



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO ¹ 2ej

Facultad de Filosofía y Letras

LA MASCARA DEL INDIVIDUO EN LA SOCIEDAD.
ANALISIS DE TRES COMEDIAS Y UNA NOVELA
DE LUIGI PIRANDELLO.

T E S I S A
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS
Especialidad Letras Italianas
P R E S E N T A :
BEATRIZ DEHESA DIAZ



MAYO 6 1987



SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES

México, D. F.

1987



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

	Página
Introducción	1
CAPITULO I.- Marco histórico cultural.	
a) Situación histórica de Italia	1
b) Corrientes literarias de principios de siglo	3
c) Antecedentes del teatro italiano	7
CAPITULO II.- Biografía de Luigi Pirandello	14
CAPITULO III.- Características generales de la obra de Luigi Pirandello y análisis del ensayo <u>L'Umorismo</u> como base de su pensamiento ...	19
CAPITULO IV.- Importancia del teatro pirandiliano .	25
a) Originalidad de sus comedias del Teatro en el teatro	32
CAPITULO V.- La máscara del individuo en la sociedad a través del análisis de tres comedias y una novela de Luigi Pirandello	35
a) <u>Il giuoco delle parti</u>	36
b) <u>Pensaci, Giacomo!</u>	47
c) <u>Sei personaggi in cerca d'autore</u>	60
d) <u>Il fu Mattia Pascal</u>	72
CAPITULO VI.- Conclusión	85
Notas a la introducción	89
" al capítulo I	89
" al capítulo II	90
" al capítulo III	90
" al capítulo IV	92
" al capítulo V	94
" a la conclusión	112
BIBLIOGRAFIA	114

I N T R O D U C C I O N

El día en que anunciaron a Pirandello que era merecedor del Premio Nobel (1934), fue entrevistado por Corrado Sofia:

"Sofia: In realtà perché scrive?

Pirandello: Scrivo per cercare una verità.

Sofia: Crede di averla trovata nel lavoro compiuto finora?

Pirandello: Ciascuno di noi possiede un volto e una verità. Mi sforzo di avvicinarmi a quel volto, a quella verità. Mi sforzo di abituare lettori e spettatori a mettersi su tale cammino. Naturalmente la facciata spesso confonde. La verità che appare a prima vista porta fuori strada il più delle volte. Ognuno di noi ha una verità riposta o segreta e non è facile scoprirla, ma credo sia necessario cercarla. Credo che ciò contribuisca alla civiltà di un popolo, ad appagare il suo desiderio di giustizia. Per questo ho fiducia nella letteratura, nel teatro. Per questo scrivo." (1)

Esta necesidad de Pirandello de buscar la verdad del ser humano que se oculta bajo la máscara o apariencias, es el motivo principal que anima el presente ensayo.

Luigi Pirandello, a través de una vasta producción de novelas, cuentos y ensayos, pero sobre todo en el teatro, se propone desenmascarar al individuo dentro de la sociedad, criticando de ésta los convencionalismos, la falsa moral, y manifestando en cambio las necesidades del yo interior, del hombre que quiere ser él mismo y trata de romper con las formas establecidas.

El objetivo principal del presente ensayo es lograr un acercamiento a la obra del autor para poner de relieve la originalidad de su pensamiento, su relación directa con la crisis existencial del hombre contemporáneo y la revolución lograda en base a su obra teatral.

Para lograr este acercamiento, consideré necesario hacer el análisis de la novela Il fu Mattia Pascal (escrita en 1904), como iniciadora de la originalidad de su pensamiento; hice referencia continua al ensayo L'Umorismo (1908) a lo largo de todo el presente escrito, por encontrar en él las bases de su pensamiento; y por último he elegido para analizarlas, tres comedias cuyos personajes reflejan la crisis existencial antes mencionada: Pensaci, Giacomino! (1916), Il giuoco delle parti (1918) y Sei personaggi in cerca d'autore (1921).

Debido a la variedad, riqueza de contenido e innovaciones, Sei personaggi in cerca d'autore ha merecido un análisis más complejo que las otras dos comedias elegidas.

A pesar de la variedad de temas y la habilidad de Pirandello para crear brevemente ambientes novedosos por medio de los cuentos, he prescindido de ellos por ser el objetivo primordial de este ensayo el teatro del autor.

En cuanto a las novelas del autor (7 en total), sirve a los propósitos del presente estudio la novela elegida, cuyo personaje principal es típicamente pirandelliano, sin restar con ello importancia a las otras seis novelas.

CAPITULO I

MARCO HISTORICO CULTURAL.

a) Situación histórica de Italia.

La península italiana, cuya unidad social se vió quebrantada a finales del siglo XIX, al empezar el siglo XX era un territorio dividido en dos regiones económicas y sociales distintas: el norte industrial y el sur agrícola, superpoblado e insular, con relaciones de dependencia y explotación: "La miseria y la ignorancia harían del sur una tierra de rebeliones desesperadas, emigración y bandidaje." (*2)

Pirandello, después de una estancia de dos años en Alemania (1890-1891), donde realizó sus estudios universitarios, regresó a Sicilia, su tierra natal, donde presenció (en 1892) las insurrecciones campesinas, y estuvo al tanto de las huelgas de obreros en las ciudades del norte. En estas condiciones, la represión fue aplicada contra la rebeldía reinante. Pirandello sintió el peso de la miseria que oprimía a la población campesina del sur, comprendió la pena moral que apagaba a la pequeña burguesía urbana, y notó la ruptura con las formas de vida tradicionales.

Momento determinante de este siglo fue la primera Guerra Mundial (1914-1918). Los hombres que sobrevivieron a la guerra tuvieron la certeza de vivir en un mundo de fraudes, de lucha entre la potencia y la riqueza de clases privilegiadas contra la ignorancia y la miseria de las clases oprimidas, sin esperanza y sin ideales. Los contrastes sociales se profundizaron más y la sociedad se mostró tiránica y enemiga del individuo orillado a un destino de soledad.

En la historia de Italia, el año 1922 tuvo una importancia fundamental: los grupos fascistas de Mussolini, sus "camisas negras", se prepararon para dar el golpe definitivo, y el 28 de octubre culminó la llamada "marcha sobre Roma", que puso la capital en su poder. Los partidos burgueses apoyaron a Mussolini, el ejército estuvo con él, y el rey no vio otra solución que confiarle la tarea de formar ministerio. El partido fascista (acontecimiento de repercusión mundial) llegó al poder en Italia, después de una oleada de violencia física que aniquiló los últimos intentos de huelga y destruyó edificios obreros en 150 localidades. De esta forma, Italia se convirtió en el primer país de gobierno fascista.

Esta situación general del país influyó en el pensamiento pirandeliiano aunque sólo en forma superficial. Su temática fue más bien la constante ilusión y desilusión del individuo. En su novela histórica I vecchi e i giovani (1912) Pirandello trató del fracaso político y moral de su época, pero sin profundizar en el tema histórico.

b) Corrientes literarias de principios de siglo.

Durante el siglo XIX, Italia, entregada a su lucha por la independencia, se había aislado del resto de Europa. Su literatura contaba con dos grandes escritores románticos: Leopardi y Manzoni. Esta corriente literaria cargaba con el peso de la tradición y era académica y desligada de la vida real. (+3)

Massimo Bontempelli, en su discurso del 17 de enero de 1937, calificó los últimos años del siglo XIX como el final del mundo romántico y a la obra de Luigi Pirandello como destructora de este mundo.

El verismo, en la segunda mitad del siglo XIX, empezó a romper con el academismo y a renovar la lengua italiana moldeándola sobre los dialectos. El verismo se desarrolló como reacción al romanticismo y también como desarrollo del mismo romanticismo por su exigencia de un arte adherente a la vida.

El máximo representante de la corriente verista fue Giovanni Verga (1840-1922) para quien el hombre, por el solo hecho de serlo, es un vencido. Los personajes de sus novelas veristas son hombres primitivos, sencillos, rudos, que aceptan su destino sin rebeliones, sin desesperarse, "con religiosidad casi mística". (+4)

"El verismo italiano fue una página viva de la provincia, un documento fidedigno de las pasiones primitivas propias del campo, de la montaña, de la costa." (+5)

En cuanto a su estilo, Verga narró los hechos tal y

como suceden, sin juzgarlos ni concluir nada. "Dijo en forma simple lo que vió e intuyó." (+6)

Verga ofreció a Pirandello el punto de partida: el objetivismo romántico se desintegraba y se volvía descubrimiento del hombre en la sociedad, con sus traumas, rechazos, revueltas, con su voluntad frustrada, con su forma de consumirse por dentro, con sus conflictos entre pasión y razón.

En Pirandello se encuentran los elementos externos del Verismo, tales como el ambiente pequeño burgués de los empleados, profesores y abogados, el análisis del detalle concreto y el estudio de los caracteres y de la trama. Sin embargo, en oposición al verismo, Pirandello tuvo necesidad de intervenir en la narración con su juicio crítico sobre el comportamiento de los hombres y sobre la condición del vivir en el mundo. El suyo es un análisis atento y curioso de la vida en sus manifestaciones exteriores y en sus impulsos secretos, ya que Pirandello quiere explicar al lector la razón de lo que sucede, tiene necesidad de intervenir en la narración para "dimostrare quel che c'è da dimostrare, e commentare quel che c'è da commentare." (+7)

El verismo murió así en Pirandello, con la presencia del autor que no pudo evitar el análisis atento y el comentario. Para Pirandello, que no estuvo de acuerdo con los cánones del verismo, la realidad debía sufrir procesos y transformaciones para ser obra de arte.

El decadentismo fue otra corriente literaria italiana de principios de siglo, que representó el momento de ruptura con el arte del pasado, y el inicio de una nueva época.

El positivismo literario, que había surgido en la clase burguesa como consecuencia del progreso científico (aproximadamente de 1860 a 1880), exaltó no sólo al literato, sino también al hombre de ciencia, al filósofo, al historiador, al ensayista divulgador de la cultura y las ideas positivistas, y favoreció la creación de importantes casas editoriales y el incremento del número de publicaciones periodísticas.

En el último decenio del siglo XIX, el positivismo fue sustituido por multitud de teorías que coincidieron en rechazar la objetividad positivista. El término "decadentismo" fue utilizado para indicar toda la literatura que nació en contraste con el positivismo.

La polémica antipositivista lamentó la incapacidad de la ciencia para resolver los problemas del individuo y de la sociedad. En esta forma se desvirtuaron las ciencias exactas y la cultura se volvió hacia formas idealistas o espirituales que llevaron a constatar la crisis existencial del hombre.

Pirandello tuvo plena conciencia de esta crisis, de que el hombre y el mundo estaban enfermos, de que el desarrollo tecnológico y la organización social habían destruido la posibilidad de vivir humanamente; que el hombre estaba solo sin posibilidad de contacto con los demás. Examinó lo absurdo de la vida social y las complicaciones grotescas de la psicología del hombre moderno.

Giavanni Pascoli (1855-1912), como exponente del decadentismo, lamentó que la voz simple, espontánea e ingenua que está dentro de nosotros, el que llamó "niño" o subconsciente, se encontrara reprimida en la edad adulta del hombre. Por su

parte Pirandello, como estudioso del alma humana, criticó el hecho de que los hombres sofoquen ese aspecto espontáneo, simple e ingenuo, y lo enmascaren con las apariencias.

Otro movimiento de principios de siglo fue el futurista, que se propagó mediante manifiestos y que se fundó en la renovación humana por efecto de los grandes descubrimientos científicos. Este movimiento rechazó la ciencia de los profesores, arqueólogos y anticuarios, y exaltó la belleza de la velocidad, el cambio, la lucha, la guerra, el militarismo y el patriotismo. Pirandello, sin haber sido plenamente futurista, abolió las técnicas del pasado sobre la escena y aportó al teatro sus descubrimientos del subconsciente, el cerebralismo, la fantasía y las nuevas relaciones entre el público y el escenario.

c) Antecedentes del teatro italiano.

En el marco de presentación del autor de este ensayo, es importante señalar que fue Italia la que creó el arte dramático del Renacimiento: la tragedia, la comedia, la égloga. "Italia abrió los caminos que siguió después toda Europa" (*8)

La comedia del arte.- Surgió en Italia a mediados del siglo XVI como teatro de improvisación, en el que los actores se auxiliaban con el uso de máscaras y hablaban en dialecto. Las máscaras típicas que representaban una sátira social fueron: Pantalone, comerciante veneciano rico y engreído, avaro y de mentalidad estrecha; El Dottor Balanzone, profesor de la Universidad, erudito, pero sin dinero; Arlecchino, cuya máscara tenía un chichón y se le relacionaba con el diablo; Brighella, inteligente, astuto, malicioso, ocurrente y que sacaba provecho de todos los negocios. En el sur de Italia, la máscara de Pulcinella, de calzones blancos, gorro puntiagudo y nariz en pico, representaba a un criado de la ciudad, pastor, contrabandista y bandido. Otra máscara, la de Scaramuccia, era una sátira contra los españoles (fue creada por un napolitano), y por último, la máscara del tartamudo Tartaglia, sátira contra un miembro de la Administración Civil Española.

Todos estos personajes hablaban dialectos: Pantalone hablaba veneciano; el Dottor Balanzone, boloñés; Arlecchino y Brighella, bergamasco; Pulcinella y Tartaglia, napolitano; y Scaramuccia hablaba toscano.

En resumen, los elementos principales de la "Comedia del arte" fueron las máscaras, los dialectos y la improvisación. Las representaciones carecían de análisis psicológico y evitaban profundizar en las pasiones humanas. El alma del es-

pectáculo era la acción. A los actores italianos se les ofrecieron altos honorarios en el extranjero.

En esta "Comedia del arte" se representaron ambientes realistas y cuadros verídicos de la vida italiana de finales del siglo XVI y principios del XVII.

Se ha insistido en confrontar a Goldoni (1707-1793) con Pirandello, debido a que marcan uno el momento inicial y otro el momento final de la experiencia escénica moderna, "tra l'affermarsi di un equilibrato dominio della ragione e la sua crisi". (*9)

El iluminismo de Goldoni fue de corte optimista y llevó a la recuperación de valores, credibilidad, posibilidades. Goldoni pretendió corregir los vicios y poner en ridículo las malas costumbres. Sus comedias estuvieron fundadas en una concepción racional y universal del hombre y de la sociedad. En cambio, la actitud intelectual de Pirandello acogió las inquietudes del ser humano, las incongruencias de la vida y la memoria; negó la posibilidad de llegar a la racionalidad. Con su intervención crítica nació un teatro problemático que usó la hipnosis y la conciencia, la magia y la lógica. El público fue invitado a participar y a reflexionar.

El teatro del siglo XIX tuvo la característica determinante de ser naturalista o verista: se pretendía analizar a la sociedad dando una reproducción escénica que fuera un espejo crítico. La representación de la sociedad -aristocrática o burguesa- sólo era un espectáculo que entretenía agradablemente al público. Todo terminaba bien porque su único fin era dejar satisfecho al espectador, involucrarlo sentimentalmente pero sólo en la superficie, sin ocasionarle problemas.

Henrik Ibsen (1828-1906) de nacionalidad noruega, apareció para revolucionar el teatro y ejercitar una influencia dominante sobre la cultura teatral de occidente. Supo utilizar todas las técnicas dramáticas y perfeccionar cada una de ellas. Con sentido crítico mostró la descomposición de las relaciones sociales burguesas: la familia, las instituciones políticas, la falsedad de la fachada, las conductas puestas en función de bajos intereses materiales, las creencias profesadas sólo en teoría, los principios morales violados en la práctica. La cobardía, la ambición de dinero y poder, fueron sus enemigos. Sus personajes lucharon contra las mentiras oficiales.

En Italia se empezó a conocer a Ibsen alrededor de 1890. Sus dramas (sobre todo Casa de muñecas de 1879) en esos años de crisis, fueron leídos como ejemplo de un teatro del espíritu. Con Ibsen llegaron a la escena los "problemas del alma" y el teatro buscó nuevos caminos, tendientes no sólo al análisis social, sino al análisis interior del individuo.

Al iniciarse el siglo XX el teatro italiano fue esencialmente verista. La sencillez fue la calidad máxima de este teatro cultivado por Giovanni Verga. Contemporáneamente, Giuseppe Giacosa creó el teatro burgués. Fue este un teatro sobrio que representaba en escena las preocupaciones cotidianas, los falsos pudores, los amores adúlteros, la mezquindad y la pobreza, la monotonía, las hipocresías, los rencores, los prejuicios sociales, la bondad sacrificada.

El teatro dialectal, que ha sido cultivado en Italia en todas las épocas, a principios de nuestro siglo presentó los temas románticos, sentimentales, costumbristas, grotescos, veristas e históricos. Escritores de valía se acercaron al alma

del pueblo para pintar su ambiente, sus preocupaciones, sus dolores y sus alegrías.

Los autores teatrales cuyas obras se representaron en los escenarios italianos a principios de siglo fueron: Giuseppe Giacosa, Fraga, Bertolazzi, Shakespeare e Ibsen (alrededor de 1890); D'Annunzio (a principios de siglo); Bontempelli y Rosso di San Secondo (1918-1922), en estos últimos siendo evidente la influencia de Pirandello.

El teatro de poesía antiburgués, que destacó en Italia a principios de siglo, tuvo como máximo representante a Gabriele D'Annunzio (1863-1938) quien presentó un teatro multiforme, pagano, sensual, refinado, heróico, simbólico y sinfónico. En su teatro, las pasiones morbosas y la sensualidad se revistieron con un lenguaje poético, rico de matices y de colorida opulencia. Exaltó el instinto sexual desenfrenado y reconoció en el individuo todos los derechos, hasta el de castigarse a sí mismo o a sus semejantes si habían provocado conflictos o bajas pasiones. También se llamó a este teatro dannunziano teatro de la violencia, ya que el instinto no lo controla ni siquiera la voluntad.

Lo modesto, sencillo, desnudo y pobre del teatro verista, se abandonó por este teatro que halagaba los sentidos.

La influencia del teatro dannunziano en Italia fue enorme. Se imitaron su lenguaje, sus gustos, su adoración por la belleza, su desdén por la moral burguesa y su admiración por el superhombre.

Si bien la obra de Pirandello se desarrolló paralelamente a la de D'Annunzio, entre ellos no hubo ninguna relación,

por lo cual no parecen pertenecer al mismo período, antes bien, se diría que son de tendencias opuestas.

Mientras D'Annunzio, como se dijo anteriormente, manifiesta el instinto, la voluntad indómita, el impulso vital irrefrenable, Pirandello expresó el flujo caótico de la vida, pero precisamente en el momento en que es frenado por limitaciones y obligaciones (morales y sociales) a las cuales el hombre permanece atado, encontrándose así en antítesis con la realidad irracional y cambiante.

El teatro grotesco.- El teatro italiano de principios de siglo se había limitado a imitar los modelos franceses e ibsenianos, era un teatro eminentemente burgués con matices moralizantes. Sucesivamente, el teatro tomó el drama humano hasta llegar a su mejor nivel con el teatro de lo grotesco.

Luigi Chiarelli (1886-1950) con su obra teatral La maschera e il volto (1916) inició este tipo de teatro al llamarla "grotesco en tres actos".

El protagonista de La maschera e il volto (1916) es un hombre que, engañado por su esposa, simula matarla. Incapaz de hacerlo realmente, la obliga a huir al extranjero. Con esta mentira simula lavar su honra y la ley lo absuelve por el homicidio. Cuando su esposa regresa arrepentida, él la perdona y se dispone a huir con ella, pero las autoridades descubren el cadáver de una desconocida y, ante la presencia de su verdadera esposa, el marido engañado que había sido absuelto, es condenado por haber simulado un crimen y haber mentido ante el tribunal.

Las obras grotescas presentaron temas y argumentos ab-

surdos en las que lo real y lo fantástico se interferían con frecuencia. Encontrar en las pasiones humanas lo que tienen de absurdo y de incongruente fue el propósito principal.

El teatro grotesco recibió directamente las influencias de la primera Guerra Mundial. Las pasiones aparecieron violentamente deformadas en la escena. El teatro de lo grotesco implicó una profunda y desesperada actitud de protesta ante lo que los hombres se obstinan en llamar sociedad organizada y moral, mientras los valores éticos, los afectos sanos y santos se desvanecían. Los personajes se empeñaban en parecer perfectos pero sólo en apariencia. De aquí el contraste entre lo que se simula ser y lo que se es.

Con lo grotesco florecieron farsas trágicas y satíricas de 1916 a 1930. En él se encontraron tonalidades diversas: fue satírico en Luigi Chiarelli, trágico en Rosso di San Secondo, fabuloso en Luigi Antonelli, macabro en Alberto Casella, extra vagante en Massimo Bontempelli, dramático en Enrico Cavacchioli, y burlesco en Sem Benelli.

El teatro grotesco, crítica social, moral y política, expresión típica de la primera post-guerra, perdió muy pronto su vitalismo y se perdió en el drama superrealista, expresionista y novo-realista. Este teatro fue una necesidad del momento histórico, "una abstracción en el mundo absurdo para olvidarse de la realidad." (†10)

Con la obra de Pirandello, que superó la experiencia de lo grotesco, el teatro italiano se ubicó en el ámbito europeo y mundial. Pirandello estudió los casos absurdos y raros que suceden en la vida cotidiana, y con sus observaciones amargo-cómicas los llevó al cuento, a la novela y al teatro.

Manlio Lo Vecchio define como perfectos grotescos pirandelianos: Il fu Mattia Pascal (1904), Il dovere del medico (1911), Pensaci, Giacomino! (1916), All'uscita (1917), Il berretto a sonagli (1917), Cosí é (se vi pare) (1918), Il piacere dell'onestá (1917), y Ma non é una cosa seria (1918).

Considerando que Pirandello tomó para sus obras teatrales los mismos temas de sus cuentos anteriores a 1915, sería motivo suficiente para calificar a Pirandello como padre y maestro del llamado teatro grotesco, y no como seguidor de éste.

CAPITULO II

BIOGRAFIA DE LUIGI PIRANDELLO.

Luigi Pirandello nació en Agrigento, Sicilia, el 28 de junio de 1867. Luigi transcurrió su primera infancia entre Agrigento y Porto Empedocle. Asiduo lector de novelas, a los doce años escribió una tragedia en cinco actos que representó con sus hermanas y amigos.

En 1885 su familia se estableció en Porto Empedocle y Luigi permaneció en Palermo, donde ese mismo año terminó el Liceo. Después regresó a Porto Empedocle y allí tomó conciencia de la realidad humana y social de las minas de azufre. Posteriormente (en 1886), se inscribió en la Facultad de Leyes y Letras de Palermo, donde conoció a algunos de los futuros dirigentes de los "fasci" sicilianos.

En noviembre de 1887 se inscribió en la Universidad de Roma, donde estudió Filología romance. En este período escribió algunas obras teatrales que no se dieron a conocer. En 1889 publicó Mal Giocondo, una colección de poesías.

Por causa de un incidente con un profesor, decidió abandonar la Universidad de Roma y continuó sus estudios en la Universidad de Bonn, donde permaneció dos años (1890-1891). El 21 de marzo de 1891 se tituló en Filología romance con la tesis Voci e suoni della parlata di Girgenti. Ese mismo año aceptó la cátedra de italiano en la misma Universidad de Bonn. Sin embargo, al año siguiente, por razones de salud, fue obligado a dejar Alemania y a regresar a Roma.

De regreso en Roma, la posición económica de su familia le permitió seguir con las actividades literarias. Colaboró

gratuitamente en varias revistas literarias, frecuentó los medios teatrales y hasta participó en representaciones de aficionados.

El 27 de enero de 1894 se casó en Agrigento con su coteránea Maria Antonietta Portulano. La unión parece haber sido impulsada por los padres, socios en la explotación de minas de azufre. Entre 1895 y 1899, nacieron sus tres hijos: Stefano, Lietta y Fausto. Mientras tanto, se dedicó a escribir cuentos y novelas.

En 1897 se anegaron por infiltraciones de agua las minas de azufre en las cuales el padre de Pirandello había invertido sus bienes y la dote de Maria Antonietta, volviéndolas impracticables e inútiles. De esta manera, el escritor se encontró en graves dificultades económicas. A partir del mismo año de la tragedia, Pirandello inició la cátedra de literatura italiana en el Instituto Superior Femenino del Magisterio en Roma.

Para completar el cuadro su esposa perdió la razón, según los biógrafos, justamente al recibir la noticia de la ruina familiar. En 1903 empezaron a aparecer los primeros síntomas del mal que afligiría a su consorte destruyendo la felicidad de la familia Pirandello. Quizá sobre la base de esta experiencia escribió Il fu Mattia Pascal (1904)

En los primeros años del siglo Pirandello era miembro de la "Sociedad de autores dramáticos y líricos". En 1898 publicó en la revista Ariel su primer texto teatral, el acto único L'epilogo, publicado después con el título La morsa. En 1901 publicó la novela L'esclusa, y en 1902 Il turno.

Alternó la enseñanza con el trabajo literario, continuó colaborando en la revista Marzocco y Nuova Antologia, y empe-

zó a impartir lecciones privadas de alemán e italiano.

En 1908 fue nombrado titular del Instituto Superior Femenino del Magisterio y en ese mismo año escribió dos ensayos: L'Umorismo y Arte e Scienza.

El éxito de la novela Il fu Mattia Pascal, traducida de inmediato en varias lenguas, sirvió a Pirandello para ingresar a la importante casa editorial Treves. Colaboró en la revista Trisettimanale Politico Militare y posteriormente en el diario Corriere della sera. En 1909 publicó en la Rassegna contemporanea la novela I vecchi e i giovani.

El 9 de diciembre de 1910 se representaron en el teatro Metastasio de Roma sus actos únicos La morsa y Lumie di Sicilia.

Entre 1912 y 1915 escribió una cincuentena de cuentos, en parte publicados en revista y la mayoría incluidos en un volumen.

En julio de 1916, Angelo Musco triunfó con la comedia pirandelliana Pensaci, Giscomino!, y, estimulado por el éxito de la comedia, Pirandello se dedicó con más ahinco al teatro.

En 1915 murió la madre de Pirandello y se agravó la enfermedad mental de su esposa, una forma paranoica que se manifestaba en el delirio de persecución y celos para el marido, quien en cambio nunca dió lugar a sospechas por la seriedad de su vida privada y pública. En 1919 la enferma fue internada en una clínica de Aniene, donde murió después de cuarenta años sin haber recobrado la razón, en diciembre de 1959, a los 87 años de edad.

Por otra parte, el estallido de la primera Guerra Mundial (1914-1918) y la prisión de su hijo Stefano, herido y en-

fermo en el frente de batalla, contribuyeron para afligir mayormente al escritor.

En 1920 se retiró de la editorial Treves y empezó a escribir para la editorial Bemporad.

El 10 de mayo de 1921, Dario Niccodemi representó la comedia pirandeliiana Sei personaggi in cerca d'autore provocando discusiones y polémicas del público y de la crítica. La obra causó tal impacto que a partir de entonces los escritos de su autor se difundieron por todo el mundo.

En 1921 su hija Lietta se casó y se fue a radicar a Chile.

Otras comedias pirandelianas entraron en el repertorio de muchas compañías teatrales. Mientras tanto Pirandello pro siguió con su febril actividad literaria escribiendo comedias, cuentos y novelas.

En 1925, Pirandello fundó el Teatro de Arte de Roma, con la cooperación de su hijo Stefano Pirandello, Orio Verga ni, Massimo Bontempelli, Giuseppe Prezzolini y Leo Ferrero. Dentro del grupo se convirtió en director de sus propias obras, iniciando desde ese mismo año giras de gran éxito por los escenarios de Europa y América, valiéndose de la actuación de dos grandes actores: Ruggero Ruggeri y Marta Abba, esta última joven intérprete que inspiró la obra de Pirandello de los últi mos años. Con ella Pirandello mantuvo una correspondencia interesante de la cual la actriz dió pública lectura en 1962.

En 1928 se disolvió la compañía de teatro y Marta Abba formó su propia compañía, que llevó a todas partes el teatro

de Pirandello. Mientras tanto el dramaturgo abandonó Italia y vivió en Berlín, donde siguió escribiendo teatro.

En 1929, como reconocimiento a su fama internacional, fue invitado como miembro y posteriormente como Presidente de la Academia de Italia, apenas instituida.

El éxito internacional de su teatro indujo a Pirandello a viajar ininterrumpidamente.

El 9 de noviembre de 1934 recibió en Estocolmo, Suecia, el Premio Nobel por la Literatura y murió dos años después, el 10 de diciembre de 1936 dejando inconcluso el drama I giganti della montagna, cuyo tercer acto contó a su hijo Stefano en su lecho de muerte.

Fue sepultado sin honores y sin discursos oficiales, como él había deseado, sin amigos, sin flores, con una carroza de infima clase, el caballo y el chofer, como el más polémico de sus personajes. (†11)

CAPITULO III

CARACTERISTICAS GENERALES DE LA OBRA DE LUIGI PIRANDELLO Y ANALISIS DEL ENSAYO L'UMORISMO COMO BASE DE SU PENSAMIENTO.

Luigi Pirandello se inició como escritor con el género poético. En sus primeras composiciones se encuentra la influencia de algunos autores italianos como Ugo Foscolo, Leopardi, Carducci y D'Annunzio. En esta poesía, la nota predominante es el pesimismo resignado, la soledad del hombre y la incomprensión.

En total, Pirandello escribió más de 150 poesías, además de otros pequeños poemas que no tienen ninguna importancia excepto desde el punto de vista autobiográfico o documentarístico, y no precisamente poético o artístico.

Un examen de los cuentos pirandelianos nos muestra que sus temas son predominantemente lúgubres, de humorismo macabro, con cementerios, cadáveres, carrozas fúnebres, agonías, desgracias, lágrimas, miserias, enfermedades, diferentes tipos de locura y sobre todo suicidios. En sus cuentos Pirandello tuvo una marcada tendencia por el discurso directo y por el período breve, lo cual muestra su temprana vocación teatral.

Pirandello se propuso escribir 365 cuentos, por lo cual los recopiló en el texto Novelle per un anno; sin embargo, debido a su actividad teatral, sólo escribió 246 cuentos incluidos en 15 volúmenes (escritos de 1901 a 1919). La crítica mostró entusiasmo por sus cuentos, colocándolo entre los mejores escritores de este género en la literatura mundial.

Pirandello como autor de novelas no tiene la misma autoridad artística del cuentista. Gaetano Munafó calificó cuatro

novelas pirandelianas! I vecchi e i giovani como fragmentaria, Suo marito como desproporcionada, Si gira como mediocre, y Uno, nessuno e centomila como poco pulida. Por lo anterior, y tomando como base la crítica del mismo Munafó sobre la novela L'Esclusa e Il fu Mattia Pascal, que considera a estas dos novelas como faltas de fantasía, se podría concluir que la novela no fue el elemento natural de Pirandello, sino más bien el cuento, es decir, el acontecimiento breve, la acción rápida y resolutiva. Apenas escrito un cuento, Pirandello comenzaba otro, cambiando con facilidad de ambiente, del cómico al dramático, del humorístico al trágico.

Pirandello como narrador sólo logró ocuparse en profundidad de un personaje, el resto sólo fue escenario, parte de la trama y detalles para llenar el espacio.

En resumen, los cuentos y las novelas de Pirandello no lograron la misma notoriedad del teatro. Se quedaron como parte de la literatura de la primera Guerra Mundial y es ahí donde hoy se les ubica.

Es importante notar que los motivos de su arte fueron siempre los mismos, desde la poesía al cuento, la novela y el teatro, lo único que cambió fue el género. La mayoría de temas de sus comedias (como la locura, el desdoblamiento de la personalidad, la pérdida de la identidad personal y el relativismo de lo que creemos saber) fueron directamente tomados de los cuentos, aunque en el teatro adquirieron profundidad y frescura de estilo.

De los numerosos ensayos que escribió Pirandello, el más importante para los fines del presente escrito es sobre L'Umorismo, escrito en 1908. En este ensayo Pirandello trató

de describir y definió el origen de su arte, subrayando "los aspectos dolorosos de la alegría y los risibles del dolor humano, las diferencias entre el humorismo latino y el anglosajón, para concluir con su definición del humorismo como el trágico y absurdo contraste entre la realidad y la apariencia." Este "conflicto entre apariencia y realidad, entre persona y personaje, entre el yo íntimo y múltiple del hombre y su máscara es una constante en la obra narrativa y en el teatro del escritor argentino." (*12)

Pirandello, para definir al humorista, lo comparó con el sociólogo, el cual describe la vida social por medio de sus observaciones externas, en cambio el humorista, dotado de intuición: "rivela come le apparenze siano profondamente diverse dall'essere intimo della coscienza degli associati." (*13)

En su ensayo L'Umorismo Pirandello analizó detalladamente la personalidad del ser humano frente a la sociedad, tal y como lo muestra el siguiente párrafo de Vicentini, en el cual el autor cita fragmentados algunos párrafos del texto de Pirandello:

"Ció che noi conosciamo di noi stessi, non é che una parte, forse una piccolissima parte, di quello che noi siamo". E poiché "vive nell'anima nostra l'anima della razza o della collettività di cui siamo parte", e "la pressione dell'altrui modo di sentire e d'operare, é risentita da noi inconsciamente" simuliamo o dissimuliamo con noi medesimi, 'sdoppiandoci e spesso anche moltiplicandoci." (*14)

En este ensayo Pirandello define la vida como un flujo que nosotros tratamos de detener, de fijar en formas estables y determinadas dentro y fuera de nosotros. Estas formas son los conceptos o los ideales a los que quisiéramos permanecer coherentes. Sin embargo, dentro de nosotros el flujo continúa, hasta que "in determinati momenti tempestosi, investiti dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente." (+15)

El humorista, según Pirandello, (y siguiendo con las opiniones de Vicentini) "coglie la finzione spontanea che ognuno fa di sé" e "le varie simulazioni per la lotta della vita, e si diverte a smascherarle. Il mondo lui, se non propriamente nudo, lo vede, per così dire, in camicia". (+16)

"El sentimiento del contrario", concepto fundamental en la obra del dramaturgo, quedó definido en el ensayo L'Umorismo de la siguiente manera:

"La riflessione si pone innanzi al sentimento da giudice: lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io infatti chiamo "il sentimento del contrario"... questo sentimento nasce dal contrasto fra ragione e istinto... é capacità del personaggio piú que dell'autore, di vedersi vivere, di essere insieme soggetto e critico spietato delle proprie azioni." (+17)

Para Pirandello, el humorista no sólo denuncia las mentiras convencionales con las que tratamos de engañarnos a nosotros mismos, sino que al mismo tiempo ve también el lado se-

rio y doloroso. El hombre cree ser diferente de lo que sustancialmente es. De tal construcción, aún por medio del ridículo, el humorista se compeadece.

El sentimiento del contrario, reconocido por Pirandello como dato esencial del humorismo, vacía la realidad y el yo. Un ejemplo de este sentimiento, que encontramos en el ensayo L'Umorismo, es el siguiente:

"Oggi siamo, domani no. Che faccia ci hanno dato per rappresentar la parte del vivo? Un brutto naso? Che pena doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la vita... Fortuna che, a lungo andare, non ce n'accorgiamo piú. Se ne accorgono gli altri é vero, quando noi siamo finanche arrivati a credere d'averne un bel naso; e allora non sappiamo piú spiegarci perché gli altri ridano guardandoci. Sono tanti sciocchi! Consoliamoci guardando che orecchi ha quello e che labbra quell'altro; i quali non s'accorgono nemmeno e hanno il coraggio di ridere di noi. Maschere, maschere... un soffio e passano, per dar posto ad altre. Quel povero zoppetto lá... Chi é? Correre alla morte con una stampella... la vita qua, schiaccia il piede a uno, cava lá un occhio a un altro... Gamba di legno, occhio di vetro, e avanti! Ciascuno si racconta la maschera come puó, la maschera esteriore. Perché dentro poi c'é l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente é vero! Vero il mare, sí, vera la montagna, vero il sasso, vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: bello, buono, grazioso, generoso, infelice, ecc., ecc. E questo fa tanto ridere a pensarci." (†18)

Allmayer afirmó: "la definizione dell'umorismo data dal Pirandello... é la migliore introduzione alla lettura di Pirandello stesso." (*19)

En general, podría resumirse que el ensayo L'Umoreismo, pobre en organización y en metodología, tiene una gran importancia como aclaración de la obra del autor, como revisión y coordinación; es una especie de pausa en la cual Pirandello defendió su procedimiento técnico artístico y definió su actitud. Es el "testimonio di una condizione psicologica, che ha le sue radici in una desolazione esistenziale, comune all'epoca e alla cultura europea." (*20)

A pesar de haber caído en el academismo típico de sus ensayos, Pirandello agilizó la lectura de L'Umoreismo con ejemplos, anécdotas y fábulas.

CAPITULO IV

IMPORTANCIA DEL TEATRO PIRANDELIANO.

En sus inicios como escritor, Pirandello se sintió básicamente atraído por la narrativa, tal y como lo reveló a su hijo Stefano en las misivas que le envió al frente de batalla. Escribir para la escena, en cambio, aunque no le parecía que fuera su vocación, le resultó lucrativo. Posteriormente, el éxito de sus primeras comedias que fueron puestas en escena fue afirmando su gusto por el teatro. Su amigo y actor, Angelo Musco, luego de representar la pieza Lumie di Sicilia, le pidió que escribiera otra. De aquí surgió la idea de Pensaci, Giacomino!, cuya representación se llevó a cabo en 1916 con igual éxito. Al año siguiente, el éxito de Cosí é (se vi pare) inclinó a Pirandello aún más por el teatro.

Fue así como, de manera imperceptible, el teatro triunfó sobre su vocación inicial de narrador.

En una entrevista publicada en la revista Fiera Letteraria del 14 de abril de 1929, Pirandello se mostró discrepante con las representaciones teatrales de su tiempo:

"La possibilità di ottenere tutti gli effetti, la tecnica portata alla sua massima perfezione, sta finendo con l'uccidere il teatro. Basta talvolta questi régisseurs un abbozzo di commedia, che permetta di portare sulla scena cose mai lassú vedute, per muoverli a fare uno spettacolo. Le danze, le acrobazie, il circo equestre, i mutamenti di scena rapidi e con macchine potenti e perfette, hanno finito col diventare altrettanti mezzi

di corruzione del teatro stesso. Io, col mio dramma nuevo, intendo reagire a questa tendencia." (*21)

La obra de arte fue representada por Pirandello como la vida real, caprichosa, cambiante, llena de pequeños detalles. Los casos de sus comedias nos muestran los incidentes comunes de la vida cotidiana: las traiciones conyugales (Il berretto a sonagli, Il giuoco delle parti); los hijos ilegítimos (La ragione degli altri, L'innesto, Il niacere dell'onestá); manifestaciones de locura (Enrico IV, La vita che ti diedi, Cosí é (se vi pare)); una maternidad verdadera considerada como falsa (Come prima, meglio di prima); un padre que descubre que su hija era hija de otro (Tutto per bene); un padre sorprendido con la hijastra en una casa de citas (Sei personaggi in cerca d'autore); matrimonio por conveniencia de un viejo de 70 años con una joven de 16 (Pensaci, Giacomino!).

Verdaderamente son pocas las comedias de Pirandello en las que de una forma u otra no se traten los problemas del amor, de la familia, de los hijos y del matrimonio.

A pesar de su ingenio para crear casos novedosos, no es en la elección de los casos, sino en la actitud de los personajes donde radica la originalidad de Pirandello.

Los personajes pirandelianos pertenecen a la media burguesía: son mercaderes, profesores, abogados corruptos, notarios, empleados fósiles, toda una multitud atormentada por mil problemas. Es la gente más común y vulgar de este mundo, que podría vivir en cualquier ciudad. Los elementos

exteriores, el ambiente, nos dan la impresión de que se trata de gente como nosotros. Hasta aquí todo es verosímil, humano, pero no sería original ni tendría nada de extraño.

Sin embargo, estos personajes se dan a la tarea de salir de lo común, de parecer extraordinarios, de ser ejemplares raros del género humano. La originalidad de estos personajes es que se ven vivir. La culpa o el mérito es de la reflexión, del espejo que los refleja.

En el teatro pirandelliano la escena se interrumpe para dar paso a la reflexión del personaje sobre el significado de la acción. Los personajes pirandellianos explican las razones de su comportamiento, ya que actúan fuera de los convencionalismos o contra éstos; tienen necesidad de contar, de explicar lo que sucede en su interior cuando sienten que no existe el diálogo social. En esta nueva dramaturgia, la sociedad vive de un convencionalismo puramente formal, que Pirandello se esfuerza en mostrar como carente de contenido ético.

Los personajes de los dramas pirandellianos entienden y analizan lúcida y despiadadamente la vida, los propios sentimientos y los de aquellos que los rodean. La dramaturgia pirandelliana no surge en el terreno social, sino individual. Es una rebelión solitaria.

Los personajes pirandellianos reconocen que es la conciencia la que crea conflictos en el ser humano, tal y como lo expresa un personaje de la comedia Ma non é una cosa seria:

"Perché... perché la natura, che ci vuol tanto bene, non ha voluto che noi soffrissimo soltanto per i nostri sentimenti e le nostre passioni, ma che ci avvelenassimo anche col sublimato corrosivo delle deduzioni logiche." (+22)

En la reforma pirandelliana se pasa de la unidad interior a la duplicidad o pluralidad. En el personaje viven el concepto que él tiene de sí mismo y el concepto que de él tienen los demás. El actor interpreta una emoción individual y al mismo tiempo la discute, la analiza. En esta forma, los personajes terminan observando la vida, sintiéndose agobiados por sus problemas, se vuelven cerebrales, incapaces de entusiasmos, sin fé; incapaces de vivir por una excesiva contemplación y comprensión de la vida.

En su prefacio a Sei personaggi in cerca d'autore, Pirandello definió a sus personajes como:

"... la gente piú scontenta del mondo, uomini, donne, ragazzi, avvolti in casi strani da cui non trovano piú modo a uscire; contrariati nei loro disegni; frodati nelle loro speranze; e coi quali insomma é spesso veramente una gran pena trattare." (+23)

Pirandello fue un observador de la sociedad humana, y centró su atención en el contraste entre la vida interior del hombre y las apariencias exteriores, en la convicción de que existe una gran diferencia entre cómo somos realmente y cómo nos consideran los demás.

Pirandello estudió al individuo como víctima de las relaciones sociales basadas en el cálculo, con la pena y la

angustia que lo oprimen, porque descubre su existencia individual gris y sofocada y su anhelo por sobresalir siempre frustrado. A partir de esta concepción, Pirandello asumió un pesimismo insuperable.

El teatro pirandiliano es el espejo de una sociedad dividida en la que los individuos no logran entablar un diálogo moral. Pirandello constató con amargura la falta de comunicación entre los hombres, la condena a vivir como extraños y desconocidos el uno al otro, solos en el mundo, egoístas.

Su única fe estuvo en los hijos, aún cuando son ilegítimos. Pirandello los defendió del egoísmo humano y de los convencionalismos sociales (O di uno o di nessuno, L'innesto, La ragione degli altri, Pensaci, Giacomino!).

Pirandello centró su atención preferentemente en el protagonista, dejando a los demás una función secundaria, con el objeto de desarrollar al máximo el análisis introspectivo de un solo personaje.

En un artículo que Pirandello dedicó a la novela Il vecchio, de Ugo Ojetti, definió así su concepto de personaje:

"L'arte non deve crear tipi, ma uomini, i quali possono diventar tipi, ma dopo, per consenso altrui, non per la volontà dello scrittore. L'uomo nel mondo dell'arte, se é uomo veramente, resta e vive; il tipo passa, perché, come ogn'altra opera di sintesi, ha valore temporaneo, relativo a un dato modo di concepire e di sentire..." (+24)

En fin, Pirandello buscó la complejidad de la obra en su conjunto, es tal vez por eso que propuso una y otra vez los mismos temas, los analizó en todas sus facetas con el fin de revelar lo absurdo y ridículo de la vida del hombre, de su vida "desnuda", sin máscara, mostrando los rostros contraídos por la pasión, deformados por una sonrisa trágica.

Los principales motivos del teatro pirandelliano fueron: la multiplicidad del alma humana, el desdoblamiento de la personalidad, el egoísmo humano, la fatalidad, el triunfo del instinto sobre la moral, la hipocresía, lo grotesco, el hombre a merced de fuerzas extrañas, los absurdos de la vida cotidiana, el deseo frustrado de ser lo que no se es.

Los casos pirandellianos en su gran mayoría resultan excepcionales, patológicos, extraños. En ellos Pirandello concibe al hombre como un ser atormentado, inexplicable e íntima mente dividido entre sus sueños y la vida de cada día, lleno de contradicciones y víctima de estados de ánimo continuamente nuevos. Sin embargo, Pirandello representó en ellos la verdadera esencia de nuestra vida al tratar del constante autoanálisis del hombre, de nuestro vano intento por detener el flujo de la vida para fijarla en formas estables, de nuestro afán por autodeterminarnos y convencer a los demás de nuestras propias razones.

Una característica importante que siempre definió el teatro pirandelliano fue la presencia del autor que juzga, ang liza, discurre, condena, sonríe, satiriza y raramente absuelve.

Por medio de monólogos, Pirandello nos conduce a la

temática de la soledad: el hombre habla a veces consigo mismo o bien con un interlocutor inexistente. El autor aprovecha los monólogos para intervenir con sus razonamientos sobre la múltiple personalidad humana.

Por lo que respecta al lenguaje pirandeliano, podemos encontrar en su teatro la palabra estudiada y precisa que representa en forma simple un estado de ánimo. El dramaturgo no tuvo necesidad de utilizar muchas palabras para describir una situación, para mostrarnos el rencor o el desdén de un personaje. Una sola expresión nos permite mirar el alma del personaje, nos explica su estado, sus gestos, su posición.

Como observa Filippo Puglisi, en el lenguaje pirandelia no se refleja el nerviosismo de los sicilianos, su diálogo en tre cortado que recurre a la mímica para completarse y que queda las más de las veces inconcluso. El personaje pirandeliano es impulsado por el sentimiento y frenado por la razón. El corazón lo obliga a hablar, a actuar, y entonces la reflexión le aconseja callar. De aquí que frecuentemente la frase se trunca a la mitad y es interrumpida por el gesto.

Pirandello dedicó su mayor esfuerzo para dar una sustancia humana y universal al teatro italiano, aunque como él mismo lo reconoció en su comedia Sei personaggi in cerca d'autore, su teatro innovador fue difícil de entender en un principio:

"Che vuole che le faccia io, se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, che chi l'intende é bravo, fatte apposta di maniera che né

attori né critici né pubblico ne restino mai contenti?" (+25)

a) Originalidad de sus comedias del Teatro en el teatro.-

Conforme a su propia definición del "Teatro en el teatro", tres de las comedias pirandelianas pertenecen a este tipo porque desarrollan su acción en el escenario, en la sala, en un palco o en los corredores, pero principalmente porque todo lo que comprende un teatro: personajes y actores, autor y director teatral, críticos y espectadores, representan un posible conflicto.

Las comedias del "Teatro en el teatro" se diferencian entre sí por los diferentes tipos de conflicto que se pueden presentar entre los elementos del teatro: en Sei personaggi in cerca d'autore el conflicto es entre los personajes, los actores y el director teatral; en Ciascuno a suo modo el conflicto es entre los espectadores, el autor y los actores, y por último, en Questa sera si recita a soggetto el conflicto se presenta entre los actores convertidos en personajes y su director teatral.

Pirandello inició sus tres comedias del "Teatro en el teatro" con un argumento pretextado, el cual es interrumpido en forma violenta por un conflicto teatral imprevisto; de esta manera, el dramaturgo provoca el desconcierto y el disgusto del público. En la comedia Ciascuno a suo modo, por ejemplo, aumentó todavía más ese desconcierto mezclando a dos personajes entre el público, los cuales reniegan del espectáculo tan buscado:

- "Le solite sciarade! Va' e sappi tu che voglia dire!
- 'E un prendere in giro la gente!
- Mi pare che cominci a fidarsi un po' troppo, oramai!
- Io non ci ho capito nulla!
- Il giuoco degli inimmi!
- Se al teatro, dico, deve ridursi un supplizio! (*26)

En este tipo de teatro pueden surgir multitud de imprevistos por parte del público, por lo que Pirandello abrió un amplísimo margen a la relación público-espectáculo y a la improvisación.

Pirandello prolongó la acción fuera del escenario con el fin de que se desarrollara en su ambiente real, incluyendo la convicción del público con sus posibles intervenciones. El espectador no sabe exactamente dónde termina la realidad y dónde empieza la representación.

La acción teatral aparece con un significado diferente, y la estructura tradicional de los teatros se muestra inapropiada. La acción acerca y aleja al actor respecto al público, lo sumerge en su propia ficción, lo pone frente a sí mismo, frente a los demás actores que lo observan, y después en contacto con los espectadores.

La representación teatral tradicional es una falsificación de la realidad porque pretende fijar en la perfección de un acontecimiento la infinita variedad de reacciones y actitudes propias de la esencia humana.

En cambio Pirandello, con su "Teatro en el teatro" va más allá de los simples artificios teatrales y busca la repre

sentación de la vida misma, mutable y caótica, sin una forma establecida, relativa y contradictoria. Ante los ojos del público se representan las pasiones humanas sin orden aparente, siguiendo sólo los impulsos interiores del ser humano. En los personajes nace el grito que condena las máscaras falsas y denuncia a la sociedad como culpable. Surge entonces en ellos el anhelo de liberarse de las máscaras y la nostalgia de una vida plena y sincera, natural y pura. En esta forma el espectador asiste al espectáculo de la vida y se ve reflejado en él.

Questa sera si recita a sorretto y Ciascuno a suo modo, escritas después de 1923, no se pueden ubicar en el mismo plano artístico de Sei personaggi in cerca d'autore, la cual, a partir de su primera representación en 1921 alcanzó muy pronto fama mundial.

CAPITULO V

LA MASCARA DEL INDIVIDUO EN LA SOCIEDAD A TRAVES DEL ANALISIS DE TRES COMEDIAS Y UNA NOVELA DE LUIGI PIRANDELLO.

Cuando el típico personaje pirandelliano (de cuyo carácter autoanalítico se ha hablado en el capítulo anterior) se ve colocado en una situación molesta creada por la sociedad, reacciona de diferente manera, según su temperamento: hay una reacción pasiva, una reacción irónico-humorística y una reacción dramática.

La reacción pasiva y resignada es la del personaje que acepta la máscara que los demás le imponen y vive con ella, en la ilusoria esperanza de dar un orden, un aspecto, una forma a su vida. Nace de aquí el "verse vivir", lo que Pirandello llamó "il teatro dello specchio". El personaje no encuentra alegría o gusto por la vida, considera los propios actos y los propios sentimientos como cosas de los demás, sin interés. Este es el caso del protagonista del Giuoco delle parti, primera comedia que se analiza en este estudio.

La reacción irónico-humorística es la reacción de aquel personaje que, contrariado, acepta la máscara, pero asume una actitud polémica. Analiza friamente su realidad, las leyes sociales y humanas, y se burla del destino, terminando por descubrirse ridículo. Este es el caso del profesor Toti, de la comedia Pensaci, Giacomino!

La reacción dramática nace cuando el hombre, exasperado, no logra adaptarse a su máscara, y ni siquiera sonríe humorísticamente; entonces se desprende de la máscara de la representa-

ción y se revela en toda su humanidad desilusionada. El padre de los Sei personaggi in cerca d'autore representa este tipo de reacción.

De acuerdo con lo anterior, en las tres comedias elegidas se analizan los diferentes tipos de reacción, los cuales en todas sus formas significan un rechazo contra lo establecido y el análisis pesimista de una realidad que vacía al individuo de contenido humano y lo arrastra hacia la ficción.

Il giuoco delle parti

En esta comedia Pirandello analiza y critica el modo de ser de la sociedad, que por conveniencia vacía el concepto del matrimonio de contenido moral. De esta forma pone en juego el derecho jurídico, las tradiciones del honor y de la familia. Pirandello pone en evidencia los equívocos y los engaños frente a las normas del derecho. El mundo considera con hipocresía el adulterio y el dramaturgo lo pone al descubierto.

Pirandello asiste así a la crisis del hombre contemporáneo, constata su unidad fragmentada y su dignidad humillada. Descubre las contradicciones de la sociedad basada en las actas de papel y los convencionalismos que sustituyen a los vínculos de la moral verdadera.

Pirandello acusa a la vida organizada lógicamente que aparece como ilógica, fundada en principios vacíos, inadecuados para satisfacer las necesidades de la existencia individual. La sociedad no está en posibilidades de encauzar la fuerza vital individual.

Esta comedia, que fue puesta en escena en 1918, es la

historia de Leone Gala, marido engañado por su mujer Silia. Ante la conciencia del triángulo amoroso, los esposos han hecho un pacto para guardar las apariencias de su matrimonio ante la sociedad. Leone visita diariamente a su esposa durante media hora. En una de estas visitas, Leone llega incluso a encontrar en su casa al amante de Silia, Guido Venanzi, pero éste no es motivo para que Leone se inmute.

Cuando Guido, asombrado, pregunta a Leone cómo es posible que acepte sin escándalos y sin procedimientos legales la separación de su mujer, Leone responde con indiferencia:

"Ho dato sempre ragione a tutti". (+27a)

Lo que pareciera ser un pacto armonioso no es más que un martirio para los esposos.

Por su parte, Silia aspira a vivir una vida diferente, porque, como lo declara a su amante, siente que vive como en una cárcel, presa por las circunstancias, por todos los que la rodean, e incluso por su mismo cuerpo. Silia aspira a ser libre de disponer de su vida y en cambio el acuerdo tomado con su esposo no le permite esta libertad.

La libertad que Leone ha dado a su esposa para que actúe según su conveniencia, es una libertad que en realidad no existe, como lo manifiesta la propia Silia:

"Io vedo sempre lui che me l'ha data questa libertà come una cosa da nulla, andandosene a vivere per conto suo, e dopo avermi dimostrato tre anni, che non esiste, questa famosa libertà, perché, comunque possa avvalermene, sarò sempre schiava..." (+27b)

Esta situación lleva a Silia a reflexionar sobre el yo íntimo que poseemos todos, pero que a veces pasa desapercibido:

"Silia. ... la propria vita... quella che nessuno confida neanche a se stesso!

Guido. Come dici?

Silia. Non t'è mai avvenuto di scoprirti improvvisamente in uno specchio, mentre stai vivendo senza pensarti, che la tua stessa immagine ti sembra quella d'un estraneo, che subito ti turba, ti sconcerta, ti guasta tutto, richiamandoti a te, che so, per rialzarti una ciocca di capelli che t'è scivolata sulla fronte?" (+28)

Para Silia, su marido vive "quasi fuori della vita", es como una pesadilla para ella pues "guarda e capisce tutto". Ante esta situación, Silia no soporta la presencia de su marido y sólo piensa en deshacerse de él, como lo manifiesta a su amante Guido:

"Silia.... non ho piú in me che un pensiero che farnetica di continuo! come levarmelo davanti; come liberarmene, non me soltanto, ma tutti." (+29)

Por su parte, Leone Gala acepta el pacto con su esposa tratando de evadir su triste realidad: "... mi sforzo quanto piú posso d'esserci il meno possibile, e non solo per gli altri, ma anche per me stesso". (+30) Leone concibe los hechos como una prisión: "... e quando un fatto é fatto, resta lá, come una prigionero per te". En la misma forma, cataloga su matrimonio como una prisión: "... mi son lasciato sposare... prigionero!" (+30)

Leone revela a Guido que no es capaz de desligarse legalmente de su esposa:

"Leone. Ma capisco che é inutile, nominalmente, la parte assegnatami da un fatto che non si può distruggere, resta: sono il marito." (+31)

Leone Gala medita sobre el mal, inherente a la vida humana:

"Ce lo facciamo tutti, il male, a vicenda; e ciascuno a se stesso, poi... per forza! 'E la vita". (+32)

La solución que ha encontrado Leone para no sufrir por este mal que es inevitable, es una actitud pesimista de indiferencia:

"Leone. Bisogna vuotarsene... contentarsi, non più di vivere per sé, ma di guardar vivere gli altri, e anche noi stessi, da fuori, per quel poco che pur si é costretti a vivere". (+33)

Con esta postura, Leone anula sus posibilidades de disfrutar la vida. Por medio de una crítica objetiva ordena racionalmente sus relaciones con la sociedad y actúa negativamente, pues al renunciar a la acción renuncia también a la vida.

De esta manera, asistimos al conflicto entre el individuo y el mundo que lo rodea. Leone Gala se encierra herméticamente en sí mismo y la anormalidad se vuelve su sistema de vida.

En este punto del relato, interviene el acontecimiento clave, que rompe la monotonía de la existencia. Silvia arroja desde su ventana un cascarón de huevo y golpea a uno de cuatro señores que están tomados y entran a su casa a reclamarle el

atropello. A causa de su estado de ebriedad, los cuatro hombres confunden a Silia con una tal Pepita y su casa con una casa de citas. Los borrachos quieren ver bailar desnuda a Silia y ella aprovecha para llamar a sus vecinos. Ahora los vecinos son testigos del ultraje sufrido por aquella señora de bien y ella se encargará de hacerle responder al culpable por aquella ofensa.

El gran deseo de Silia de deshacerse de la odiosa presencia de su marido, puede verse cumplido. Es al esposo al que en estos casos le corresponde lavar el honor de la familia. Por lo tanto, Silia puede aprovecharse de las circunstancias y hacerle pasar un mal rato a su marido:

"Silia. Voglio vedere se non son buona da procurargli ... almeno almeno qualche fastidio!" (+34)

Silia informa a su marido lo ocurrido y subraya el hecho de que el desafío se realizó en público. Así pues, se tendrá que castigar la ofensa por medio de un duelo, a lo que Leone responde que él está "dispostissimo a fare tutto quel che gli tocca". (+35)

En toda la ciudad se habla del duelo y los más preocupados quieren enseñar a Leone al menos a tomar la espada, pero él pide que lo dejen tranquilo. Con ambigüedad e ironía, da a entender que a él no le preocupa en lo más mínimo el famoso duelo. Leone ha comprendido perfectamente que los amantes le han preparado una trampa para deshacerse de él, pero él por su parte también está dispuesto a defenderse de ellos:

"Leone. Il giuoco é questo. L'ha capito finanche lei. Ciascuno la sua parte, fino all'ultimo; e stai pur sicuro che dal mio pernio io non mi muovo, avvenga che puó..." (+36)

A su esposa, que fingidamente se muestra preocupada, Leone responde también con palabras evasivas que ocultan sus verdaderas intenciones:

Leone. Permetterai ch'io mi difenda come so e posso.

Silia. Credi che codesta indifferenza ti possa giovare?

Leone. Eh! Altro!

Silia. Se é un cosí bravo spadaccino!

Leone. Per lui, per il signor Guido Venanzi! Per me che vuoi che sia?". (+37)

La actitud que ha asumido Leone desde el pacto con su esposa ha sido una total indiferencia, y, ante la adversidad, esta misma actitud es la que le puede ayudar a cambiar una peligrosa afrenta por una feliz evasión:

"Silia. Se non sai neppure tenere in mano una spada...

Leone. Mi basterá, stai sicura, questa indifferenza, per aver coraggio, non già davanti a un uomo, che é nulla, ma davanti a tutti e sempre. Vivo in tal clima, cara, che posso non curarmi di niente; della morte come della vita. Figurati poi del ridicolo degli uomini e dei loro meschini giudizi. Non temere. Ho capito il giuoco." (+38)

El protagonista de esta comedia, con el fin de asumir la máscara de marido que le impone la sociedad, ha tenido que llegar a una postura falsa de la cual culpa a su esposa:

"Silia. Ma come farai?

Leone. Come ho sempre fatto, dacché tu me ne facesti vedere la necessità..." (+39)

Leone se revela ante su esposa como un ser humano con sentimientos, y con la difícil tarea de sofocar éstos ante las circunstancias adversas:

"Leone. ... credi che non sorgano impeti di sentimento anche in me? Ma io non li lascio scatenare: io li afferro, li domo, li inchiodo." (*40)

Pirandello utilizó el golpe de escena final como punto culminante, imprevisto y decisivo. El día del duelo, Leone despierta tarde e incluso finge no recordar su compromiso.

La declaración final de Leone Gala representa la solución magnífica, la venganza y el único fin de toda la conducta extraña del marido engañado:

"Leone. Io marito, ho sfidato, perché non poteva lui per mia moglie. Ma quanto a battermi, no. Quanto a battermi, scusa (a Guido)... tu lo sai bene, é vero? che io non c'entro, perché via, non mi batto io, ti batti tu! ... secondo il giuoco delle parti. Io, la mia, lui, la sua." (*41)

Al momento de descubrir sus verdaderas intenciones, el marido echa en cara a los infieles su traición y se deleita con el placer de su venganza:

"Leone. Ah, volevate davvero portarmi al macello?... Ah! avete creduto di giocarvi me, la mia vita? Avete fallito il colpo, cari miei! Io ho giocato voi!" (*42)

La actitud pasiva del esposo, que le ha ayudado a sobrellevar la situación, a final de cuentas le ayuda a salir del problema:

"Leone. ... é la ragione, quando uno s'è votato d'ogni passione." (+43)

Leone, en su papel de esposo, tiene el deber de desafiarse a quien ha insultado a su mujer, pero al amante Guido, que es el marido de hecho, le corresponde batirse a duelo. Con este razonamiento, Leone obliga a Guido a responder a la afrenta, y este último la acepta.

En esta forma, Pirandello nos muestra que existe una justicia inmanente, una ley que premia a los buenos y castiga a los malos, que hace que Guido Venanzí padezca el castigo que había preparado para un inocente.

Para Leone, la desgracia del hombre es su encuentro con la realidad cuando ésta se descubre llena de calamidades:

"Leone. (a Guido) ... Ah, triste cosa, caro mio, quando uno ha capito il giuoco... Tutto il giuoco, quello della vita." (+44)

En su obra Saggi, poesie e scritti vari (p. 147) Pirandello puso en tela de juicio las relaciones sociales que sacrifican la moral individual y obligan al ser humano a fingir:

"Che cosa sono i rapporti sociali della così detta convenienza? Considerazioni di calcolo nelle quali la moralità é quasi sempre sacrificata. L'umorista va più addentro, e ride senza sdegnarsi scoprendo come, anche ingenuamente, con la massima buona fede, per opera d'una finzione spontanea, noi siamo indotti a interpretar come vero riguardo, come vero sentimento morale in sé, ciò che non é altro, in realtà, se non riguardo o sentimento di convenienza, cioè di

calcolo." (+45)

El yo íntimo, frecuentemente condenado a permanecer desconocido para toda la vida, surge en Leone Gala y se rebela contra todas las fuerzas que lo limitan, que lo aprisionan, que sofocan su libertad. El hecho de desenmascarse ante su esposa le permite ser plenamente él mismo, rebelarse contra las imposiciones sociales que lo ubican en la posición de marido engañado. El hombre, prisionero de esquemas sociales, reacciona rebelándose al autoengaño. Este personaje aspira a liberarse de los modelos de la ficción, de las construcciones sociales absurdas, y expresa su sentimiento franco; se quita la máscara en un sincero anhelo de salir de la miseria moral. La suya es una moral sincera que va más allá de la simple apariencia y que reacciona contra las hipocresías sociales.

Pirandello tuvo una visión prevalentemente antropocéntrica del mundo. Analizó la idea y el sentimiento de lo "superfluo" que hace que los hombres sueñen con una realidad diferente y sólo queden insatisfechos de su propio estado, inciertos con su propio destino.

Leone Gala nos muestra la pretensión absurda, nuestra c de la sociedad, de querernos fijar en una forma (en este caso la forma de marido), en la cual nosotros no nos reconocemos.

Cuanto más difícil es la condición humana, más evidente es en los hombres su propia debilidad y la necesidad del engaño recíproco. Simular se convierte en una forma de adaptación. Así lo consideró el dramaturgo siciliano en el siguiente fragmento de su obra L'Umorismo:

"... la conciliazione delle tendenze stridenti, dei sentimenti ripugnanti, delle opinioni contrarie, sembra piú attuabile sulle basi di una comune menzogna, che non sulla esplicita e dichiarata tolleranza del dissenso e del contrasto." (+46)

Pirandello observó al individuo dentro de la sociedad. Cuando la sociedad marca una determinada tendencia, el hombre se ve impulsado a seguir esa tendencia aún a costa del autoengaño. En L'Umorismo se lee:

"Il mentire a noi stessi é un effetto del mentire sociale: l'anima non é mai tanto attenta a se stessa da sfuggire alle suggestioni della vita comune. La caduta nella simulazione, nelle forme cristallizzate d'una morale esterna e apparente, é tanto piú facile quando quelle forme sono divenute abituali..." (+47)

En su declaración de 1910, Pirandello se mostró pesimista ante la necesidad humana del autoengaño: el no engañarse (actitud de Leone Gala) significa renunciar a la vida, pero el engañarse es digno de compasión:

"Io penso che la vita é una molto ben triste buffonata; perché abbiamo in noi, senza poter sapere né conoscere né perché né da chi, la necessità d'ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà, la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria. Chi ha capito il giuoco non riesce piú ad ingannarsi, ma chi non riesce ad ingannarsi, non può piú prendere né gusto né piacere alla vita. La mia arte é piena di compassione per tutti quelli che s'ingannano; ma questa compassione non può non essere seguita dalla feroce

irrisione del destino che condanna l'uomo all'inganno."
(+48)

Es difícil que en la realidad un marido engañado se comporte como Leone Gala, pero sólo recurriendo a este caso insólito, Pirandello nos muestra las diferencias entre la vida interior y la vida exterior, de acuerdo con las normas establecidas por la sociedad.

Leone nos muestra irónicamente cómo el individuo se pone la máscara y se comporta como le pide la sociedad, por temor a ser mal visto o despreciado, pero también descubre los resultados individuales de las apariencias, los condena y los anula.

Pensaci, Giacomino?

Esta comedia es una sátira pirandeliiana del matrimonio. En ella se pone de manifiesto la intervención de la opinión pública en las vidas privadas, lo cual se convierte en una influencia determinante de las conductas individuales. En este contexto surge el personaje típicamente pirandeliiano que actúa en base a sus razonamientos y sin importarle la opinión pública, pero consciente de que su comportamiento le ayudará a la realización de sus nobles propósitos.

Esta es la historia del viejo profesor Toti que contrae nupcias a los 70 años de edad con Lillina, una joven de 16 años que hace el amor con su coetáneo Giacomino. La joven esposa, al casarse, espera un hijo de su amante Giacomino. El anciano, consciente de esta situación, acepta el matrimonio como una forma de hacer el bien. El viejo pretende dejar al morir una pensión a la joven viuda, asimismo le proporciona un estado civil y ofrece un respaldo a la criatura que está por nacer.

Sin importarle las consecuencias de su acción, el septuagenario renuncia al papel de esposo y acepta sin condiciones la presencia de Giacomino (amante de su esposa) en su casa, lo cual representa el blanco de ataques por parte de la sociedad.

El protagonista de esta comedia, consciente de su precaria situación económica, se ha negado a sí mismo el derecho de formar su propia familia y ahora, a los 70 años de edad, recurre al matrimonio sabiendo que representa una ironía a su edad.

En el siguiente fragmento observamos que la boda tiene valor formal y polémico: obligará al gobierno a pagar una larga pensión a la viuda:

"Il profr. Toti. Ah, dovevo metter famiglia a tempo, con lo stipendio che m'ha dato il governo, per morire di fame io, mia moglie, e cinque, sei, otto, dieci figliuoli... Ma ora sa? Ora la piglio.

Il direttore. Che? Ora? Prende moglie?

Il profr. Toti. Sissignore. Ora sí. Il governo con me non se la passa liscia! Calcolo quando pare a me che mi debbano restare altri cinque o sei anni di vita, e prendo moglie, sissignore! per obbligarlo a pagar la pensione, non a me soltanto, ma anche a lei dopo la mia morte." (*49)

El profesor Toti sabe que a sus 70 años la gente no puede sino mofarse por su matrimonio con una joven:

"Il direttore. Alla sua età?

Il profr. Toti. ... sente dire che voglio prender mo glie -e me marito- e si mette a ridere..." (*50)

Sin embargo, el anciano quiere obtener provecho del gobierno y para ello acepta no sólo el parecer, sino el ser anormal. El matrimonio tiene para él una acepción meramente legal:

"Il profr. Toti. Io mi prendo una giovine -povera, ti morata, di buona famiglia- la quale, sí, dovrà pur fi gurare da moglie davanti allo stato civile, altrimenti il governo non le pagherebbe la pensione. Ma che moglie poi! che marito! Roba da ridere, all'età mia!" (*51)

Nos enfrentamos aquí con el personaje original, extraño, que sabe que se acerca al fin de sus días y que sólo busca la satisfacción de hacer el bien:

"Il profr. Toti. Sono e resteró un povero vecchio che avrá ancora per cinque o sei anni il conforto d'un pa' di gratitudine per un bene che avró fatto alle spalle del governo, e amen..." (+52)

El septuagenario renuncia a su papel de marido y está dispuesto a pasar por alto las críticas de la gente con tal de saber que proporcionará un beneficio a sus semejantes:

"Il profr. Toti. ... corna, a ogni modo, senza radici, se marito non sono, non voglio né posso essere. Pura e semplice opera di caritá. E se poi tutti gli imbecilli del paese ne vorranno ridere, e ne ridano pure, non me n'importerá proprio niente:" (+53)

El gran tema del vacío que rodea la vida humana, y la necesidad de cubrir de algún modo la miseria y la soledad, se repite en todas las comedias pirandelianas. El profesor Toti se construye una máscara de marido ante la sociedad para sus fines de benefactor, rompiendo con ello el círculo de los convencionalismos y de las leyes sociales, y aliviando parcialmente su soledad.

Lillina, la joven esposa, acepta casarse con el viejo profesor a condición de que acepte la visita de su amante Giacomino, además de que confiesa sinceramente que está embarazada de Giacomino.

Aquí entran en juego las leyes sociales. El acta de matrimonio ofrece a los contrayentes una posición social, pero

quien realmente desempeña el papel de marido es Giacomino:

"Lillina. E non c'è Giacomino?

Il prof. Toti. Ci sarà Giacomino, non dico di no! Ma lo stato, in faccia alla legge, non potrà dartelo lui, te lo dovrò dare io." (*54)

En esta forma, el grotesco pirandelliano afirma el derecho de los hombres a rehacerse una vida aún contra los artificios de un código moral despiadado, fruto de la mentira e hipocresía que es la sociedad humana.

Los esposos aceptan la presencia de Giacomino en casa, pero se preocupan por guardar las apariencias ante los demás:

"Il prof. Toti. (a Lillina)... Puoi far conto che in questo momento ti stai confidando con tuo padre. Mi dici Giacomino; io ti rispondo che Giacomino, sí, ci sarà; ma io... io non devo saperlo... cioè lo so, ma ... ma dev'essere come se non lo sapessi, ecco! Amico di casa; antico scolaro. E posso voler bene anche a lui, come a un figliuolo: perché no?" (*55)

La moral es aquí el marco de ataques y discusiones, el origen de las críticas y de las revueltas. Está fundada en un patrimonio de ideas comunes y tradicionales y tiene necesidad de la aprobación de las mayorías. En base a ella, los seres humanos dan juicios decisivos sobre la conducta de los demás.

El profesor Toti actúa contra la moral común al aceptar en su casa al amante de su joven esposa, y la aparente infidelidad, que tendría que afectarle a él, parece indignar más a la sociedad que al mismo interesado:

"Il direttore. Sì, sì, purtroppo, professore! Creda, una protesta civile vera e propria -generale.

Il profr. Toti. E lei la chiama civile?

Il direttore. Mah! Si reputano offesi di ciò che si sa, di ciò che si dice in paese della sua vita privata e, ... addetto a un pubblico ufficio, lei ha l'obbligo di tenerne conto...

Il profr. Toti. ... voglio vedere chi avrà il coraggio di venirmi a dire in faccia ch'io non sono un uomo onesto; e che ciò che faccio non é fatto a fin di bene."
(*56)

El viejo profesor está seguro de actuar conforme a una moral superior que le permite, no obstante las burlas de los demás, ceder su patrimonio a una joven pareja y asegurar el bienestar de un pequeño inocente. Pirandello pone en primer término la opinión individual, el razonamiento y la moral que permiten al profesor desentenderse de las habladurías y del escándalo de la gente:

"El profr. Toti. ... se la gente parla, se la gente ri de, e c'é chi protesta e chi minaccia ... lasciali dire; lasciali fare! Ciarle, risa, proteste, minacce per me non significano niente e non debbono significar niente neanche per te. Sappiamo bene, tu e io, che non facciamo nulla di male..." (*57)

Pirandello critica a la sociedad de interesarse solamente por los individuos que sobresalen económicamente, y éste es el caso del profesor Toti, quien además de su polémico matrimonio recibe una herencia y se vuelve el blanco de interés de la sociedad:

"Il profr. Toti. ... appena alzo un braccio, appena muovo una gamba, ecco che tutti lo vedono." (+58)

Los padres de Lillina representan la moral de las mayorías, la moral hipócrita que juzga a la ligera los actos de los demás:

"Marianna e Cinquemani (al profr. Toti) Sappia che con tanto d'occhi ci ha guardato la gente, davanti a tutte le porte, affacciata a tutte le finestre, vedendoci venire qua!" (+59)

Pirandello está convencido de que la condición humana es triste, pero los hombres se ilusionan o se engañan a sí mismos y entonces el escritor los compadece y muestra el contraste entre lo que son y lo que quieren aparentar; entre lo que es la vida desnuda y lo que son las ilusiones de los hombres.

El padre de Lillina, en vez de agradecer al profesor Toti por defender el honor de su hija, se siente humillado por las habladurías de los alumnos:

"Cinquemani. (al profr. Toti)... sappia che lá, davanti ai suoi colleghi e agli alunni, io la saluto per semplice considerazione sociale, e basta! Perché io solo so, e il signor Direttore, tutte le porcherie che mi tocca a scancellare dai muri per lei e per mia figliuola! Cose da far cadere la faccia a terra, dalla vergogna! la faccia a terra!" (+60)

Pirandello asume una actitud de compasión por los hombres que se engañan, que aceptan el juego de la crítica social y asumen máscaras y actitudes falsas y equívocas. Este

es el caso de los padres de Lillina, que se olvidan de la falta de su hija y reclaman con fingida indignación al profesor Toti por aceptar a Giacomino en su casa:

"Cinquemani. Lei é la favola del paese! E il paese ha ragione! e io e mia moglie, tutt'e due, lo sappia, siamo col paese.

Marianna. Perché siamo gente che non ha perduto ancora il santo rossore della faccia! Il santo rossore, qua! qua! (Si da manate sulle guance)
Cinquemani. Gente onorata siamo!" (+61)

La reacción del profesor Toti a las reclamaciones de sus suegros es violenta y agresiva, es el mismo Pirandello que les quita las máscaras a sus personajes:

"Il prof. Toti. E via, smettetela! Volete sapere che cosa siete? Due asini siete! Due asini! ... sapete bene come e perché mi sono presa vostra figlia!" (+62)

Pirandello critica los conflictos de la paternidad y la maternidad con respecto a la sociedad organizada, en este caso representadas por los padres de Lillina, quienes por causa de una rígida concepción de la honra, aceptan el matrimonio de su joven hija con un viejo de 70 años.

Pirandello culpa a la sociedad, quien por medio de la crítica obliga a los individuos a ocultar sus faltas:

"Marianna. Perché per noi poteva restar dov'era, che sarebbe stato meglio! Vergogna nascosta, anzi ché pubblica, come lei l'ha ridotta!" (+63)

Pirandello descubre en este caso un error de evaluación por parte de la sociedad, una inversión de los valores y de las verdades. Los padres de Lillina no quieren comprender el bien que le han hecho a su hija por considerar más importante la opinión pública. Asimismo, son incapaces de aceptar como buena la ayuda del profesor Toti a Giacomino porque para ellos sólo es el laorón de su honra:

"Cinquemani. ... A lui, dica un po', a lui, a uno svergognato di quella specie; ladro dell'onore delle famiglie; che l'ha coperto di ridicolo dalla punta dei piedi alla cima dei capelli; a lui doveva dare il posto di fiducia alla Banca? Glieli deve guardar lui gl'interessi? (+64)

El profesor Toti es aquí el típico personaje pirandelliano que quiere salir de lo común, de lo tradicional, y proclama el dominio del espíritu, o más bien del cerebro y no huye de los desafíos combatiendo la moral común, las creencias, los esquemas sociales.

Pirandello no desaprovecha la oportunidad de criticar también a la moral eclesiástica y aparece en la escena el Padre Landolina. El clérigo se presenta en casa del profesor Toti a petición de la hermana de Giacomino, para rogar a éste que evite la situación que ha dado tanto que decir en el pueblo:

"Il profr. Toti (a Padre Landolina) ... lei vorrebbe che io, per troncare codeste che lei chiama dicerie pregiudizievoli, pregassi Giacomino di non mettere piú piede in casa mia. Vuol questo?" (+65)

En el colmo de la ironía Pirandeliiana, el sacerdote solicita al profesor Toti un certificado por escrito que ayude a impedir las habladurías:

"Padre Landolina. ... (la sorella di Giacomino) ha mandato me, sí professore, ma solo per suplicarla d'essere cortese di farle avere - ecco - un piccolo attestato proprio per suo conforto e nient'altro: come qualmente queste dicerie non hanno né certamente possono avere il minimo fondamento di verità. Il profr. Toti... Che vuole che mi costi? Due righe: come qualmente, avendo saputo di queste dicerie eccetera, eccetera, attesto e certifico eccetera, eccetera. Può andarsene, reverendo, glielo faccio. Glielo faccio e glielo mando." (+66)

El profesor Toti, que parece acceder de buen modo a la petición del clérigo, no pierde la oportunidad de recriminarlo por su falsa moral:

"Il profr. Toti (a Padre Landolina) Scusi, scusi, reverendo: le volevo domandare un'altra cosa che mi passa ora -cosí- per la mente. Mi chiarisca un dubbio. Crede lei che un giovanotto - un giovanotto qualunque- possa non farsi piú nessuno scrupolo, nessun rimorso, se per caso -per puro caso, intendiamoci!- una ragazza da lui sedotta e resa madre avesse poi trovato in tempo un uomo, un povero vecchio..."

(Padre Landolina si mette a tossichiare e non risponde)
(+67)

Finalmente, Giacomino actúa de acuerdo con los "principios morales" de la sociedad y abandona el empleo en el

Banco, que le había conseguido el profesor Toti. Con el fin de evitar el escándalo que ha producido su presencia en la casa del profesor Toti, se hace novio de una muchacha huérfana, y prefiere incluso renunciar a su hijo antes que consentir ser el blanco de la crítica social.

El profesor Toti, que se encuentra firme en su postura de benefactor, se presenta ante Giacomino a reclamarle airadamente su incomprensión y su ingratitud:

"Il profr. Toti (a Giacomino)... e si lascia tutto così? ... e ... e non si pensa piú a... a niente? Giacomino. Ma scusi, professore, mi voleva schiavo? Il profr. Toti. Schiavo? ... Ah, codesta sí, che é vera ingratitudine! Il bene che t'ho fatto, il bene che t'ho fatto, te l'ho forse fatto per me? e ché n'ho avuto io, del bene che t'ho fatto? Le ingiurie, la baja di tutta la gente stupida che non vuol capire il sentimento mio. Ah, dunque, non vuoi capirlo neanche tu il sentimento di questo povero vecchio che sta per andarsene e che era tranquillo di lasciar tutto a posto, una madre, il bambino, te uniti, contenti, in buone condizioni?... che fastidio vi do, io? Sono come il padre di tutti... Ma dimmi,... che cos'è accaduto? come ti s'è voltato così tutt'a un tratto il cervello?" (*68)

Giacomino, en base a la moral común, sólo concibe la infidelidad a escondidas. A la vista de todos sólo ha sido el hazmereír de muchos. Aquí se pone de manifiesto la falsedad de la sociedad, que sólo acepta el comportamiento amoral

cuando se oculta bajo la máscara de la dignidad:

"Giacomino. Vuole che glielo dica? Non comprende dunque da sé che certe cose si possono fare soltanto di nascosto, e non sono possibili alla vista di tutti, con lei che sa, con la gente che ride? (*69)

Pirandello pone al descubierto un innoble sentimiento que se esconde detrás de la llamada moral común:

"Il profr. Toti. Ah, é per la gente? E parli tu della gente che ride? Ma ride di me, la gente, e ride perché non capisce, e io la lascio ridere perché non me n'importa niente... *E l'invidia, credi a me, l'invidia, figliuolo, di vederti a posto, sicuro del tuo avvenire" (*70)

De repente, el profesor Toti se rebela contra las más caras, contra los prejuicios sociales llamados Cinquemani, Marianna, Padre Landolina, etc., y amenaza a Giacomino con enseñar el niño a su novia y a la familia de ésta si él no regresa al lado de Lillina.

El profesor Toti se propone proteger y consolar el amor de una madre. Se dispone a salvar por encima de todo, nadando contra corriente, a una creatura. Se vuelve así el defensor de la familia:

"Il profr. Toti. Pensaci, Giacomino! Io sono buono, ma appunto perché sono così buono, se vedo la rovina di questa creaturina innocente, io divento capace di tutto!... Io ti faccio cacciar via dalla Banca!... Ma sono capace anche di fare quello che non t'aspetti, sai? Vado ora stesso, con questo bambino per mano,

a presentarmi alla tua fidanzata.

Giacomino. Gliel'impediró io! Perché lei non ha il diritto...

Il profr. Toti. E chi t'ha detto che non l'ho? Io difendo la madre e questa creaturina! difendo questa creaturina! e difendo anche te, ingrato, che non ragioni piú! Andró a parlare, a parlare ai parenti, mostreró questo piccino e domanderó se c'è coscienza a rovinar cosí una casa, una famiglia, a far morire di crepacuore un povero vecchio, una povera madre, e lasciar senza aiuto e senza guida un povero innocente come questo..." (+71)

Para bien de todos, Giacomino reacciona a las palabras del profesor Toti, y, tomando en brazos a su pequeño, abandona junto con el profesor la casa de su hermana, en el desenlace de la comedia.

Aquí podemos resumir que la situación favorece al niño. La simpatía de Pirandello es para los inocentes, los cuales no deben cargar con las consecuencias de los errores o desavenencias de sus padres.

Mientras el padre de Lillina reacciona ofendido al saber que su hija está embarazada: "...Il disonore, la vergogna sulla mia faccia", el profesor Toti vive ilusionado con la presencia del hijo de Lillina en su casa. Para él, el infante tiene un significado importante: "... non c'è meglio compagnia per avviarsi alla fossa." (+72)

La causa del profesor Toti tiene éxito. El profesor vence en nombre de una moral superior, en nombre de una huma-

nidad más sana, contra la llamada opinión pública, contra los prejuicios, las hipocresías, contra los errores y las tiranías de la moral corriente. Los protagonistas de las comedias pirandelianas se pueden reducir a una sola expresión y a una sola actitud: la reacción a todo aquello que en la sociedad carece de contenido vital. El profesor Toti expone sus razones en modo coherente y se vuelve el ejemplo de una carrera hacia la vida mirada con desapego, el reflejo de una humanidad que rompe con los esquemas de la convivencia social.

Al igual que la primera comedia analizada, el presente caso podría parecernos inverosímil. Es difícil encontrar en la vida real a un benefactor como el profesor Toti, que sólo por provocar la paga del gobierno se preste a una posición falsa que le ocasiona tantos disgustos, pero sólo mediante este personaje, Pirandello nos puede mostrar las incongruencias de la moral social con tanta ironía.

A fin de cuentas, en la visión pesimista de Pirandello, el hombre sigue arrastrando con sus penalidades. El profesor Toti era un hombre resignado a vivir solo y en su matrimonio fingido también es un hombre solo. Como consecuencia de su fantasmía ha obtenido muy poco provecho personal y ésto se refleja en su soledad interior. El protagonista ve sus relaciones sentimentales y sexuales frustradas durante toda la vida. Se propone hacer perdurar el amor de Giacomino y Lillina a pesar de no haberlo vivido nunca en carne propia.

Sei personaggi in cerca d'autore

Sei personaggi in cerca d'autore es la comedia pirandelliana que marca la ruptura con el teatro tradicional, el cual tenía como fin primordial crear una perfecta ilusión. Esta comedia resume los descubrimientos precedentes de Pirandello y por ello resulta muy compleja.

Pirandello nos presenta a los seis personajes en el momento mismo de la creación; hace una confrontación entre el arte y la vida, y verifica así la imposibilidad de imitar la realidad por medio de la representación teatral, iniciando con ello la ficción consciente; analiza la personalidad cambiante del ser humano y delata nuestro vano intento de fijarnos una sola realidad o máscara; y finalmente constata la falta de comunicación entre los hombres y su consecuente soledad interior.

El argumento pretexto de la obra se podría resumir de la siguiente manera: un "padre", después de procrear un hijo ("il figlio"), deja que la "madre" se vaya a vivir con su amante. De la unión de estos últimos nacen tres hijos ("la figliastra", "il ragazzo" y "la bambina"). El hijo del matrimonio es educado en el campo por personas extrañas y ésto lo vuelve introvertido, rencoroso y apático. Años después muere el amante de "la madre" dejando a ésta y a sus tres hijos en la miseria. Por su parte "el padre", en busca de amores fáciles, se encuentra con "la figliastra" en una casa de citas. En ese momento la madre interviene e impide que se lleve a cabo el incesto. Finalmente la familia se reúne de nuevo, pero llena de rencores y de odio, y es así como se presenta en el escenario en busca de autor.

Este argumento se nos presenta en forma novedosa. El telón permanece levantado durante toda la representación y el tablado improvisado como para la prueba de la comedia Il giuoco delle parti, de Luigi Pirandello. Los actores en turno realizan su ensayo de costumbre cuando en forma imprevista irrumpen los seis personajes en busca de autor. Atropelladamente interrumpen el ensayo y atraen la atención del Director Teatral para narrar con vehemencia su historia.

A pesar de que el Director se niega a escucharlos y les pide que abandonen el escenario, los personajes logran narrar desordenadamente los rasgos más sobresalientes de su historia.

El padre, por ejemplo, cuenta de la siguiente manera su separación de la madre:

"Il padre. (al Capocomico) Veda signore, c'era con me un pover'uomo, mio subalterno, che se la intendea in tutto e per tutto con lei (indicherá la madre)... incapaci l'uno e l'altra, non che di farlo, ma neppure di pensarlo, il male!... ero arrivato al punto che non potevo dire una parola all'uno o all'altra che subito non si scambiassero tra loro uno sguardo d'intelligenza...

Il capocomico. E perché non lo cacciava via, scusi, quel suo segretario?

Il padre. Benissimo! Lo cacciai difatti, signore! Ma vidi allora questa povera donna restarmi per casa come sperduta, come una di quelle bestie senza padrone, che si razzolano per carità.

La madre. Mi aveva tolto prima dal petto il figlio.

Il padre. ... per farlo crescere sano e robusto... non parendomi lei abbastanza forte... é stata la stessa ragione per cui avevo sposato lei..." (+73)

En la narración fragmentada de "la figliastra", a través de revelaciones bochornosas y presagios desconcertantes del futuro, se trasluce el drama presente y el desenlace final (plano irreal) de la historia:

"La figliastra.... quando quest'amorino ("la bambina") Dio la toglierá d'improvviso a quella povera madre: e quest'imbecillino qua (spingerá avanti "il figlio") fará la piú grossa delle corbellerie, ... allora vedrá che io prenderó il volo!... perché, dopo quello che é avvenuto di molto intimo tra me e lui (indicherá il padre con un orribile ammiccamento)... (poi indicherá il figlio) -lo guardi! lo guardi!- indifferente, gelido lui, perché é il figlio legittimo, lui! pieno di sprezzo per me, per quello lá (indicherá il giovinetto) per quella creaturina; ché siamo bastardi -ha capito? bastardi- ... e questa povera madre... la considera dall'alto in basso, lui, come madre soltanto di noi tre bastardi -vile!" (+74)

"El padre" y "la figliastra", según lo explica el mismo Pirandello en el prefacio de la comedia, hablan de la fijación de la forma, la cual significa "castigo" para el "padre" y "venganza" para "la figliastra". Esta última reprocha sin piedad la acción de su padrastro, revela su juventud destruida, víctima de la miseria y burlada por el destino.

Los dos personajes defienden su "forma" de las burlas de los actores y tratan de imponerla al Director Teatral: "che

vorrebbe alterarla e accomodarla alle cosí dette esigenze del teatro." (+75a)

"Il figlio", indignado y fastidiado, representa el "desdén" por su familia, y de mala gana figura como personaje de la "commedia da fare":

"Il figlio. Signore, quello che io provo, quello che sento, non posso e non voglio esprimerlo. Potrei al massimo confidarlo, e non vorrei neanche a me stesso ... io sono un personaggio non realizzato drammaticamente: e che sto male, malissimo, in loro compagnia" (+75b)

Por su parte la madre es el único personaje que no tiene conciencia de ser personaje, y representa su parte por instinto.

Los sentimientos anteriormente descritos: "el remordimiento" del "padre", "la venganza" de "la figliastra", "el desdén" del "figlio" y "el dolor" de "la madre", deben manifestarse en los rostros de los personajes, tanto que el mismo Pirandello aconseja preferentemente el uso de máscaras "espressamente costruite".

Este es pues el original caso de un autor (supuesto) que rechaza la posibilidad de dar vida a seis personajes. Es por eso que los personajes acuden al escenario a interrumpir la representación y se encuentran con la negativa del Director Teatral de aceptarlos como actores de su historia.

En el prefacio a la obra, Pirandello explicó de la siguiente manera en qué consiste la novedad del drama:

"Il dramma é la ragion d'essere del personaggio, é la sua funzione vitale: necessaria per esistere. Io di

quei sei, ho accolto dunque l'essere, rifiutando la ragion d'essere; io, di ragion d'essere, di funzione, gliene ho data un'altra, cioè appunto quella situazione "impossibile", il dramma dell'essere in cerca d'autore, rifiutati..." (*76)

De este rechazo surge un gran problema: cada personaje quiere representar el drama desde su propio punto de vista, y al autor no le queda otro remedio que "lasciar vivere i personaggi e starli a guardare" (*77a). El autor renuncia así a la obra de organización lógica y estética llamada "arte":

"E or l'uno or l'altro, ma anche spesso l'uno sopraffacendo l'altro, prendevano a narrarmi i loro tristi casi, a gridarmi ciascuno le proprie ragioni, ad avventarmi in faccia le loro scomposte passioni." (*77b)

Por su parte, el Director Teatral no concibe como obra de arte la representación desordenada que pretenden los seis personajes:

"La figliastra... Io voglio rappresentare il mio dramma: il mio!

Il capocomico... non c'è soltanto il suo, scusi! C'è anche quello degli altri! Quello di lui... Bisogna tener tutti in un quadro armonico e rappresentare quel che è rappresentabile!... il difficile è appunto questo: farne venir fuori quel tanto che è necessario, in rapporto con gli altri; e pure in quel poco fare intendere tutta l'altra vita che resta dentro: Ah! comodo, se ogni personaggio potesse in un bel monologo, o... senz'altro... in una conferenza venire a scodel

lare davanti al pubblico tutto quel che gli bolle in pentola!... Bisogna che lei si contenga, signorina" (*78)

La situación que resulta de este descubrimiento artístico pirandelliano es "una situazione umoristica affatto nuova e quanto mai complessa" (*79), según lo define el mismo Pirandello en su prefacio.

Con el objeto de apreciar su riqueza de contenido, este drama se puede dividir en tres tiempos. El primero es el más poblado de elementos dramáticos: la evocación de la tragedia familiar, el conflicto entre los seis personajes, la incomprensión de los actores que se encontraban en el escenario, el interés del Director Teatral por el caso, y la decisión de representar la comedia.

En el segundo tiempo se manifiesta el contraste entre las exigencias del teatro (la interpretación, la dirección artística, etc.) y el drama de los personajes que, al ser llevado al escenario tiene que ser falsificado. Aquí se rebelan "el padre" y "la figliastra" a la interpretación de los actores, y prefieren representar su drama ellos mismos.

En el tercer tiempo se representa el desenlace de la comedia propuesta por los seis personajes. Se llega a la conclusión de que es imposible la representación del drama sin alterar los hechos reales y concluye también el drama real, dejando a los actores y espectadores asombrados cuando "el figlio" se suicida de un tiro y "la bambina" se ahoga al caer a una fuente. En esta escena final, rica de dramatismo, el Director Teatral da la orden de que iluminen la sala y decide suspender la prueba de la comedia Il giuoco delle parti.

Sei personaggi in cerca d'autore inicia una nueva dramaturgia que consiste en la contaminación de dos dramas diversos, los cuales, desarrollándose en planos distintos, se penetran y se integran mutuamente creando contrastes singulares.

Toda la acción de la comedia se desarrolla en el plano irreal, mientras que la historia de los personajes y los actores que realizan la prueba de la comedia Il giuoco delle parti, son elementos reales.

Los personajes viven dos dramas: el drama real (la catástrofa familiar antes indicada) y el drama de no poder encontrar una representación objetiva de la experiencia ya vivida (ésto último forma parte del "Teatro en el teatro" del que se habló en el capítulo anterior.).

Así pues, el drama se desdobra en la realidad de quien lo vivió y la ficción de quien tiene que representarlo.

Los seis personajes tratan de reproducir sus vivencias pero no logran dar una imagen objetiva de manera que pueda ser repetida; por su parte, los actores llamados a interpretar la experiencia vivida se muestran incapaces de reproducirla.

De este último punto surge una interesante polémica sobre lo que es un personaje (representante de la vida real, independiente, con vida propia y con la posibilidad de ser eterno) y lo que es un actor (representante del arte como ficción y con el mérito de dar vida a los personajes). Por no salir mucho del tema me he permitido abreviar este punto.

Por lo que se refiere al drama real, éste nos muestra al individuo víctima de relaciones sociales inadecuadas, in

capaz de sostener un diálogo moral, prisionero de sus debilidades, sus miserias y sus errores, y sin la posibilidad de su perarlos.

En su prefacio a la comedia, Pirandello nos indica los motivos principales que se propuso desarrollar en esta obra:

"Senza volerlo, senza saperlo... ciascun d'essi (i personaggi), per difendersi dalle accuse dell'altro, esprime come sua viva passione e suo tormento quelli che per tanti anni sono stati i travagli del mio sprito: l'inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole; la molteplice personalità d'ognuno secondo tutte le possibilità d'essere che si trovano in ciascuno di noi; e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile..." (+80)

A tra-vés del conflicto personajes-actores, surge la cuestión de la personalidad cambiante del ser humano, que llega incluso a anularse:

" Il padre. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui é sempre "qualcuno" mentre un uomo -non dico lei, adesso- un uomo cosí in genere, può non esser "nessuno"...

Il capocomico. (al padre) Lei piú reale di me?

Il padre. Se la sua realtà può cangiare dall'oggi al domani..." (+81)

Ante la realidad cambiante del ser humano, resulta imposible catalogarlo sólo en base a determinado aspecto o etapa de su vida.

El padre de los seis personajes admite su responsabilidad y reconoce sus culpas, pero trata de justificarse:

"Se si potesse prevedere tutto il male che pu^o nascere dal bene che crediamo di fare." (*82)

Confiesa que quitó "il figlio" a la madre, pero sólo por el bien de éste, ya que no le parecía su mujer lo suficientemente resistente para su crianza, debido a su origen humilde:

"... é stata la stessa ragione per cui avevo sposato lei. Ubbie, forse; ma che vuol fare? Ho sempre avuto di queste maledette aspirazioni a una certa solida sanità morale!" (*83)

Reconoce que no se preocupó por cuidar a su hijo, pero se disculpa de la siguiente forma:

"... allevato fuori -non so- appena ritornato a casa, non mi parve piú mio. Mancata tra me e lui la madre, é cresciuto per sé, a parte, senza nessuna relazione né affettiva né intellettuale con me." (*84)

Asimismo, narra sinceramente cómo encontró a su hijastra en una casa de citas, pero defiende la miseria de su carne "an cora viva", juzgando como falsa a toda la humanidad:

"... ciascuno -fuori, davanti agli altri- é vestito di dignità; ma dentro di sé sa bene tutto ciò che nell'in timitá con se stesso si passa, d'inconfessabile." (*85)

La máscara de dignidad se muestra frente a los demás, mientras que el rostro verdadero se oculta en la intimidad del ser humano, donde sólo él sabe de sus debilidades. El

hombre fácilmente pierde la dignidad pero no tiene el valor de confesar sus flaquezas a los demás:

"Il padre. Manca solo il coraggio di dirle, certe cose. La figlia. Perché quello di farlo, poi, lo hanno tutti. (*86)

Este es el drama de la condición humana, del contraste entre la vida de nuestra alma y la vida que podemos fingir por hipocresía ante los demás: el contraste entre la ficción y la realidad. La verdad es el alma interior y falsa es la máscara que el individuo se construye ante la sociedad.

El padre justifica su visita a la casa de citas como una de las tantas facetas del ser humano:

"Il dramma per me é tutto qui, signore: (al Capocomico) nella coscienza che ho, che ciascuno di noi -veda- si crede "uno" ma non é vero: é "tanti", secondo tutte le possibilitá d'essere che sono in noi: "uno" con questo, "uno" con quello -diversissimi!- E con l'illusione, intanto d'esser sempre "uno per tutti" e sempre "quest'uno" che ci crediamo, in ogni nostro atto. Non é vero! non é vero! Ce n'accorgiamo bene, quando in qualcuno dei nostri atti per un caso sciaguratissimo, vestiamo all'improvviso come agganciati e sospesi: ci accorgiamo, voglio dire, di non esser tutti in quel atto, e che dunque una atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi, alla gogna, per una intera esistenza, come se questa fosse tutta assommata in quel atto." (*87)

Esta es la plena atmósfera de las obras maestras de

Pirandello: el mundo nos hace prisioneros de una máscara que nosotros no reconocemos como nuestra. El hombre no acepta ser juzgado por uno solo de sus actos, sino por la totalidad de éstos:

"Il padre.... ora lei intende la perfidia di questa ragazza? M'ha sorpreso in un luogo, in un atto dove e come non doveva conoscermi, come io non potevo essere per lei; e mi vuol dare una realtà, quale io non potevo mai aspettarmi che dovessi assumere per lei, in un momento fugace, vergognoso, della mia vita!" (*88)

El padre encuentra otra defensa válida para sus actos en la invencible dificultad comunicativa de los seres humanos, traicionados por la palabra que no logra expresar el mundo concreto que guardamos dentro de nosotros:

"Il padre. Ma se é tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signora, se nelle parole ch'io dirometto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro. Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai! (*89)

Los acontecimientos humanos no están unidos por una ley universal que los unifique ni por la lógica, sino que son hechos que al azar se suceden unos a otros sin un nexo entre ellos. Esta es la vida ilógica representada en la obra de Pirandello.

El hombre, escribió Pirandello en su ensayo *L'Umorismo*:

"non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensí un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna." (*90)

El querer fijar en una ley absoluta y eterna nuestro espíritu cambiante, crea la falta de comunicación, ya que queremos detener lo que está en constante movimiento y terminamos por no comprender el mundo continuamente transformado.

Las ideas que Pirandello desarrolló en Sei personaggi in cerca d'autore las podemos encontrar en su producción anterior, en cuentos como La tragedia di un personaggio y Colloquio coi personaggi (de 1917), pero nunca en forma tan magistral como en el drama analizado.

Sei personaggi in cerca d'autore, escrita en 1921, fue representada el 10 de mayo del mismo año en Roma. Esta primera representación desencadenó una batalla entre el público y los seguidores de Pirandello. El autor fue despedido a la salida con silbidos y lanzamiento de monedas. En cambio, la segunda representación en el teatro Manzoni de Milán fue acogida con beneplácito. A partir de entonces, la comedia fue traducida y representada con éxito en casi todos los escenarios del mundo.

Esta comedia abrió una serie de posibilidades temáticas y formales de las que se ha servido toda la dramaturgia contemporánea hasta los límites del absurdo y la ampliación del espacio escénico tradicional.

Il fu Mattia Pascal

El protagonista de esta novela es un pobre diablo condenado a vivir sin amor con su esposa, con quien había tenido que casarse para reparar un daño que él no había cometido. De remate había tenido que aguantar la presencia de su suegra en casa, con quien tenía continuos pleitos.

Pirandello pone en evidencia detalles desagradables sobre la vida de su personaje y se ensaña en describir su miseria física y espiritual, colocándolo en ambientes completamente desfavorables.

A partir de la muerte de su madre, que coincide con la de su pequeña hija de un año, Mattia sigue adelante: "non sapendo più resistere alla noia, anzi allo schifo di vivere a quel modo; miserabile, senza né probabilità né speranza di miglioramento" (*91), es por eso que decide huir de su pueblo.

Por azares del destino, la suerte lo socorre y obtiene jugando a la ruleta la enorme suma de 82,000 liras. Dispuesto a volver a su pueblo después de doce días de ausencia para mostrar su fortuna, toma el tren, y en el trayecto se entera por medio de un diario que en su pueblo se le considera muerto, a causa de su misteriosa desaparición y al coincidir su ausencia con el hallazgo de un suicida cuyo cuerpo fue encontrado en las aguas de un río. El diario informa que la esposa y la suegra identificaron el cadáver, lo que hace suponer que el suicida se le parecía.

Pirandello toma al personaje en un momento cualquiera de su rutinaria existencia y lo somete a eventos extraordinarios que trastornan su vida.

La noticia del suicidio de Mattia Pascal es el incidente que obliga al protagonista a meditar, a reaccionar contra la corriente de la vida que lo arrastra. Es el choque contra el mundo que le hace vislumbrar la posibilidad de realizar el anhelo del hombre de vivir conforme a su contenido interior. Al enterarse Mattia de la extraña noticia de su propia muerte, se siente liberado de la "forma" que le había impuesto la vida. Lo que tanto había atormentado a este personaje: su pobreza, su mujer, su suegra, puede olvidarlo para siempre aprovechando la confusión acerca de su muerte:

"... ero morto, non avevo piú debiti, non avevo piú moglie, non avevo piú suocera: nessuno: libero: libero: libero: che cercavo di piú?" (+92)

Así se inicia la aventura de este personaje que, auxiliado por el destino, imagina poder iniciar otra vida:

"... la mia liberazione, la libertà, una vita nuova."
(+93)

Mattia no tiene más límites que su imaginación y su capricho, así que recurre a la evasión de su realidad para huir de las miserias de la vida, lo cual es un motivo constante en la obra de Luigi Pirandello.

Mattia es el hombre afortunado que tiene la oportunidad de evadir su triste realidad y vivir una vida diferente. Es libre, rico, y tiene la alternativa de inventarse una nueva vida:

"... sciolto d'ogni legame e d'ogni obbligo, libero, nuovo e assolutamente padrone di me, senza piú il fardello del mio passato e con l'avvenire innanzi,

che avrei potuto foggiami a piacer mio..." (*94)

La libertad es el mayor anhelo de Mattia y habla de ella como si hablase de una persona:

"... me la condurró a spasso per vie piane e sempre nuove, né la faró mai portare alcuna veste gravosa."
(*95)

Al iniciar esta aventura, a Mattia se le presentan problemas inesperados, uno de los cuales es la necesidad de poseer un nombre propio:

"Chi sono io ora? Bisogna che ci pensi. Un nome, almeno, un nome, bisogna che me lo dia subito, per firmare il telegramma e per non trovarmi poi imbarazzato se, alla locanda, me lo domandano." (*96)

De aquí que Mattia se inventa el nombre falso de Adriano Meis y así empieza a recorrer ciudades a su antojo.

Después del primer momento de euforia, la tan anhelada libertad le empieza a mostrar a Mattia algunos aspectos negativos como la soledad:

"... in fondo, ero già un po' stanco di quell'andar girovagando sempre solo e muto. Istintivamente cominciavo a sentir il bisogno di un po' di compagnia." (*97)

Adriano Meis constata con tristeza que se le niega su ingreso al mundo como cualquier individuo, y que su experiencia lo lleva a un encierro consigo mismo y a vivir apartado de cualquier círculo social:

"Ora, se questo Adriano Meis non aveva il coraggio di dir bugie, di cacciarsi in mezzo alla vita, e si

appartava e rientrava in albergo, stanco di vedersi solo, in quelle tristi giornate d'inverno, per le vie di Milano, e si chiudeva nella compagnia del morto Mattia Pascal, prevedevo che i fatti miei, eh, avrebbero cominciato a camminar male; che insomma non mi s'apparecchiava un divertimento, e che la mia bella fortuna, allora..." (+98)

Cuando, cansado de vagar de un lado a otro decide radicarse en Roma, Adriano Meis sólo encuentra la compañía de un filósofo, hablador incansable y aburrido:

"Come si vede, non era molto piacevole la compagnia di Anselmo Paleari. Ma, pensandoci bene, potevo io senza rischio, o meglio, senza vedermi costretto a mentire, aspirare a qualche altra compagnia men lontana della vita?... il signor Paleari non si curava di saper nulla di me..." (+99)

La presunta libertad de Mattia lo lleva a una experiencia trágica y devastadora: al riesgo de aniquilación total y definitiva del hombre:

"Io mi vidi per sempre escluso dalla vita, senza possibilità di rientrarvi. Con quel lutto nel cuore... La paura di ricader nei lacci della vita, m'avrebbe fatto tenere piú lontano che mai dagli uomini, solo, solo, affatto solo, diffidente, ombroso..." (+100)

Cuando Mattia siente que su libertad se vuelve soledad y aburrimiento, trata de acercarse a los demás impulsado por la humana necesidad de compañía. Piensa en comprar un pequeño perrito, amigo fiel y discreto, pero es imposible porque con

ello se vería comprometido a pagar impuestos y a tener sus documentos en regla:

"... considerai per la prima volta che era bella, sí, senza dubbio quella mia libertà cosí sconfinata, ma anche un tantino tiranna, ecco, se non mi consentiva neppure di comperarmi un cagnolino..." (+101)

También deduce Mattia con tristeza, que en la situación en que se encuentra es imposible para él cultivar una amistad:

"... io, condannato inevitabilmente a mentire dalla mia condizione, non avrei potuto avere mai piú un amico, un vero amico... Amicizia vuol dire confidenza; e come avrei potuto io confidare a qualcuno il segreto della mia vita senza nome e senza passato, sorta come un fungo dal suicidio di Mattia Pascal? Io potevo aver solamente relazioni superficiali, permettermi solo co' miei simili un breve scambio di parole aliene..." (+102)

Asimismo, Mattia tiene que callar con tristeza su sentimiento amoroso por la joven Adriana:

"... sentivo poi quanto odiosa sarebbe stata la dichiarazione che avrei dovuto farle, che io, cioè, avevo moglie ancora. Sí! Sí! Svelandole che non ero Adriano Meis, io tornavo ad essere Mattia Pascal, morto e ancora ammogliato! Come si possono dire siffatte cose?" (+103)

Mattia constata con pena que, por carecer de un estado civil, se le niega la protección por parte de la ley. Cuando le roban parte de su dinero no puede presentarse ante las autoridades a presentar su reclamación:

"Denunziarlo? E come? Ma niente, niente, niente, io non potevo far niente!... Conoscevo il ladro, e non potevo denunziarlo. Che diritto avevo io alla protezione della legge? Io ero fuori d'ogni legge. E chiunque, ormai, poteva rubarmi, e io, zitto!" (+104)

Por último, Mattia se siente impotente para retar a duelo al pintor Bernaldez, quien lo ha abofeteado. Adriano Meis no puede probar su identidad. ¿Quién es? ¿Quién lo conoce? Mattia se da cuenta que la sociedad no permite al individuo romper con las leyes puestas en la base del orden civil.

La batalla que ganó Mattia al evadir su realidad, la pierde completamente cuando descubre que se encuentra fuera de la vida y sin posibilidades de reintegrarse de nuevo a ella.

De pronto, al descubrir que ante los demás no tiene ni puede tener una personalidad específica, y mucho menos los derechos de que todo individuo goza, Adriano Meis considera absurda su ficción. Se da cuenta que es imposible vivir mintiéndose eternamente a sí mismo y a los demás:

"Siamo giusti. Io mi ero conciato a quel modo per gli altri, non per me. Dovevo ora star con me così mascherato? E se tutto ciò che avevo finto e immaginato di Adriano Meis non doveva servire per gli altri, per chi doveva servire? per me? Ma io, se mai, potevo crederci solo a patto che ci credessero gli altri." (+105)

Pirandello nos muestra el contraste entre el interior del hombre y la máscara con la cual juega su papel frente a los demás. El hombre sacrifica su ser auténtico para ingresar

a la sociedad mediante una máscara y un estado civil.

Al vivir su amor callado por Adriana, sin posibilidad de expresar su sentimiento, Adriano Meis analiza el lenguaje íntimo de las almas, que pasa por alto los convencionalismos sociales:

"Le anime hanno un loro particular modo d'intendersi, d'entrare in intimità, fino a darsi del tu, mentre le nostre persone sono tuttavia impacciate nel commercio delle parole comuni, nella schiavitù delle esigenze sociali. Han bisogno lor proprii e' loro proprie aspirazioni le anime, di cui il corpo non si da per inteso ..." (*106)

A fin de cuentas Adriano descubre que la máscara con la que ha deambulado por las calles de Roma no le ha concedido libertad a él, incapaz siquiera de iniciar una relación amorosa, y sí en cambio le ha dado libertad a su mujer, quien ahora se considera viuda:

"... libera dunque era rimasta lei, mia moglie; non io, che m'ero acconciato a fare il morto, lusingandomi di poter diventare un altro uomo, vivere un'altra vita. Un altro uomo, sí, ma a patto di non far nulla! E che uomo dunque? Un'ombra d'uomo! E che vita?... Era il colmo questo, della persecuzione che una moglie possa esercitare sul proprio marito! liberarsene lei, riconoscendolo morto nel cadavere d'un povero annegato, e pesare ancora, dopo la morte, su lui, addosso a lui, cosí..." (*107)

Ante su insoportable realidad, Adriano Meis no ve otra

salida que regresar a su pueblo Miragno, para vengarse:

"Vendicarmi... uscire da quella menzogna che mi soffocava, divenuta ormai insostenibile; ritornar vivo per loro castigo, col mio vero nome, nelle mie vere condizioni..." (*108)

Sólo regresando podrá enfrentarse cara a cara con su esposa, de quien realmente nunca se pudo liberar:

"... ora avrei avuto di nuovo la moglie addosso, è vero, e quella suocera... Ma non le avevo, forse, avuto addosso anche da morto? Ora almeno ero vivo, e agguerrito. Ah, ce la saremmo veduta!" (*109)

La imaginación auxilia otra vez a Mattia, y después de dos años de haberse fingido el muerto, simula otro suicidio para poder terminar con la ficción de ser Adriano Meis:

"... dovevo uccidere quella folle, assurda finzione che m'aveva torturato, straziato due anni, quell'Adriano Meis, condannato a essere un vile, un bugiardo, un miserabile... Quell'ombra di vita, sorta da una menzogna macabra, si sarebbe chiusa degnamente, cosí, con una menzogna macabra! E riparavo tutto!" (*110)

Al reflexionar sobre su aventura de fingirse muerto, Mattia lo considera como una locura:

"Folle! Come mi ero illuso che potesse vivere un tronco reciso dalle sue radici? Mi pareva, a ripensarci, addirittura inverosimile la leggerezza con cui, due anni ad dietro, m'ero gettato fuori d'ogni legge, alla ventura" (*111)

El interés de la novela nace aquí: en la contradicción entre el deseo de libertad y la necesidad de permanecer atado a la sociedad. Mattia intentó romper con sus lazos familiares y con los convencionalismos sociales, pero sobre todo se proponía romper con las leyes de la convivencia humana. En cambio, después de su experiencia de dos años, lo único que desea es saberse vivo y reingresar a su antiguo círculo social:

"... che tutti mi rivedano e mi risappiano vivo di fatto, per uscir da questa morte, ché é morte vera, credetelo!"
(*112)

Al enterarse un abogado del caso de Adriano Meis, lo felicita por haberse inventado una vida sin ataduras legales y no comprende el deseo de Mattia de regresar a su antigua forma de vida:

"... lei ritorna a ingarbugliarsi nell'intrico di queste nostre stupide leggi sociali. Io, ne' panni suoi, non mi sarei fatto piú vivo." (*113)

En cambio Mattia, que ha vivido en carne propia los problemas que trae consigo la falta de un estado civil, está convencido de que las leyes sociales proporcionan estabilidad al individuo:

"Ti pare che, dopo quello che ho sperimentato e sofferto, voglia fare ancora il morto? No, caro mio: lá, lá; voglio le mie carte in regola, voglio risentirmi vivo, ben vivo, anche a costo di riprendermi la moglie..."
(*114)

Pirandello, en su obra L'Umorismo, describió lo asombroso de la cambiante personalidad del individuo en los siguientes términos:

"... non c'è uomo che differisca più da un altro che da se stesso nella successione del tempo..." (+115)

Al regresar a su pueblo, Mattia tiene la fortuna de volver a su antiguo trabajo de bibliotecario. Allí, junto con su compañero Eligio, analiza su aventura de dos años y sacan la conclusión de que:

"... fuori della legge e fuori di quelle particolarità liete o tristi che sieno, per cui noi siamo noi, caro signor Pascal, non é possibile vivere..." (+116)

En resumen, el hombre trata en vano de salir de las construcciones tiránicas de la sociedad y se da cuenta de que es imposible. Por lo tanto, es acertada la definición de Croce que llamó a esta novela "Il trionfo dello stato civile." (+117)

La aventura de Mattia Pascal le da la opción de entrar y salir de la vida, verla desde fuera, sopesarla, y después volver a entrar a ella, descubriendo con pesar que después de la muerte sigue el olvido:

"Ah, che vuol dir morire! Nessuno, nessuno si ricordava più di me, come se non fossi mai esistito... ingrati! Scommetto che nessuno... nessuno di voi é andato ad appendere una corona, a lasciare un fiore su la mia tomba, lá nel camposanto..." (+118)

Al considerarse viuda, la esposa de Mattia se vuelve a casar y tiene una pequeña hija. Como ironía del destino, la libertad que con tanto afán buscó Mattia no logró beneficiarlo a él y sí en cambio a su esposa.

Ahora Mattia podría disolver legalmente ese segundo ma'

trimonio, pero prefiere olvidarse del asunto. Por lo tanto, el protagonista de la novela termina sus días solo, como muchos otros personajes pirandelianos. Es un ser condenado a actuar y morir en un terreno estéril.

La historia de Mattia Pascal es fundamental en la aversión de Pirandello por la sociedad, que tiende a inmobilizar al individuo en una máscara.

Los obstáculos que se le presentan a Adriano Meis son la falta de una credencial, la falta de registro en el estado civil, la falta de un acta de nacimiento. En resumen, las formalidades que clasifican al hombre y lo colocan en la vida en medio de otros hombres con nombre y apellido, con antecedentes penales, con tarjetas de identificación, etc. Este es el conflicto entre el individuo y la sociedad organizada.

Cada uno de nosotros está atado a su nacimiento, a la disciplina social que nos coloca en determinado estrato de la sociedad.

Cada individuo crea su propia vida, pero esta creación no es del todo libre pues está sujeta a todas las necesidades natura-les y sociales que limitan al hombre. La aventura de Mattia nos muestra que es necesario adaptarse, incluirse en el juego de la vida, permanecer en armonía con las reglas, con la sociedad, y no tratar de salir de los moldes establecidos por ella.

Pirandello estudió al ser interior que se fracciona en muchos, mientras que para la sociedad no es más que uno. El dramaturgo nos muestra lo diferente que es la vida social al ser íntimo de la conciencia de los asociados, y también nos

muestra el asombro interior de quien, en silencio consigo mismo, se despoja de las ficciones habituales y es invadido por una realidad misteriosa:

"... un vuoto strano... un arresto del tempo e della vita." (*119)

En la "Avvertenza sugli scrupoli della fantasia" con la que Pirandello finaliza la novela, expone sus inquietudes sobre la identidad del hombre:

"...é la maschera per una rappresentazione; il giuoco delle parti; quello che vorremmo o dovremmo essere; quello che agli altri pare che siamo; mentre quel che siamo non lo sappiamo, fino a un certo punto, neanche noi stessi; la goffa, incerta metafora di noi; la costruzione, spesso arzigogolata, che facciamo di noi; o che gli altri fanno di noi: dunque, davvero, un macchinismo, sí, in cui ciascuno volutamente, ripeto, é la marionetta di sé stesso; e poi, alla fine, il calcio che manda all'aria tutta la baracca." (*120)

Pirandello se muestra orgulloso de su fantasía porque le permite mostrar la máscara desnuda del hombre:

"... i difetti di quella fattizia costruzione che i personaggi stessi han messo su di sé e della loro vita, o che altri han messo su per loro: i difetti insonma della "maschera" finché non si scopre nuda." (*121)

Pirandello define al hombre como un ser atormentado, íntimamente dividido entre sus sueños y la realidad.

La fuerza persuasiva de Pirandello radica en la carga humana de sus personajes. Aunque podrían ser considerados como

paranoicos, anormales, representantes de una humanidad desqui-
siada, en continuo movimiento y sin meta, podemos ver en ellos
parte de nuestras inquietudes, de nuestra humanidad desilusiona-
da y nuestro anhelo de modificar las posturas falsas o desa-
gradables.

Lo extravagante del caso de Mattia es típico pirandelia-
no: el desaparecer y vivir con nombre falso, el verse excluido
del mundo, y la irónica visita de Mattia a su propia tumba. El
personaje también es típico del dramaturgo: introvertido, polé-
mico consigo mismo, razonador y llevado a la exageración.

La reacción del personaje es típica de la vida moderna.
La reacción contra la imposibilidad de resolver los problemas
cotidianos, la reacción contra las propias limitaciones, con-
tra las infinitas renunciadas a las que nos vemos sometidos to-
dos los días. La evasión es el grito de impotencia del hombre
contemporáneo.

Pirandello escribió Il fu Mattia Pascal en 1904, cuando
se encontraba acosado por necesidades económicas, con 3 hijos
pequeños y cuidando a su esposa que sufría de una parálisis de
origen nervioso. Tal vez es por esto que Mattia nos muestra
por primera vez la crisis del hombre en la obra del dramaturgo.

Esta novela marca el alejamiento de Pirandello del ve-
rismo hacia el decadentismo, visible en su tendencia a obser-
var a los personajes más por su significado interior que por
su aspecto exterior. En esta forma surge el monólogo interior,
la auto-observación, el discurrir del personaje consigo mismo,
contradiciéndose y juzgándose. La lección de Mattia abrió una
serie de posibilidades con respecto al yo para consigo mismo y
para con los demás, indicando a Pirandello el camino que lo lle-
varía a sus grandes éxitos teatrales.

CAPITULO VI

CONCLUSION

Si miramos los hechos de la vida con atención, si somos capaces de sacar de ellos las razones profundas e inmutables de las cosas, y de los eventos humanos, observando más allá de las apariencias, lograremos descubrir y admirar a Pirandello.

El dramaturgo agrigentino fue un estudioso del alma humana, y como tal, denunció en su obra la incomprensión entre los seres humanos. Pocos meses antes de morir, en octubre de 1936, afirmó en una entrevista su visión pesimista a este respecto:

"... l'uomo é la bestia piú infelice perché é complicato: se canta una calandra, se canta un cardellino, tutte le calandre e tutti i cardellini del mondo subito li capiscono; invece l'uomo, con tutta la sua intelligenza e sapienza, con tutte le sue lingue e dialetti, se prova a farsi capire, sia pure da un altro solo uomo, non ci riesce..." (*122)

La génesis biográfica de esta inspiración pesimista de la obra de Pirandello la encontramos desde su infancia, ya que fue testigo de la incomprensión de su padre hacia su madre, y también durante su vida matrimonial, ya que tuvo por compañera a una mujer que, por incomprensión, perdió la razón e hizo a su familia desdichada.

Gaetano Munafó, en su obra Conoscere Pirandello, señala como muchos otros críticos, dos defectos principales del teatro pirandelliano: la estaticidad y el cerebralismo: la es

taticidad impide una resolución del problema planteado porque el dramaturgo resuelve la situación desde el primer acto. Sólo persiste la actitud autoanalítica del protagonista de principio a fin. El cerebralismo se debe a la preponderancia del análisis reflexivo sobre la expresión inmediata de los sentimientos y de las pasiones; en los tipos pirandelianos predomina la complicación mental sobre la plena y espontánea expresión del sentir interior del alma.

En el siguiente párrafo, tomado de sus "Appunti", en Saggi, Pirandello explica por qué persiste en la obra de un autor famoso la misma estructura y temas:

"Le opere d'arte d'un autore che ha conseguito la fama facilmente sono affettate, fatte di maniera, secondo cioè la maniera che gli ha procurato la fama. E anche perché l'autore famoso non riesce più a vedersi naturalmente, ma secondo la luce in cui lo ha messo a la fama, alla quale bisogna che egli si adatti sforzando la propria natura... UN'altra ragione é poi determinata dal saper l'autore che la sua nuova opera é attesa, e questo fa sí ch'egli non lasci libertà di manifestazione alla propria natura, ma presieda con la riflessione al proprio lavoro." (*123)

En cuanto a la crítica como autor cerebral, Pirandello se defendió en el prefacio al Dramma di Pirandello, de Domenico Vittorini, en los siguientes términos:

"Fra i tanti Pirandello che vanno in giro da un pezzo nel mondo della critica letteraria internazionale, zoppi, deformati, tutti testa e niente cuore, strampa

lati, sgarbati, lunatici,... io, per quanto mi sforzi, non riesco a riconoscermi per un minimo tratto." (+124)

A pesar de ser considerado como cerebral y autor de casos extraños, encontramos en Pirandello la voz de la humanidad que sufre por la incomprensión, y que mediante el autoanálisis se esfuerza por afirmar su yo interno.

En sus personajes descubrimos la naturaleza de los sentimientos humanos. Pirandello quita al hombre la máscara que lo integra a la sociedad y descubre su rostro tal cual es.

La enajenación del individuo, su angustia existencial, los conflictos del subconsciente, la soledad espiritual, la desconfianza, son todos males que nos afligen hasta ahora y que Pirandello analiza en su obra.

En la actualidad se han acentuado las razones de choque entre el individuo y la sociedad. El desarrollo ha condenado al hombre al aislamiento y a encerrarse más en sí mismo. Pirandello nos lleva a analizar esta realidad actual. El hombre hoy más que nunca se ve obligado a encerrarse en el círculo de su propia conciencia.

A pesar de su acentuada tendencia al estudio del alma del hombre contemporáneo, a Pirandello no se le podría considerar como filósofo por su falta de sistematicidad. Su actitud particular de pensar se hace evidente a intervalos a través de toda su obra.

La influencia de Pirandello fue enorme a partir de 1922, no sólo en Italia sino en el teatro mundial.

El dramaturgo siciliano es considerado como el mayor

representante de la literatura italiana de comienzos de siglo, sobre todo por la originalidad y novedad de su obra, y muchos lo consideran el mejor autor dramático italiano de todos los tiempos.

Lo evidente es que es el autor de teatro italiano más representado en todo el mundo y que puede ser considerado como el creador del teatro contemporáneo, por haber sustituido a los personajes-tipo del teatro tradicional (el avaro, el hipócrita, el charlatán) por personajes nuevos cargados con una problemática compleja y varia, en los cuales destaca el problema de la personalidad y el drama humano de adaptación a la sociedad.

Notas a la introducción.

1.- "Corrado Sofia. ¿En realidad por qué escribe?

Pirandello. Escribo para buscar una verdad.

Sofia. ¿Cree haberla encontrado en el trabajo realizado hasta ahora?

Pirandello. Cada uno de nosotros posee un rostro y una verdad. Yo me esfuerzo por acercarme a ese rostro, a esa verdad. Me esfuerzo por habituar a lectores y espectadores a ponerse en ese camino. Naturalmente, la fachada nos confunde con frecuencia. La verdad que aparece a primera vista es ficticia las más de las veces. Cada uno de nosotros tiene una realidad oculta o secreta y no es fácil descubrirla, pero creo que es necesario buscarla. Creo que esto contribuye a la civilización de un pueblo, a apagar su deseo de justicia. Por eso tengo fe en la literatura, en el teatro. Por eso escribo." (Sofia reveló el contenido de tal declaración en un artículo publicado el 24 de abril de 1967 en el "Messaggero" de Roma.) Citado por Nino de Bella, Pirandello Oggi, p. 31.

Notas al capítulo 1.

2.- Josefina Suárez Serrano, Teatro de Luigi Pirandello, p. 22

3.- Vid. Annunziata Rossi Papisca, La novela italiana contemporánea, pp. 20-21.

4.- Ida Appendini Dagasso, La literatura italiana en los primeros 50 años del siglo XX, p. 29

5.- id., p. 26

6.- id., p. 30

- 7.- "... demostrar lo que hay que demostrar, y comentar lo que hay que comentar." Gaetano Munafó, Conoscere Pirandello, p.255.
- 8.- Boiadzhiev, G.N. et al., Historia del teatro europeo, p. 151.
- 9.- "... entre la afirmación de un equilibrado dominio de la razón y su crisis." Luigi Ferrante, Pirandello e la riforma teatrale, p. 30.
- 10.- Ida Appendini Dagasso, La literatura italiana en los primeros 50 años del siglo XX, p. 139.

Notas al capítulo II.

- 11.- Esta biografía fue obtenida tomando como base los datos proporcionados en la Cronología de la vida de Pirandello y de su época, del texto Il teatro di Luigi Pirandello, Collezione Gli Oscar # 19, y ampliando la información con los datos tomados de otros textos citados en la bibliografía final.

Notas al capítulo III.

- 12.- Annunziata Rossi Papisca, La novela italiana contemporánea, p.51.
- 13.- "... revela cómo las apariencias son profundamente diferentes del ser íntimo de la conciencia de los asociados." Citado por Edoardo Villa, Dinamica Narrativa di Luigi Pirandello, p.60.
- 14.- "... Lo que nosotros conocemos de nosotros mismos no es sino una parte, sólo una pequeña parte de lo que somos, y, puesto que vive en nuestra alma el alma de la raza o de la colectividad de que formamos parte ' y ' la presión de la forma de sentir o de actuar de los demás, lo resentimos inconscientemente,

'simulamos o disimulamos con nosotros mismos', desdoblándonos e incluso multiplicándonos frecuentemente". Citado por Claudio Vicentini, L'Estetica di Pirandello, p. 118.

- 15.- "... en determinados momentos de tempestad, arrollados por el flujo de la vida, todas nuestras formas ficticias se derrumban miserablemente." Id., p. 118.
- 16.- "El humorista analiza la ficción espontánea que el individuo crea de sí mismo, 'así como' las varias simulaciones en la lucha por la vida, 'y se divierte desenmascarándolas'. Ve el mundo desnudo, o, por decir de algún modo, en camisa. Id., p.119.
- 17.- "La reflexión se pone frente al sentimiento como juez: lo analiza sin apasionamientos; descompone la imagen de éste; de este análisis y de esta descomposición surge o se inspira otro sentimiento, el que podría llamarse y que yo en efecto llamo "el sentimiento del contrario"... este sentimiento nace del contraste entre razón e instinto... es capacidad del personaje, más que del autor, de verse vivir, de ser al mismo tiempo sujeto y crítico despiadado de sus propios actos." Citado por Nino de Bella, Pirandello Oggi, pp. 14 y 18.
- 18.- "Hoy somos, mañana no. ¿Qué cara nos han dado para representar la parte del vivo? ¿Una nariz fea? Qué pena tener que llevar toda la vida una nariz fea... Por suerte, al pasar el tiempo no nos acordamos de ello. Se dan cuenta los demás, es cierto, cuando nosotros hemos llegado a creer incluso que tenemos una nariz bella; y entonces no sabemos explicarnos por qué los demás se ríen al mirarnos. ¡Son tan tontos! Nos consolamos mirando qué orejas tiene aquel y qué labios el otro, los cuales no se dan cuenta de sus defectos y tienen el valor de reírse de nosotros. Máscaras, máscaras... un soplo y desaparecen para

dar lugar a otras. Aquel pobre cojo... ¿Quién es? Corre hacia la muerte con una muleta... la vida aplasta un pie a uno, quita un ojo a otro... Pierna de palo, ojo de vidrio, y adelante! Cada quien se acomoda la máscara como puede, la máscara exterior. Porque dentro está la otra, que por lo general no concuerda con la de afuera. ¡Y nada es verdad! Verdadero el mar, sí, verdadera la montaña, verdadera la piedra, verdadera la hierba, ¿pero el hombre? Siempre enmascarado, sin quererlo, sin saberlo, con aquella máscara que de buena fe se imagina que es: apuesto, bueno, gracioso, generoso, infeliz, etc., etc. Y ésto nos causa gracia sólo de pensarlo..." Citado por Edoardo Villa, Dinamica Narrativa di Luigi Pirandello, p. 45.

19.- "... la definición del humorismo hecha por Pirandello... es la mejor introducción a la lectura de su obra." Citado por Nino De Bella, Pirandello Oggi, p. 51.

20.- "... testimonio de una condición psicológica que tiene sus raíces en la desolación existencial, común a la época y a la cultura europea." Edoardo Villa, op. cit., pp. 49-50

Notas al capítulo IV.

21.- "La posibilidad de obtener todos los efectos, la técnica llevada a su máxima perfección, está terminando por destruir al teatro mismo. Basta a estos régisseurs un esbozo de comedia, que les permita llevar a la escena cosas nunca vistas, para moverlos a hacer espectáculo. Las danzas, la acrobacia, el circo ecuestre, los cambios de escena rápidos y con máquinas potentes y perfectas, han terminado por ser algunos de los muchos medios de corrupción del teatro mismo. Yo, con mi drama nuevo, pretendo reaccionar a esta tendencia." Citado por Claudio

Vicentini, L'Estetica di Pirandello, p. 351.

- 22.- "Porque... porque la naturaleza, que nos quiere tanto, no ha querido que suframos sólo por nuestros sentimientos y nuestras pasiones, sino que también nos envenenemos con el sublimato corrosivo de las deducciones lógicas." Citado por Italo Siciliano. Il teatro di Luigi Pirandello, p. 32.
- 23.- "... la gente más inconforme del mundo, hombres, mujeres, jóvenes, involucrados en casos extraños sin encontrar la salida: contrariados en su diseño, defraudados en sus esperanzas, y con los cuales en fin, es una gran pena tratar." Luigi Pirandello, Il teatro di Luigi Pirandello, Collezione Gli Oscar # 19, p. 11.
- 24.- "El arte no debe crear tipos, sino hombres, que pueden llegar a ser tipos pero después, mediante la aprobación de los demás, no por la voluntad del escritor. El hombre en el mundo del arte, si es hombre verdadero, se mantiene y vive; el tipo pasa de moda porque, como cualquier obra de síntesis, tiene valor temporal, relativo a una determinada forma de concebir y sentir." Revista Ariel del 27 de febrero de 1898. Citado por Claudio Vicentini, op. cit., p. 96.
- 25.- "¿Qué quiere que haga yo, (habla el Director Teatral), si ya no nos llegan comedias buenas de Francia, y nos hemos visto obligados a poner en escena comedias de Pirandello, que no hay quien las entienda. Están hechas de manera que ni los actores, ni los críticos ni el público, quedan nunca satisfechos." Luigi Pirandello, Il teatro di Luigi Pirandello, Collezione Gli Oscar # 19, p. 35.

- 26.- "Siempre con sus juegos de enigmas! ;Anda y averigua tú qué quiere decir!
- ;Eso es tomarle el pelo al público!
- ;Ya se está pasando de la raya!
- ;Yo no he entendido una palabra!
- Yo digo que, si vamos a venir al teatro a pasar un mal rato."
Luigi Pirandello, Maschere Nude, Vol. I, pp. 157-158.

Notas al capítulo V.

- 27.- a) "Siempre les he dado la razón a todos."
b) "Yo veo que él me ha dado esta libertad como algo sin importancia, yéndose a vivir a otra parte, y después de haberme demostrado durante tres años que no existe esta famosa libertad, porque, por más que quiera, seré siempre su esclava..." Luigi Pirandello, Maschere Nude, Vol. I., p. 524.
- 28.- "Silvia... la propia vida... la que nadie confía ni siquiera a sí mismo!
Guido. ¿Qué dices?
Silvia. ¿Nunca te ha sucedido que te descubres de repente en un espejo, mientras estás viviendo sin reflexionar, y tu misma imagen te parece la de un extraño, que de pronto te desconcierta, te turba, te frustra y te hace volver en tí, qué es yo, para que te retires un mechón de cabellos que cayó sobre tu frente?" Luigi Pirandello, op. cit., p. 522.
- 29.- "... sólo tengo en mente un pensamiento persistente: cómo qui tármelo de encima; cómo librarme de él, no solamente yo, sino librar a todos los demás." Luigi Pirandello, op. cit., p. 525.

- 30.- "... me esfuerzo lo más que puedo por existir lo menos posible, no sólo para los demás, sino también para mí mismo... y cuando algo está hecho, queda allí, como una prisión para tí... me dejé casar... prisión!" Luigi Pirandello, Maschere Nuda, Vol. I, p. 528.
- 31.- "Pero entiendo que es inútil, nominalmente, el papel que me ha conferido un hecho que no se puede destruir, permanece: soy el marido." Id., p. 528
- 32.- "Nos hacemos daño todos, mutuamente, y cada quien a sí mismo, ... a fuerza! Así es la vida." Id., p. 530.
- 33.- "Es necesario vaciarse... conformarse, no sólo con vivir para uno mismo, sino con mirar vivir a los demás, y también a nosotros mismos, desde afuera, por el poco tiempo que estamos obligados a vivir." Id., p. 530.
- 34.- "Quiero ver si no soy capaz de ocasionarle, cuando menos alguna molestia." Id., p. 541.
- 35.- "... dispuestísimo a hacer todo lo que le corresponde." Id., p. 554.
- 36.- "Leone. El juego es éste. Lo ha entendido incluso ella. Cada quien su papel, hasta el final; y está seguro que de mi pivote yo no me muevo, suceda lo que suceda..." Id., p. 557.
- 37.- "Leone. Permitirán que me defienda como sé y puedo.
Silia. ¿Crees que esta indiferencia te pueda servir de algo?
Leone. ¡Claro que sí!
Silia. ¡Pero si es un gran espadachín!
Leone. Para él, para el señor Guido Venanzi! ¿Para mí qué quieres que sea?." Id., p. 561.

- 38.- "Silvia. Si no sabes siquiera tomar la espada en tu mano...
Leone. Me bastará, está segura, esta indiferencia, para tener valor, no sólo frente a un hombre, que es decir nada, sino frente a todos y siempre. Vivo en tal clima, querida, que puedo vivir sin preocuparme por nada: ni de la muerte ni de la vida. Imagínate si me importará el ridículo de los hombres y sus juicios mezquinos. No temas. He entendido el juego."
Luigi Pirandello, Maschere Nude, Vol. I., p. 561.
- 39.- "Silvia. ¿Pero cómo le harás?
Leone. Como he hecho siempre, desde que tú me hiciste ver que hacia falta." Id., p. 567.
- 40.- "Leone. ... crees que no surgen ímpetus de sentimientos también en mí? Pero yo no los dejo desencadenar: yo los aferro, los domo, los clavo." Id., p. 567.
- 41.- "Yo, como marido, he hecho el desafío, porque no podía hacerlo él por mi mujer. Pero en cuanto a batirme, no. En cuanto a batirme, lo siento (a Guido)... tú lo sabes bien, es verdad? Yo no tengo nada que ver, porque, no me bate yo, te bates tú... según el juego de los papeles. Yo, el mío, él el suyo."
Id., p. 576.
- 42.- "Leone. Ah, querían llevarme al matadero?... Ah! creían poder jugar conmigo, con mi vida? Fracasaron en el intento, queridos míos! Yo jugué con ustedes." Id., p. 577.
- 43.- "Leone... es la razón, cuando uno se ha vaciado de toda pasión."
Id., p. 578.
- 44.- "Leone. (a Guido)... Ah, triste cosa, querido mío, cuando se ha entendido el juego... Todo el juego, el de la vida." Luigi Pirandello, Maschere Nude, vol. I., p. 529.

- 45.- "¿Qué cosa son las relaciones sociales de la así llamada convivencia? Consideraciones de cálculo en las cuales la moralidad es casi siempre sacrificada. El humorista va más adentro, y ríe sin indignarse descubriendo cómo, aún ingenuamente, con la mejor voluntad, por obra de una ficción espontánea, nos vemos obligados a interpretar como real y verdadero sentimiento moral en sí, lo que en realidad no es más que una consideración o sentimiento de conveniencia, es decir, de cálculo." Luigi Ferrante (Citado por), Pirandello e la riforma teatrale, p. 48.
- 46.- "... la conciliación de las tendencias violentas, de los sentimientos repugnantes, de las opiniones contrarias, parece más fácil sobre la base de una mentira común, y no sobre la explícita y declarada tolerancia de lo adverso y del contraste." Claudio Vicentini (citado por), L'Estetica di Pirandello, p.117.
- 47.- "El mentir a nosotros mismos es un efecto del mentir social: el alma no está nunca tan atenta consigo misma que pueda huir de las sugerencias de la vida común. La caída en la simulación, en las formas cristalizadas de una moral exterior y aparente, es mucho más fácil cuando aquellas formas se han vuelto habituales..." Luigi Ferrante, op. cit., p. 48.
- 48.- "Yo pienso que la vida es una broma muy triste; porque tenemos en nosotros, sin poder saber ni conocer por qué o por quién, la necesidad de engañarnos continuamente a nosotros mismos, con la espontánea creación de una realidad, la cual de vez en cuando se descubre vana e ilusoria. Quien ha entendido el juego no logra engañarse, pero quien no logra engañarse no puede sentir gusto ni placer por la vida. Mi arte está lleno de compasión por todos los que se engañan; pero esta compasión está acompa

ñada por la certeza de que el destino condena al hombre al en-
gaño." Citado por Nino de Bella, Pirandello Oggi., p. 22.

49.- "El profesor Toti. Ah, debía tener familia a tiempo, con el suel-
do que me ha dado el gobierno, para morir de hambre yo, mi mujer
y cinco, seis, ocho, diez hijos... Pero ahora, sabe? Ahora la
tomo.

El Director. ¿Qué? ¿Ahora? ¿Toma una mujer?

El profesor. ¡Sí señor! ¡Ahora sí! ¡El gobierno me las paga! Cal-
culo que me quedan otros cinco o seis años de vida, y busco mu-
jer, sí señor!, para obligarlo a pagar la pensión, no sólo a mí,
sino también a ella después de mi muerte." Luigi Pirandello,
Maschere Nude, Vol. II., p. 276.

50.- "El Director. ¿A su edad?

El profesor.... oye decir que quiero buscar mujer y yo como ma-
rido -y se pone a reír..." Id., p. 276.

51.- "El profesor Toti. Yo me consigo una joven -potre, de buenas cos-
tumbres, de buena familia- la cual, sí, tendrá que figurar como
esposa ante el estado civil, de otra forma el gobierno no le pa-
garía la pensión. ¡Pero qué mujer! ¡qué marido!, ¡cosas de risa,
a mi edad!" Id., p. 276.

52.- "El profesor Toti. Soy y seguiré siendo un pobre viejo que ten-
drá todavía por cinco o seis años el consuelo de un poco de
agradecimiento por el bien que habré hecho a costas del gobier-
no, y amén..." Id., p. 277.

53.- "El profesor Toti... cuernos, de cualquier manera, sin raíz,
si marido no soy, no quiero ni puedo ser. Pura y simple obra
de caridad. Y si todos los imbéciles del pueblo se quieren
reír, pues que se rían: no me importará nada!" Id., p. 277.

- 54.- "Lillina. ¿Y no estará Giacomino?
El profesor Toti. Estará Giacomino, no digo que no! Pero el estado ante la ley no podrá dartelo él, te lo tendré que dar yo." Luigi Pirandello, Maschere Nude, vol. II. p. 283.
- 55.- "El profesor Toti (a Lillina)... puedes hacer de cuenta que en este momento te estás confiando a tu padre. Me dices Giacomino; yo te respondo que sí, estará Giacomino; pero yo... no debo saberlo... es decir, lo sé, pero... pero debe ser como si no lo supiera, eso! Amigo de casa; ex-alumno. Y lo puedo querer mucho también a él, como a un hijo: por qué no?" Id., p. 235.
- 56.- "El director. Sí, sí, por desgracia, profesor! Créame, una protesta civil real y verdadera -general.
El profesor Toti. ¿Y usted la llama civil?
El Director. ¡Claro! Se sienten ofendidos de lo que se sabe, de lo que se dice en el pueblo de su vida privada, y... encargado de un empleo público, usted tiene la obligación de tomar lo en cuenta...
El profesor Toti... quiero ver quién tendrá el valor de venir me a decir en mi cara que no soy un hombre honesto; y que lo que hago no lo hago por el bien." Id., p. 297.
- 57.- "El profesor Toti... si la gente habla, si la gente ríe, y hay quien protesta, y quien amenaza... déjelos hacer! Comentarios, risas, protestas, amenazas, para mí no significan nada, y no deben significar nada tampoco para ti. Sabemos bien, tú y yo, que no hacemos nada malo..." Id., p. 300.
- 58.- "El profesor Toti... apenas levanto un brazo, apenas muevo una pierna, y he ahí que todos lo ven..." Id., p. 295.

- 59.- "Marianna y Cinquemani (al profesor Toti) Sepa que la gente nos ha mirado con malicia, en todas las puertas, asomada a todas las ventanas, viéndonos venir acá!" Luigi Pirandello, Maschere Nude, vol. II, p. 303.
- 60.- "Cinquemani (al profesor Toti)... sepa que allá, delante de sus colegas y alumnos, yo lo saludo por simple consideración social y basta! Porque sólo yo sé, y el señor Director también, todas las porquerías que me toca borrar de las paredes acerca de usted y de mi hija! ¡Cosas que le hacen caer a uno la cara de la vergüenza!" Id., p. 303.
- 61.- "Cinquemani. ¡Usted es la fábula del pueblo! ¡Y el pueblo tiene razón! ¡Y mi mujer y yo, los dos, sépalo, estamos con el pueblo.
Marianna. Porque somos gente que no ha perdido todavía el pudor del rostro! ¡El santo rubor, acá, acá!
(Se da palmadas en las mejillas)
Cinquemani. Somos gente honrada." Id., p. 304.
- 62.- "El profesor Toti. ¡Basta de tonterías! ¿Quieren saber qué cosa son? ¡Son dos asnos! ¡Dos asnos!... saben bien cómo y por qué tomé a su hija por esposa! Id., p. 304.
- 63.- "Marianna. Porque por nosotros se podía quedar donde estaba, ¡que hubiera sido mejor! Vergüenza escondida, y no pública, como la hizo usted!..." Id., p. 304.
- 64.- "Cinquemani. A él, díganos, a él, a un sinvergüenza de esa clase; ladrón del honor de las familias; que lo ha cubierto de ridículo de la punta de los pies a la punta de los cabellos; ¿a él debía darle el puesto de confianza en el Banco? ¿Le debe guardar él sus intereses?" Id., p. 304.

- 55.- "El profesor Toti (al Padre Landolina)... usted quisiera que yo, para terminar con esas que usted llama habladurías perjuridiciales, rogara a Giacomino que no pusiera un pie en mi casa. ¿Eso quiere?". Luigi Pirandello, Maschere Nude., vol II, p. 310.
- 56.- "Padre Landolina... (la hermana de Giacomino) me mandó, si profesor, pero sólo para suplicarle que sea tan gentil de expedirle -eso- un pequeño certificado sólo para su bienestar y nada más: donde consta que estas habladurías no tienen ni pueden tener el mínimo fundamento de verdad.
El profesor Toti. ¿Qué quiere que me cueste? Dos líneas: en vista de todas las habladurías, etc., etc., atestiguo y certifico, etc., etc. Puede irse, reverendo. Se lo haré. Se lo haré y se lo mandaré." Id., p. 311.
- 57.- "El profesor Toti. (al Padre Landolina) Disculpe, disculpe, reverendo: le quería preguntar otra cosa que me pasa ahora -así- por la mente. Acláreme una duda. Cree usted que un jovencito -un jovencito cualquiera- pueda no tener remordimiento alguno, pesar alguno, si por casualidad -por pura casualidad, que sea claro!- una muchacha seducida por él y preñada hubiera encontrado mientras tanto un hombre, un pobre viejo...
(El padre Landolina se pone a toser y no responde). Id., p. 312.
- 58.- "El profesor Toti (a Giacomino)... ¿Y se deja todo así?... y... ¿Y no se piensa ya en nada? Giacomino. Pero disculpe, profesor, ¿me quería como esclavo? El profesor Toti. ¿Esclavo?... Ah, ¡esta sí que es ingratitud! el bien que te he hecho, ¿acaso lo hice por mí? ¿Y qué he obtenido yo del bien que te he hecho? Los insultos, la burla de toda la gente estúpida que no quiere entender mis sentimientos. Ah, entonces, no quieres entender tampoco tú, el sentimiento de este pobre viejo que está a punto de irse y que estaba tranquilo

porque dejaba todo en su lugar, una madre, el niño, y tú, unidos, contentos, en buenas condiciones?... ¿qué molestias les causo yo? Yo soy como el padre de todos... pero dime,... ¿qué sucedió? ¿cómo se te volteó de repente el cerebro?" Luigi Pirandello, Maschere Nude.. Id., p. 326.

69.- "Giacomino. ¿Quiere que se lo diga? ¿no entiende usted mismo que ciertas cosas se pueden hacer sólo a escondidas, y no son posibles a la vista de todos, con usted que lo sabe, con la gente que ríe?" Id., p. 326.

70.- "El profesor Toti. Ah, ¿es por la gente? ¿Y hablas tú de la gente que ríe? Pero ríe de mí, la gente, y ríe porque no entiende, y yo la dejo reír porque no me importa nada... Es la envidia, créemelo, la envidia hijito, de verte seguro, seguro de tu porvenir." Id., p. 327.

71.- "El profesor Toti. ¡Piénsalo, Giacomino!, yo soy bueno, pero precisamente por eso, si veo la ruina de esta creaturita inocente, puedo ser capaz de todo!... ¡Hago que te despidan del Banco!... Y también soy capaz de hacer lo que no te imaginas, ¿sabes? Voy ahora mismo, con este niño de la mano, y me presento con tu novia.

Giacomino. ¡Se lo impediré yo! Porque usted no tiene derecho... El profesor Toti. ¿Y quién te ha dicho que no te ago derecho? ¡Yo defendiendo a la madre y a esta creaturita! ¡Defiendo a esta creaturita! ¡Y también te defendiendo a tí, ingrato, que ya no razones! Iré a hablar, a hablar a los familiares, mostraré a este pequeño y les preguntaré si es justo arruinar así una casa, a una familia, y hacer morir de angustia a un pobre vijo, a una pobre madre, y dejar sin ayuda y sin guía a un pobre inocente como este...". Id., p. 328.

72.- "Cinquemani... la deshonra, la vergüenza sobre mi cara... El profesor Toti. No existe mejor compañía para encaminarse a la fosa." Luigi Pirandello, Maschere Nude, vol. II., p. 285.

73.- "El Padre (al Director Teatral) Pues mire, señor. Colaboraba conmigo un pobre hombre, que se entendía en todo y por todo con ella (indicará a la madre)... incapaces el uno y la otra, no sólo de hacerlo, sino siquiera de pensar en el mal!... ha bía llegado a tal punto que no podía decir una palabra a uno o a otro, que de inmediato se intercambiaban una mirada de en tendimiento...

El Director Teatral. Perdona, pero, ¿y por qué no corría al secretario?

El padre. ¡Claro! En efecto, lo despedí! Pero entonces ví a esta pobre mujer que se quedaba en casa como extraviada, como una de esas bestias sin dueño, que se recogen por caridad.

La madre. Antes me había quitado a mi hijo.

El padre... para hacerlo crecer sano y robusto... ya que ella no me parecía lo suficientemente fuerte... fue la misma razón por la que me había casado con ella..." Luigi Pirandello, Il teatro di Luigi Pirandello, Collezione Gli Oscar # 19, p. 54.

74.- "La hijastra... cuando este amorcito (la bambina), Dios se la quitará de repente a aquella pobre madre; y este tontito (empujará hacia adelante al "figlio") hará la más grande de las idioteces,... entonces verá que yo levantaré el vuelo!... por que, después de lo ocurrido, tan íntimo, entre él y yo (indicará al padre guiñando el ojo repulsivamente)... (después indicará al hijo) -¡mírelo! ¡mírelo!- indiferente, frío, porque es el hijo legítimo, ¡él!, lleno de desprecio por mí, por aquel (indicará al joven) por aquella creaturita; porque somos bas-

tardos -¿ha entendido? bastardos... y esta pobre madre... la mira de arriba a abajo, él, como si sólo fuera la madre de nosotros tres bastardos- ¡vil!" Luigi Pirandello, El teatro de Luigi Pirandello, Collezione Gli Oscar # 19, p. 45.

75.- a) "... que quisiera alterarla y adaptarla a las así llamadas exigencias del teatro."

b) "El hijo. Señor, lo que yo tengo, lo que siento, no puedo y no quiero expresarlo. Podría confiarlo, pero no quisiera ha cerlo ni a mí mismo... yo soy un personaje no realizado dramá ticamente; y que me encuentre mal, muy mal en compañía de ellos!" Id., p. 64.

76.- "El drama es la razón de ser del personaje, es su función vi- tal: necesaria para existir. Yo, de esos seis personajes, he acogido el ser, rechazando la razón de ser;... yo, de razón de ser, de función, les he dado otra, precisamente la situación "imposible", el drama de estar en busca de autor, rechazados..." Id., p. 18.

77.-a) "Dejar vivir a los personajes y ponerse a mirarlos".

b) "Y uno y otro, atropelladamente, venían a narrarme sus tris tes casos, a gritarme cada quien sus propias razones, a lanzar me en la cara sus violentas pasiones." Id., p. 12.

78.- "La hijastra... yo quiero representar mi drama; ¡el mío! El Director Teatral... discúlpeme, pero no sólo existe el suyo; ¡también existe el drama de los demás! el de él... Es necesario incluir todos en un cuadro armónico y representar lo que se puede representar!... lo difícil es precisamente esto, exponer sólo lo que es necesario, en relación con los demás; y mediante este poco, dar a entender toda la vida que se oculta adentro: ¡ah!, qué cómodo si cada personaje pudiera en un monólogo, o...

sin más... en una conferencia, venir a contar al público todo lo que le bulle en la cabeza!... Es necesario que usted se contenga, señorita!" Luigi Pirandello, Il teatro di Luigi Pirandello, Collezione Gli Oscar # 19, p. 96.

79.- "... una situación humorística del todo nueva y extremadamente compleja". Id., p. 15.

80.- "Sin quererlo, sin saberlo, ... cada uno de ellos (los personajes), para defenderse de las acusaciones del otro, expresa con viva pasión y tormento, lo que por tantos años ha sido angustia de mi espíritu: el engaño de la comprensión recíproca fundado irremediablemente en la vacía abstracción de las palabras; la múltiple personalidad de cada individuo, según todas las posibilidades de ser que se encuentran en cada uno de nosotros; y, en fin, el trágico conflicto inmanente entre la vida que continuamente está en movimiento y cambia, y la forma que la fija, inmutable..." Id., p. 16.

81.- "El padre. Porque un personaje tiene realmente una vida propia, señalada por caracteres suyos, por lo que siempre es "alguien", mientras un hombre -no digo usted, ahora- un hombre en general, puede no ser ninguno..."

El Director Teatral. (al padre) ¿Usted más real que yo?

El padre. Si su realidad puede cambiar de hoy a mañana..."

Id., p. 107.

82.- "Si se pudiera prever todo el mal que puede nacer del bien que creemos hacer..." Id., p. 53.

83.- "... Fue la misma razón por la que me había casado con ella. Tonterías, tal vez; pero ¿qué se hace? Siempre he tenido de estas malditas aspiraciones a una cierta sanidad moral!" Id., p. 55.

84.- "... criado fuera de casa -no sé- apenas regresó, no me pareció ya mío. Faltando entre él y yo la madre, creció solo, a parte, sin ninguna relación ni afectiva ni intelectual conmigo." Luigi Pirandello, El teatro di Luigi Pirandello, Collezione Gli Oscar # 19, p. 57

85.- "... cada quien -por fuera, ante los demás- está vestido de dignidad; pero dentro de sí sabe perfectamente todo lo que en la intimidad consigo mismo se pasa, inconfesable." Id., p. 59.

86.- "El padre. Falta sólo el valor de decir algunas cosas. La hija. Porque el valor de hacerlas lo tenemos todos." Id., p. 59.

87.- "El padre. Para mí el drama está allí, señor (al Director Teatral) en la conciencia que tengo, que cada uno de nosotros -vea- se cree "uno" pero no es verdad: es "muchos", según todas las posibilidades de ser que existen en nosotros: "uno" con éste, "uno" con aquél - diferentes! Y con la ilusión, mientras tanto, de ser siempre "uno" para todos y siempre este uno que nos creemos, en cada uno de nuestros actos. ¡No es verdad! ¡No es verdad! Nos damos cuenta de ella cuando en alguno de nuestros actos, por un caso desafortunado, quedamos de improviso como enganchados y suspendidos: nos damos cuenta, quiero decir, que no nos encontramos completamente en aquel acto y que por lo tanto, sería una gran injusticia que nos juzgaran por ese acto solo; que nos tuvieran detenidos y sujetos de la garganta por una vida entera, como si ésta se resumiera toda en aquel acto." Id., p. 62.

88.- "El padre... ahora usted entiende la perfidia de esta muchacha? Me sorprendió en un lugar, y en un acto en el que no debía conocerme, como yo no podía ser para ella; y me quiere dar una realidad, que yo no podía esperarme que tuviera que asumir para

ella, en un momento fugaz, vargonoso de mi vida." Luigi Pirandello, Il teatro di Luigi Pirandello, Collezione Gli Oscar 19, p. 62.

- 89.- "El padre. ¡Pero si todo el mal está allí! ¡en las palabras! Todos tenemos dentro un mundo de cosas; cada quien su mundo de cosas! Y cómo podemos entendernos, señor, si en las palabras que yo digo pongo el sentido y el valor de las cosas como están dentro de mí; mientras que quien las escucha, inevitablemente las entiende con el sentido y el valor que tienen para él, del mundo como él lo tiene adentro. Creemos entendernos, pero en realidad no nos entendemos nunca!" Luigi Pirandello, Il teatro di Luigi Pirandello, Collezione Gli Oscar 19, p. 52.
- 90.- "... no tiene de la vida una idea, una noción absoluta, sino más bien un sentimiento cambiante y vario, según los tiempos, los casos, la suerte." Citado por Claudio Vicentini, L'Estetica di Pirandello, p. 27.
- 91.- "... no sabiendo resistir al aburrimiento, al asco de vivir de aquel modo; miserable, sin probabilidad ni esperanza de mejorar." Luigi Pirandello, Il fu Mattia Pascal, p. 61.
- 92.- "... estaba muerto, no tenía más deudas, no tenía mujer, no tenía suegra; ¡a nadie! ¡era libre! ¡libre! ¡libre! ¿qué más quería? Id., p. 89
- 93.- "... mi liberación, la libertad, una vida nueva." Id., p. 89.
- 94.- "... librado de cualquier relación, de toda obligación, libre, nuevo y absolutamente dueño de mí mismo, sin los problemas del pasado y con el porvenir por delante, que podría forjar a mi gusto..." Id., p. 97.
- 95.- "... la llevaré a pasear por caminos llanos y siempre nuevos, y

jamás la agobiaré con vestiduras gravosas." Uigi Pirandello, El fu Mattia Pascal, p. 99.

- 96.- ¿Quién soy yo ahora? Es necesario que lo piense. Un nombre, al menos, es necesario que tenga un nombre, para firmar el telegrama y para no sentirme incómodo si me lo preguntan en el albergue." Id., p. 91.
- 97.- "En el fondo, ya me había cansado de estar vagando siempre solo y mudo. Instintivamente empezaba a sentir necesidad de un poco de compañía." Id., p. 113.
- 98.- "Ahora, si este Adriano Meis no tenía el valor de decir mentiras, de lanzarse a la vida, y se apartaba y regresaba a su albergue cansado de verse solo, en aquellos tristes días de invierno, por las calles de Milán, y se encerraba en compañía del muerto Mattia Pascal, preveía que mis asuntos empezarian a marchar mal; que en fin, no me esperaba ninguna diversión, y que entonces mi buena suerte..." Id., p. 124-125.
- 99.- "Como se ve, no era muy agradable la compañía de Anselmo Paleari. Pero, pensándolo bien, podía yo, sin correr ningún riesgo, o mejor dicho, sin verme obligado a mentir, aspirar a alguna otra compañía menos lejana de la vida?... el señor Paleari no se preocupaba por saber nada de mí..." Id., p. 142.
- 100.- "Me ví excluido para siempre de la vida, sin posibilidad de volver a entrar en ella. Con aquel luto en el corazón... El miedo de volver a la vida de antes, me haría estar cada vez más alejado de los hombres, solo, solo, completamente solo, desconfiado, sospechoso..." Id., p. 231.
- 101.- "... consideraré por primera vez que era hermosa, sí, sin duda, aquella mi libertad sin límites, pero también un poco tirana, si no me permitía siquiera comprar un perrito..." Id., p. 114.

- 102.- "... yo, condenado inevitablemente a mentir por mi condición, no podría tener nunca un amigo, un verdadero amigo... amistad quiere decir confianza; y cómo podía yo confiar a alguien el secreto de mi vida sin nombre ni pasado, nacida como un hongo del suicidio de Mattia Pascal? Yo podía tener solamente relaciones superficiales, me podía permitir con mis semejantes sólo un breve intercambio de palabras sin compromiso." Luigi Pirandello, Il fu Mattia Pascal, p. 124.
- 103.- "... sentía además, lo odiosa que sería la declaración que tendría que hacerle, o sea que yo todavía tenía mujer. ¡Sí! ¡Sí! Revelándole que no era Adriano Meis, yo volvía a ser Mattia Pascal, muerto y todavía casado! ¿Cómo se pueden decir esas cosas?" Id., p. 221.
- 104.- "¿Denunciarlo? ¿Y cómo? Pero no, no, no, yo no podía hacer nada!... Conocía al ladrón y no podía denunciarlo. ¿Qué derecho tenía yo a la protección de la ley? Yo estaba fuera de la ley. Y cualquiera podía robarme, y yo, callado!" Id., pp.224-226.
- 105.- "Seamos justos, yo me había disfrazado de aquel modo para los demás, no para mí. ¿Tenía ahora que estar enmascarado para conmigo mismo? ¿Y si todo lo que había fingido e imaginado de Adriano Meis no debía servir para los demás, para quién debía servir? ¿para mí? Pero yo, cuando mucho, podía creerlo sólo a condición de que lo creyeran los demás". Id., p. 124.
- 106.- "Las almas tienen su forma particular de entenderse, de entrar en intimidad, hasta hablarse de tú, mientras nuestras personas están todavía comprometidas en el comercio de las palabras comunes, en la esclavitud de las exigencias sociales. Las almas tienen sus propias necesidades y sus propias aspiraciones, de las que el cuerpo no se da por enterado." Id., p. 159.

- 107.- "... libre se había quedado ella, mi mujer; no yo, que me había adaptado a pasar por muerto, ilusionándome con poder ser otro hombre, con vivir otra vida. Otro hombre, sí, pero a condición de no hacer nada! ¿Y qué clase de hombre? ¡Una sombra de hombre! ¿Y qué vida?... Era el colmo este, de la persecución que una mujer puede ejercer sobre su marido: librarse ella, reconociéndolo muerto en el cadáver de un pobre ahogado, y pesar aún, después de su muerte, sobre él, encima de él, así ..." Luigi Pirandello, Il fu Mattia Pascal, p. 219.
- 108.- "Vengarme... salir de aquella mentira que me sofocaba, que se había vuelto insoportable; regresar vivo para castigo de ellas, con mi verdadero nombre, en mis verdaderas condiciones..." Id., p. 256.
- 109.- "... tendría de nuevo a la mujer encima, es verdad, y aquella suegra... Pero ¿no las había tenido encima también cuando me fingía muerto? Cuando menos ahora estaba vivo y aguerrido. ¡A ver ahora!" Id., p. 260.
- 110.- "... debía matar aquella tonta, absurda ficción que me había torturado, atormentado dos años, aquel Adriano Meis, condenado a ser un cobarde, un mentiroso, un miserable,... Aquella sombra de vida, surgida de una mentira macabra, terminaría así, dignamente, con una mentira macabra; ¡Y se reparaba todo!" Id., p. 257.
- 111.- "¡Tonto! ¿Cómo me había ilusionado que un tronco podía vivir cercenado de su raíz? Ma parecía, al volverlo a pensar, inverosímil la ligereza con la que, dos años atrás, me había lanzado fuera de la ley, a la aventura." Id., p. 260.
- 112.- "... que todos me vuelvan a ver y me sepan vivo de verdad, para salir de esta muerte, que es muerte verdadera, créanlo!" Id., pp. 283-284.

- 113.- "... usted regresa a complicarse en el enredo de nuestras es-
túpidas leyes sociales. Yo, en su lugar, no me hubiera vuelto
a aparecer." Luigi Pirandello, Il fu Mattia Pascal, p. 271.
- 114.- "Te parece que, después de lo que he experimentado y sufrido,
quiera hacerme todavía el muerto? No, hombre; quiero mis pape-
les en regla, quiero sentirme vivo de nuevo, bien vivo, aún a
costa de volver con mi mujer..." Id., p. 271.
- 115.- "... no existe hombre que sea diferente de otro, más que de
sí mismo, al paso del tiempo..." Citado por Giuseppe Petronio,
L'attività letteraria in Italia, p. 836.
- 116.- "... fuera de la ley y fuera de aquellos detalles alegres o
tristes que sean, por los que nosotros somos nosotros, querido
señor Pascal, no es posible vivir." Luigi Pirandello, Il fu
Mattia Pascal, p. 292.
- 117.- "El triunfo del estado civil." Citado por Nino de Bella, Pi-
randello, Omi, p. 47.
- 118.- "¡Ah! ¿Qué quiere decir morir? Nadie, nadie se acordaba de mí,
como si nunca hubiera existido... ¡ingratos! Apuesto a que na-
die... nadie de ustedes ha ido a poner una corona, a dejar una
flor sobre mi tumba, allá en el camposanto..." Luigi Pirandello,
Il fu Mattia Pascal, p. 286.
- 119.- "... un vacío extraño, un paro del tiempo y de la vida." Cita-
do por Edoardo Villa, Dinamica Narrativa de L. P., p. 47.
- 120.- "... es la máscara para una representación; el juego de los
papeles; lo que quisieramos o debieramos ser; lo que a los de-
más les parece que somos; mientras que lo que somos no lo sa-
bemos, hasta cierto punto, ni siquiera nosotros mismos; la
torpe, incierta metáfora de nosotros; la construcción a menudo

rebuscada, que hacemos de nosotros mismos; o que los demás hacen de nosotros: por lo tanto, un mecanismo, sí, en el que cada uno, voluntariamente, repito, es la marioneta de sí mismo; y después, al final, la patada que manda al aire toda la construcción." Luigi Pirandello, Il fu Mattia Pascal, p. VIII.

121.- "... los defectos de aquella ficticia construcción que los personajes mismos han creado de sí y de su vida, o que otros han creado por ellos: los defectos, en fin, de la "máscara" hasta que no se descubre "desnuda". Id., p. IX.

122.- "... el hombre es el animal más infeliz porque es complicado: si canta una calandria, si canta un cardenal, todas las calandrias y todos los cardenales del mundo inmediatamente los entienden; en cambio el hombre, con toda su inteligencia y sabiduría, con todas sus lenguas y dialectos, si trata de darse a entender, aunque sea sólo por un hombre, no lo logra..." Citado por Menlio Lo Vecchio Musti, L'opera di Luigi Pirandello, p. 261.

123.- "Las obras de arte de un autor que ha conseguido la fama, son fácilmente influenciadas, es decir, hechas según la manera que les ha procurado la fama. Y también porque el autor famoso no logra verse con naturalidad, sino con la luz que le ha dado la fama, a la cual es necesario que se adapte esforzando su propia naturaleza. Otra razón es el hecho de que el autor sabe que su obra es esperada, y esto ocasiona que no deje manifestarse libremente a su propia naturaleza, sino que supe-dite a la reflexión su propio trabajo." Citado por Claudio Vicentini, L'Estetica di Pirandello, p. 93.

124.- "Entre los tantos Pirandello que recorren el mundo de la crítica literaria internacional, cojos, deformes, todos cabeza y nada corazón, extravagantes, desgarrados, lunáticos,... yo, por más que me esfuerce, no logro reconocerme ni en un mínimo detalle." Luigi Pirandello, Il teatro di Luigi Pirandello, Collezione Gli Oscar # 19, p. xxv.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DEL AUTOR

- PIRANDELLO, Luigi: Il fu Mattia Pascal, Bemporad, 1921.
- PIRANDELLO, Luigi: Maschere Nude, Verona, Arnoldo Mondadori, 2 vol., 1958.
- PIRANDELLO, Luigi: Il teatro di Luigi Pirandello, Milano, Arnoldo Mondadori, Collezione Gli Oscar # 19, 1981.

OPRAS CRITICAS SOBRE EL AUTOR

- DE BELLA, Nino: Pirandello Oggi, Roma, Ciranna, 1970.
- FERRANTE, Luigi: Pirandello e la riforma teatrale, Bologna, Guanda, 1969.
- LO VECCHIO MUSTI, Manlio: L'opera di Luigi Pirandello, Torino, Paravia, 1939.
- MUNAPO, Gaetano: Conoscere Pirandello, Firenze, Le Monnier, 1974.
- PUGLISI, Filippo: Pirandello e la sua lingua, Firenze, Cappelli, 1968.
- SICILIANO, Italo: Il teatro di Luigi Pirandello, Torino, Bocca, 1929.
- SUAREZ SERRANO, Josefina: Teatro de Luigi Pirandello, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973.
- VICENTINI, Claudio: L'Estetica di Pirandello, Milano, Mursia, 1970.
- VILLA, Edoardo: Dinamica Narrativa di Luigi Pirandello, Padova, Liviana, 1976.

HISTORIAS LITERARIAS CONSULTADAS

- APPENDINI DAGASSO, Ida: La literatura italiana en los primeros 50 años del siglo XX, México, U.N.A.M., 1960.
- BOIADZHEV, G. N., et al.: Historia del teatro europeo, La Habana, El Arte y Literatura, 1976.
- CAPPUCCIO, Carmelo: Storia della letteratura italiana, Firenze, Sansoni, 1962.
- DI PIETRO, Antonio: "Luigi Pirandello" en I contemporanei, Milano, Marzorati, Vol. I, 1963.
- FLORA, Francesco: Storia della letteratura italiana, Verona, Arnoldo Mondadori, 1967, Vol. V.
- PETRONIO, Giuseppe: L'attività letteraria in Italia, Firenze, Palumbo, 1979.
- ROSSI PAPISCA, Annunziata: La novela italiana contemporánea, México, U.N.A.M., 1975.
- SAPEGNO, Natalino: Disegno storico della letteratura italiana, Firenze, La nuova Italia, 1974.