). Por min encantado, ¡se me toca con esa!

A DAMA NOVA

¿Que?

O PAI

Escouten: a comedia aínda está por facer *(ao DIRECTOR)*, pero se vostede e os seus actores queren, poñeríamonos a facela decontado ¡Iso é precisamente ao que viñemos!

O DIRECTOR

¿E onde está o libreto?

O PAI

Está dentro de nós, señor. *(Os ACTORES rin)* O drama está en nós, sómolo nós; e estamos devecendo por representalo, impulsados por unha paixón que nos devora.

A FILLAstra

(Sarcástica, coa pérfida graza dunha esaxerada desvergoña) ¡Ai, a paixón! ¡A miña paixón, señor! ¡Se vostede coñecese a miña paixón... a miña paixón... por el!
(Sinala ao PAI e fai como se o abrazase; mais logo estoura nunha gargallada abrouxadora).

O PAI

(Cunha arrouxada de ira) ¡Ti, por agora, está calada! ¡E rógoche que non rías así!

A FILLAstra

¿Ai non? Daquela, se vostedes mo permiten: non hai máis de dous meses que quedei orfa, pero ¡vexan, vexan, meus señores, como canto e como bailo!
(Empeza a cantar e a bailar, maliciosa, procaz, a primeira estrofa de “Prends garde à Tchou-Tchin-Tchou” de Dave Stamper na versión de fox-trot ou de one-step lento de Francis Salabert).

**“Les chinois sont un peuple malin
De Shangai à Pequín,
Ils ont mis des écriteaux partout:
Prenez garde a Tchou – Tchin – Tchou
Il vient à pas de loup.”**

(Mentres canta e baila, os ACTORES, e sobre todo os máis novos, como atraídos por un estraño engado, achéganse a ela e erguen levemente as mans como para collela. Ela foxe, e cando os ACTORES comezan a aplaudir queda ida e afastada, diante da reprensión do DIRECTOR).

OS ACTORES E AS ACTRICES

¡Moi ben! ¡Bravo! ¡Moi ben!

O DIRECTOR

(Irado) ¡Silencio! ¿Qué pensan, que están nun café-concerto? *(Leva á parte ao PAI, preocupado)* Dígame a verdade, ¿está tola ou que?

O PAI

¿Tola? Non, señor, peor que tola.

A FILLA STRA

(*Achegándose a correr ao DIRECTOR*) ¡Peor, peor, moito peor, señor! Se fose só iso. Escóiteme, por favor: déixenos representar decontado o noso drama e xa verá como eu, en certo momento, cando esta pequerrecha (*Colle pola man á MENIÑA, que está coa NAI, e lévaa xunta o DIRECTOR*) –¿ve que bonitiña é?– (*Cóllea no colo e bícaa*) ¡Meu cariño, meu amor! (*Déixaa no chan e engade, case sen querer, conmovida*) Pois ben, cando Deus lle arrinque bruscamente este anxo a esa pobre nai, e cando este pequeno imbécil (*Cólleo por un brazo sen delicadeza ningunha*) cometa o máis grande desatino, porque é un estúpido (*Empúrrao cara á NAI*), daquela ha ver vostede que eu levanto o voo, si señor, levanto o voo, ¡o voo! ¡Marcho! ¡E xa me falta o tempo, créame, xa me falta o tempo! Porque despois daquilo tan íntimo que pasou entre nós os dous (*Sinala ao PAI, cun obsceno xesto, ou cun horrendo aceno*), non aguanto máis ao lado de todos estes; non podo seguir a contemplar o tormento desta pobre nai por culpa dese canalla (*Polo FILLO*) ¡Miren ben para el! indiferente, frío, porque el é o fillo lexítimo, el, cheo de desprezo por min, por aqueloutro (*Sinala ao RAPAZ*), e por esa criaturiña (*Sinala á NENA*); ¡porque nós somos os bastardos!, –¿entendeu?– ¡os bastardos! (*Achégase á NAI e abrázase a ela*) E a esta pobre nai, que é a nai común de todos nós, ese, ese non quere recoñecela como nai súa, e míraa por riba do ombro, como se soamente fose a nai de nós os tres, dos tres bastardos... ¡O moi ruín! (*Todo isto o di a correr, con extrema excitación, e ao chegar ao “ruín” final, despois de ter inchado a voz en “bastardos”, haa dicir a modo, como cuspindo*).

Escena III**A NAI**

(*Ao DIRECTOR, cunha angustia infinita*) Señor, suplicollo por estas criaturas... (*Sente que desfalece*) ¡Ouh, meu Deus!

O PAI

(*Acode a atendela mentres os ACTORES quedan impresionados e consternados*) ¡Unha cadeira, por favor! ¡Unha cadeira para esta pobre viúva! (*os actores aproximándose*)

A PRIMEIRA ACTRIZ

¿Que é o que lle pasa?

O PRIMEIRO ACTOR

¡Que se desmaia!

A PRIMEIRA ACTRIZ

¡Xa!

A DAMA NOVA

¿Pero é de veras?...

O DIRECTOR

Unha cadeira. Rápido.

(*O MAQUINISTA trae unha cadeira; os demais arrodean a NAI a correr. Ela, xa sentada, tenta impedir que o PAI lle erga o veo que cobre o seu rostro*).

O PAI

¡Mírea, señor! ¡Mírea!

A NAI

Non, por favor, déixame.

O PAI

¡Deixa que te vexan! (*Érguelle o veo*).

A NAI

(*Erguéndose ela e tapando desesperadamente a cara coas mans*) ¡Suplicollo, señor, suplicollo, non deixe que este home consiga o seu propósito! ¡É horrible!

O DIRECTOR

(*Sorprendido e desconcertado*) ¡Non entendo nada! ¿Que é o que pasa aquí? (*Ao PAI*) ¿Esta é a súa dona?

O PAI

(*Rápido*) Si, señor, é a miña muller.

O DIRECTOR

¿Entón como é que é viúva se vostede non morreu? (*Os ACTORES liberan o seu asombro cunha sonora gargallada*).

O PAI

(*Doído, cun resentimento agre*) ¡Non rían, por favor! ¡Non rían dese xeito! Precisamente ese é o seu drama, señor. Ela tivo outro home... outro home que debera estar aquí.

A NAI

(Berrando) ¡Non! ¡Non!

A FILLAstra

Morreu, por fortuna para el: hai dous meses, xa llo dixen. Aínda levamos loito, como pode ver.

O PAI

Mais se non está aquí agora non é porque morrera. Se non está aquí... ¡Mire para ela, cabaleiro, e entenderao decontado. O seu drama non pode consistir en que amase a dous homes, pois que nunca foi quen de sentir nada por eles, a non ser, ao mellor, un pouco de agradecemento –¡non por min, polo outro! ¡Ela non é unha muller, é unha nai! E o seu único drama, –¡terrible, señor, terrible!– está precisamente neses catro fillos, dos dous homes que tivo.

A NAI

¿Eu? ¿Tívenos eu? ¿Tes o valor de dicir que fun eu quen os tivo? ¿Como se eu así o quixese! ¡Foi el, señor! ¡El fixo que me entregara ao outro! ¡Obrigoume, obrigoume a marchar co outro!

A FILLAstra

(Indignada, violenta) ¡Non é verdade!

A NAI

(Abraiada) ¿Como que non é verdade?

A FILLAstra

¡Non é verdade! ¡Non é verdade!

A NAI

¡Ti que vas saber!

A FILLAstra

¡Non é verdade! *(Ao DIRECTOR)* ¡Non llo crea! ¿sabe por que o di? ¡Por ese de aí! *(Sinála para o FILLO)* Porque está atormentada pola indiferenza dese fillo, consumida, e quérelle facer crer que se o abandonou cando tiña apenas dous anos foi porque el *(Sinála para o PAI)* a obrigou.

A NAI

(Enérxica) ¡Obrigoume, obrigoume! ¡Deus sabe que me obrigou! *(Ao DIRECTOR)* Pregúntelle a el *(Sinála ao PAI)* se é certo ou non. ¡Que o diga el! Ela *(pola FILLA)* non sabe nada de todo iso.

A FILLAstra

Eu o que sei é que mentres meu pai viviu estiveches sempre en paz e feliz. Négao se podes.

A NAI

Non... non o nego.

A FILLAstra

¡El coidábate, queríate, rebordaba de amor! *(Ao RAPAZ, con coraxe)* ¿Non é certo? ¡Dílo ti! ¿Por que non dis nada, pámpano?

A NAI

¡Deixa tranquilo ao pobre do rapaz! ¿Por que queres facerme quedar coma unha ingrata, filla? Eu non quixen nunca ofender a teu pai. Namais que lle contestei a el que... se abandonei a súa casa e o meu fillo non foi pola miña vontade.

O PAI

É certo, señor. Obrigueina eu. *(Pausa)*.

O PRIMEIRO ACTOR

(Aos demais ACTORES) ¡Un espectáculo ben interesante!

A PRIMEIRA ACTRIZ

Eles actúan e nós miramos.

O GALÁN MOZO

¡Por unha vez non está nada mal!

O DIRECTOR

(Que se empeza a interesar realmente) ¡Escoitemos, escoitemos o que din!

Escena IV

(Ao mesmo tempo baixa ata o patio de butacas e fica de pé diante do escenario, como para captar mellor a impresión da escena).

O FILLO

(Sen se mover do seu sitio, frío, irónico, lento) Si, escoiten, escoiten agora a parolada filosófica. Vailles falar o "xenio da experimentación".

O PAI

¡Es un cínico imbécil, díxencho mil veces! (Ao DIRECTOR) Mófase de min polas palabras que dixen antes para defenderme.

O FILLO

(Despectivo) Palabras.

O PAI

¡Palabras! ¡Si, palabras! Como se, diante de algo inexplicable, diante dun mal que nos consume, non fose reconfortante atopar unhas palabras que non din nada, pero que nos tranquilizan.

A FILLA STRA

E que, sobre todo, afogan os remorsos.

O PAI

¿Os remorsos? Non é certo: non afoguei os meus remorsos só con palabras.

A FILLA STRA

Que va. Cun pouco de diñeiro tamén. Si, si, tamén cun pouco de diñeiro. ¡Coas cen liras que estaba a punto de me ofrecer en pago polos meus “servizos”, señoras e señores!
(Acenos de espanto entre os ACTORES).

O FILLO

(Con desprezo, á súa media irmá) ¡Iso é ruín! ¡Ruín!

A FILLA STRA

¿Ruín? O diñeiro estaba alí, nun sobre azul enriba do velador de caoba, na trastenda da madame Pace. ¿Sabe, señor? Unha desas “señoras” que, cunha elegante boutique como tapadeira atraen ao seu *atelier* a raparigas pobres e decentes coma min.

O FILLO

E así foi que mercou ela o dereito a nos tiranizar a todos: con aquelas cen liras que el estivo a piques de pagar, pero que por fortuna non tivo despois motivo –e que quede ben claro–, non tivo motivo para pagar.

A FILLA STRA

Pero estivemos a punto, ¿sabes? (Ri con esaxeración).

A NAI

(Alporizada) ¡Que vergoña, filla! ¡Que vergoña!

A FILLA STRA

(Violenta) ¿Vergoña? ¡É a miña vinganza! ¡Devezo por vivir aquela escena, señor! O cuarto... nesta banda o colgadeiro dos abrigos, alí un diván, o toucador, un biombo, e, á par da xanela, o velador de caoba ¡co sobre azul das cen liras! ¡Estouno a ver! ¡Podería collelo! Pero vostedes, cabaleiros, terían que se virar de costas: ¡jestou case espida! Eu xa non me ruborizo, agora é el o que se pon encarnado. (Sinala ao PAI) Pero asegúrolles que estaba pálido, moi pálido naquel momento. (Ao DIRECTOR) ¡Créame o que lle digo, señor!

O DIRECTOR

Eu xa non entendo nada.

O PAI

¡Nin vostede nin ninguén! ¡Queren confundilo! ¡Poña vostede unha pouca de orde e déixemo contar a min! ¡Non acepte como verdade incontestable o oprobio que con tanto ensañamento quere ela botar enriba miña!

A FILLA STRA

¡Non hai nada que contar, nada que contar!

O PAI

Eu non conto nada, pero si quero explicarllo.

A FILLA STRA

¡Si, claro! Ao teu xeito...

O PAI

¿E como senón?...
(O DIRECTOR sobe ao escenario para poñer unha pouca de orde).

O DIRECTOR

Calma, por favor, unha pouca calma. Non hai xeito de nos entender...

O PAI

Como nos imos poder entender, señores, se nas palabras que eu pronuncio poño o sentido e o valor que as palabras e as cousas teñen para min, mentres quen escoita, invariablemente, ha entendelas co sentido e o valor que teñen para el? Cremos entendernos, mais non nos entendemos xamais. Mire vostede: a miña piedade, toda a miña piedade por esta muller (Sinala para a NAI) foi entendida por ela como a máis feroz das crueldades.

A NAI

¡Pero se me botaches!

O PAI

¿Escoita vostede? ¡Que a botei! Iso é o que ela sentiu.

A NAI

Ti sabes falar, e eu non... Mais créame señor, cando casou comigo... sabe Deus por que..., eu era unha pobre muller, simple e humilde...

O PAI

Precisamente por iso casei contigo, pola túa humildade, iso foi o que amei en ti, pensando... *(Para diante das negacións dela; abre os brazos nun aceno de desespero vendo a imposibilidade de se facer entender, e diríxese ao DIRECTOR)* ¿Non o ve vostede? ¡Di que non! ¡É arrepiante a súa teimosía! *(Dá golpes na fronte)* Para os seus fillos toda corazón. Pero cega, cega, señor, coa mente pechada. ¡É desesperante!

A FILLA STRA

¡Pregúntelle agora a el de que nos serviu a nós a súa intelixencia!

O PAI

Se se puidese prever todo o mal que podemos facer cando coidamos facer o ben. *(A PRIMEIRA ACTRIZ, que non pode aturar o coqueteo do PRIMEIRO ACTOR coa FILLA STRA, adiántase e pregúntalle ao DIRECTOR).*

A PRIMEIRA ACTRIZ

Desculpe, señor Director, ¿imos seguir co noso ensaio ou non?

O DIRECTOR

Si, si, claro, pero agora déixeme escoitar.

O GALÁN MOZO

¡É un caso tan orixinal!

A DAMA NOVA

¡É tan interesante!

A PRIMEIRA ACTRIZ

(Bótalle unha ollada ao PRIMEIRO ACTOR) ¡Si, para algúns é moi interesante!

O DIRECTOR

(Ao PAI) Mellor sería que se explicase vostede con claridade *(Senta)*.

Escena V**O PAI**

Moi ben. Pois verá, señor: eu tiña un empregado, un pobre home, secretario meu, absolutamente leal, que se entendía con ela en todo ás mil maravillas; pero, ¡por favor!, sen que houbese neles mala intención ningunha... Era unha boa persoa, humilde coma ela; incapaces os dous de pensar ou de facer mal ningún.

A FILLA STRA

El, en cambio, si que pensou no mal, e fixoo polos dous.

O PAI

¡Non é certo! A miña intención foi a de procurar o seu ben; e tamén o meu, teño que confesalo. Chegamos a un extremo, señor, no que eu non lles podía dirixir a palabra, nin a un nin a outra sen que eles cruzasen miradas de intelixencia, sen que ela non procurase a correr os seus ollos para pedir consello. Con iso xa chegaba, como pode comprender, para poñerme nun estado de rabia continua, de exasperación intolerable.

O DIRECTOR

Desculpe, ¿e como é que non despediu o seu secretario?

O PAI

¡Pois claro que o despedín! Pero vin entón a esta pobre muller deambular pola casa de acá para alá, coma un animal sen amo, deses aos que se acollen por compaixón.

A NAI

Tiña os meus motivos, ¿non?

O PAI

(Volvéndose rapidamente cara a ela) O noso fillo, ¿non si?

A NAI

¡Antes arrincárame dos brazos ao meu fillo, señor!

O PAI

¡Mais non por crueldade! Eu só quería que medrase forte e san, en contacto coa natureza.

A FILLA STRA

(Sinalando ao FILLO con retranca) ¡Ben se ve!

O PAI

¿Tamén vou ter a culpa eu se despois medrou como medrou? Leveino ao campo e deillo a criar a un ama de leite, unha labrega, porque ela (sinala á NAI), malia a súa orixe humilde, era feble de máis. ¡Aínda que eu casara con ela por esa razón! Prexuízos, se vostede quere, ¡que lle imos facer! ¡Sempre tiven esta condenada aspiración a unha sólida saúde moral! (*A FILLASTRA ceiba unha gargallada estrepitosa*) ¡Mándeala calar! ¡É insufrible!

O DIRECTOR

(*Á FILLASTRA*) ¡Cale, por favor, e déixeme oílo!
(*Diante da chamada de atención do DIRECTOR, ela, deixando de súpeto de rir queda outra vez como abstraída e ausente. O DIRECTOR baixa de novo ao patio de butacas para captar o efecto da escena.*)

O PAI

Eu xa non podía soportar o ver esta muller ao meu lado. (*Sinala á NAI*) E non tanto pola fatiga, polo bochorno absoluto que eu sentía, como pola pena, pola angustiada pena que ela me daba.

A NAI

¡E botoume da súa casa!

O PAI

Sen que nada lle faltase, ¡sí señor! Mandeina con aquel home, para liberala de min

A NAI

¡E liberarse el tamén!

O PAI

Si, tamén eu, admíto. E iso derivou nun gran dano Pero fixeno coa mellor intención... e máis polo seu ben que polo meu. ¡Xúroo! (*Cruza os brazos sobre o peito e despois, de súpeto, á NAI*) ¿Despreocupeime de ti nalgún momento? Dío ¡Deixei de te ver? Ata que el, desconfiando estupidamente dese meu interese por ti, —que era puro, pódemo crer, señor, puro, sen ningunha dobre intención—, ata que el te levou a outra cidade, dun día para outro, sen que eu o sospeitase. Ata entón sempre, cunha tenrura infinda, me interesei por esa nova familia que ía medrando. (*Pola FILLASTRA*) ¡Ela mesma o pode dicir!

A FILLASTRA

¡Iso e máis! Eu era pequeniña, pequeniña, ¿sabe? Con dúas trenzas polos ombros e as braguiñas asomando por debaixo da saia. Así de pequerrecha. E atopábo sempre ao saír da escola. Viña ver como eu medraba...

O PAI

¡Iso é unha infamia! ¡Unha infamia!

A FILLASTRA

¿Sí? ¿E por que?

O PAI

¡Ruín, ruín! (*Prosegue, apaixonado, co DIRECTOR*) Cando ela marchou, señor, (*pola NAI*) a miña casa ficou como baleira. Ela era o meu pesadelo, ¡mais enchíame! Atopeime só, deambulando sen rumbo dun lado para outro. Ese rapaz (*polo FILLO*) criárase fóra e cando volveu á casa, xa nin me parecía meu fillo. Ao faltar a nai entre os dous, criouse ao seu aire, á parte, sen ningunha relación afectiva nin intelectual comigo... Por iso sentín, primeiro curiosidade e logo, pouco a pouco, unha estraña atracción pola familia dela, aquela nova familia nacida por obra miña: esa idea empezou a encher o baleiro que sentía arredor miña. Eu tiña necesidade, verdadeira necesidade de imaxinar en paz a esa familia ¡E para ter unha proba diso ía ver a aquela rapariga á saída da escola!

A FILLASTRA

¡Sí! Seguíame pola rúa, sorríame e, ao chegar eu á miña casa, dicíame adeus coa man, así. Eu non lle quitaba os ollos de enriba, un pouco asustada. Non sabía quen era. Conteillo a miña nai e ela comprendeu decontado que era el. (*A NAI concorda*) Durante varios días non me deixou volver á escola. Cando por fin puiden ir atopeino outra vez na saída, ridículo, cun gran paquete nas mans. Achegouse, acariñoume, e sacou do paquete un agasallo, un fermoso sombreiro de palla de Florencia, enorme, adobiado cunha grinalda de rosiñas de maio... ¡para min!

O DIRECTOR

Pero todo iso é narración, meus señores.

O FILLO

Pois claro que sí. Están a facer literatura.

O PAI

¿Como que literatura? ¡Isto é vida, cabaleiro, paixón!

O DIRECTOR

E serao, pero é irrepresentable.

O PAI

Sen dúbida, porque isto non é máis que o prefacio, non o que se ha representar. Polo demais, como vostede ve, esta (*pola FILLA STRA*) xa non é aquela rapariga das trenzas sobre os ombros...

A FILLA STRA

Nin tampouco se me ven as braguñas por debaixo da saia.

O PAI

Agora é cando vén o drama, señor. Un drama novo, complexo.

A FILLA STRA

(*Adiántase ríspeta, orgullosa*) En canto morreu meu pai...

O PAI

(*Interrómpea decontado, para non lle dar tempo a falar*) Na miseria, señor, quedaron na miseria. E todo pola súa necidade (*pola NAI*). Porque aínda que ela case non sabe escribir, podía terlle dito á filla, ou ao rapaz, que me fixesen saber que pasaban necesidade.

A NAI

Dígame, señor, como podía eu adiviñar nel eses sentimentos.

O PAI

Ese foi sempre o teu erro: non soubeches nunca entender o que eu sentía.

A NAI

Despois de tantos anos de separación; despois de todo o que pasara...

O PAI

¿Vou ter eu culpa de que aquel home vos afastase de min?

Escena VI

O PAI

(*Fala co DIRECTOR*) Foime imposible localizalos durante anos. E co tempo e a distancia, forzosamente o meu interese por eles foi esmorecendo. O drama estrala, señor, imprevisto e violento, ao seu regreso. Ah, que miseria, señor, ser un home só, non tan vello como para prescindir de muller, nin tan novo como para, tranquilamente e sen se avergoñar, ir á procura delas. ¡Que dixen miseria! ¡Terror ao fracaso! Xa que ningunha muller lle vai entregar o seu amor.

O DIRECTOR

¡Por favor, vaíamos aos feitos! ¡Deixémonos de discursos!

O PAI

¡Si, señor! Mais non esqueza vostede que un feito vén sendo... coma un saco: se está baleiro non se ten de pé. Para que se sosteña é preciso enchelo primeiro coa razón e cos sentimentos que o determinaron. ¡Eu non podía saber que unha vez morto aquel home, e de regreso aquí todos eles na miseria, ela, para procurar o sustento dos seus fillos (*pola NAI*), se ía ver obrigada a traballar como costureira, e que na procura de traballo fose chegar precisamente á casa da tal Madame Pancel...

A FILLA STRA

¡Unha modista de categoría, por se os señores queren sabelo! En aparencia serve ás damas elegantes, mais na realidade teno todo disposto para que sexan esas *virtuosas damas* as que lle ofrezan a ela os seus servizos. Sen prexuízo de que tamén o fagamos outras de menos categoría.

A NAI

Créame, señor, se lle digo que non tiven nunca a máis remota sospeita de que aquela bruxa me daba traballo porque xa lle botara o ollo á miña filla.

A FILLA STRA

¡Pobre mamá! ¿Sabe vostede o que facía a tal madama cando eu lle levaba o traballo feito por miña nai? Facíame ver a cantidade de tecido que miña nai lle estragaba: isto vale tanto e isto cuanto. E ía restando, restando, de xeito que finalmente era eu quen tiña que pagar... mentres a pobriña pensaba que se sacrificaba por min e por aqueles dous, cosendo mesmo de noite as roupas para Madame Paz.

(*Xestos e exclamacións de desprezo por parte dos ACTORES*).

O DIRECTOR

(*Decontado*) E foi alí onde, un bo día, vostede se atopou...

A FILLA STRA

(*Sinalando para o PAI*) ¡Con el, si señor, con el, un vello cliente! ¡Xa verá que escena! ¡Soberbia!

O PAI

Coa chegada imprevista da súa nai...

A FILLA STRA

(*Rápida, perfidamente*)... ¡Case a tempo!

O PAI

¡Non! ¡A tempo! ¡A tempo! Porque, por fortuna, recoñecina a tempo. ¡E lévoos a todos para a miña casa, señor! Imaxine agora vostede a miña situación e a dela, un enfronte do outro: ela, tal e como a ve; e eu, que nin sequera lle podó mirar para a cara.

A FILLA STRA

¡Realmente divertido! ¿Parécelle a vostede que “despois” de... aquilo, é posible pretender de min, que me comporte coma unha “señorita”, modesta, ben criada e virtuosa, conforme ás súas malditas aspiracións a “unha sólida saúde moral”?

O PAI

O drama para min está todo aí, señor: na conciencia que eu teño de que cadaquén de nós coida ser “un”, sen que tal cousa sexa certa; porque cada un de nós é “moitos”, si señor, moitos, dependendo de todas as posibilidades de “ser” que levamos dentro: “un” con este, “outro” con aquel, je tan diferentes! Pero, non obstante, imaxinamos que somos sempre o mesmo para todos, e sempre o mesmo que nós cremos ser en cada un dos nosos actos ¡E non é certo, non é certo! Nun só acto, non está todo o noso ser; e, polo tanto, sería unha inxustiza atroz que se nos xulgase só por iso, que se nos expuxese a escarnio, inmóbiles e atrapados para toda a vida, como se toda a nosa existencia se vise consumada nese feito. ¿Entende agora a perfidia desta moza? Sorprendeume nun lugar e nunhas circunstancias onde non me debiera ter visto nunca; e quere fixarme, inmovilizarme nese acto vergoñento da miña vida. E ademais está a situación dos outros. A súa... (*Signala ao FILLO*).

O FILLO

(*Xesticulando, con desdén*) ¡A min déixame en paz! ¡Eu non teño nada que ver!

O PAI

¿Como que non tes nada que ver?

O FILLO

Nin teño, nin quero ter nada que ver. Eu estou de máis no medio de vós.

A FILLA STRA

¡Claro! ¡Nós xentalla e el tan fino! Pois atenda vostede e verá como cada vez que miro para el e o crucifixo co meu desprezo, agacha os ollos, porque el ben sabe todo o mal que me fixo.

O FILLO

(*Case sen mirar para ela*) ¿Eu?

A FILLA STRA

¡Ti, ti! Ti tes a culpa, querido, de que eu teña que facer a rúa. (*Xestos de abraio entre os ACTORES*) A ver se non fuches ti, coa túa actitude, quen fixo imposible, non xa a convivencia na casa, senón un mínimo de delicadeza que nos fixese levadeira a nosa condición de intrusos acollidos por caridade. ¿É ou non é certo? Nós eramos os bastardos, os que chegaban para invadir o reino da túa “lexitimidade”. (*Ao DIRECTOR*) Si señor, encantaríame que poidera ver vostede algunhas escenas “de familia” entre el e mais eu... ¡E non vai e di que os teño tiranizados a todos!

O FILLO

(*Adiantándose, moi a modo*) Todos xogan con vantaxe contra min nesta partida, señor. Imaxinen vóstedes un fillo que un bo día, estando tranquilamente na súa casa, ve chegar unha señorita que, con moita fachenda, lle pregunta polo pai, pois que lle ten que dicir non sei o que. E que máis tarde a ve volver, sempre co mesmo porte, e con esa cativa pola man... E que trata ao seu pai, quen sabe por que, dunha maneira equívoca, e que lle pide diñeiro cun ton que permite pensar que el llo ten que dar, que non ten máis remedio, que se ve obrigado...

O PAI

¡E é certo que teño esa obriga: é para túa nai!

O FILLO

¡Para miña nai! ¿E que sei eu de todo iso? ¿víraa acaso algunha vez, señor? ¿Falóuseme dela algunha vez? Un bo día véxoa aparecer, con ela (*pola FILLAS-TRA*), con aquel rapaz e coa cativa. E dinme: “¿Oh, sabes?, esta señora tamén é túa nai”. Son quen de imaxinar, polas súas “maneiras” (*de novo pola FILLAS-TRA*), cal é o motivo polo que, da noite para a mañá, se meten na miña casa. Créame, créame, señor, o que eu sinto, o que sufro, non podó nin quero expresalo. Nin sequera son quen de mo confesar a min mesmo. Créame: eu non teño ningunha acción que representar aquí, son un personaxe “non realizado” dramáticamente e síntome mal, moi mal entre eles. ¡Que me deixen en paz!

O PAI

Pero, ¿ti que dis? Se precisamente por seres como es...

O FILLO

¿E ti que sabes como son? ¿Cando te ocupaches de min?

O PAI

Tamén é certo, recoñézoo. Mais, ¿non é esa tamén unha situación dramática? O teu cruel desapego por min, por túa nai, que ao volver á casa é como se te vise por primeira vez, así tan grande, que non te recoñece, pero que sabe que ti es o seu fillo... (Ao DIRECTOR, sinalando á NAI) ¡Velaí a ten, mire como chora!

A FILLA STRA

(Con rabia, golpeando as táboas co pé) ¡Coma unha idiota!

O PAI

(Ao DIRECTOR, pola FILLA STRA) ¡E ela, como ve, non o soporta! (Volve falar do FILLO) Di que non ten nada que ver co drama, e é precisamente o eixe da acción. Mire para o rapaz, que non se separa da nai, temeroso e humillado... Está así por culpa súa. Talvez a do cativo sexa a situación máis penosa: vese máis alleo ca ninguén e sente a angustiada humillación de se saber acollido por caridade na miña casa. (Á parte, ao DIRECTOR) É o retrato do seu pai: humilde, calado... non fala nunca...

Escena VII**O DIRECTOR**

Aínda así, non sei. Non quero menores no escenario, traen problemas.

O PAI

El quítase do medio decontado. E a pequena, o mesmo: é a primeira que se vai...

O DIRECTOR

Mellor, mellor. ¿Sabe? Isto estame a interesar cada vez máis. Paréceme que hai aquí materia para un bo drama, un drama fóra do vulgar.

A FILLA STRA

(Tentando entremeterse) ¡Cunha personaxe coma min!

O PAI

(Apartándoa, ansioso como está do que diga o DIRECTOR) ¡Ti, cala!

O DIRECTOR

(Continúa, sen se decatar da interrupción) Unha materia nova, certamente.

O PAI

¡Nova, si, novísima, señor!

O DIRECTOR

Pero digo eu: fai falla ter valor para soltarma así, sen máis nin máis.

O PAI

Enténdao: uns personaxes coma nós, nacidos para a escena...

O DIRECTOR

¡Ah!... ¿son actores afeccionados?

O PAI

Non. Cando digo nacidos para a escena...

O DIRECTOR

Non me diga que non, que se lles nota a práctica.

O PAI

Pois asegúrolle que non, señor. Cada un interpreta o papel que se asignou ou que lle asignaron na vida. Polo que a min me atinxe, é a paixón mesma, que, ao se exaltar, acaba sempre semellando un pouco teatral...

O DIRECTOR

Vale, está ben, deixémolo. Pero comprenda vostede que sen un autor... Eu poderíalle recomendar algún.

O PAI

¿E por que non vostede?

O DIRECTOR

¿Eu?

O PAI

Si, vostede, vostede ¿Por que non?

O DIRECTOR

¡Pois porque eu non son autor!

O PAI

É cuestión de querer selo, ¿non cre? ¡Total, un máis...! Non é tan difícil... E vostede teno todo feito, pois que os personaxes estamos todos aquí, vivos, diante súa...

O DIRECTOR

Con iso non abonda.

O PAI

¿Como que non? ¡Véndonos vivir o noso propio drama!...

O DIRECTOR

Si pero..., en todo caso vai ser preciso que alguén o escriba.

O PAI

Non; como moito que o transcriba porque o terá diante súa, en acción, escena por escena. Para empezar abondaría con facer un borrador e ensaialo decontado.

O DIRECTOR

(Tentado, volve subir ao escenario) Non lle diría eu que non... Así coma un xogo... Podíamos probar a ver que sae... Total, non se perde nada...

O PAI

¡Claro! ¡E xa verá que escenas! Eu pódollas indicar agora mesmo.

O DIRECTOR

O certo é que me tenta a idea... Imos facer a proba... Veña comigo ao camerino... *(Aos ACTORES)* Teñen vostedes un momentíño de descanso; pero non se me vaian lonxe. De aquí a un cuarto de hora ou vinte minutos quero velos a todos *(De volta, ao PAI)* Tentémolo... Ao mellor mesmo resulta que nos sae algo extraordinario.

O PAI

¡Sen dúbida ningunha! E, ¿non cre que vai ser mellor que eles veñan tamén? *(Polos demais PERSONAXES)*.

O DIRECTOR

Vale, pois que veñan. *(Vai cara aos camerinos, pero antes vólvese dirixir aos ACTORES)* Por favor, sexan puntuais: un cuarto de hora.

(Diríxese ao AXUDANTE DE DIRECCIÓN)

Por favor, que despexen o escenario.

(Aos PERSONAXES)

¡Veñan!, ¡veñan!

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

(Ao MAQUINISTA) Por favor, que despexen o escenario.

O MAQUINISTA

Si, home, si. Agora vai. *(Aos outros MAQUINISTAS)* ¡Eh!... retirade isto *(Senta a tocar o piano)*.

(O DIRECTOR e mais os seis PERSONAXES cruzan o escenario e desaparecen. OS ACTORES ficán alí, asombrados, mirando uns para os outros).

O PRIMEIRO ACTOR

Así que fala en serio. Pero ¿que é o que pretende?

O GALÁN MOZO

Falando en prata, está tolo.

A PRIMEIRA ACTRIZ

¿Non pretenderá que improvisemos un drama así, de boas a primeiras?!

O GALÁN MOZO

¡Xa ves! Como se isto fose “Commedia dell’Arte”.

A PRIMEIRA ACTRIZ

Se pensa que eu me vou prestar a ese xogo...

A DAMA NOVA

¡Nin eu tampouco!

O MAQUINISTA

(Polos PERSONAXES) Gustaríame saber quen raio son eses.

O PRIMEIRO ACTOR

¡E quen van ser! Ou tolos ou *contacontos*.

O GALÁN MOZO

E el préstase a escoitalos.

A DAMA NOVA

¡A vaidade! A vaidade de figurar como autor...

A PRIMEIRA ACTRIZ

¡Intolerable!

O PRIMEIRO ACTOR

¡O nunca visto! Señores, se o teatro se converteu nisto...

A ACTRIZ DE CARÁCTER

¡Pois a min fáiseme divertido!

(Todos miran para ela, que ata agora non dera un pío).

A DAMA NOVA

O certo é que, despois de todo...

A PRIMEIRA ACTRIZ

Non sei que vai saír de todo isto...

A ACTRIZ DE CARÁCTER

¡Ah! Nunca se sabe.

(Conversando entre eles, os ACTORES deixan o escenario, algúns pola porta do foro, outros cara aos seus camerinos. O pano ba quedar erguido. A representación interrómpe-se uns vinte minutos).

II

(O timbre do teatro avisa de que continúa a función.

Péchanse as luces da sala e o escenario vólvese iluminar o mesmo que antes. Desde o camarín do DIRECTOR, saen xuntas a FILLASTRA e a MENIÑA).

Escena I

A FILLASTRA

(Falándolle á MENIÑA con quen chega ao escenario, collida pola man) Pobre meu cariño, miras para todo asustada, con eses fermosos ollos ¡Quen sabe onde pensas que estás! Estamos no escenario dun teatro, ¿sabes? ¿E que é un teatro? Pois xa ves: un lugar onde se xoga a facer as cousas como se fosen de verdade, onde se fan comedias. E nós as dúas imos facer agora a nosa. Pero de verdade ¿sabes? Ti tamén... *(Abrázaa, apertándoa contra o seu seo e arrolándoa un pouco)* ¡Ai, meu cariño, meu cariño, que comedia máis fea vas ter que facer! ¡Que cousa máis terrible imaxinaron para ti! O xardín, o estanque... Mira, é como se estivese aquí. ¿Onde, preguntas? Aquí, aquí mesmo, no medio. Pero é de mentira. E o malo é iso, ceño: ¡que aquí todo che é mentira, todo é falso! Aínda que ao mellor a ti gústache máis un estanque falso que un de verdade; para poder xogar, ¿non si? Pero non, para os outros pode ser un xogo, mais non para ti, por desgracia... porque ti es de verdade, cariño, e xogas de verdade, nun estanque de verdade, fermoso, grande, verde, con moitos bambús que lle dan sombra, reflectíndose nel, e moitos parruliños que nadan, rompendo esa sombra. E ti queres coller un deses parruliños...

(Cun berro que estarrece a todos) ¡Non, miña Rosetta, non! Mamá non está pendente de ti por culpa do miserable do seu fillo. Eu ando con todos os meus demos na cabeza... E ese de aí... *(Solta a MENIÑA e diríxese co seu ton de sempre ao RAPAZ)* ¿Que estás a facer aí, sempre con ese aire de mendigo? Tamén ha ser culpa túa se esta criatura afoga: culpa dese xeito de te comportares, ¡coma se eu, cando vos metín na casa, non pagara xa por todos! *(Agárrao por un brazo para obrigalo a sacar unha man do peto)* ¿Que tes aí? ¿Que é o que agochas? ¡Saca, saca esa man! *(Arríncalle a man do peto e, entre o horror de todos, descobre que empuña un revólver. Mira para el un intre, como satisfeita, e despois di, sombría.)* ¡Ah! ¿De onde o sacaches? *(E como o RAPAZ, apoucado, sempre cos ollos ben abertos e baleiros, non responde)* ¡Idiota! Se eu fose ti, en lugar de matarme, tería matado a algún deses dous, ou aos dous: ¡ao pai e mais ao fillo!

(A NAI e mais o FILLO xa entraron en escena hai un momento; tamén todos os demais, agás o DIRECTOR e o PAI).

Escena II

O DIRECTOR

¡Vamos, señores! ¿Estamos todos? Atención, empezamos... ¿Onde está o maquinista

O MAQUINISTA

Aquí estou.

O DIRECTOR

Prepare decontado os decorados da sala. Cun par de bastidores e o pano do foro coa porta, abonda. E apure, por favor.

(O MAQUINISTA ponse man á obra de inmediato e, mentres o DIRECTOR comenta cos demais a inminente representación, el vai preparando o arremedo de escenografía que lle foi encomendado: dous bastidores aos lados e un pequeno pano de foro coa súa porta, a listas vermellas e douradas).

O DIRECTOR

(Ao AXUDANTE DE DIRECCIÓN) Mire a ver se hai por aí unha cama turca.

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

Si, señor. Hai unha verde.

A FILLASTRA

¡Verde, non! Era amarela, con flores, grande e moi cómoda.

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

Así non lla hai.

O DIRECTOR

Unha calquera, non importa.

A FILLASTRA

¿Como non vai importar? ¡O famoso “cheslón” de Madame Pace!

O DIRECTOR

¡Déixenos traballar, por favor! Isto non é máis ca un ensaio.

A FILLASTRA

¡E o velador! ¡Non esqueza o velador de caoba para o sobre azulado!

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

(Ao DIRECTOR). Temos un pequeno, dourado.

O DIRECTOR

Moi ben. Vai por el.

O PAI

E un espello de corpo enteiro.

A FILLASTRA

¡E o biombo! ¡Un biombo, por favor!... Se non como vou facer eu...

O APUNTADOR

Non se preocupe, temos biombos de sobra.

O PAI

(Á FILLASTRA) E algunha percha ou algún colgadoiro, ¿non?

A FILLASTRA

¡Si, moitos, moitos!

O DIRECTOR

(Ao AXUDANTE DE DIRECCIÓN) Mira a ver os que hai.

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

Non se preocupe.

(O AXUDANTE DE DIRECCIÓNponse mans á obra mentres o DIRECTOR fala co APUNTADOR e logo cos PERSONAXES e cos ACTORES. Conforme chega o mobiliario manda colocalo como mellor lle parece).

O DIRECTOR

(Ao APUNTADOR) Vostede ocupe o seu lugar. Mire: aquí ten un esquema das escenas, acto por acto. (Dálle unhas cuartillas) Agora faría falta que vostede nos fixese unha fazaña...

O APUNTADOR

(Paciente e “suficiente”) Precisa dun taquígrafo...

O DIRECTOR

(Felizmente sorprendido) ¡Ah, magnífico! ¿Sabe vostede taquígrafia?

O APUNTADOR

Podo non ser un bo apuntador, pero o que é taquígrafo...

O DIRECTOR

¡Mellor imposible! (Ao AXUDANTE DE DIRECCIÓN) Tráeme cuartillas do meu camerino, todas as que atopas. (O AXUDANTE sae a correr e volve de alí a un anaco cun monte de cuartillas que lle entrega ao APUNTADOR. O DIRECTOR segue a falar con el) Vaia seguindo as escenas ao tempo que se representan e procure anotar os diálogos, polo menos os máis importantes (Aos ACTORES) ¡Deixen sitio, señores! Póñanse por aí e atendan.

A PRIMEIRA ACTRIZ

Desculpe, pero a nós, iso de ter que improvisar...

O DIRECTOR

Esta tranquila, vostedes non van ter que improvisar nada.

O PRIMEIRO ACTOR

Daquela, ¿que temos que facer?

O DIRECTOR

Nada. Polo de agora, oír, ver e calar. Cada un ha ter, despois, o seu papel por escrito. O de agora é un ensaio sen máis; como saía. E ocúpanse eles (Polos PERSONAXES).

O PAI

(Como se xusto se decatase nese momento, entre o trafego do escenario) Perdoe, pero, ¿falou vostede dun ensaio?

O DIRECTOR

Si, un ensaio, un ensaio para eles (Polos ACTORES).

O PAI

Pero é que nós somos os personaxes...

O DIRECTOR

De acordo; “os personaxes”. Pero aquí, meu amigo, non son os personaxes os que actúan. Aquí actúan os actores. Os personaxes están aí, no libreto... *(Sinala para a cuncha do APUNTADOR)*... cando hai un libreto, claro...

O PAI

¡Pois precisamente por iso! Xa que non o hai, xa que teñen a sorte de que os personaxes estean aquí, diante súa, vivos...

O DIRECTOR

¡Esta si que é boa! ¿Non queren facer todo vostedes, non é: actuar, presentárense ante o público?

O PAI

¡Por suposto, tal e como somos!

O DIRECTOR

Seguro que ía ser un fermoso espectáculo.

O PRIMEIRO ACTOR

¿Entón, para que estamos nós aquí?

O DIRECTOR

¿Non pensarán que saben actuar? ¡É gracioso! *(Os ACTORES rín)* Xa ve como lles dá a risa. *(Acordándose)* A propósito, hai que repartir os papeis; aínda que é ben doado, repártense eles sos. *(Á ACTRIZ DE CARÁCTER)* Vostede, a Nai. *(Ao PAI)* Haberá que lle poñer un nome.

O PAI

Amalia, señor.

O DIRECTOR

¡Pero ese é o nome da súa esposa! ¿Non lle quererá chamar polo seu nome verdadeiro?

O PAI

¿E por que non, se é o seu? Claro que, se o vai facer a señora... eu non a vexo como Amalia, *(Fai un leve xesto sinalando a ACTRIZ DE CARÁCTER)* para min Amalia é ela, señor *(Pola NAI)*. Pero faga o que vostede queira. *(Vaise abatendo por momentos)* ¿Que quere que lle diga? Empézanme a soar como falsas, como noutro ton, as miñas propias palabras.

O DIRECTOR

Non se apure por iso, xa atoparemos nós o ton axeitado. E no tocante ao nome, se quere que sexa Amalia, pois que sexa Amalia. E se non, buscámoslle outro. Polo de agora simplemente citaremos os personaxes. *(Ao GALÁN MOZO)* Vostede, o Fillo. *(Á PRIMEIRA ACTRIZ)* Vostede, señorita, a Fillastra, claro.

A FILLA STRA

(Con sorna) ¿Como? ¿Eu... esa de aí? *(Ceiba unha gargallada)*.

O DIRECTOR

(Amolado) ¿De que ri vostede?

A PRIMEIRA ACTRIZ

(Indignada) ¡Nunca ninguén tivo xamais a ousadía de se mofar de min! ¡Esixo o respecto que se me debe! ¡Ou voume!

A FILLA STRA

Perdoe, pero non fago mofa de vostede, señora.

O DIRECTOR

(Á FILLA STRA) Debería ser un honor para vostede que o seu personaxe o interprete...

A PRIMEIRA ACTRIZ

(Interrompendo, con desdén) ¡“Esa”!, ¡“Esa de aí”!

A FILLA STRA

¡Pero non o dicía por vostede, créame! ¡Dicíao por min! É que non me vexo para nada en vostede. Non sei, pero... é que non se me asemella en nada.

O PAI

¡Iso é ben certo! Mire vostede, señor, a nosa expresión...

O DIRECTOR

¿De que expresión me fala?! ¿Ou é que pensan que teñen vostedes expresión propia?! ¿De ningunha maneira! ¿Diso nada!

O PAI

¿Como? ¿Que nós non temos a nosa propia expresión?

O DIRECTOR

¡En absoluto! A súa expresión faise materia aquí, e son os Actores os que lle dan corpo e forma, xesto e voz; os actores, que pola súa natureza, xa souberon encher de expresión materias moito máis elevadas. A de vostedes é tan inconsistente que, de sosterse na escena, todo o mérito ha ser deles, non teña dúbida.

O PAI

Non me atrevo a contradicilo, cabaleiro. Pero, créame, é un padecemento horrible para nós, que somos tal e como nos ve, con este corpo, con esta fasquia...

O DIRECTOR

(Pechando a disputa, impaciente) Iso soluciónase coa maquillaxe; soluciónase coa maquillaxe, meu amigo, a caracterización compono todo.

O PAI

Si, pero a voz, os xestos...

O DIRECTOR

¡Pero home!... Vostede non pode aparecer aquí tal e como é, non pode aparecer tal e como é. Aquí é o actor quen o representa. ¡E acabouse!

O PAI

¡Está claro, está claro, señor! Agora comprendo por que o noso autor, que nos viu vivos, tal e como somos, non nos quixo despois escribir para a escena. ¡Deus me libre de querer ofender os seus actores!, pero penso que cando me vexa representado por... non sei por quen...

O PRIMEIRO ACTOR

(Érguese e achégase fachendoso, seguido polas ACTRICES NOVAS, que rín) Por min, se non lle importa.

O PAI

(Meliflúo, con humildade) Para min é un honor. *(Abaixa a cabeza)* Mais penso que por máis que este señor poña toda a súa vontade e a súa arte para me encarnar... *(Séntese turbado)*.

O PRIMEIRO ACTOR

Remate, remate... *(Risas dos ACTORES e ACTRICES)*.

O PAI

En fin, aínda que se caracterice para asemellarse un pouco a min, ben..., con esa cara... *(todos os ACTORES rín)* dificilmente me vai poder representar como realmente son. Á parte da aparencia, en todo caso ha ser a súa representación de min o que se vai ver, tal e como el me sente... ¡se é que me sente!: mais nunca se me ha ver a min, tal e como eu me sinto no meu interior. E parece-me que os que teñan que xulgarnos deberían ter iso moi en conta.

O DIRECTOR

¿Agora preocúpanlle a vostede os xuízos da crítica? ¡E eu aquí, a escoitalo! Deixe que os críticos digan o que queiran e ocupémonos nós de montar a

comedia, a ver se damos feito. *(Separándose e mirando arredor)* ¡Veña, veña! ¿está listo o decorado? *(Aos ACTORES e mais aos PERSONAXES)* ¡Aparten, aparten, déixenme ver! *(Baixa do escenario)* Non perdamos máis tempo... *(Á FILLA STRA)* ¿Parécelle ben o decorado?

A FILLA STRA

Se quere que lle diga a verdade, non o vexo.

O DIRECTOR

¡E dálle! ¿Non pretenderá que lle montemos aquí, talmente, a salíña esa de Madame Paz que vostede tan ben coñece? Falou dunha salíña floreada, ¿non si?

A FILLA STRA

Si, señor, branca.

O DIRECTOR

Pois a nosa non é branca, pero que mais ten? Eu coido que os mobles, máis ou menos, están ben así. Poñan o velador un pouco máis adiante *(Fano os AXUDANTES DE ESCENA. Ao AXUDANTE DE DIRECCIÓN)* Consígueme un sobre, azul se pode ser, e dállo a este señor *(polo PAI)*.

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

¿Un sobre de cartas?

O DIRECTOR

De cartas, si.

(Sae o AXUDANTE)

O DIRECTOR

Empecemos. A primeira escena é da señorita *(Adiántase a PRIMEIRA ACTRIZ)* Non, vostede non, agarde. Referíame a esta señorita *(pola FILLA STRA)* Vostede fíxese ben...

A FILLA STRA

(Remarcando as últimas palabras) Fíxese como vivo a escena.

A PRIMEIRA ACTRIZ

(Amolada) Non se preocupe: eu tamén hei saber vivila cando me toque. Non teña dúbida, cando eu me poño...

O DIRECTOR

(Botando as mans á cabeza) ¡Chega de comentarios, por favor! Veña: na primeira escena aparece a señorita con Madame Paz. Pero... *(Confundido, mira arredor e sobe ao escenario)* ¿E a tal Madame Paz?

O PAI

Non está connosco, cabaleiro.

O DIRECTOR

Entón, ¿que facemos?

O PAI

¡Pero tamén ela é unha personaxe viva, coma nós! Moi viva, señor.

O DIRECTOR

Si. ¿pero onde está?

O PAI

Se vostede mo permite... Déixeme facer a min... *(O DIRECTOR fai un xesto de "adiante" coas mans). (As ACTRICES)* Se fosen tan amables de me prestar un momentíño os seus sombreiros...

AS ACTRICES

(Sorprendidas e divididas, a coro).

- ¿Como?
- ¿Os sombreiros?
- ¿Que di?
- ¿Para que os quere?
- ¡A ver o que fai!

O DIRECTOR

¿Que quere facer cos sombreiros das señoras? *(Os ACTORES rín).*

O PAI

Nada, nada, poñelos un momento no colgadoiro. E se algunha tivese a bondade de me prestar un abrigo...

OS ACTORES

(O mesmo comportamento que as ACTRICES).

- Agora, un abrigo.
- ¿E que máis?
- Está tolo.

AS ACTRICES

(Igual ca antes).

A DAMA NOVA

¿Nada máis ca un abrigo?

A PRIMEIRA ACTRIZ

¿E para que o quere?

O PAI

Para poñelo no colgadoiro. Só un momentíño. Fagan o favor.

AS ACTRICES

(Quitan os sombreiros e algunha delas tamén o abrigo e, rindo, van penduralos nos colgadoiros).

A DAMA NOVA

Pois claro, faltaría máis. Aquí o ten.

A PRIMEIRA ACTRIZ

Dende logo, isto é ridículo. Está tolo de remate.

A DAMA NOVA

¿Poñémolos como nunha exposición?

O PAI

Exacto señorita. Como nunha exposición.

O DIRECTOR

¿E pódese saber para que?

O PAI

Porque, ao mellor, preparándolle ben a escena, atraída polos obxectos que lle son familiares ¡quen sabe se non pode aparecer ela!... *(Sinalando para a porta do foro)* ¡Miren! ¡Miren!

Escena III

(Ábrese a porta do foro e MADAME PAZ avanza uns pasos cara a eles; é unha vella alcaiota, gorda, cunha ostentosa perruca de lá de cor cenoria e unha vistosa rosa vermella a un lado, estilo bailarina española. Toda repintada, leva con vulgar elegancia un vestido rechamante de seda vermella e un abanico de plumas nunha man, mentres a outra, erguida, sostén entre os dedos un cigarro prendido. En canto aparece, os ACTORES e o DIRECTOR, cun berro de espanto, marchan a correr do escenario. Mentres, a FILLASTRA, acbégase, submisa, a MADAME PAZ, como diante da súa patroa).

A FILLASTRA

¡Xa está aquí! ¡Xa está aquí!

O PAI

(Radiante) ¡É ela! ¡Qué dicía eu?! ¡Velaquí a teñen!

O DIRECTOR

(Superada a sorpresa e indignado) Pero, ¿que trucos son estes?

O PRIMEIRO ACTOR

(Case ao mesmo tempo) ¿Que está a pasar aquí?

O GALÁN MOZO

(Igual) ¿De onde saíu esa muller?

A DAMA NOVA

(Igual) ¡Tiñana escondida!

A PRIMEIRA ACTRIZ

¿Isto que é? ¿Bruxería?

O PAI

(Acalando as protestas) ¡Por favor! Non estraguen vostedes, no nome dunha realidade vulgar, o prodixio dunha verdade que nace, evocada, formada, atraída pola propia escena, e que ten máis dereito do que vostedes a estar viva aquí, pois que é moito máis verdadeira. Madame Paz é esta que ven aí. E a actriz que a encarna non poderá nunca ser tan auténtica como ela. ¡Xa verán que escena!

(O DIRECTOR e os ACTORES volven ao escenario dubidosos. Mais a escena entre a FILLASTRA e MADAME PAZ xa empezou en voz moi baixa, é dicir, de maneira natural, como case é imposible facer nun escenario, de xeito que cando os ACTORES, reclamados polo PAI, se viren para mirar, xa verán a MADAME PAZ, que colleu a FILLASTRA polo queixo para que erga a cabeza, e escoitarán como fala sen que se lle entenda o que di. Atenden un momento, ao principio, mais axiña quedan defraudados).

O DIRECTOR

¿E isto que é?

O PRIMEIRO ACTOR

¿Que é o que está a dicir?

A PRIMEIRA ACTRIZ

¡Non se oe nada!

O GALÁN MOZO

¡Máis alto! ¡Máis alto!

A FILLASTRA

(Separándose de MADAME PAZ, que sorri cun sorriso permanente, e achegándose ao grupo dos ACTORES) ¡"Máis alto"! ¡"Máis alto"! Non son cousas que se poidan dicir en voz alta. Díxenas eu, para vergoña del *(polo PAI)*, e para a miña vinganza. ¡Mais para Madame Paz é outra cousa, señores: poderíanlle supor o cárcere!

O DIRECTOR

¡Esta si que é boa! No teatro, miña querida amiga, hai que falar para que se escoite. Se non oímos nós, que estamos aquí, no escenario, ¡imaxine o que vai oír o público na sala! Hai que representar a escena. Ademais, suponse que están vostedes soas nun cuarto onde ninguén pode oílas. *(A FILLASTRA, cun sorriso malicioso, nega co dedo).*

A FILLASTRA

Hai alguén que nos pode oír se ela fala alto.

O DIRECTOR

(Confundido) Pero, ¿é que aínda vai aparecer alguén máis? *(Os ACTORES dispónense a deixar de novo o escenario).*

O PAI

Non, señor, non se preocupe. Está a falar de min. Eu debo estar alí, detrás daquela porta, agardando; e a Madame sábeo. Así que, co seu permiso, vou para alí; teño que estar preparado para a miña entrada. *(Vai cara á porta).*

O DIRECTOR

(Parándoo) ¡Agarde! Hai que respectar as esixencias do teatro... Antes de se preparar vostede...

A FILLASTRA

(Interrompendo) Si, si, que se prepare. ¡Devezo por vivir aquela escena! ¡Se el está disposto eu estouno aínda máis!

O DIRECTOR

(Berrando) ¡Non! Primeiro hai que deixar clara a escena entre vostede e a señora esa. *(Sinala a MADAME PAZ)* ¿Entendeu?

A FILLAstra

¡Pero por favor! Se me dixo o que xa vostede sabe: que máis unha vez o traballo de miña nai está mal feito, que estragou un novo vestido, que teño que ter paciencia, e resignarme, se quero que ela nos siga a axudar na nosa miseria...

MADAME PAZ

(Adiantándose, con aires de grande importancia) E cherto, signiore, porque io non quero aproveitarme, avantachiarne dunha tali chircunstanchia...

O DIRECTOR

*(Abraído) ¡Como, como! ¡Fala así?
(Os ACTORES estoupan en estridentes gargalladas).*

A FILLAstra

(Ri tamén) Si señor, fala así, medio galego, medio italiano, ¡o certo é que fai graza!

MADAME PAZ

¡Ouh, non signiore! Non mi pare buona educachione que vostedes rídano de min, se io me sforzo a parlare, come puodo, a lingua súa, signiore.

O DIRECTOR

¡Ao contrario! ¡Fale así, señora! ¡Fale así! ¡Efecto seguro! ¡É imposible atopar cousa mellor para romper con certa comicidade a crueza da situación! ¡Fale así, fale así! ¡É perfecto!

A FILLAstra

¡Perfecto! ¡E como non! Escotar como che fan certas proposicións nesa especie de chapurreada: efecto seguro, señor ¡case parece mofa! Unha escacha a rir cando escoita que hai un “vieco signiore” que se quere divertir con “te”, quere “darchi un bachito” – ¿non si, Madame?

MADAME PAZ

¡Viequito, si, viequito, bonita!; pero meliore per te; pois se non che dá gusto, tampuoco porta problemas!

A NAI

(Aparecendo, entre o abraio e a consternación dos ACTORES, que non reparaban nela, e que agora, ao escoitaren o berro, irán freala, pois que mentres ela xa lle terá quitado a perruca a MADAME PAZ e tirado con ela ao chan). ¡Bruxa! ¡Bruxa asasina! ¡Á miña filla!

A FILLAstra

(Achegándose a conter a súa nai) ¡Non, non, mamá! ¡Non, por favor!

O PAI

(Acudindo tamén, ao mesmo tempo) ¡Tranquila, tranquila! ¡Senta!

A NAI

¡Que ma tiren de diante!

A FILLAstra

(AO DIRECTOR, que se achegou tamén) ¡Non pode ser, non pode ser que miña nai estea aquí!

O PAI

(Tamén ao DIRECTOR) ¡Non poden estar xuntas! Por iso cando viñemos non estaba connosco. Como pode comprender, se están xuntas, precipítase todo.

O DIRECTOR

¡Non importa, non importa! Por agora é un primeiro borrador. Todo serve para que eu capte, aínda que sexa así, confusamente, os diferentes elementos.
(Dirixíndose á NAI e levándoa con el para sentala de novo no seu sitio).

Veña, veña, señora, pórteseme ben: ¡volva sentar!

(Entrementes, a FILLAstra, indo outra vez ao centro da escena, dirixese a MADAME PAZ).

A FILLAstra

Sigamos, sigamos, Madame...

MADAME PAZ

(Ofendida) ¡Ah, non, gracie tante! Io qui non faccio niente con túa mamma diante.

A FILLAstra

Veña, muller, ¡faga pasar a ese “vieco signiore que quere dar mi un bachito”!
(Virándose cara aos demais) ¡Veña! ¡Sigamos adiante! ¡E imprescindible facer esta escena! (A MADAME PAZ) ¡Vostede marche, se quere!

MADAME PAZ

Ah, cherto, cherto... Cherto que me vou...

(Vaise encolerizada, recollendo a perruca e mirando feramente para OS ACTORES, que aplauden mortos de risa).

A FILLA STRA

(Ao PAI) ¡E vostede, faga a súa entrada! Non fai falta que dea a volta, veña por aquí. Suponse que xa entrou. Iso é: eu estou aquí, coa cabeza baixa, moi recatada. ¡Veña! ¡Quero oílo! Dígame con voz ben clara, como alguén que acaba de entrar: “Boa tarde, señorita...”

O DIRECTOR

(Que xa baixara do escenario) ¡Pero...! Pero... ¿quen dirixe aquí, vostede ou eu? (Ao PAI, que mira para el suspenso e indeciso) Fágao, si, faga o que lle di. (O PAI faino case asustado. Moi pálido, mais investido xa coa realidade da súa vida creada; ba sorrir ao achegarse dende o fondo, como se fose alleo aínda ao drama que está a piques de se abater enriba súa. Os ACTORES prestan total atención á escena que comeza. O DIRECTOR, en voz baixa, urxente, diríxese ao APUNTADOR, que está na súa cuncha) E vostede, ¡atento, atento! ¡Anóteo todo!

Escena IV

“A escena”

O PAI

(Achegándose, cunha voz diferente) Boa tarde, señorita.

A FILLA STRA

(Coa cabeza gacha, con noxo contido) Boa tarde.

O PAI

(Examínaa por debaixo do sombreiro que case lle tapa o rostro e, ao se decatarse de que é moi nova, exclama, case para si mesmo, compracido mais temeroso ao tempo de se comprometer nunha aventura arriscada) ¡Oh...! ...Digo eu... ¿non será a primeira vez que vén vostede por aquí, non si?

A FILLA STRA

(Coma antes) Non señor.

O PAI

¿Xa viñera algunha outra vez? (A FILLA STRA di que si coa cabeza) ¡Máis dunha? (Agarda un pouco pola resposta; despois volve examínela por debaixo

do sombreiriño, sorrí e logo di) Pois, daquela, ...non se tiña que comportar así... ¿Permíteme que lle quite o sombreiriño?

A FILLA STRA

(Ao momento, para evitalo, sen agochar o seu noxo) Non, señor, xa o quito eu soa. (Faino a correr, tremendo).

(A NAI, que asiste á escena co FILLO e cos outros dous máis pequenos e máis seus, que han ficar sempre xunto dela, afastados no lado contrario ao dos ACTORES, está coa alma nun fio e segue con distintas expresións, de dor, de coraxe, de angustia e de horror, as palabras e mais os actos dos dous. Unhas veces esconde a cara, outras xeme).

A NAI

¡Ai, Deus! ¡Meu Deus!

O PAI

(Ao escoitar o xemido fica un anaco como petrificado; despois segue co ton de antes) Iso é, déamo; xa llo colgo eu. (Tíralle o sombreiro das mans) Aínda que, unha cabeza tan fermosa, unha cabeza tan feitiña como a súa debería levar un sombreiro máis digno dela. ¿Quéreme axudar despois a escoller algún entre os modelos que expón aquí Madame Paz? ¿Si? (Deixa caer o sombreiro no chan, para ter as mans libres).

A DAMA NOVA

(Interrompendo) ¡Ei, coidado! ¡É o meu sombreiro!

O DIRECTOR

(Moi anoxado) ¡Cale dunha vez e non vaia de chistosa! Iso forma parte da escena. (Á FILLA STRA) Señorita, por favor, ¡continúe!

A FILLA STRA

(Continuando) Non, señor, moitas grazas.

O PAI

¡Veña, non me diga que non! ¡Non me irá facer ese desprezo! Hainos moi bonitiños, ¡mire! E, ademais, contentaremos a Madame Paz. Cólgaos aquí adrede.

A FILLA STRA

Non, por favor, non insista: nin sequera podería poñelo.

O PAI

¿Díolo polo que poidan pensar na súa casa se a ven chegar cun sombreiriño novo? ¡Veña, muller! ¿Non sabe como se fai? ¿O que hai que dicir na casa?

A FILLA STRA

(Desacougada, sen aturar máis) ¡Non é por iso, señor! Non o podería poñer, porque estou... como ve... ¡ben se podía ter decatado!
(Amosa o traxe negro).

O PAI

¡Ai, si, está de loito! Descúlpeme. É certo, agora doume de conta. Pídlle perdón. Créame que o sinto de verdade.

A FILLA STRA

(Forzándose e armándose de valor para dominar o seu desdén e o seu noxo)
¡Esquézao, por favor! Son eu a que lle ten que dar as grazas; vostede non se ten por que aflixir. Por favor, fágao por min. *(Esfórzase en sorrir e engade...)*
Teño que esquecer que vou vestida así.

O DIRECTOR

(Interrompendo, sobe ao escenario e fálalle ao APUNTADOR) ¡Esa última frase non a escriba! ¡Sáltea, sáltea! *(Ao PAI e mais á FILLA STRA)* ¡Vai moi ben, vai moi ben! *(Á parte, só ao PAI)* Agora vostede comezará tal e como decidimos antes. *(Aos ACTORES)* Moi graciosa esta esceniña do sombreiro, ¿non lles parece?

A FILLA STRA

Si, ¡pero o mellor vén agora! ¿Por qué paramos?

O DIRECTOR

¡Teña un minuto de paciencia! *(Diríxese de novo aos ACTORES)* Por suposto, hai que tratala con certa lixeireza...

O PRIMEIRO ACTOR

Claro, con máis desenvoltura.

A PRIMEIRA ACTRIZ

Pois si. É moi sinxela. *(Ao PRIMEIRO ACTOR)* ¿Paréceche que a ensaiemos agora mesmo?

O PRIMEIRO ACTOR

¡Por min!... Vou dar a volta para facer a entrada.
(Sae para poder entrar despois pola porta do foro).

O DIRECTOR

(Á PRIMEIRA ACTRIZ) Así que entón, lembre: rematou a escena entre vostede e esa Madame Paz, que xa me ocuparei eu de escribir. Vostede está... Non, ¿onde vai?

A PRIMEIRA ACTRIZ

¡Agarde!... Vou poñer o sombreiro... *(Faino, indo recoller o seu sombreiro do colgadoiro).*

O DIRECTOR

Ah, claro, perfecto. Entón, vostede queda aquí coa cabeza agachada.

A FILLA STRA

(Divertida) Pero, ¡se nin sequera vai vestida de negro!

A PRIMEIRA ACTRIZ

¡Hei ir vestida de negro, e moito máis decentemente que vostede!

O DIRECTOR

(Á FILLA STRA) ¡Cale, por favor! E mire con atención ¡Seguro que algo aprende! *(Bate as palmas)* ¡Adiante! ¡Adiante! ¡A entrada!
(Volve baixar do escenario para captar a impresión da escena. Ábrese a porta do fondo e adiántase o PRIMEIRO ACTOR, co aire desenvolto e picarón dun vello galante. A representación da escena feita polos ACTORES hase ver, dende as primeiras frases, como outra cousa, aínda que sen ter, nin moito menos, o aire dunha parodia: ha parecer, máis ben, como a escena pasada a limpo, feita "bonita". Por suposto que a FILLA STRA e mais o PAI, ao non se recoñecen para nada naqueles PRIMEIRA ACTRIZ e PRIMEIRO ACTOR e ao oílos pronunciaren as súas mesmas palabras, han expresar de diversas maneiras, con acenos, con sorrisos, cunha protesta aberta... a impresión que lles dan: sorpresa, asombro, marabilla, sufrimento, como logo se ha ver. Escóitase con claridade a voz do APUNTADOR dende a cuncha).

O APUNTADOR

Boa tarde, señorita.

O PRIMEIRO ACTOR

"Boa tarde, señorita..."

O PAI

(Sen se poder conter) ¡Non! ¡Así non!
(Mentres, a FILLA STRA, ao ver entrar daquel xeito o PRIMEIRO ACTOR, ceiba unha gargallada).

O DIRECTOR

(Furioso) ¡Silencio, por favor! ¡E vostede deixe de rir dun raio dunha vez! ¡Así non se pode facer nada!

A FILLA STRA

(Chegando ata o proscenio) ¡Desculpe, señor, mais o normal é que ría! *(pola PRIMEIRA ACTRIZ)* A señorita está aí, quieta e comedida no seu sitio; pero se me quere representar a mín, pódolle asegurar que eu ao oír dicir “boa tarde” desa maneira e nese ton, ía escachar coa risa ¡que foi exactamente o que me pasou!

O PAI

(Adiántase un pouco tamén el) Si, claro... ese aire, ese ton...

O DIRECTOR

¡Que aire nin que ton! Póñanse para un lado, por favor, ¡e déixenme ver o ensaio!

O PRIMEIRO ACTOR

(Adiantándose) Se teño que representar a un vello que acode a unha casa equívoca...

O DIRECTOR

¡Si, si, non faga caso, por favor! ¡Continúe, continúe, que vai moi ben! *(Agardando que O PRIMEIRO ACTOR prosiga)* A ver...

O APUNTADOR

Boa tarde, señorita.

O PRIMEIRO ACTOR

“Boa tarde, señorita...”.

O APUNTADOR

Boa tarde.

A PRIMEIRA ACTRIZ

“Boa tarde...”.

O APUNTADOR

¡Oh! Digo eu ¿non será a primeira vez que vén vostede por aquí, non si?

O PRIMEIRO ACTOR

(Arremedando o xesto do PAI, o de examinala por debaixo do sombreiro, mais expresando despois de maneira moi diferente, primeiro compracencia e logo temor) Digo eu... ¿non será a primeira vez que vén vostede por aquí... ou que?

O PAI

(Corrixindo, sen poder resistir) Non é “ou que”, é “non si”, “¿non si?”.

O DIRECTOR

Diga ¿non si?, con interrogación.

O PRIMEIRO ACTOR

(Sinala ao APUNTADOR) Pois eu oín “ou que”.

O DIRECTOR

Veña, o mesmo ten “ou que” que “non si”. Siga, siga... Ben, quizais un pouco menos enfático... Voulo facer eu, mire... *(Sobe ao escenario e repite el a parte dende a entrada)* “Boa tarde, señorita”.

A PRIMEIRA ACTRIZ

“Boa tarde...”

O DIRECTOR

“Digo eu... ¿Non será...?” *(Dirixíndose ao PRIMEIRO ACTOR, para que se fixe no xeito en que mirou para a PRIMEIRA ACTRIZ por debaixo do sombreiro)* Sorpresa, temor e compracencia. *(Segue, coa PRIMEIRA ACTRIZ)* “Digo eu...” *(xesto pedíndolle texto ao Apuntador)*.

O APUNTADOR

Non será a primeira vez que vén vostede por aquí ¿non si?

O DIRECTOR

¿Non será a primeira vez que vén vostede por aquí, non si? *(De novo, virándose cara ao PRIMEIRO ACTOR cunha ollada de entendemento)* ¡Explícome? *(Á PRIMEIRA ACTRIZ)* Entón vostede di: “Non, señor”. *(De novo ao PRIMEIRO ACTOR)* En resumo, ¿que lle vou dicir?: ¡Souplesse! *(Axilidade)* *(E baixa do escenario)*.

O APUNTADOR

Non, señor.

A PRIMEIRA ACTRIZ

“Non, señor...”.

O APUNTADOR

¿Xa viñera algunha outra vez? ¿Máis dunha?”.

O PRIMEIRO ACTOR

“¿Xa viñera algunha outra vez? ¿Máis dunha?”.

O DIRECTOR

¡Non, non, agarde! Deixe que ela faga antes un xesto afirmativo. “¿Xa viñera algunha outra vez?”.

(A PRIMEIRA ACTRIZ ergue un pouco a cabeza musgando penosamente, como desgustada, os ollos, e despois, a un “XA” do DIRECTOR, move dúas veces a cabeza).

A FILLAstra

(Non o pode aturar) ¡Ai, mi madriña! *(E leva no intre a man á boca para cortar a gargallada).*

O DIRECTOR

(Virase) ¿Que é o que pasa?

A FILLAstra

(Ao momento) ¡Nada, nada!

O DIRECTOR

(Ao PRIMEIRO ACTOR) E vostede, vostede, ¡siga!

O PRIMEIRO ACTOR

“¿Máis dunha?...” *(Agarda texto do apuntador).*

O APUNTADOR

Pois daquela non se tiña que comportar así. ¿Permíteme que lle quite o sombreiriño?

O PRIMEIRO ACTOR

“Pois daquela, non se tiña que comportar así... ¿Permíteme que lle quite o sombreiriño?”

(O PRIMEIRO ACTOR di esta última frase nun ton e cun xesto tal, que a FILLAstra, que quedara coas mans tapando a boca, non é quen de se conter, por moito que queira, e ceiba unha gargallada que estoupa irresistible entre os seus dedos, estrondosa).

A PRIMEIRA ACTRIZ

(Indignada, volvendo para o seu sitio) ¡Ah, non! ¡Non penso quedar aquí facendo o pallaso para esa!

O PRIMEIRO ACTOR

¡Nin eu tampouco! ¡Acabouse!

O DIRECTOR

(Á FILLAstra, a berros) ¡¡Abonda, abonda xa!! ¡Deixe de rir dunha vez!

A FILLAstra

Si, si, si, señor, perdoe... perdoe...

O DIRECTOR

É vostede unha maleducada, ¡iso é o que é! ¡Unha vaidosa!

O PAI

(Tentando mediar) Si señor, ten razón, ten vostede razón; pero pídolle que lle perdoe.

O DIRECTOR

¿Como quere que lle perdoe?... ¡É unha indecencia!

O PAI

Si, si, señor, pero, créame, créame, fai un efecto tan raro...

O DIRECTOR

¿Raro? ¿Como que raro? ¿Raro por que?

O PAI

Cabaleiro, eu admiro, admiro os seus actores; a ese señor *(Polo PRIMEIRO ACTOR)* á señorita *(Pola PRIMEIRA ACTRIZ)* pero, verdadeiramente... é certo, non son nós...

O DIRECTOR

¡Era o que faltaba! ¿Como quere que sexan “vostedes”, se son os actores?

O PAI

E os dous fan moi ben os nosos papeis. Mais a nós parécenos outra cousa; que quere ser a mesma, si, ¡pero que non o é!

O DIRECTOR

¿Daquela, que é?

O PAI

Unha cousa que... se converte en algo deles; xa non é nosa.

O DIRECTOR

¡Por forza! Xa llo dixen.

O PAI

Si, comprendo, comprendo...

O DIRECTOR

¡Pois xa chegou! (*Aos ACTORES*) Quérolles dicir que despois faremos os ensaios nós, como é debido. Sempre me pareceu unha maldición ter que ensaiar diante dos autores. ¡Nunca están conformes! (*Dirixese ao PAI e mais á FILLAstra*) Veña, empecemos de volta con vostedes; e a ver se é posible que non ría...

A FILLAstra

¡Ai, non! ¡Non vou rir máis, non señor! ¡Pode estar seguro! ¡Agora vén o mellor momento para min!

O DIRECTOR

¡Pois veña! Cando ela di: “Por favor, fágao por min... Teño que esquecer que vou vestida así” (*Ao PAI*) vostede ten que responder deseguida: “¡Comprendo, ah,... comprendo!”, e preguntarlle decontado...

A FILLAstra

¿Como? ¿Que?

O DIRECTOR

...¡polo motivo do seu loito!

A FILLAstra

¡De ningunha maneira, señor! Mire: cando lle dixen que tiña que esquecer que ía vestida de loito, ¿sabe o que me contestou? “¡Ah, moi ben, moi ben. Pois entón, ímolo quitar, imos quitar correndiño ese vestido!”

O DIRECTOR

¡Oh, que bonito, que bonito! ¿Quere que nos queimen o teatro ou que?

A FILLAstra

¡Pois esa é a verdade!

O DIRECTOR

¡Que verdade nin farrapo de gaita! ¡Aquí estamos nun teatro, señorita! É a verdade... si, ¡pero ata certo punto!

A FILLAstra

Desculpe... daquela, ¿que quere facer vostede?

O DIRECTOR

¡Xa o verá, xa o verá! ¡Déixeme a min!

A FILLAstra

¡Non señor! Do meu noxo, de todos os motivos, cada un máis ruín e máis cruel có outro, polos que eu son “esta”, así; ao mellor vostede quereda sacar un pequeno enredo romántico e sentimental, con el a preguntar polo motivo do meu loito e comigo a responder chorosa que meu pai morreu hai dous meses. ¡Pois non! ¡Non señor! El tenme que dicir o que me dixo: “Pois entón ímolo quitar, imos quitar correndiño ese vestido”. E eu, con todo o meu loito de dous meses escasos no corazón vou cara alí ¿ve?, detrás daquel biombo, e con estes dedos que me tremen de vergoña e de repugnancia, despréndome do vestido, pouco a pouco... (*Faino*).

O DIRECTOR

(*Botando as mans á cabeza*) ¡Por favor! ¿Que me está a dicir?

A FILLAstra

(*Berrando, frenética*) ¡A verdade, señor! ¡A verdade!

O DIRECTOR

Si, si, eu non llo nego, pode ser a verdade... E comprendo, comprendo todo o seu horror, señorita... ¡Mais tamén ha comprender vostede que todo iso non é posible nun escenario!

A FILLAstra

¿Non é posible? Pois, entón, moi agradecida: si non é así, non paga a pena. Marcho.

O DIRECTOR

Agarde, escoite...

A FILLAstra

¡Marcho, marchó! ¡O que é posible no escenario acordárono vostedes dous, xuntos, alí a soas! ¡Está ben claro! El quere chegar correndo á representación (*con esaxeración*) dos seus remorsos e dos seus tormentos espirituais; ¡mais o que eu quero é representar o meu drama, o meu!

O DIRECTOR

(*Molesto, axitándose coma unha fera*) ¡Ah!, por fin saíu, ¡¡o seu!! Desculpe, o seu non é o único... ¡Tamén existe o dos demais! O del (*polo PAI*) o da súa nai...

(*Nun ton máis manso e conciliador*).

Tense que moderar vostede, señorita.

A FILLAstra

¡Dígame como! El non poderá representar todos os seus “nobres” remorsos, todos os seus tormentos “morais”, se vostede lle quere aforrar o horror de se ter visto un día, despois de lle facer quitar o vestido do seu recente loitío, entre os brazos daquela rapariga, xa muller, señor, daquela cativa que el ía ver á saída da escola.

(Estas últimas palabras díaa coa voz tremende de emoción. Ao escoitala, a NAI, atafegada por unha angustia irrefreable, que se expresa ao principio nuns xemidos afogados, rompe despois en pranto desesperado. Todos se senten vencidos pola emoción. Pausa longa).

A FILLAstra

(Despois de que a NAI dea mostraa de sosegarse, engade, amarga e decidida) Agora estamos aquí, como en familia, ignorados aínda polo público. Vostede poderá mostrar mañá coa nosa historia o seu espectáculo tal como lle pareza. Pero, ¿quere ver, de verdade, estalar o drama tal como aconteceu?

O DIRECTOR

Si, si, non pido outra cousa, ¡Para coller del todo canto poida!

A FILLAstra

Pois daquela, dígalle a esa nai que saía.

A NAI

(Erguéndose entre choros, cun berro) ¡Non, non! ¡Non llo permita, señor! ¡Non deixe que o faga!

O DIRECTOR

E só para vermos, señora.

A NAI

¡Eu non podoo! ¡Non podoo!

O DIRECTOR

Pero, ¿se o que pasou xa pasou! ¡Perdoe, pero non entendo nada!

A NAI

Non, ¿está a pasar agora, está a pasar sempre! ¡A miña aflicción non é finxida! Eu estou viva, señor, e presente, sempre, en cada instante do meu suplicio, renovado sen cesar, viva e presente, por sempre. Pero, aquelas dúas criaturas, alí... ¿Sentiunas falar? ¡É que xa non poden falar, señor! Están aínda aferradas a min, para manter vivo e presente o meu tormento; mais eles, ...eles, en si,

non existen ¡xa non existen!... E ela (*pola FILLA*) ela fuxiu, escapou do meu lado, e perdeuse, perdeuse... Se eu agora a vexoo aquí é outra vez polo mesmo, só por iso, sempre por iso; ¡para que se siga renovando en min, vivo e presente, o suplicio que sufrín tamén por causa dela!

O PAI

(Solemne) ¡O instante eterno, señor, xa eu llo dixen! Ela (*pola FILLAstra*) está aquí para aferrarme e inmovilizarme, para terme cravado e suspendido, eternamente, naquel fugaz e único momento vergoñento da miña vida. Ela non pode renunciar a iso, e vostede, cabaleiro, certamente non mo vai poder evitar.

O DIRECTOR

Si, si, eu non digo que non o representemos: mesmo ha ser o ceme de todo o primeiro acto, ata chegarmos a cando son sorprendidos por ela. *(Sinala á NAI)*.

O PAI

Inevitablemente. Pois que é a miña condena, señor: ¡todo o noso tormento, que debe culminar nese berro final! *(Tamén sinala á NAI)*.

A FILLAstra

¡Aínda o sinto aquí, nos meus oídos! ¡Aquel berro toleoume! Vostede pódeme representar como queira, ¡non importa! Mesmo vestida, con tal de que teña polo menos os brazos –namais que os brazos– ao aire; porque, mire, ao estar así *(achégase ao PAI e pousa a cabeza nos seus brazos)* coa cabeza pousada así, e os brazos así no seu pescozo, vía latexar aquí, aquí, no brazo, unha vea; e entón, como se naquela vea viva estivera agachado todo o meu noxo, apertei os ollos así, así, ¡e afundín a cabeza no seu peito! *(Virándose cara á NAI)* ¡Berra, mamá, berra! *(Afunde a cabeza no peito do PAI e, cos ombros erguidos como para non escoitar o berro, engade coa voz afogada pola dor)* ¡Berra como berraches daquela!

A NAI

(Botándose a separalos) ¡Non! ¡Non! ¡Miña filla! *(E cando a separa del)* ¡Besta! ¡Besta! ¡É a miña filla! ¿Non ves que é a miña filla?

O DIRECTOR

(Co berro recúa ata o proscenio, diante do abraio dos ACTORES. Despois dun momento de estupor) ¡Perfecto! ¡Si, perfecto! E agora pano, ¡pano!

O PAI

(Vai cara a el, axitado) ¡Así! ¡Así foi como aconteceu realmente, señor!

O DIRECTOR

(Entusiasta e convencido) ¡Si si! E aquí, sen dúbida, ¡pano! ¡Pano, pano, pano! *(Diante dos berros do DIRECTOR, o MAQUINISTA baixa o pano, deixando fóra, no proskenio, ao DIRECTOR e mais ao PAI)* ¡Será animal! Digo pano para indicar que o acto ten que rematar aquí e vai e báixame o pano de verdade. *(Ao PAI, mentres abre un oco no pano para volver entrar)* ¡Si, si, magnífico! ¡Magnífico! ¡Efecto seguro! ¡Hai que rematar con esta escena o primeiro acto! ¡Éxito garantido, dígollo eu! ¡Éxito garantido! *(Desaparecen detrás do pano).*

III

Escena I

(Ao se erguer o pano do Terceiro Acto vese que os MAQUINISTAS desfixeron aquel primeiro simulacro de decorado e instalaron un pequeno estanque con xardín. Nunha beira do escenario están sentados, en ringleira, os ACTORES, e na outra os PERSONAXES. O DIRECTOR está de pé, no medio do escenario, co puño pechado sobre a boca, en actitude cavilosa).

O DIRECTOR

(Movéndose tras unha breve pausa) ¡E agora vamos co segundo acto! Déixenme, déixenme a min, como acordamos ¡e todo ha saír moi ben!

A FILLAstra

A nosa entrada na súa casa *(polo PAI)* contra a vontade dese *(polo FILLO)*.

O DIRECTOR

Está ben, pero deixe que me ocupe eu, por favor.

A FILLAstra

¡Con tal de que quede claro o seu desprezo!

A NAI

(Dende o seu recanto, movendo a cabeza) ¡Total, para o que nos valeu!

A FILLAstra

¡Non importa! ¡Canto máis dano para nós, máis remorsos para el! *(Sinala ao Pai).*

O DIRECTOR

(Impaciente) ¡Entendido, entendido! ¡E ese principio hase ter ben en conta, non o dubide!

A NAI

(Suplicante) Pero, por favor, señor, para a tranquilidade da miña conciencia, faga que se entenda ben, que eu tentei por todos os medios...

A FILLAstra

(Interrompéndoa, con desprezo, e seguindo ela) ...sosegarme, aconsellarme que non provocara o seu desprezo. *(Ao DIRECTOR)* ¡Faga o que ela di, conténte, porque é certo! Eu, ademais, gozo moitísimo, porque é evidente: canto máis suplicante se mostra ela, canto máis quere entrar no seu corazón, máis afastado se mantén el, máis “au-sen-te”. ¡Que pracer!

O DIRECTOR

Ben, ¿comezamos dunha vez co segundo acto, ou que?

A FILLAstra

Xa calo. Mais bote de conta que ha ser imposible desenvolve-lo todo no xardín, como vostede quere.

O DIRECTOR

¿E iso por que?

A FILLAstra

Porque el *(outra vez polo FILLO)* está sempre pechado no seu cuarto, afastado de nós. E ademais, como xa lle dixen, todo o papel dese pobre rapaz medoñento e infeliz desenvólvese na casa...

O DIRECTOR

¡Xa! Pero como comprenderá vostede, non imos poñer carteliños de onde estamos ou cambiar o decorado á vista do público cada dous por tres.

O PRIMEIRO ACTOR

Pois antes facíase.

O DIRECTOR

Si, cando o público era como esa cativa de aí...

A PRIMEIRA ACTRIZ

E a ilusión máis doada.

O PAI

(Erguéndose de golpe) ¡Polo que máis queiran, non falen de “ilusión”! ¡Non usen esa palabra; para nós é particularmente cruel!

O DIRECTOR

¿Cruel? ¿E por que, se me permite a pregunta?

O PAI

¡Porque si! ¡Cruel, cruel! ¡Vostede tiña que entendela!

O DIRECTOR

¿E logo que quere que digamos? A ilusión que debemos crear aquí, para os espectadores...

O PRIMEIRO ACTOR

...coa nosa representación...

O DIRECTOR

...¡¡a ilusión dunha realidade!!

O PAI

Eu entendo, señor. Mais ao mellor vostede non é quen de nos entender a nós. ¡Desculpe! Porque para vostede e para os seus actores trátase simplemente –e é ben lícito– dun xogo.

A PRIMEIRA ACTRIZ

(Interrompendo irada) Pero, ¿que di de xogo? Non somos rapaces, ¿sabe? Aquí interprétase seriamente.

O PAI

Non digo eu que non. E, en realidade, estou a falar diso, do xogo da súa arte, que cabalmente debe ofrecer –como dixo o director– unha perfecta ilusión de realidade.

O DIRECTOR

Mesmamente. ¡Iso é!

O PAI

Agora ben, pense vostede que nós, por nós mesmos *(sinála para si e para os outros cinco PERSONAXES)* ¡non posuímos ningunha outra realidade alén desta ilusión!

O DIRECTOR

(Desconcertado, mirando para os seus ACTORES que quedaron tamén confusos e perdidos) ¿Que quere dicir con iso?

O PAI

(Despois de telos observado un pouco, cun triste sorriso) Pois, si, señores. ¿Que outra cousa somos? O que para vostedes é un xogo, unha ilusión que hai que crear, para nós, en cambio, é a nosa única realidade. *(Breve pausa. Adiántase uns pasos cara ao DIRECTOR e engade)* E non só para nós, créame. Pénseo ben. *(Fítao)* ¿Saberíame dicir quen é vostede? *(E queda sinalándoo co índice).*

O DIRECTOR

(Turbado, cun medio sorriso) ¿Como que quen son? ¡Son eu!

O PAI

¿E se eu lle dixese que iso non é certo pois que vostede é eu?

O DIRECTOR

¡Diríalle que está vostede tolo!
(Os ACTORES rin).

O PAI

Teñen motivo para riren, porque aquí todo é xogo. *(Á PRIMEIRA ACTRIZ, que vai dicir algo)* –moi serio, dende logo, moi serio–. *(Ao DIRECTOR)* E vostede pode entón obxectarme que xusto porque se trata dun xogo, este señor *(polo PRIMEIRO ACTOR)* que é “el”, debe ser “eu”, e que, viceversa, eu son el. ¿Pero, quen é vostede?
(Os ACTORES volven rir).

O DIRECTOR

(Dirixíndose case marabillado e ao mesmo tempo, irritado, aos ACTORES) ¡Ah! ¡Verdadeiramente fai falla moita cara dura! Un que seica vai de personaxe, ¡vénme preguntar a min quen son!

O PAI

(Con dignidade, mais sen fachenda) Un personaxe, cabaleiro, sempre lle pode preguntar a un home quen é. Porque un personaxe ten realmente unha vida propia, unha natureza propia, polo que sempre é “alguén”. Mentres que un home –e agora non falo de vostede– un home, así, en xeral, pode ser “ninguén”.

O DIRECTOR

¡Se cadra...! ¡Pero vostede preguntámo a min, que son o Director deste teatro, o director da Compañía! ¿Entende? ¿A onde quere chegar con todo isto?

O PAI

A ningures, señor. Só quero facerlle ver que se nós *(e de novo sinálase a si mesmo e aos outros PERSONAXES)* non temos outra realidade, á parte da ilu-

sión, non estaría de máis que tamén vostede desconfiase da súa propia realidade; desta que hoxe respira, porque está destinada a se revelar mañá como unha ilusión.

O DIRECTOR

(Decide tomalo de broma) ¡Ah, estupendo! Só lle falta engadir que vostede, con esta comedia que me vén representar aquí, ¡é máis verdadeiro e máis real ca min!

O PAI

(Coa máxima seriedade) ¡Diso non cabe dúbida ningunha, señor!

O DIRECTOR

Ai, ¿sí?

O PAI

Coidei que vostede o entendera dende o principio.

O DIRECTOR

¿Máis real ca min?

O PAI

Se a súa realidade pode mudar dun día para outro...

O DIRECTOR

Claro que pode mudar, ¡é evidente! ¡Muda decontino, coma a de todos!

O PAI

(Cun berro) ¡A nosa non, cabaleiro! ¿Decátase? ¡Esa é a diferenza! Non muda, non pode mudar nin ser outra, nunca, porque xa está fixada –así, “esta”– para sempre... ¡é terrible, señor! a nosa realidade é inalterable; e deberíalles dar a vostedes calafríos cando se achegan a nós!

O DIRECTOR

(Plántase diante del dun chimpo, por unha idea que lle veu de súpeto) Pois xa me gustaría a min saber cando se viu un personaxe que saíse do seu papel e se puxese a falar del así, como vostede fai, a comentalo, a explicalo... ¿cando se viu tal cousa? ¡Eu nunca vin tal!

O PAI

Non se viu nunca, porque os autores adoitan gardar para eles a angustia da creación.

O DIRECTOR

Si, si, iso seino ben.

O PAI

¿De que se asombra, entón? Imaxine a desgraza que supón para un personaxe o ter nacido vivo na imaxinación dun autor que despois lle quixese negar a vida. E dígame se ese personaxe, así abandonado, vivo e sen vida, non ten motivos para se poñer a facer o que estamos facendo nós, agora, aquí, diante de vostedes, despois de telo feito durante moito tempo, moito, pódemo crer, diante del, para convencelo, para presionalo, presentándonos unhas veces eu, unhas veces ela *(pola FILLASTRA)*, e outras esa pobre nai...

A FILLASTRA

(Adiantándose, coma nun sonho) É certo, eu tamén, eu tamén, señor. Moitas veces, para incitalo, na melancolía daquel seu escritorio, ao solpor, cando el, abandonado na butaca, non se decidía a premer a chave da luz e deixaba que as sombras invadisen o cuarto... Naquelas sombras rebuliamos nós para tentalo... *(Como se se estivese a ver aínda naquel escritorio, e lle estorbase a presenza de todos aqueles ACTORES)* ¡Se se fosen todos vostedes! ¡Se nos deixasen a nós sos!... Mamá alí, con ese fillo... eu coa pequena... ese mozo alí, sempre só;... e logo eu con el *(polo PAI, de pasada)*... e despois eu soa, eu soa... naquela penumbra *(Sobresáltase como se se quixese aferrar á visión que ten de sí, escintilante e viva naquelas sombras)*.

¡A miña vida, aí! ¡Que escenas! ¡Que escenas lle iamos propoñer! ¡Eu, eu principalmente, eu incitábao máis do que ninguén!

O PAI

¡Xa! E ao mellor foi pola túa culpa, pola túa esaxerada porfía, polo teu ardor desmesurado...

A FILLASTRA

¡Non é verdade! El mesmo me fixo como son *(Achégase ao DIRECTOR como para lle falar en confianza)* Coido, señor, que foi máis ben por desalento, polo cansazo que lle causa o teatro tal e como o público o ve e o quere...

O DIRECTOR

Sigamos, sigamos adiante dunha vez, e vaia aos feitos, por favor.

A FILLASTRA

Ah, desculpe, mais para min que hai mesmo demasiados feitos desde que nos chegamos á súa casa *(polo PAI)* e vostede dixo que non podía colgar carteliños ou mudar de decorados cada cinco minutos.

O DIRECTOR

Pois precisamente. Hai que combinalos, agrupalos nunha acción simultánea e concentrada, e non como vostede pretende, que quere ver primeiro como o seu irmanciño volve da escola e vaga coma unha sombra polas estancias, agochándose detrás das portas e cavilando nun propósito no que –¿como dixo vostede?–.

A FILLASTRA

...Se “desmedula”, señor, ¿se desmedula enteiro!

O DIRECTOR

¡“Desmedula”! ¡Non oín nunca esa palabra! En fin, se “desmedula” enteiro, mentres “semella que só lle medran os ollos” ¿Vale así?

A FILLASTRA

Si, señor: ¡velaí o ten! (*Polo rapaz, á beira da NAI*) ¡Namais ca ollos!

O DIRECTOR

¡Moi ben! E ao mesmo tempo, quere que vexamos tamén a esa cativa que xoga, inocente, no xardín. El na casa e ela no xardín, ¿pensa que é posible?

A FILLASTRA

¡Ao sol, señor, feliz! É o meu único premio, a súa alegría, a súa felicidade naquel xardín; arrincada da miseria e da desolación do sórdido e horrendo cuarto no que durmiamos os catro. ¡Eu con ela, imaxine, eu, co horror do meu corpo contaminado, xunto dela que me apertaba moi forte cos seus braziños, amorosos e inocentes. No xardín, en canto me vía corría ao meu lado, collíame da man e levábame á procura de flores e quería mostrarmas todas... Era tan alegre, tan alegre...!

(Mentres fala, desfeita pola lembranza, rompe a chorar longa e amargamente, deixando caer a cabeza entre os brazos desmaiados riba da mesa. A emoción vence a todos. O DIRECTOR achégase a ela case paternal e dille por consolala).

Escena II

O DIRECTOR

Faremos o xardín, faremos o xardín, non se preocupe. Xa verá como ha quedar satisfeita. Agruparemos nel todas as escenas. (*Chama polo seu nome a un MAQUINISTA*) ¡Ei, báixeme un bastidor cun par de árbores! ¡Dous ou tres cipreses pequenos aquí, diante do estanque! (*Vese caer o bastidor dende o alto do escenario. Ven o MAQUINISTA para fixalo con cravos*) (*O DIRECTOR á FILLASTRA*) Así, para darnos unha idea. (*Chama outra vez polo seu nome ao MAQUINISTA*) ¡Ei, báixeme agora un ceo!

O MAQUINISTA

(Dende arriba) ¿O que?

O DIRECTOR

¡Un ceo!

O AXUDANTE DE DIRECCIÓN

¡Un ceo!

O DIRECTOR

Un fondo que caia detrás do estanque. (*Vese caer dende o alto un lenzo branco*) ¡Branco non! ¡Díxenlle un ceo! Non importa, déixeo; xa o amaño eu agora. (*Chamando*) ¡A ver o electricista, que apague todo e que me dea un pouco de ambiente... ambiente de claro de lúa... agora un azul intenso. E un proxector, azul tamén, contra o fondo... ¡Así! Obrigado. (*Con estas ordes vaise creando unha misteriosa escena lunar, que incita os ACTORES a falaren e movêrense como de noite, nun xardín, baixo a lúa*) (*Á FILLASTRA*) ¡Ve, xa está! E agora o rapaz, en vez de se agochar detrás das portas dos cuartos, pode deambular por aquí, polo xardín, agochándose detrás das árbores. Pero vai ser difícil atopar unha cativa que faga ben a escena das florifias con vostede... (*Diríxese ao RAPAZ*) ¡A ver, rapaz, achégate! ¡Témonos que poñer de acordo! (*E como o RAPAZ non se move*) ¡Achégate! ¡Achégate! (*Despois, tirando por el, tenta que manteña a cabeza erguida, mais a cada intento vólvea deixar caer*) ¡Pois vaia problema o do rapaz este! ¿Que é o que lle pasa? Por Deus, tería que dicir algunha cousa... (*Achégase, ponlle unha man no lombo e lévao detrás das árbores*) Ven, ven comigo: Escóndete aquí detrás... Así... Asoma un pouco a cabeza, axexando... (*Apártase para ver o efecto; o RAPAZ*

executa a acción con tal verdade que os ACTORES quedan impresionados)
Moi ben... moi ben... (Á **FILLA**STRA) Ocorreseme que a cativa, ao sorprendelo axexando, podía correr cara a el e arrincarlle polo menos unha palabra...

A FILLASTRA

(*Poñéndose de pé*) Non espere que fale mentres este estea diante (*Polo FILLO*). Primeiro tería que botar a este de aquí.

O FILLO

(*Sae decidido cara a unha das escaleiriñas*) ¡Agora mesmo! ¡E encantado!
¡Non pido nada mellor!

O DIRECTOR

(*No intre, reténdoo*) ¡Non! ¡Agarde! ¿Onde é que vai?
(*A NAI levántase preocupada, angustiada pola idea de que marche de verdade, e instintivamente ergue os brazos como para retelo, aínda que sen se mover do seu lugar*).

O FILLO

(*Ao chegar ao proskenio, ao DIRECTOR que o retén*) ¡Eu non teño nada que facer aquí! ¡Déixeme marchar, por favor! ¡Déixeme marchar!

O DIRECTOR

¿Como que non ten nada que facer?

A FILLASTRA

(*Placidamente e con retranca*) ¡Non o deteña! ¡Non vai marchar!

O PAI

¡Ten que representar coa súa nai a terrible escena do xardín!

O FILLO

(*Decontado, decidido e feroz*) ¡Eu non represento nada! ¡Xa o levo dito dende o principio! (*Ao DIRECTOR*) ¡Déixeme marchar!

A FILLASTRA

(*Achégase ao DIRECTOR*) Permiso, cabaleiro (*Faino baixar os brazos cos que retén o FILLO*) ¡Sólte! (*Agora fala co FILLO, en canto o DIRECTOR o solta*) Vaite, pois... (*O fillo segue inclinado cara á escaleira mais como trabado por un poder oculto que lle impedisese baixar os chanzos; despois, entre o asombro e a ansiosa turbación dos ACTORES, base mover lentamente ao longo do proskenio, dirixíndose á outra escaleira do escenario; mais ao chegar alí, ha ficar de*

*novo inclinado, sen poder baixar. A FILLA*STRA, *que o seguiu con ollos de desprezo en actitude de desafío, estoura en gargalladas*) ¡Non pode! ¿Estao a ver? ¡Non pode! Ten que quedar aquí, á forza, atado á cadea, irremediamente. Se eu, que emprendo o voo en canto aconteza o que ten que acontecer –xustamente polo odio que lle teño a el, para non velo nunca máis–. Pois ben, se eu aínda estou aquí aturando a súa presenza – ¡imaxine como vai marchar el, que ten inevitablemente, inevitablemente que ficar aquí, con este modélico pai e con aquela nai, a quen xa non lle quedará outro fillo máis ca el... (Á **NAI**) ¡Veña, veña, mamá! Ven... (*Diríxese ao DIRECTOR para sinalarlla*) ¿Ve? Xa se levantara, xa se levantara para detelo... (Á **NAI**, *como atraéndoa por arte de maxia*) Ven, ven... (*Despois, ao DIRECTOR*) ¡Imaxine as ganas que ela pode ter de lles mostrar aos seus actores o que sente! Mais é tanta a ansia que ten por achegarse a el que –aí a ten, ¿vea?– ¡está disposta a vivir a súa escena! (*Efectivamente, a NAI achegouse e en canto a FILLA*STRA *remata de dicir as últimas palabras, abre os brazos para indicar que consente*).

O FILLO

(*Ao momento*) ¡Ah, pero eu non! Se non podo marchar quedo aquí, ¡mais repito que eu non represento nada!

O PAI

(*Ao DIRECTOR, tremendo*) ¡Vostede pode obrigalo, señor!

O FILLO

¡Ninguén me pode obrigar!

O PAI

¡Heite obrigar eu!

A FILLASTRA

¡Agardade! ¡Agardade! Denantes, ¡a escena da cativa no estanque!

Escena III

(*Corre a coller a MENIÑA e métea no estanque. A MENIÑA apóiase no bordo do estanque coa cara entre os brazos*).

O DIRECTOR

¡Moi ben! (*Diríxese ao FILLO*) E vostede, ao mesmo tempo...

O FILLO

(*Con desdén*) ¿Como que ao mesmo tempo? ¡Non é certo, cabaleiro! ¡Non lle houbo nunca unha escena entre ela e mais eu! (*Sinala á NAI*) Que lle conte ela mesma como foi.

(*Mentres, A ACTRIZ DE CARÁCTER e o GALÁN MOZO fóronse apartando do grupo de ACTORES e unha púxose a observar con grande atención á NAI, que ten enfronte, e o outro ao FILLO, para poderen facer despois os seus papeis.*)

A NAI

É certo, señor. Eu entrara no seu cuarto...

O FILLO

No meu cuarto, ¿oíu ben? ¡Non no xardín!

O DIRECTOR

¡Iso non ten ningunha importancia! ¡Hai que agrupar a acción, xa o dixen!

O FILLO

(*Descubrinto á GALÁN NOVO, que o observa*) ¿E vostede que quere?

O GALÁN NOVO

Nada; estou a observalo.

O FILLO

(*Virándose cara a ACTRIZ DE CARÁCTER*) Ah... ¿e vostede tamén? ¿Para facer o seu papel? (*Indica á NAI*).

O DIRECTOR

¡Mesmamente! ¡Mesmamente! ¡E coido que lles debería agradecer esa atención!

O FILLO

¡Claro que si! ¡Moitas grazas! Pero, ¿aínda non entendeu que esta obra non se pode facer? Nós non estamos dentro súa, e os seus actores contéplannos dende fóra ¿Parécelle posible sentirse vivir diante dun espello que, non contento con conxelarnos na imaxe da nosa propia expresión, vólvenola coma unha caricatura irrecoñecible de nós mesmos?

O PAI

¡É certo! ¡É certo! ¡Convénzase do que di!

O DIRECTOR

(*Ao GALÁN MOZO e á ACTRIZ DE CARÁCTER*) Está ben, aparten do medio.

O FILLO

É inútil. Eu non me presto.

O DIRECTOR

Agora cale e déixeme oír á súa nai. (*A NAI*) Entrara no seu cuarto... ¿Que máis?

A NAI

Si, señor, no seu cuarto, xa non podía máis. Para librar o corazón de toda a angustia que me preme. Pero en canto me viu entrar...

O FILLO

¡Non houbo escena ningunha! Marchei, marchei para non facer unha escena. Porque eu nunca na vida fixen ningunha escena, ¿entende?

A NAI

¡É certo! ¡É así! ¡É así!

O DIRECTOR

Pero agora é preciso que fagan esa escena entre vostede e mais el. ¡É indispensable!

A NAI

Eu, por min, señor, estou disposta. ¡Oxalá me dese vostede a oportunidade de falar con el un momento, de dicirlle todo o que gardo no corazón!

O PAI

(*Achegándose ao FILLO moi violento*) ¡Tes que facer esta escena, por túa nai. por túa nai!

O FILLO

(*Máis decidido ca nunca*) ¡Eu non vou facer nada! ¡Nada!

O PAI

(*Agárrao polos ombros e abanéao*) ¡Obedece, por Deus! ¡Obedece! ¿Non oes como che fala?

O FILLO

(*Agárrao tamén*) ¡Non! ¡Non! ¡Acaba dunha vez!
(*Excitación xeral. A NAI, espantada, tentará pôrse no medio, separalos.*)

A NAI

(*Coma antes*) ¡Polo amor de Deus! ¡Polo amor de Deus!

O PAI

(Sen soltalo) ¡Tes que obedecer! ¡Tes que obedecer!

O FILLO

(Lottando con el e tirándoo ao chan, xunto á escaleira, arrepiando a todos).
¿Pero, que é toda esta loucura? ¿Non tes reparo en airear así diante de todos a súa vergoña e a nosa? ¡Pois eu non me presto! ¡Non me presto! ¡E ademais interpreto a vontade de quen non nos quixo levar á escena!

O DIRECTOR

Pero, ¡se viñeron vostedes!

O FILLO

(Polo PAI) ¡Veul el, eu non!

O DIRECTOR

Vostede está aquí tamén.

O FILLO

El foi quen quixo vir, arrastrándonos aos demais e prestándose tamén a acordar con vostede, aí dentro, non só o que realmente aconteceu, senón, como se eso non fose abondo, ¡tamén o que non aconteceu!

O DIRECTOR

Pois conte, conte vostede que é o que aconteceu. ¡Cóntemo a min! ¿Saíu do seu cuarto sen dicir nada?

O FILLO

(Despois dun intre de dúbida) Nada. Precisamente por non facer unha escena.

O DIRECTOR

(Incitándoo) Moi ben. E despois, ¿que? ¿Qué e o que fixo despois?

O FILLO

(Diante da angustiada atención de todos, dando uns pasos polo proscenio)
Nada... Ao atravesar o xardín... *(Interrómtese, tético, absorto).*

O DIRECTOR

(Presionándoo cada vez máis para que fale, impresionado pola súa reserva)
¿Que máis? Ao atravesar o xardín...

O FILLO

(Alporizado, tapando a cara cun brazo) ¿Por que quere obrigarme a contalo? ¡É horrible!
(A NAI é puro tremor, con xemidos apagados, mentres mira cara ao estanque).

O DIRECTOR

(Baixiño, notando esa ollada, diríxese ao FILLO con receo crecente) ¿A cativa?

O FILLO

(Ollando de fronte, cara á sala) Alí, no estanque.

O PAI

(Dende o chan, sinalando á NAI con compaixón) ¡E ela ía detrás del, señor!

O DIRECTOR

(Ao FILLO, con ansiedade) E entón, vostede...

O FILLO

(Lentamente, sempre mirando para a fronte) Acudín a correr, para tentar sacala... Pero parei de súpeto, porque detrás daquelas árbores vin algo que me deixou conxelado: o rapaz, o rapaz que estaba alí parado, con ollos de tolo, mirando para a súa irmá afogada no estanque. *(A FILLASTRA, que quedara engruñada á beira do estanque agochando a CATIVA, responde coma un eco dende o fondo, saloucando desesperadamente)* Fixen ademán de me achegar a el, e entón...
(Resoa detrás das árbores, onde o RAPAZ estivo agochado, un tiro de revólver).

A NAI

(Cun berro arrepiante, acode co FILLO e con todos os ACTORES, no medio do balbordo xeral) ¡Fillo! ¡Meu fillo! *(E despois, entre a barafunda e os berros inconexos dos outros)* ¡Socorro! ¡Socorro!

O DIRECTOR

(Entre os berros, querendo abrir paso, mentres levantan o RAPAZ pola cabeza e polos pés e o levan detrás do pano branco) ¿Está ferido? ¿Feriuse de verdade? *(Todos, non sendo o DIRECTOR e mais o PAI, que quedou no chan, xunto á escaleira, desapareceron detrás do lenzo que fai de ceo, e alí fican un anaco falando angustiados. Despois os ACTORES volven á escena, por un lado e polo outro do pano).*

A PRIMEIRA ACTRIZ

(Entrando pola dereita, magoada) ¡Está morto! ¡Pobre rapaz! ¡Está morto! ¡Que horror!

O PRIMEIRO ACTOR

(Entrando pola esquerda a rir) ¿Morto? ¿Que vai estar morto! ¡Ficción! ¡Ficción! ¡Non o creas!

O MAQUINISTA

(Dende a dereita)

¿Ficción? ¡Realidade! ¡Realidade! ¡Está morto!

A DAMA NOVA

¡Está morto, está morto!

A ACTRIZ DE CARÁCTER

(Dende a esquerda) ¡Non, ficción, ficción!

O GALÁN MOZO

¡Pura ficción!

O PAI

(Erguéndose e berrando no medio deles) ¡Non é ficción, é realidade! ¡Realidade, señores, realidade! ¡Realidade!

(E desaparece tamén el, desesperadamente detrás do pano).

O DIRECTOR

(Que xa non pode máis) ¡Ficción! ¡Realidade! ¡Vaian todos ao inferno! ¡Luces! ¡Luces! ¡Luces! *(De súpeto, todo o escenario e todo o patio de butacas escintilan cunha luz moi intensa. O DIRECTOR refolga como liberado dun pesadelo e todos se miran aos ollos, suspensos e desorientados)* ¡Na miña vida me pasara tal cousa! ¡Un día enteiro perdido! *(Mira o reloxo)* ¡Marchen, márchense de aquí! ¿Que queren que fagamos agora? É tarde de máis para retomar o ensaio ¡Que lle imos facer! ¡Seguimos pola noite! *(En canto os ACTORES foron marchando, despedíndose)* ¡Ei, electricista! ¡Apague todo! *(Aínda non rematou de dicilo cando o teatro queda por un intre na máis negra escuridade)* ¡Ei, ti! ¡Deixa polo menos unha luz para ver onde poño os pés!

(Ao momento, detrás da tea, como por un erro na conexión, préndese un foco verde que proxecta, grandes e destacadas, as sombras dos PERSONAXES, menos o RAPAZ e a CATTVA. O DIRECTOR, ao velas, sae a correr do escenario, aterrado. Pola esquerda ha saír a FILLASTRA, que corre cara á sala; no primeiro chanzo detense un intre a mirar para os outros tres, e estala nunha estridente gargallada, correndo despois escaleiras abaixo. Corre ao longo do patio de butacas; volve parar e rir de novo, mirando para os tres de alá enriba. Ha desaparecer da sala e aínda, dende a entrada, base escoitar a súa gargallada. Pouco despois cae o pano.

FOTOGRAFÍAS DOS ENSAIOS XERAIS

Miguel A. Fernández

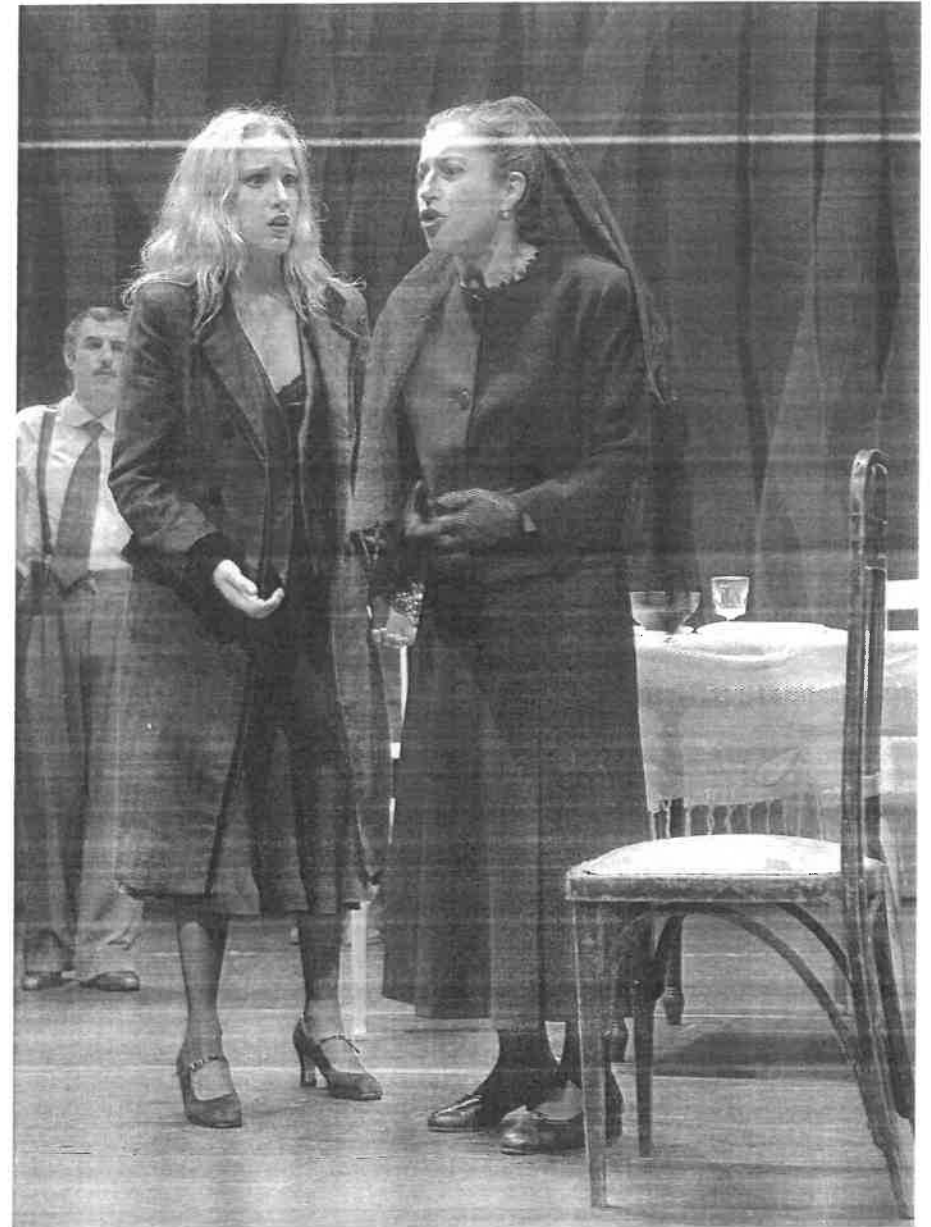


Xúlio Lago,

director artístico de *Seis personaxes á procura de autor*

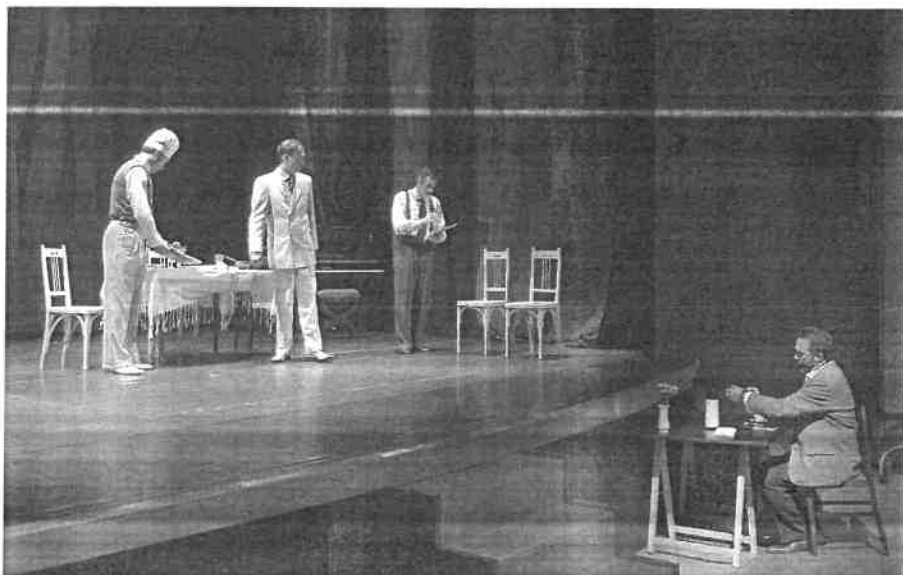
178

"Seis personaxes..."



179

"Seis personaxes..."



180

"Seis personaxes..."



181

"Seis personaxes..."



182

"Seis personaxes..."



183

"Seis personaxes..."



184

"Seis personaxes..."



185

"Seis personaxes..."



186

"Seis personaxes..."



187

"Seis personaxes..."



*Este libro saíu da imprenta o 28 de outubro de 2005,
a mesma data na que, en 1866, nalgún lugar de Arousa,
naceu Ramón M.º del Valle-Inclán
e polos días en que a Devesa da Rogueira no Courel de Novoneyra
se converte na máis fermosa sinfonía de cores.*