



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
*FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS*  
**COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**



**EL CINE MUDO EN LA LITERATURA DEL NOVECENTO ITALIANO:**  
*QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE*  
**DE LUIGI PIRANDELLO**

**TESINA**  
**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**  
**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS**  
**(LETRAS ITALIANAS)**

**PRESENTA: CINTHIA HUELGAS MORENO**  
ASESORA: DRA. SABINA LONGHITANO PIAZZA



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**



**EL CINE MUDO EN LA LITERATURA DEL *NOVECENTO*  
ITALIANO: *QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE* DE  
LUIGI PIRANDELLO**

**TESINA**  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS ITALIANAS)

PRESENTA:  
**CINTHIA HUELGAS MORENO**

ASESORA: DRA. SABINA LONGHITANO PIAZZA

MÉXICO, D.F.

MAYO 2015

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>LOS INICIOS DEL CINE Y SU RELACIÓN CON LA LITERATURA</b>	4
1.1. Algunas notas sobre la invención del cinematógrafo	4
1.1.1 Los hermanos Lumière y sus primeros experimentos	5
1.2. Adaptaciones cinematográficas de obras literarias como medios efectivos de comunicación	7
1.2.1 El mundo cinematográfico como objeto de creaciones literarias	9
1.3. Contexto del cine mudo en Italia: 1896-1926	12
1.3.1 La sociedad <i>Film d'Arte Italiana</i>	13
1.3.2 El cine del <i>Risorgimento</i>	15
1.3.3 El cine <i>Colossal</i>	16
1.3.4 El fenómeno del divismo durante el cine silente y Maciste	17
1.3.5 La vanguardia futurista y el cine sonoro	18
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>LUIGI PIRANDELLO: EL ESCRITOR DE LA ISLA DEL CAOS</b>	22
2.1. De Roma a Bonn: los años de formación	22
2.2. De regreso a Roma	24
2.3. Los años de la madurez	28
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>LOS <i>QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE</i></b>	33
3.1. Pirandello y el cine	33
3.2. El proceso de elaboración de los <i>Quaderni</i>	34
3.2.1. Estructura de la novela	35
3.2.2. La trama	36
3.3. Elementos del cine mudo representados en los <i>Quaderni di         Serafino Gubbio operatore</i>	37
3.4. El silencio de Serafino Gubbio	40
3.5. Pirandello: una sensibilidad anticipada	42
<b>CONCLUSIONES</b>	46
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	48

## INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX y principios del XX, después de los resultados obtenidos con la fijación de objetos y personas sobre papel fotosensible, la cinematografía fue introducida como una de las innumerables innovaciones técnicas de la era moderna, representando también un símbolo del inminente cambio de la relación cognoscitiva entre el individuo y su entorno al ofrecer la posibilidad de llevar a cabo un registro de imágenes en movimiento a partir de ficciones o realidades, como otra forma posible de representación y/o expresión.

En los primeros años del cine, que en su mayoría fueron totalmente experimentales, a falta de recursos sonoros se intentó realizar películas con impactantes contenidos visuales y que a la vez pudieran narrar una historia; lo anterior ocasionó que artistas cinematográficos optaran por representar obras de la literatura universal que fueran bastante conocidas por el público. Estas cintas que en un principio se proyectaron en ferias ambulantes, lograron salvar al cine de su posible desaparición al establecer un canal efectivo de comunicación que finalmente se convirtió en toda una industria del entretenimiento.

En los últimos años se han generado estudios intermediales, que dentro de su amplia gama de perspectivas, también abordan una crítica estética sobre las influencias que abrevan y comparten tanto el cine como la literatura y, si bien es cierto que la presencia de la literatura ha sido fundamental para el desarrollo del arte cinematográfico, así mismo la presencia del cine también se ha hecho notar en la literatura, afectándola en diversas formas.

En la presente investigación se buscará identificar algunas características del impacto que el séptimo arte ocasionó en la literatura del *Novecento* Italiano, específicamente a través de la novela *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, publicada en 1915 por el escritor siciliano Luigi Pirandello (1867-1936), premio Nobel de Literatura en 1934 .

Para estos efectos, en el primer capítulo abordaré brevemente la historia del cine mudo hasta los años 20, con la aparición del cine sonoro a finales de esa década, recorriendo el arte cinematográfico desde Francia hasta Italia para describir las condiciones históricas y artísticas en las que fue percibido y recibido el séptimo arte. Describiré brevemente la necesidad que surgió por utilizar los contenidos literarios para tener medios efectivos de comunicación en un mundo silente y, por otro lado, abordaremos las primeras manifestaciones literarias que aparecieron sobre el tema cinematográfico.

En el segundo capítulo trataremos de manera sucinta la biografía de Luigi Pirandello y describiremos los temas a los que recurrió con mayor frecuencia para expresar el espíritu crítico que lo identifica.

Finalizaremos el tercer capítulo presentando la novela *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, también conocida como *Si gira*, para reseñar los elementos más significativos del cine mudo presentes en la novela, los cuales revelan la constante relación que el escritor siciliano mantuvo con el mundo cinematográfico, así como la implacable crítica que realizó contra la reproducción mecánica del arte en la época moderna. Asimismo, y como aportación particular de esta investigación, se abordará el tema de la estética del silencio en Serafino como una nueva propuesta interpretativa de dicha novela.

Concluiremos esta investigación subrayando que la novela *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* es una obra verdaderamente novedosa para su época, que logra describir de manera verosímil el ambiente cinematográfico de su tiempo, y constituye un interesante punto de encuentro entre dos disciplinas: veremos cómo Pirandello no hace otra cosa más que representar a través de la lente de un cinematógrafo literario aquello que sólo un gran escritor sería capaz de reflejar.

## CAPÍTULO I LOS INICIOS DEL CINE Y SU RELACIÓN CON LA LITERATURA

### 1.1. Algunas notas sobre la invención del cinematógrafo

Antes de que surgiera la idea de narrar historias en el celuloide, el cine nació como parte de un profundo deseo humano por descomponer el movimiento, además de representar la realidad y preservar la memoria, como consecuencia de una batalla natural para trascender a la muerte.

Como comenta André Bazin al describir el proceso de embalsamamiento de los egipcios:

Encontraría en el origen de la pintura y de la escultura el “complejo” de la momia. La religión egipcia, polarizada en su lucha contra la muerte, hacía depender la supervivencia de la perennidad material del cuerpo, con lo que satisfacía una necesidad fundamental de la psicología humana: escapar a la inexorabilidad del tiempo. La muerte no es más que la victoria del tiempo. Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida.<sup>1</sup>

Según Bazin, la pintura, la escultura y el cine son todas expresiones del “complejo” de la momia, ya que su cualidad intrínseca es la de buscar, a través de diversas técnicas, una representación de objetos vivos para ganar una batalla de supervivencia contra la muerte.

Después de una larga carrera de ensayos y errores, experimentando con diversas técnicas, dicha necesidad de escapar a la *inexorabilidad del tiempo* se logró mitigar con la invención de la fotografía y con los aportes de personajes como Nicéphore Niepce (1765-1833), Luois Daguerre (1787-1851), Edward Muybridge (1830-1904), Gaspard-Félix Tournachon conocido como Nadar (1820-1920) y la larga lista de individuos que intervinieron en el desarrollo y difusión de esta disciplina.<sup>2</sup> Después de la invención de la fotografía, capturar imágenes en movimiento junto con su atmósfera sonora se había convertido en otro reto por materializar:

---

<sup>1</sup> André Bazin, “Ontología de la fotografía”, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2008, pp. 23-32:23.

<sup>2</sup> La historia de la fotografía resulta fundamental y complementaria para comprender el nacimiento del cine; sin embargo, por cuestiones de espacio, no profundizaremos en ella en el presente texto.

En todo caso, no hay apenas inventor que no busque conjugar el sonido o el relieve con la animación de la imagen. Ya se trate de Edison, cuyo quinetoscopio individual tenía que estar acoplado a un fonógrafo, o Demeny y sus retratos parlantes; o incluso Nadar que, poco antes de realizar el primer reportaje fotográfico sobre Chevreul, escribía: “Mi sueño sería que la fotografía registrara las actitudes y los gestos de un orador al mismo tiempo que un fonógrafo graba sus palabras” (febrero de 1887)<sup>3</sup>

Con los avances realizados en el campo fotográfico, era tan sólo cuestión de tiempo que los inquietos científicos que ocasionaron la Segunda Revolución Industrial lograran acercarse más hacia aquel sueño que parecía imposible. Y así fue que los hermanos Lumière, Auguste (1862-1954) y Louis (1864-1948), se dieron a la tarea de mejorar el *quinetoscopio* que Thomas Alva Edison (1847-1931) había creado, logrando así la invención del cinematógrafo, invento que patentaron en 1895<sup>4</sup>, conformado por una cámara y un proyector que respectivamente producían y proyectaban en rápida secuencia muchos fotogramas que se percibían como un movimiento continuo por un efecto conocido en aquel tiempo como persistencia retiniana,<sup>5</sup> dando lugar a lo que posteriormente sería denominado cine mudo.

### **1.1.1. Los hermanos Lumière y sus primeros experimentos**

La primer película de los hermanos Lumière se tituló *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* y fue presentada por primera vez el 2 de marzo de 1895 en una conferencia sobre la industria del desarrollo fotográfico en Francia. La mayoría de las películas que grabaron, durante su corta carrera como cineastas fueron proyectadas en el *Grand Café* de Paris, como aquella que fue titulada *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1896), que causó pánico entre

---

<sup>3</sup> Bazin, *op. cit.*, p. 37.

<sup>4</sup> Un año antes que los Lumière, Filoteo Alberini (1867-1937), quien posteriormente se convertiría en un reconocido director cinematográfico, había inventado ya una cámara cinematográfica conocida como Kinetoscopio; sin embargo, debido a que lo patentó meses más tarde, el reconocimiento del invento fue dado a los hermanos Lumière.

<sup>5</sup> Fenómeno visual postulado por Peter Mark Roget (1779-1869), en el que se creía que una imagen permanece en la retina humana una décima de segundo antes de desaparecer por completo. Actualmente el campo de la neurofisiología afirma que dicho movimiento se traduce en una ilusión causada por el procesamiento que hace el cerebro de las señales eléctricas a causa de las imágenes provenientes de la retina.

los espectadores por el realismo de la imagen del tren llegando a la estación. Generalmente, las cintas realizadas por los Lumière representaban los sencillos momentos que acontecían en la cotidianidad de la ciudad parisiense y en la de su propia familia, hasta el punto de convertir las mismas en breves documentales; como comenta Georges Sadoul:

La serie de los films resulta ser al mismo tiempo que un álbum de familia, un documental social no deliberado de una familia francesa acaudalada de fines de siglo pasado. Lumière ofrece el cuadro de un éxito bien asegurado, y sus espectadores se ven en la pantalla tal como son o como querrían ser.<sup>6</sup>

Así pues, en esta primer etapa del cine, los realizadores cinematográficos grababan escenas testimoniales breves, de no más de cinco minutos, que se proyectaban posteriormente en ferias ambulantes;<sup>7</sup> dichas escenas representaban personas y objetos en un mundo sin sonidos audibles para el espectador, debido a que el cine sonoro no fue técnicamente posible sino hasta los años 20'.

Entre 1907 y 1908, el cine mudo sufrió una crisis que casi lo constriñe a desaparecer, por lo que intentó apoyarse de otros recursos y propuestas innovadoras para tener algo diferente que contar, y así lograr ser considerado posteriormente como un verdadero arte. De ahí la experimentación con temáticas eróticas, dramáticas, históricas, cómicas y fantásticas y la influencia de la cultura popular proveniente de la Comedia del Arte<sup>8</sup> y del folletín<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Georges Sadoul, *Historial del cine mundial: desde los orígenes*, México, Siglo XXI, 2001, p. 16.

<sup>7</sup> Antes de que las películas fueran proyectadas en salas acondicionadas especialmente para dicha actividad, la gente apreciaba las obras hechas por genios como Meliès en ferias ambulantes, en donde se aglomeraban, según comenta Brunetta, todas las clases sociales de la ciudad.

<sup>8</sup> Un teatro proveniente de la tradición popular italiana, de característica carnavalesca, con tramas sobre enredos amorosos y personajes cómicos emblemáticos; tales como: Arlequín, Colombina, Brighella, Truffaldino y Pulcinella.

<sup>9</sup> El éxito de las novelas de folletín, género popular literario nacido en Francia, había trascendido en el cine mudo también. Estas novelas que eran publicadas periódicamente como suplementos por autores como Honoré de Balzac, Alejandro Dumas, Victor Hugo, Fiodor Dostoievskij, fueron también las primeras en ser adaptadas al cine.

## 1.2. Adaptaciones cinematográficas de obras literarias como medios efectivos de comunicación

Paralelamente a las experiencias de los hermanos Lumière –cuyos experimentos dieron paso al género documental–, se encuentra la fascinante historia del famoso prestidigitador y director teatral Georges Méliès (1861-1938); quien da inicio el cine de ficción y quien tuvo la idea de trasladar al cine, como parte de sus primeros experimentos en el celuloide, algunas de las representaciones teatrales que él mismo había dirigido con anterioridad en su famoso teatro Robert Houdin.<sup>10</sup> Tal es el caso de los primeros cortometrajes: *Cendrillon* (1899), *Robinson Crusoe* (1902) y *El viaje de Gulliver* (1902), cinematografiados en su innovador estudio cristalino en las afueras de París en donde nació su compañía cinematográfica *Star Film*.<sup>11</sup> En dichos cortometrajes se nota el intento por adaptar, a pesar de las limitaciones técnicas del momento, algunos cuentos y novelas de la literatura universal. Para la grabación de estas cintas se apoyó en algunos guiones, realizó cambios de escena –como los aprendidos en sus experiencias teatrales–. Además, se inspiró en obras literarias pertenecientes a Julio Verne para crear las primeras películas sobre viajes fantásticos, la emblemática cinta *Le Voyage dans la lune* (1902):

Este gran logro artístico y comercial hizo su nombre y su firma universalmente célebres. Suscitó en todas partes imitaciones y falsificaciones. El guión utiliza las dos novelas famosas de Julio Verne y de H. G. Wells. Pero Méliès imprimió a aquella adaptación su estilo propio: un humor fácil y atrayente, una imaginación pueril y encantadora.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Llamado “teatro cinematografiado”: “En el momento de su apogeo George Méliès, acentúa más aún su fórmula del teatro cinematografiado. Había filmado óperas y óperas cómicas: *Faust*, *La damnation de Faust*, *Le barbier de Séville*, *Rip*. En *Faust* repite la puesta en escena clásica del teatro, pone en las mismas escenografías, los mismos personajes en las mismas poses y con las mismas ropas”. Sadoul, *op. cit.*, p. 32.

<sup>11</sup> Según comenta Brunetta, los nombres de las primeras sociedades cinematográficas buscaban atraer la atención de diversos estratos sociales con estos nombres: “I nomi sono esche e le radiazioni che emettono agiscono come fluidi galvanici e magnetici per pubblici proletari e borghesi”, Brunetta, *op. cit.*, p. 9.

<sup>12</sup> Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 29.

Meliès invirtió todo su capital –que no era poco– para llevar a cabo sus propias ideas; sin embargo, la producción de dichas cintas no era nada redituable en aquel entonces, lo que lo llevó a una situación muy precaria antes de su muerte.

Como comenté anteriormente, la industria cinematográfica entró en una grave crisis debido a la sobreproducción de películas, los altos costos que éstas implicaban y la falta de contenidos que pudieran impactar e interesar nuevamente al público; es por eso que, así como Meliès, otros productores comenzaron a recurrir a la adaptación de obras literarias para ennoblecer el contenido de sus producciones y lograr que el cine fuera considerado algo más que un simple entretenimiento de feria ambulante:

In questi primi approcci, la letteratura è una fonte di ispirazione mediata piuttosto che un quadro di riferimento strutturale cui una cinematografia, tutto sommato scarsamente inventiva come la nostra nel periodo esaminato, mostra di non essere ancora matura per farne oggetto di elaborazione. Essa è soprattutto uno strumento di promozione culturale, indispensabile ad un arte che vuole ad ogni costo cancellare la sua macchia d'origine di spettacolo da baraccone.<sup>13</sup>

Ya en la primera década del siglo XX los cinematógrafos habían llegado a varias partes del mundo gracias a los representantes que la compañía Lumière había enviado a otros países, mientras se acrecentaba la tendencia del cine por apropiarse de las obras literarias más significativas para el público. Los países que dieron una gran recepción al arte cinematográfico en la primera década de aquél siglo fueron Francia, Italia, Alemania, Rusia, España, Estados Unidos y México.

Entre las adaptaciones cinematográficas más relevantes del cine mudo provenientes de obras literarias, se encuentran, por mencionar tan sólo algunos ejemplos, de Charles Dickens *Oliver Twist*, dirigida por John Stuart Blackton en 1909, *David Copperfield* por Thomas Bentley en 1913, *A Christmas Carol* por J. Searle Dawley en 1910, *A mystery of Edwin Drood* por

---

<sup>13</sup> Vito Attolini, “La macchinetta stridula”, en *Dal romanzo al set: cinema italiano dalle origini ad oggi*, Bari, Dedalo, 1988, pp. 7-30: 9.

Herbert Blache en 1914; de Fiódor Dostoyevski *Los hermanos Karamazov*, realizada por Viktor Turjanski en 1915, y *Crimen y Castigo*, dirigida por Iván P. Vronsky en 1913; de Victor Hugo *Les miserables*, dirigida por Alberto Capellani en 1912, y *Notre Dame de Paris*, también dirigida por Capellani en 1911. Finalmente, la reconocida cinta *Resurrección*, basada en la novela de León Tolstoi y realizada por el famoso director David W. Griffith en 1909, además de un sinnúmero de cintas inspiradas en las obras teatrales de William Shakespeare: *Otello* dirigida por Mario Caserini (1907), *Romeo y Julieta* por Clément Maurice (1900), *El mercader de Venecia* por William J. Bowman (1912), *Macbeth* por Stuart Blackton (1907) y muchas otras, entre las que destaca *Hamlet*, al haber sido realizada ocho veces por diversos directores de distintos países durante la etapa del cine mudo.<sup>14</sup>

Cabe añadir que muchas de las películas de aquella época pasaron al olvido y desafortunadamente en la actualidad queda como patrimonio tan sólo un 10% del total de las producciones cinematográficas; sin embargo, muchas otras se encuentran actualmente en proceso de restauración o resguardadas en archivos cinematográficos disponibles para consulta.

### **1.2.1. El mundo cinematográfico como objeto de creaciones literarias**

El fenómeno global que representó el cine atrajo a una enorme cantidad de artistas y personalidades de renombre, especialmente escritores, quienes encontraron una extensión creativa en este nuevo arte: su participación fue fundamental para obtener guiones de una calidad comunicativa mayor y evitar que el cine colapsara durante la etapa de crisis que vivió de 1905 a 1906, dando paso a los inicios del cine narrativo.

---

<sup>14</sup> Clément Maurice (1900, Francia), Georges Méliés (1907, Francia), Mario Caserini (1908, Italia), André Calmettes (1910, Francia), Gérard Bourgeois (1910, Italia), August Bloom (1910, Dinamarca), E. Hay Plumb (1910, Inglaterra), Svend Gade y Heinz Schall (1920, Suecia).

En Francia, la sociedad cinematográfica llamada *Film d'Art*, fundada por los hermanos Lafitte –y que posteriormente se instaló también en Italia–, fue una de las compañías productoras que más público artístico y de letras ocupó para sus producciones:

Los hermanos Lafitte encargaron guiones originales a los más grandes escritores franceses: Anatole France, Jules Lemaitre, Lavedan, Richepin, Sardou, Rostand, etc. contrataron como intérpretes a las glorias de la Comédie Française: Mounet-Sully, Le Bargy, Albert Lambert, Bartet, Sara Bernhardt, etc. Se aseguraron también la colaboración de los mejores escenógrafos y músicos.<sup>15</sup>

De esta manera el *Film d'Art* logró crear una fórmula que impulsó comercialmente al cine, dirigiéndolo hacia el consumo de una sociedad burguesa. En algunos casos, la participación de escritores famosos, unas veces como guionistas y otras como asesores, ocasionaba una especie de *marketing* publicitario, logrando así la asistencia de más público en las salas –como fue el caso de la participación de Gabriele D'Annunzio como autor de los intertítulos en la famosa película colosal *Cabiria*–. Así, en poco tiempo, el número de escritores implicados en el cine, había aumentado considerablemente, como nos describe Brunetta:

In ordine sparso vediamo Apollinaire, Artaud, Antoine e Collette, Karl Kraus, Hofmannstahl, Blasco Ibáñez, Jacinto Benavente, Arthur Schnitzler, Mayakovsk...in Italia Verga, Capuana, Bracco, Martoglio, Gozzano, Serao, Deledda, Di Giacomo, Pirandello, Nino Oxilia, Lucio D'Ambra, Yambo (Enrico Novelli), Federico De Roberto, Marco Praga, Giannino Antona Traversi, Enrico Buti, Domenico Tumiati, Umberto Fracchia, tutti scrittori o uomini di teatro di successo, che si fanno sorprendere con il cinema bambino [...].<sup>16</sup>

Cabe destacar que, si bien muchos de ellos estuvieron involucrados de manera práctica con la novedosa experiencia cinematográfica, fueron muy pocos los escritores que decidieron trasladar a sus textos argumentos literarios que tuvieran que ver con el cine. No obstante, las primeras dos décadas del siglo XX se caracterizan por una interesante constelación de escritores que decidieron trasladar al papel la sintomatología social que provocaba esta nueva técnica, así

---

<sup>15</sup> Sadoul, *op. cit.*, p. 62.

<sup>16</sup> Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2012, p. 26.

como las experiencias que conllevaba el presenciar dicho espectáculo, dejando así importantes testimonios del impacto que ocasionó el cine en su etapa inicial.

Entre las primeras obras literarias con argumento cinematográfico destacan *When the Sleeper Wakes* (1895) de H.G. Wells, *Mr. Bathurst* (1904) de Rudyard Kipling, *Un beau film* (1907) de Guillaume Apollinaire, *Au cinéma* de Jean Giradoux (1908); en la península itálica, *Al cinematografo* (1907) de Gualtiero Fabbri, *Ar cinematogrifo* de Umberto Lanna (1908), *Pamela-Films* (1915) de Guido Gozzano, *Si gira* (1915) –titulada posteriormente, en 1925, *Quaderni di Serafino Gubbio*– de Luigi Pirandello y *Fantasio film* (1921) de Ettore Veo, entre otras.

Según Roland François Lack, la falta de una mayor producción literaria referente al séptimo arte se entiende, en gran parte, debido a que se catalogaba al cine como un entretenimiento dirigido únicamente a mujeres y niños, además de que se consideraba como parte de la infancia de los escritores que vivieron durante el nacimiento del mismo: “The principal characters of these lengthy narratives are males who reach adulthood before the invention of cinema, and their authors seem to consider that their heroes have left behind such childish things. Historians may find evidence of this early assumption that cinema was only for children and women”<sup>17</sup>. Sin embargo, la presencia de los escritores que decidieron dejar como testimonio esta etapa a través de la producción literaria que realizaron al respecto, ayudó a sacralizar al cine y a convertirlo en el séptimo arte, como veremos con el caso de Pirandello durante el desarrollo de la presente investigación.

---

<sup>17</sup> Roland François Lack, “First encounters: French literature and the cinematograph”, *Film history*, 20-2 April 1 2008, pp. 133-143. Disponible en URL:(última fecha de consulta: 8 de agosto de 2014).

### 1.3. Contexto del cine mudo en Italia: 1896-1926

La llegada de la cámara cinematográfica a Italia se atribuye al fotógrafo Vittorio Calcina (1847-1916), quien, al ser representante de la compañía Lumière, introdujo por primera vez el novedoso aparato un 29 de marzo de 1896 en la ciudad de Milán. Tan sólo en el transcurso de ese mismo año, las cámaras cinematográficas se vendieron por todo el territorio italiano, en ciudades como Roma, Turín, Milán, Nápoles, Salerno, Bari, Livorno, Bérgamo, Ravena, Boloña, Pescara, entre otras.

Si bien Turín, Roma, Milán y Nápoles fueron las cuatro capitales italianas del cine por excelencia, no todas abordaron los mismos temas en el celuloide, e inclusive se llegó a generar entre las casas productoras una gran competencia, debido a las diferencias lingüísticas y culturales propias de cada región. Por ejemplo, en la ciudad de Turín se realizó una producción cinematográfica más enfocada en la literatura, mientras que en Roma se representaron las antiguas fastuosidades imperiales como parte de la identidad nacional que se buscaba infundir en el imaginario popular después de la independencia y unificación de Italia.

En la primera década del siglo XX, en lo que a cine se refiere, Turín tuvo un despunte mayor al de cualquier otra ciudad italiana; incluso hay textos que comparan a Turín con el Hollywood de nuestros tiempos,<sup>18</sup> debido al número de empleados que se contrataban para las grabaciones, las salas cinematográficas instaladas en la ciudad y el número de cintas que se producían anualmente en las casas productoras *Ambrosio Film, SA. Pittaluga* y *Cenisio Films*. Por lo anterior, no es de sorprender que uno de los museos más importantes del mundo que resguardan información sobre la historia del cine sea el *Museo Nazionale del Cinema* en Turín. Asimismo, tampoco es coincidencia que uno de los mayores empresarios en la historia del cine

---

<sup>18</sup> Véase Gianni Rondolino, “Torino come Hollywood: capitale del cinema italiano (1896-1915)” en *Quaderni Piemontesi*, Cappelli, Bologna, Vol.1, 1980, pp. 2-107.

mudo fuera el empresario turinés, Stefano Pittaluga (1887-1931), quien administró más de doscientas salas cinematográficas y fundó en 1919 la sociedad llamada SASP (Società Anonima Stefano Pittaluga) que se encargaba de la producción de películas y la distribución de cintas estadounidenses y alemanas. Sin embargo, con el estallido de la Primera Guerra Mundial la producción cinematográfica de Turín se vio fuertemente afectada, lo que ocasionó que la mayor parte de las películas fueran filmadas en las principales casas productoras de Roma: *Tiber films*, *Tespi film*, *Palatino film* y *Cines*.

*La presa di Roma* fue la primera película de ficción italiana, el 20 de septiembre de 1905 en la misma ciudad. Fue realizada por Filoteo Alberini (1867-1937), un joven que decidió crear, junto con su amigo Dante Santoni, la compañía *Alberini & Santoni*, que en 1906 se convertiría en la famosa casa cinematográfica *Cines*. Alberini instaló la primera sala de proyección en Roma, llamada *Cinema Moderno*. Cuando el cine pasó de las ferias ambulantes a las proyecciones en salas especiales, logró expandirse con gran rapidez y con la fuerza que puede poseer un medio masivo de comunicación: “Abbandonato lo spettacolo ambulante il cinema si diffonde nella città con la rapidità di un’epidemia”.<sup>19</sup>

### **1.3.1. La sociedad *Film d’Arte Italiana***

El cine italiano también estuvo profundamente involucrado desde sus inicios con escritores de renombre, debido a la fuerte tradición literaria típica del territorio. “Il cinema italiano si dichiara, di fatto, erede e figlio della letteratura e delle arti visive”<sup>20</sup>, declara Brunetta. Por tal motivo, a las productoras les pareció muy atractivo invitar a los escritores más famosos de la época para que colaboraran como asesores en las diferentes cintas cinematográficas que se pretendían adaptar.

---

<sup>19</sup> Brunetta, *Op. Cit.* p.9

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. XXIII.

Asimismo el hecho de que la sociedad *Film d'Arte* se apoyara en una tradición literaria plenamente consagrada en aquel territorio permitiría conseguir una mayor aceptación entre el público:

Se, come ha fatto notare Brunetta i primissimi vagiti del cinema italiano furono salutati dall'intervento di uomini di lettere, non bisogna dimenticare che, seppure solleciti nel fornirgli spunti e trame, essi non riuscirono a superare quel carattere di provvisorietà o occasionalità che contraddistinse una prassi il cui obiettivo prevalente era di tipo "esecutivo" rispetto ai testi assunti come punto di partenza nella realizzazione dell'opera cinematografica.<sup>21</sup>

En 1909, tras el éxito de las películas italianas, las empresas francesas *Pathé Frères* y *Le Filme d'Art* instalaron, a través del famoso empresario teatral Adolfo Re Riccardi (1859-1943), una sucursal en Italia llamada *Film d'Arte Italiana*, cuyo sello creativo, como expusimos anteriormente, se enfocaba en adaptar obras literarias y a solicitar la colaboración de importantes celebridades del mundo intelectual y burgués.

La *Società Anonima Italiana per Film d'Arte* se convirtió en una de las casas productoras más famosas de la época del cine mudo. En ella participaron decenas de actores italianos de gran prestigio, como Cesare Dondini Jr., Francesca Bertini, Alberto Nepoti y Maria Jacobini. La *Film d'Arte* en Italia realizó alrededor de ochenta cintas cinematográficas, entre las que destacan: *Otello* (1909), *La signora delle camelie* (1909), *Il ratto delle Sabine* (1910), *Guglielmo Tell* (1911), *I promessi sposi* (1911); como principales guionistas de la sociedad, sobresalen los nombres de Guido Brignone (1886-1959), Gustavo Serena (1882-1970) y como directores destacan Alberto Capellani (1874-1931) y Louis J. Gasnier (1875-1963) .

Para 1910 Italia era el país que exportaba, después de Francia, más películas al extranjero y los productores italianos fueron los primeros en realizar películas que tuvieran una mayor extensión temporal a la del común denominador de otras películas.

---

<sup>21</sup> Vito Attolini, *Op. Cit.*, p. 8.

En 1917 la sociedad *Film d'Arte Italiana* fue vendida a *Tiber Films*, para en 1919 pasar a formar parte de l' *Unione Cinematografica Italiana*. Es interesante recordar que actualmente denominamos “cine de arte” o *film d'arte* a las producciones cinematográficas realizadas por compañías independientes, las cuales gozan de mayor libertad creativa en comparación con aquellas cuyo objetivo es la venta de sus productos para el consumo masivo, como si hubiera quedado un eco de lo que alguna vez representó la compañía *Film d'Arte*.

### 1.3.2. El cine del *Risorgimento*

La producción cinematográfica con temáticas referentes a la Independencia, al *Risorgimento* y a la Unidad de Italia fue ampliamente cultivada en la península itálica durante la época del cine mudo; como comenta de Antonellis, el cine mudo: “dal 1905 al 1927, quindi in poco piu di vent'anni, ha dedicato 61 titoli al tema mentre il cinema sonoro fino ai nostri giorni, nei suoi piú di 70 anni di vita, ne ha riservati solo 75”.<sup>22</sup> Fue entonces que se buscó particularmente la reconstrucción de aquellos eventos históricos, ya que servían como pautas para infundir al pueblo italiano un sentimiento patriótico, como comenta Brunetta:

E intende anche innescare micce di spirito patriottico con i suoi *Garibaldi* (1907) o *Pietro Micca* (1908), o *Il piccolo garibaldino* (1909), piantando bene in vista simboli ed elementi forti per la formazione d'una coscienza nazionale. In Italia, piú che in altri paesi, il cinema, prima che chiave d'accesso alla modernità, è strumento di restaurazione non solo culturale, mezzo magico di locomozione per viaggi d'ogni tipo nel passato storico, artistico e letterario.<sup>23</sup>

Por lo anterior, el escarapate cinematográfico de la amplia tradición cultural italiana utilizó también la adaptación de obras emblemáticas de su propia literatura, como la película *All'Inferno* –dirigida por Bertolini y Padovan, inspirada en la *Divina Commedia* de Dante

---

<sup>22</sup> Raffaella de Antonellis, “Piazza Garibaldi: intitoliamo le piazze ma non i film”, en *Italia 150 años como nación*, México, UNAM, 2013, pp. 315-322: 315.

<sup>23</sup> Brunetta, *op. cit.*, pp. 22-23.

Alighieri, la cual fue proyectada durante la Exposición Internacional de Turín en 1911, para celebrar el 50 Aniversario de la Unificación Italiana junto a la película *Nozze d'oro* de Luigi Magni, ésta última, película ganadora del reconocimiento máximo de la exposición.<sup>24</sup>

### 1.3.3. El cine *Colossal*

Los primeros diez años de las producciones cinematográficas italianas desembocaron en un interesante género llamado *Colossal* en su acepción italiana (o simplemente colosal en español), el cual desarrolla el argumento del guión en un espacio histórico determinado, con la peculiaridad de reconstruir decorados monumentales, utilizar un gran número de extras y llevar a cabo las grabaciones en espacios naturales. La presencia del director Enrico Guazzoni (1876-1949) fue fundamental para el desarrollo de dicho género y saltó a la fama por películas como *Quo Vadis?* (1912), *La Gerusalemme liberata* (1913) y *Marco Antonio e Cleopatra* (1913), en donde resuelve problemas jamás antes vistos, como “problemi di orchestrazione delle masse, di costruzione dell'immagine, di organizzazione dello spazio, di sintassi narrativa”.<sup>25</sup> de ahí que sus películas tuvieran tanto éxito. Debido a la majestuosidad de las películas colosales, surgieron los primeros largometrajes.

Por otro lado, al describir el trabajo de Guazzoni se establece inevitablemente una relación con otro de sus coetáneos, quien también marcó el desarrollo del género histórico colosal; me refiero al director Giovanni Pastrone (1883-1959), otro de los pioneros más emblemáticos del cine italiano, quien realizó las cintas *La caduta di Troia* (1911), *Tigre reale* (1916), *Il fuoco* (1916), entre otras. Especial atención merece la película *Cabiria* (1914), inspirada en la novela de Gustave Flaubert *Salambó*, debido al impacto social que tuvo. *Cabiria*

---

<sup>24</sup> La película versa sobre un viejo francotirador que evoca, rodeado de sus familiares, las experiencias que tuvo durante el *Risorgimento*.

<sup>25</sup> Brunetta, *op. cit.*, p. 25.

necesitó un presupuesto exorbitante y alrededor de un año de grabación: con esta película, Pastrone logró los efectos especiales más importantes que hasta el momento se habían realizado. Además contó con la participación del polémico escritor Gabriele D'Annunzio (1863-1938), para la creación de los intertítulos, como comenté anteriormente.

Los materiales, las locaciones, el vestuario y el maquillaje utilizados en cada una de las películas producidas, fungían como el sello creativo de los directores de aquél tiempo.

#### **1.3.4. El fenómeno del divismo durante el cine silente y Maciste**

Otro fenómeno emblemático de los años del cine mudo italiano fue el divismo, el cual encontró su apogeo entre 1913 y 1920, finalizando con la aparición del cine sonoro. Las divas italianas proyectaron en la pantalla grande un mosaico de elementos abrevados de distintas culturas y disciplinas: “ora sacerdotesse della cultura Liberty, simbolista, dannunziana e pucciniana, ora eredi delle sovrane della scena ottocentesca, ora figlie delle protagoniste della pittura preraffaellita [...]”.<sup>26</sup>

La aparición de las divas en la pantalla grande reconfiguró algunos valores y modelos culturales y modificó inmediatamente algunos modos recitativos, al tiempo que estableció nuevos estilos y modelos gestuales por parte de las mismas actrices.

Entre las más destacadas encontramos a Francesca Bertini (1892-1985), Lyda Borelli (1884-1959), Pina Menichelli (1890-1984), Hesperia (1885-1959), Leda Gys (1892-1957) y Eleonora Duse (1858-1924).

Según un elenco que nos ofrece Brunetta, los papeles que interpretaron las divas podrían dividirse en siete arquetipos: “1) *La belle dame sansmerci*. 2) *La femme de nulle part*. 3) *La donna demoniaca*. 4) *La donna che fa tesoro del proprio corpo*. 5) *La donna madre*. 6) *La dolce*

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.43.

discendente di Ofelia e di Cenerentola. 7) La donna farfalla”.<sup>27</sup> Aunque esta selección se refiera únicamente a las divas italianas que actuaron durante el cine mudo, el fenómeno del divismo tuvo una influencia mundial que incluso se puede percibir en el ambiente cinematográfico de nuestros días.

Por otro lado, en esta misma época encontramos a un representante de la figura masculina, Juan Bartolomeo Pagano (1878-1947), conocido comúnmente como Maciste, quien apareció como un proto súper héroe en las películas del género colosal, luchando contra el mal con una fuerza sobrehumana; el éxito de Maciste fue tal, que llegó a conquistar la fama incluso al otro lado del Atlántico y a convertirse en otra figura que inspiró e influyó a las producciones cinematográficas de otros países.

### 1.3.5. La vanguardia futurista y el cine sonoro

*“Nos ha tocado vivir las primeras horas de la nueva Danza de las Musas en torno a la nueva juventud de Apolo. La ronda de las luces y de los sonidos en torno a una incomparable hoguera: nuestro nuevo espíritu moderno.”*  
R. Canudo

Un par de años antes de que iniciara la Primera Guerra Mundial nació en Italia entre una generación de artistas de vanguardia el movimiento futurista, iniciado por el escritor Filippo Tommaso Marinetti con la publicación del *Manifiesto Futurista* en la revista francesa *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909.

En este documento, Marinetti propuso romper de tajo con las tradiciones pasadas para poder aprovechar el presente y las herramientas que la modernidad traía consigo (aeroplano, telégrafo, perillas de luz, cine, etc.): “Era il periodo immediatamente successivo all’ingresso

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.45-46.

italiano in guerra, quando D'Annunzio ed i futuristi celebravano l'estetica della macchina e della guerra condotta con apparati tecnologici [...]”<sup>28</sup>

El ambiente que se respiraba a principios del siglo XX traía consigo sensaciones de movimiento, dinamismo y principalmente de gran velocidad, ya que las nuevas técnicas y transportes acortaron distancias y redujeron los tiempos para realizar diversas tareas. Lo anterior se vio reflejado en los manifiestos posteriores publicados por Marinetti, en los que se discutían las reacciones que deberían tener diversas disciplinas estéticas ante dichos avances de la modernidad. Así pues, en el año 1916 se publicó *Il Manifesto del cinema futurista*, en el que Marinetti, junto con otros futuristas, expresó la posibilidad que el cine tenía de encontrar su propio lenguaje, lejos del cine narrativo comercial industrializado; además de que buscó resaltar una de las principales cualidades de este arte: la de ser totalmente nuevo, por lo que no tenía una tradición estética ya canonizada, lo cual se consideraba como una gran ventaja.

Según Brunetta, el estudio de las relaciones intertextuales entre el cine y la literatura comenzó a partir del movimiento futurista, debido a la falta de independencia estética que ciertos creadores le otorgaron al cine: “Tutta la ricerca sulle influenze del cinema sulla letteratura e sulle arte figurative del Novecento parte dal nodo futurista e dall'apparente sua incapacità di tradurre subito in pratica e in modo eclatante le indicazioni di poetica”.<sup>29</sup> Las cintas que fueron realizadas por algunos futuristas buscaron nuevos modelos comunicativos, llenos de energía y movimiento, como *Amore pedestre* (1914) de Marcel Fabre, *Vita futurista* (1916) de Arnaldo Ginna y *Le basi* (1915) de Marinetti.

---

<sup>28</sup> Federica Adriano, *Alienazione, nervosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra otto e novecento*, Tesi di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli studi di Sassari, 2009. Disponible en URL: [http://eprints.uniss.it/3372/1/Adriano\\_F\\_Tesi\\_Dottorato\\_2010\\_Alienazione.pdf](http://eprints.uniss.it/3372/1/Adriano_F_Tesi_Dottorato_2010_Alienazione.pdf) (última fecha de consulta 6 de febrero de 2015).

<sup>29</sup> Brunetta. *Op. Cit.*, p.73.

Paralelamente, otra figura importante, perteneciente al movimiento futurista –que también apoyó el mencionado cine de vanguardia–, fue Ricciotto Canudo (1879-1923); considerado hoy en día el primer crítico y teórico cinematográfico. En 1911 Canudo escribió el texto conocido como “Il manifesto delle sette arti”, en el que incluye por primera vez al cine como un arte superior, junto con la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la danza y la poesía, y lo considera como la síntesis moderna de la técnica y el arte:

Pero este arte de síntesis total que es el cine, este prodigioso recién nacido de la máquina y del sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere el desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. Necesitamos al cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes.<sup>30</sup>

Finalmente, como lo predijo Canudo, el cine continuó evolucionando naturalmente y desarrolló otras posibilidades técnicas, logrando así resolver otra de las más añoradas empresas: sincronizar el audio con las imágenes. El 6 de agosto de 1926 se presentó en New York la película *Don Juan*, de Alan Crosland, producida por la *Warner Bros.*, el primer largometraje en emplear sonido sincronizado; en éste no se grabaron los diálogos de los actores, sino únicamente el audio de los efectos especiales y música de fondo; sin embargo, dicho film contenía una grabación de cuatro minutos en donde Will H. Hays, el presidente de la *Motion Picture Association of America*, presentaba la cinta, y esos fueron en realidad los primeros destellos del cine sonoro. Sin embargo, la primer película rodada con sonido y diálogos sincronizados fue *El cantante de Jazz* (1927), también dirigida por Crosland. El cine anterior fue declarado retrospectivamente *mudo* a partir de ese año.

Por último, es necesario resaltar como parte de esta investigación que no todos los intelectuales que presenciaron los avances técnicos de la Segunda Revolución Industrial y que

---

<sup>30</sup> Emilio C. Fernández, *Guía histórica del cine: 1895-2001*, Editorial Complutense, Madrid, 2002, p. 45.

vivieron durante el vertiginoso ambiente moderno de la primera parte del siglo XIX se sintieron satisfechos con el llamado Séptimo Arte; uno de ellos fue el escritor siciliano Luigi Pirandello de quien se describe vida y obra en el capítulo a continuación.

## CAPÍTULO II

### LUIGI PIRANDELLO: EL ESCRITOR DE LA ISLA DEL CAOS

Luigi Pirandello nació en un paraje rural llamado Kaos, en la provincia de Girgenti (ahora Agrigento), un 28 de junio de 1867. Su padre Stefano provenía de una familia de comerciantes adinerados y también su madre Caterina era de una familia burguesa. Ambos estuvieron en contra de la dinastía de los Borbones y participaron en las luchas del *Risorgimento* italiano.

#### 2.1. De Roma a Bonn: los años de formación

Pirandello, siendo el segundo de seis hijos, recibió la educación básica en casa, pero se sintió más atraído por las antiguas tradiciones y leyendas que le contaba su sirvienta Maria Stella sobre el campesinado siciliano.

En 1880 la familia se trasladó a Palermo, en donde Luigi cumplió los estudios primarios. Durante su estancia en el bachillerato *Vittorio Emanuele II* ya demostraba gran interés por la literatura, al mismo tiempo que ayudaba a su padre en el comercio de azufre, lo que le permitió estar en contacto con el ambiente de los comerciantes que operaban en el puerto y con los mineros; de esta época tomó varias ideas que desarrollaría posteriormente en algunos textos, como es el caso de la novela *I vecchi e i giovani* o el cuento titulado “Ciàula e la luna”:

Ciàula non aveva paura; né paura delle ombre mostruose, che qualche lanterna suscitava a sbalzi lungo le gallerie, né del subito guizzare di qualche riflesso rossastro qua e là in una pozza, in uno stagno d'acqua sulfurea: sapeva sempre dov'era; toccava con la mano in cerca di sostegno le viscere della montagna: e ci stava cieco e sicuro come dentro il suo alvo materno. Aveva paura, invece, del buio vano della notte.<sup>31</sup>

En aquellos años de su estancia en Palermo, descubrió una relación extramarital que mantenía su padre, lo que marcó el inicio de un largo distanciamiento entre ellos. En 1885

---

<sup>31</sup> Luigi Pirandello, “Ciàula e la luna”, *Novelle per un Anno*, a cura di Sergio Campanilla, Roma, Newton Compton, 2007, p. 54.

terminó los estudios de bachillerato y en 1887 decidió estudiar en la universidad *La Sapienza*, por lo que tuvo que trasladarse a Roma. En ese mismo año publicó *Mal Giocondo*, su primera compilación poética, mientras que por las noches asistía asiduamente a los principales teatros de la ciudad: *Il Nazionale*, *Il Valli* e *Il Manzoni*. Mientras tanto, en sus primeros escritos reflejaba una gran influencia leopardiana, evidente en los cuentos compilados en *Amori senza amore* (1894) o en los versos *Befte della morte e della vita* (1902).

Más tarde, y debido a algunas diferencias con un profesor de la universidad, se vio obligado a finalizar su carrera en la Universidad de Bonn, Alemania; de ahí que Pirandello tuviera conocimiento y se ocupara en el estudio de autores como Theodor Lipps (1851-1914), Jean Paul F. Richter (1763-1825), Johann Ludwing Tieck (1773-1853), Adalbert von Chamisso (1781-1838), Heinrich Heine (1797-1856) y especialmente de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), de cuyas *Elegie Romane* realizó una traducción al italiano en 1896. Mientras continuaba su estancia en Bonn, en 1890 se publicó su compilación lírica *Pasqua di Gea* en la *Gazzeta d'Arte* de Palermo. En 1891 se graduó con una tesis titulada *Fonemas y evolución fonética del dialecto de Girgento*, (*Laute und Lautentwicklung den Mundart von Girgenti*), demostrando un gran interés por el lenguaje de su tierra natal y la cuestión de la lengua italiana, tema que continuará desarrollando en trabajos posteriores, en italiano.

Entre las temáticas más recurrentes que desarrolló durante toda su vida se encuentran la pérdida de identidad, los problemas de la subjetividad, la soledad, la alienación social y la locura, tema que trabajó debido a la gran influencia del psicologismo de finales del *Ottocento* tan en boga en Alemania y en Francia –aunado a que su futura esposa sufriría de algunos desórdenes psíquicos que afectarían profundamente al autor y a su familia–. Estos tópicos fueron desarrollados ampliamente por Pirandello a través de imágenes contrapuestas o antítesis; entre las más recurrentes destacan: verdad o ficción, fe o ciencia, vida o muerte, ser o parecer, desnudo o

vestido, silencio o sonido, luz u oscuridad; esta última antítesis fue bautizada por Pirandello como “Lanterninosofia”:

Che piacere! Nell'improvviso bujo, allora è indescrivibile lo scompiglio delle singole lanterne: chi va di qua, chi di là, chi torna indietro, chi si raggira; nessuna più trova la via: si urtano, s'aggregano per un momento in dieci, in venti; ma non possono mettersi d'accordo, e tornano a sparpagliarsi in gran confusione, in furia angosciosa: come le formiche che non trovino più la bocca del formicajo, otturata per ispazzo da un bambino crudele. Mi pare, signor Meis, che noi ci troviamo adesso in uno di questi momenti. Gran bujo e gran confusione! Tutti i lanternoni, spenti. A chi dobbiamo rivolgerci? Indietro, forse? Alle lucernette superstiti, a quelle che i grandi morti lasciarono accese su le loro tombe?<sup>32</sup>

## 2.2. De regreso a Roma

En 1893 Pirandello se estableció de nueva cuenta en Roma, donde inició su participación en la revista *Nuova Antologia* y donde conoció a importantes escritores involucrados en las revistas más famosas de la ciudad: Ugo Fleres (1858-1939), Ugo Ojetti (1871-1946), Giustino Ferri (1856-1913), Giovanni Cena (1870-1917) y Luigi Capuana (1839-1915), quien lo introdujo al ambiente periodístico y literario de la ciudad. Como producto de su amistad con Capuana, Pirandello se sintió impulsado para dedicarse con mayor ahínco a la producción narrativa. Fue en esta época en que nacieron las *Novelle per un Anno*, un proyecto de 365 cuentos que desafortunadamente, por la muerte del autor, no logró concluirse y se quedó en un total de 237 cuentos:

Il titolo *Novelle per un anno* con il quale nel 1922 Pirandello cominciò a raccogliere in volume la sua produzione novellistica, come precisa lo stesso autore nell'*Avvertenza* “può sembrare modesto, in realtà è molto ambizioso”. Quelle novelle, aggiunge Pirandello, formano “tanti piccoli specchi” che riflettono “intera” la sua amara visione della vita.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1986, p. 225.

<sup>33</sup> Italo Borzi, Maria Agenziano, “Luigi Pirandello, la vita e l’opera” en *Letteratura italiana; Narrativa; 1900-1999*, Roma, Newton Compton Editore, 1995, pp. 1-28: 15.

En 1901 escribió *L'esclusa*, su primera novela de corte meramente *verista*,<sup>34</sup> publicada por episodios en la revista *La Tribuna*.

El 27 de enero de 1894, por consejo de su padre, contrajo nupcias con Antonietta Portulano, con quien iba a tener tres hijos: Stefano, Lietta y Fausto. En esa época Pirandello intensificó su colaboración en los periódicos y revistas. En 1897 fundó con algunos amigos la revista *Ariel*, la cual tuvo una vida muy breve; sin embargo, fue en dicha revista en donde publicó algunos de sus cuentos, como “La morsa” y “La scelta”. En la primavera de ese mismo año, fue requerido para impartir la cátedra de lingüística y estilística en el Instituto Superior Femenil del Magisterio y, a pesar de que dudara en aceptar la propuesta, fue profesor del instituto hasta 1925, año en que decidió fundar su propia compañía teatral. En 1902 se publicó en Catania la novela *Il turno*, la cual tuvo gran aceptación.

Tras la desafortunada inundación de las minas de azufre en 1904, en las que se encontraba invertido todo el patrimonio familiar de Pirandello, el escritor se vio obligado a solicitar a los compañeros editores de las revistas en las que había colaborado que le remuneraran algún dinero por trabajos anteriores que no les había cobrado. Por su parte, su esposa Antonietta no soportó la noticia de tal ruina y quedó parálitica. Para subsistir a los malos tiempos, Pirandello no dejó de trabajar: impartía lecciones de italiano y alemán y escribía novelas y cuentos, mientras velaba por su esposa enferma. De esta época de desasosiego nació la novela *Il fu Mattia Pascal* (1904), publicada por episodios en la revista *Nuova Antologia* desde abril hasta junio del mismo año. Esta obra forma parte de los trabajos más célebres y emblemáticos del autor:

Questo romanzo è il punto d'arrivo della sua arte, la soluzione di tutto il suo problema narrativo, la fusione più completa fra materia e stile; costituì il primo successo europeo

---

<sup>34</sup> El *verismo* fue una corriente literaria difundida en Italia entre 1875 y 1895 en la que el clima positivista y realista del momento, había inspirado a los escritores a escribir de una manera objetiva, para retratar las diversas vicisitudes de las clases sociales, en especial las de la clase proletaria. Se reconoce a Luigi Capuana (1839-1915) como principal teórico del movimiento verista.

del P.; tradotto in tutte le lingue d'Europa, offrì lo spunto dichiarato del *Cadavere vivente* di Leone Tolstoj; è uno degli esemplari romanzi italiani. [...] tanta ricchezza di racconto, tanto estro, invenzione, fantasia, senso della vita, del tempo, dei costumi sociali, ci faranno valutare meglio la novità di quell'opera. La quale fu scritta in un momento in cui il problema dell'arte del P. coincideva con un problema di vita.<sup>35</sup>

A principios del siglo XX, precisamente durante el apogeo del cine mudo, *Il fu Mattia Pascal* fue el primero de muchos textos de Luigi Pirandello que se adaptaría al cine; la cinta, titulada *Feu Mathias Pascal*, fue dirigida en 1925 por el renombrado director de cine francés Marcel L'Herbier (1888-1979), quien, después de haber visto en París la puesta en escena de *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), solicitó a Pirandello su asesoría y colaboración. A pesar de encontrarse un poco renuente al principio, Pirandello apoyó al director francés para que se llevara a cabo la filmación, la cual finalmente logró satisfacerlo.

El cine fue un tema que impactó profundamente a Pirandello y sólo recientemente en la crítica literaria se ha comenzado a estudiar la íntima relación que el escritor estableció con el cine desde varios procesos creativos. El mismo Pirandello escribió en 1913 un guión cinematográfico para una película con el actor Giovanni Grasso (1888-1963) que jamás se realizó; además, en sus últimos años de vida Pirandello permaneció a la espera de realizar una adaptación cinematográfica de *Sei Personaggi in cerca d'autore*. En los años posteriores del cine italiano y hasta nuestros días se ha subrayado la gran influencia narrativa que Pirandello ha dejado no sólo para la dramaturgia teatral sino también para el cine:

Film dopo film si registra però la loro crescita autoriale e lo svilupparsi di più alte ambizioni recitative, narrative e drammatiche. Con *Così è la vita* (1998) e *Chiedimi se sono felice* (2000) emerge una più precisa attenzione al meccanismo del racconto che, nel secondo, ha una struttura complessa, si fonda su una riflessione, non banale sulla finzione e sull'attività recitativa che, in certi momenti fa sentire che è giunta fino a loro l'ombra lunga di Pirandello.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Corrado Alvaro, "Luigi Pirandello", Enciclopedia Italiana, Treccani. Disponible en URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello_(Enciclopedia-Italiana)/) (Ultima fecha de consulta 7 julio 2014).

<sup>36</sup> Brunetta, *Op. Cit.*, p. 390.

Después del éxito de *Il fu Mattia Pascal*, Pirandello comenzó una amplia producción ensayística que culminó en 1908 con el texto *Arte e scienza* y con el más famoso de sus ensayos, titulado *L'umorismo*, en donde Pirandello desarrolla la tesis sobre el “sentimiento de lo contrario”, apoyado por la explicación de diversas definiciones y observaciones sobre la naturaleza del arte y la literatura. En este ensayo se verá reflejada una teoría estética sobre el humorismo, teoría que aplicó durante toda su producción literaria a lo largo de su carrera, logrando crear una particular diferencia entre lo cómico y lo humorístico:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. [...] Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.<sup>37</sup>

Del trabajo novelístico que realizó en las primeras décadas del siglo XX destacan: *Suo marito*, de 1911 (reeditado póstumamente y titulado *Giustino Roncella nato Boggiolo*); *I vecchi e i giovani*, de 1913; *Si Gira...*, de 1915 (reeditado en 1925 con el nombre de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) primera novela que buscó sacralizar el ambiente del cine mudo; y *Uno, nessuno e centomila*, publicada por capítulos, entre 1924 y 1925, en la revista *Fiera letteraria* que finalmente se publicó en volumen en 1926; en esta novella Pirandello llevó al máximo el tema de la subjetividad.

En mayo de 1909 falleció el padre de Antonietta, situación que disparó sus ataques de ansiedad y que contribuyó al deterioro de su salud. En octubre de 1909, Pirandello comenzó a

---

<sup>37</sup> Luigi Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, a cura di Pietro Gibellini, Firenze, Giunti, 2004, p. 65.

colaborar con *Il Corriere Della Sera*, en donde publicó algunos de sus ensayos y cuentos; gran parte de los mismos se publicarían años después de su muerte.

En 1915 su hijo mayor Stefano decidió unirse a las filas de la armada italiana y partió para combatir en la Primera Guerra Mundial; en ese mismo año la madre de Pirandello falleció.

### **2.3. Los años de la madurez**

El año de 1916 fue un año difícil para la familia de Pirandello: la enfermedad de su esposa había llegado a un punto crítico y su hija Lietta, que había cancelado su matrimonio con el joven Marino Valletti, intentó suicidarse; y por si fuera poco, el escritor recibió la noticia de que su hijo Stefano había sido retenido como prisionero de guerra por las fuerzas austriacas. Pero, a pesar de las circunstancias adversas, Pirandello continuó escribiendo, dedicándole más espacio a sus obras teatrales y comenzando así una de las etapas más intensas de su producción.

Las obras teatrales de Pirandello se convertirían en íconos de los teatros de aquella época y debido a ellas su autor obtendría mayor reconocimiento y un verdadero auge. Entre las obras teatrales más famosas destacan: *Pensaci Giacomino!* (1917), *Così è (se vi pare)* (1917), *Enrico IV* (1921) y *Quando si è qualcuno* (1932).

Los diversos temas que Pirandello buscó desarrollar teatralmente se encuentran esquematizados por su enfoque como nos lo presenta Arnaldo Colasanti:<sup>38</sup> tenemos así el teatro de los mitos, el teatro del hombre, el teatro del personaje, el teatro de la mujer y del amor y, el más conocido, el teatro en el teatro, el cual busca que en el interior de la representación de una historia se incluya otra que evidencie el carácter ficticio de la misma. De este artificio teatral destaca una trilogía de obras: *Ciascuno a suo modo* (1924), *Questa sera si recita a soggetto* (1930) y *Sei personaggi in cerca d'autore*, obra que lo llevó a obtener fama internacional.

---

<sup>38</sup> Arnaldo Colasanti, *Letteratura Italiana: Schemi riassuntivi, Quadri d'approfondimento*, De Agostini, Novara, 2010, p. 284.

En 1917 Lietta conoció a un militar llamado Manuel Aguirre con quien contrajo nupcias, hecho que ocasionó su traslado a Chile; posteriormente realizará algunas visitas esporádicas a Roma para ver a su padre.

En 1919 su hijo Stefano regresó a Italia después de haber sido prisionero, y en ese mismo año la familia tomó la decisión de internar a Antonietta en una clínica psiquiátrica debido a los constantes ataques de celos que padecía y al terrible episodio en el que intentó matar a su propia hija.

En 1924 sucede la famosa adhesión de Pirandello al *Partito Nazionale Fascista* encabezado por Benito Mussolini (1883-1945), lo que ocasionó una fuerte polémica respecto al escritor. Posteriormente pasó cuatro años fuera de Italia, en un exilio voluntario que le permitió mantener una distancia crítica respecto al fascismo.

En 1925, se fundó la compañía teatral llamada *Teatro d'Arte*, conformada por Pirandello, su hijo Stefano, Orio Vergani y Massimo Bontempelli, entre otros; esta compañía recorrió las principales ciudades de Europa y América, y estuvo activa hasta 1928. La dirección teatral que Pirandello experimentó durante las puestas en escena del *Teatro d'Arte* le permitió aterrizar un sinnúmero de ideas que el autor había trabajado en su producción narrativa. Además, gran parte de las técnicas implementadas en la compañía abrevaron de las obras teatrales que el mismo Pirandello presencié en Berlín y sobre todo en París, las cuales fueron dirigidas por el fundador del *Téâtre Libre* André Antoine (1858-1943) y el famoso director de escena y guionista ruso, George Pitöeff (1884-1839). Pirandello también estuvo influenciado por las técnicas de recitación experimental de la escuela rusa de Konstantín Stanislavki (1863-1938). Dentro de la misma compañía teatral conoció y sostuvo una relación con la entonces joven actriz Marta Abba (1900-1988). Fue con ella con quien intercambió alrededor de quinientas cartas y quien lo inspiró y le dio fuerzas hasta el final de sus días.

En 1928, la compañía de teatro se desintegró y Pirandello decidió emigrar a Berlín, junto con Marta, para encontrar nuevas oportunidades, especialmente aquellas relacionadas con la nueva industria cinematográfica:

A Berlino Pirandello apprezza soprattutto l'arte di Max Reinhardt, uno dei migliori registi di teatro del '900 che nella capitale conobbe un enorme successo, dirigendo soprattutto il Deutsches Theater, che ospitò produzioni di grandissima novità e sperimentazione. Reinhardt era al centro di quella grandissima concentrazione di attori, registi, scrittori, musicisti che anche Pirandello ebbe modo di conoscere e fu proprio lui a mettere in scena nel 1924 i "Sei personaggi in cerca d'autore". L'autore siciliano imparerà molto da lui in quei mesi di lavoro febbrile e lo ringrazierà di tutta l'ispirazione ricevuta dedicandogli la versione tedesca di "Questa sera si recita a soggetto".<sup>39</sup>

Un año después, Pirandello fue entrevistado en Buenos Aires por el periódico *La Nación*, en un artículo llamado "Se il film parlante abolirà il teatro", en donde abordó el tema de la necesidad de que el cine construyera su propio lenguaje, al haber nacido usando la literatura, y principalmente el teatro, para existir:

Il cinema servirebbe idealmente il suo fine se fosse solo cosciente delle possibilità e motivi che gli appartengono esclusivamente. Rinunciando totalmente al filo che persisterebbe a unirlo ancora all'arte, del tutto differente, del dramma, il cinema dovrebbe trasformarsi in pura visione: cioè dovrebbe cercare di realizzare il suo effetto nella stessa maniera che un sogno (tanto quanto una pura visione) influenza lo spirito di una persona addormentata.<sup>40</sup>

Un par de años después, se presentó en el *Supercinema* de Roma la película *La canzone dell'amore* (1930), inspirada en un cuento de Pirandello llamado "In silenzio"; esta cinta fue la primer película del cine sonoro en Italia.

Al inicio de los años treinta, después de la más devastadora caída del mercado de valores conocida como el "crac del 29", y, debido a la creciente tensión del régimen nazi, Europa

---

<sup>39</sup> Chiara Raino, "Italia troppo corrotta: anche Pirandello, più di ottant'anni fa, fuggì a Berlino". Disponible en: <http://berlinocacioepepemagazine.com/pirandello-teatro-berlino/#sthash.j02hEk51.dpuf> (última fecha de consulta 6 de febrero de 2015).

<sup>40</sup> Luigi Pirandello, "Se il film parlante abolirà il teatro", *La Nación*, Buenos Aires, 16 de junio de 1929. Disponible en URL: [http://www.pirandelloweb.com/scritti/scritti\\_se\\_il\\_film\\_parlante\\_abolira\\_il\\_teatro.htm](http://www.pirandelloweb.com/scritti/scritti_se_il_film_parlante_abolira_il_teatro.htm). (fecha de consulta, 13 de enero de 2015).

atravesó por una crisis económica que se vio reflejada también en la vida del escritor, quien se encontraba desesperado por no tener ninguna seguridad económica: además, en un especial encuentro con el *duce*, se enteró del terrible peligro que atravesaba Europa y el mundo al acrecentarse la posibilidad de otra terrible guerra.

En 1934 fue honrado con el Premio Nobel: entre los contendientes se encontraba Paul Valéry (1871-1945) y G.K. Chesterton (1874-1936). Mientras el mundo entero quería saber más noticias sobre Pirandello, Marta Abba le mandó tan sólo una carta con su firma: su frialdad era un martirio constante para el escritor.

Luego de recibir la mención, viajó a Italia y fue recibido en audiencia particular por Mussolini, con quien habló sobre los próximos proyectos para conformar el *Teatro Nazionale*; días después de aquella entrevista, se trasladó a París, donde se encontró con Marta y la madre de ésta. En aquella última visita a París Pirandello fue recibido por grandes artistas con quienes había trabajado anteriormente y quienes lo homenajearon llevándolo a una puesta en escena de Pitöeff. Meses después viajó a Londres para encontrarse con Marta y posteriormente a Nueva York, donde pasó dos meses intentando concretar propuestas de negocios, mientras disfrutaba de la fama mundial que ya había obtenido.

Pirandello regresó a Roma y pasó los últimos años de su vida escribiendo: de esta época datan sus famosos cuentos *Di sera un geranio* (1934), *Il chiodo* (1934) y *Una giornata* (1934), además de la novela *I giganti della montagna* –que quedó inconclusa. En aquellos últimos días asistía asiduamente a los sets de *Cinecittà*<sup>41</sup> para presenciar la grabación de *Il fu Mattia Pascal*, con la actuación de Pierre Blanchard, Irma Gramatica e Isa Miranda, célebres actores de la época, que llevaba el título de *L’homme de nulle part* (1937).

---

<sup>41</sup> Es uno de los estudios cinematográficos más emblemáticos del mundo cinematográfico, inaugurado por Mussolini el 26 de enero de 1936.

Finalmente, en alguna de tantas ocasiones en que visitó los estudios cinematográficos de *Cinecittà*, le sobrevino un resfriado que posteriormente se convirtió en pulmonía y Luigi Pirandello, el gran escritor que había nacido en aquel paraje llamado Kaos, falleció en su casa de Via Bosio en Roma un 10 de diciembre de 1934. Los familiares encontraron en una pequeña hoja en donde había escrito sus últimos deseos:

[...] II. Morto, non mi si vesta. Mi s'avvolga, nudo, in un lenzuolo. E niente fiori sul letto e nessun cero acceso. III. Carro d'infima classe, quello dei poveri. Nudo. E nessuno m'accompagni, né parenti né amici. Il carro, il cavallo, il cocchiere e basta. IV. Bruciatemi. E il mio corpo, appena arso, sia lasciato disperdere; perché niente, neppure la cenere, vorrei avanzasse di me. Ma se questo non si può fare sia l'urna cineraria portata in Sicilia e murata in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti, dove nacqui.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Luigi Pirandello, *Novelle per un Anno*, p. XL.

## CAPÍTULO III

### LOS *QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE*

*Slide out the side. Die,  
and be quiet. Quietness is the surest  
sign that you've died.  
Your old life was a frenetic running  
from silence.  
The speechless full moon comes out now.*  
Rumi

#### 3.1. Pirandello y el cine

El primer congreso sobre la relación entre Pirandello y el cine se llevó a cabo en la ciudad de Agrigento en 1977. Para poder abordar el tema, los académicos decidieron dividirlo en tres principales manifestaciones: la invención literaria que produjo el escritor sobre el tema cinematográfico, las reflexiones teóricas que manifestó al respecto y su participación directa en la creación de películas. En relación con el primer aspecto, actualmente se están profundizando los estudios sobre la literatura que se produjo durante el apogeo del cine mudo, época que, como comenta Sergio Raffaelli, ha sido desvalorada y desconocida hasta hace un par de décadas:

Tuttavia solo da qualche anno un vigoroso rinnovamento storiografico, che in Italia sta sviluppando intense e fruttuose indagini intorno all'epoca lungamente sottovalutata e misconosciuta del cinema muto e dell'avvento del sonoro, permette tanto di conoscere e valutare appieno il pioneristico innesto di certo mondo cinematografico muto in un'opera narrativa di vasto impianto[...].<sup>43</sup>

En el primer capítulo de la presente investigación mencioné una pequeña constelación de textos literarios inspirados en la temática cinematográfica. Dentro de la lista de obras realizadas por autores italianos, destaca la novela *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* de Luigi Pirandello, la cual no ha gozado de la misma difusión que han tenido otras obras pirandellianas.

---

<sup>43</sup> Sergio Raffaelli, "I tecnicismi cinematografici nella prosa letteraria di Luigi Pirandello", *Testo e Senso*, No. 23, Roma, pp. 14-30. Disponible en: [http://www.pirandelloweb.com/Intorno/sergio\\_raffaelli\\_tecnicismi\\_prosa\\_pirandello.htm](http://www.pirandelloweb.com/Intorno/sergio_raffaelli_tecnicismi_prosa_pirandello.htm). (última fecha de consulta 23 de enero de 2015).

Sin embargo, la valía en los *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* radica en la maestría con la que Pirandello describió diversos elementos del ambiente cinematográfico: los diferentes espacios dedicados a cada proceso de producción, la representación de algunas figuras emblemáticas del cine mudo y el uso de un lenguaje técnico. Además, Pirandello manifestó en esta novela el extrañamiento social que ocasionó la Segunda Revolución Industrial sobre un considerable sector de la población europea, por lo que se inscribió, de manera muy particular, a los cuestionamientos éticos, sociales, económicos, artísticos e identitarios que han perseguido al hombre del siglo XX hasta nuestros días a causa del desarrollo de diversas tecnologías y su posible contraposición con la naturaleza humana. A través de la novela que estamos por presentar, el lector tendrá la oportunidad de aproximarse a la primera etapa de una larga relación que Pirandello mantendría con el arte cinematográfico a lo largo de toda su vida.

### **3.2. El proceso de elaboración de los *Quaderni***

Pirandello concibió la idea de escribir los *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* desde 1904 y, gracias a su correspondencia, sabemos que en ese mismo año el texto llevaba por nombre *Filàuri*, título con el que años más tarde propondría publicarla en la revista *Lettura*, un suplemento relacionado con *Il Corriere della sera*. Tiempo después su título tentativo fue *La Tigre* y, luego de ser rechazada por algunos editores, la novela finalmente salió a la luz en episodios con el título *Si gira* del 1 de junio al 16 de agosto de 1915 en el periódico *Nuova Antologia*. En varias ediciones actuales los *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* aún siguen siendo citados con el título *Si gira*, frase que hace alusión a la expresión italiana que exclamaban los directores para indicar el inicio de la acción de girar la manivela de las cámaras antiguas que tenía que realizar el camarógrafo en turno y que a su vez Pirandello utiliza para referirse al protagonista del texto.

La última edición de la novela salió en 1925, y Pirandello decidió titularla *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. El hecho de que el escritor realizara la reedición de la novela en aquel año no fue ninguna coincidencia, ya que la crítica suscitada en torno al fenómeno del cine (sobre su afectación a las demás artes y la necesidad de desarrollar una estética propia) era un tema muy actual:

Il 1925 é l'anno di crisi del cinema italiano, ma proprio il periodo 1920-1925 vede nascere le prime estetiche cinematografiche, da Canudo a Luciani, e i primi esempi di critica e di militanza, nella linea della diffusione dei buoni film ma rivolti al vasto pubblico. Non a caso il 1925 é anche l'anno della ristampa del *Si gira...* come *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*; é questo l'anno storico del romanzo, e il fatto che Pirandello l'avesse scritto in quei termini di apologia negativa dieci anni prima deriva da una intuizione intellettuale unica nel contemporaneo panorama italiano.<sup>44</sup>

La obra está escrita en primera persona y ambientada en el primer decenio del *Novecento*, época que representa el gran despunte del desarrollo industrial en Europa y el apogeo del cine mudo italiano. El autor de los diarios es Serafino Gubbio, quien decide reivindicarse todas las noches a través de la escritura (un arte noble), a causa del sentimiento que le provoca el trabajar todas las mañanas para una máquina: el cinematógrafo.

### 3.2.1. Estructura de la novela

La novela *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* está dividida en siete capítulos o, como se describe en el título, cuadernos, los cuales a su vez están divididos en subcapítulos breves cuyos elementos transmiten al lector la sensación de que está leyendo un diario. La narración se realiza *in medias res*, debido a que da un salto al pasado en la narración de los hechos y posteriormente continúa con su linealidad.

Mientras se desarrolla la trama (Cuadernos I y II V,VI, VII), algunos de los capítulos funcionan como paréntesis o pequeñas historias dentro de la historia (Cuadernos III y IV);

---

<sup>44</sup> Franca Angelini, *Serafino e la Tigre: Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Marsilio, Venezia 1990, p. 51.

además, algunos subcapítulos se presentan como largas digresiones que cambian de manera importante el ritmo de la narración.

### 3.2.2. La trama

Serafino Gubbio da clases privadas a Giorgio Mirelli en una casa de campo en Sorrento. Ducella, hermana de Giorgio, está comprometida con un joven aristócrata llamado Aldo Nuti. Una *femme fatale*, Varia Nestoroff, es invitada por su entonces prometido Giorgio Mirelli a la casa de campo de la familia. Nuti quiere comprobar que la joven Nestoroff es una mujer de quien se debe desconfiar, y por eso en un viaje a Nápoles con los dos novios, la corteja; al enterarse que supuestamente dicha mujer había tenido un romance con Nuti, Giorgio Mirelli se suicida.

Tiempo después, Serafino llega a Roma en busca de trabajo y encuentra a su amigo Simone Pau, quien lo invita a pernoctar en un albergue para mendigos, donde por casualidad se realizan unas grabaciones de la famosa casa cinematográfica *La Kosmograph*. Serafino es invitado a trabajar por el director de la compañía, Nicola Polacco, quien también resulta ser un antiguo conocido. Justo en las grabaciones encuentra a la Nestoroff, lo que le trae malos recuerdos.

Serafino ocupa el puesto de camarógrafo u *operatore* lo que, de acuerdo con la técnica desarrollada en aquellos años, significaba ser el encargado de girar una manivela que permitía deslizar la película fotográfica para realizar las grabaciones pertinentes. Así pues, durante la grabación de un film colosal llamado *La Tigre*, Serafino encuentra al actor Carlo Ferro, actual pareja de Nestoroff y encargado de participar en una escena en la que le dispara a una tigresa, la cual fue previamente comprada por la casa cinematográfica y que representa la naturaleza asesinada por una humanidad inmersa en la superficialidad de los avances técnicos.

Con su sorpresiva aparición, un desmejorado Aldo Nuti, quien regresa para pasar sus últimos días a lado de Varia Nestoroff, es elegido por la producción para tomar el papel de Carlo Ferro dentro de la cinta. Mientras tanto, Nicola Polacco solicita al doctor Cavalea alojar a Aldo Nuti en su casa, donde vive la dulce Luisetta, hija del doctor, quien, bajo una sombra melancólica y reprimida, le recuerda tanto a Serafino como a Aldo Nuti la dulce personalidad de la joven Ducella, abandonada en la casa de campo sin ilusiones. La difícil situación de la familia Cavalea se asemeja a la de Pirandello, con una esposa enferma de celos; además, le permite al autor desarrollar los temas de la locura y lo subjetivo, recurrentes en su literatura.

Por último, la escena final de la película es grabada en *La Kosmograph*: la Nestoroff realiza un baile seductor y la tigresa, que se encontraba enjaulada, es llevada al set cinematográfico. En plena grabación Aldo Nuti, loco de angustia, decide por un lamentable impulso de locura disparar a Varia Nestoroff en lugar de asesinar a la tigresa como parte del guión. La tigresa instintivamente se abalanza sobre Carlo hasta despedazarlo, mientras Serafino impasiblemente graba esta simbólica escena, que lo deja mudo para el resto de sus días.

### **3.3. Elementos del cine mudo representados en los *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*<sup>45</sup>**

Existen diversos elementos de la época del cine mudo italiano que Pirandello representó con gran precisión en la novela: uno de ellos, y quizás el menos estudiado, es el lenguaje técnico que Pirandello utiliza en el texto, para imitar la jerga de los estudios cinematográficos, con lo que logró representar de manera fiel el ambiente en dichos espacios:

Affollati innanzi all'entrata, stanno ad ascoltarli con visi ridenti gli chauffeurs delle vetturette, automobili, logore, impolverate; i vetturini delle carrozzelle in attesa, là in

---

<sup>45</sup>Todas las citas de los *Quaderni* provienen de Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori, 1974.

fondo, ove la traversa è chiusa da una siepe di stecchi e spuntoni; e tant'altra povera gente, la più miserabile ch'io mi conosca, sebbene vestita con una certa decenza. Sono (chiedo scusa, ma qui tutto ha nome francese o inglese) sono i *cachets* avventizii, coloro cioè che vengono a profferirsi, a un bisogno, per comparse. La loro petulanza è insoffribile, peggio di quella dei mendicanti; perché qua si viene a esibire una miseria, che non chiede la carità d'un soldo, ma cinque lire, per mascherarsi spesso grottescamente.<sup>46</sup>

El estudio de los *Quaderni*, llevado a cabo por Sergio Raffaelli, nos ayuda a adentrarnos aún más en los artificios lingüísticos que Pirandello utilizó; como algunos juegos etimológicos,<sup>47</sup> deliberada impropiedad terminológica,<sup>48</sup> variaciones sinonímicas,<sup>49</sup> precisiones lingüísticas,<sup>50</sup> entre otros recursos; lo que demuestra que el escritor siciliano fue, sin duda, un pionero en valorar el nuevo *argot*: “Inaugurò con stupefacente precocità la valorizzazione letteraria del proprio vocabolario cinematografico, restando in questo campo, per lo meno in Italia, il maestro insuperato lungo tutto il XX secolo”.<sup>51</sup>

Así pues, Pirandello logró crear una mayor verosimilitud en el discurso de Serafino al otorgarle al personaje un lenguaje que domina los tecnicismos cinematográficos y que conoce los diversos espacios, los procesos de producción y post-producción, la división del trabajo y otras actividades que se llevaban a cabo durante la realización de una película:

Entro nel vestibolo a sinistra, e riesco nella rampa del cancello, inghiata e incassata tra fabbricati del secondo reparto, il *Reparto Fotografico* o *del Positivo*. In qualità d'operatore ho il privilegio d'aver un piede in questo reparto e l'altro nel *Reparto*

---

<sup>46</sup> Luigi Pirandello, *Quaderni*, p. 23.

<sup>47</sup> “Sono operatore. Ma veramente, essere operatore, nel mondo in cui vivo e di cui vivo, non vuol mica dire operare. Io non opero nulla”, Luigi Pirandello, *Quaderni*, p. 3.

<sup>48</sup> “Pirandello contravviene deliberatamente all'abituale culto del tecnicismo inequivocabile, pure dove usa nel romanzo due termini, *esecutore* e *manovratore*, che assommano tanto la tradizionale accezione generica quanto quella tecnica di nuovo acquisto. La bivalenza di *esecutore* traspare dove Serafino riferisce dell'ostilità degli attori nei suoi riguardi.” Sergio Raffaelli, *op. cit.*

<sup>49</sup> “Si sentono schiavi anch'essi di questa macchina stridula, che pare sul treppiedi a gambe rientranti un grosso *ragno* in agguato, un *ragno* che succhia e assorbe la loro realtà viva”, Luigi Pirandello, *Quaderni*, p. 30.

<sup>50</sup> “Nel romanzo il gusto spiccato di Pirandello per l'intervento metalinguistico si manifesta anche, in vario modo, nel trattamento dei termini cinematografici. Vi s'incontra una volta la glossa esplicativa per esempio dove Serafino, descritte le operazioni preparatorie alla ripresa, spiega: «Questo si chiama *segnare il campo*»” Sergio Raffaelli, *op. cit.*

<sup>51</sup> Sergio Raffaelli, *op. cit.*

*Artistico o del Negativo*. E tutte le meraviglie della complicazione industriale e così detta astistica mi sono familiari.

Qua si compie misteriosamente l'opera delle macchine.

Quanto di vita le macchine han mangiato con la voracità delle bestie afflitte da un verme solitario, si rovescia qua, nelle ampie stanze sotterranee, stenebrate appena da cupe lanterne rosse, che alluciano sinistramente d'una lieve tinta sanguigna le enormi bacinelle preparate per il bagno.<sup>52</sup>

Por otro lado, con el personaje de Varia Nestoroff Pirandello representó a la típica diva italiana del cine mudo; dicho personaje comparte varias similitudes con el de Natka que interpretó la actriz Pina Menichelli en la película *Tigre reale*, dirigida por Giovanni Pastrone en 1916. También el personaje de Natka representa a una mujer fatal y de nacionalidad rusa que ha ganado mala fama por haber provocado la muerte de su anterior pareja, quien se suicidó por amor. Quizá Pirandello pudo haberse inspirado en Natka para caracterizar a su personaje:

Quei capelli d'uno strano color fulvo quasi cùpreo, il modo di vestire, sobrio, quasi rigido non erano suoi. Ma l'incasso dell'esile elegantissima persona, con un che di felino nella mossa dei fianchi; il capo alto, un po' inclinato da una parte, e quel sorriso dolcissimo su le labbra fresche come due foglie di rosa.<sup>53</sup>

Según nos narra Serafino en sus diarios, la película que se está llevando a cabo en *La Kosmograph* es un largometraje de género colosal, que, como comentamos en el primer capítulo, en aquellos años fue un género realizado por reconocidos directores cinematográficos como Guazzoni y Pastrone. Estas películas se habían hecho famosas por ser los primeros largometrajes y por la gran cantidad de personal involucrado, junto con las descomunales inversiones monetarias que requerían para su realización:

-I lavori andavano a rilento! Nessun criterio direttivo; una gran confusione, babilonia, babilonia! Quindici, venti soggetti lasciati in asso: le compagnie sbandate qua e là, mentre già da un pezzo s'era detto che tutte dovevano trovarsi raccolte e pronte per il film della tigre, per cui migliaia e migliaia di lire erano state spese!<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Luigi Pirandello, *Quaderni*, p. 24.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 82.

Por último, la presencia de diversos tipos de animales era otro elemento importante en las películas colosales: cabe destacar que en la famosa película *Quo Vadis?* Se rentaron 25 leones<sup>55</sup> para realizar grabaciones, y Pirandello, quien pasaba bastante tiempo en los estudios cinematográficos de Roma, seguramente vio las condiciones en las que tenían a los mismos:

Vado a vedere la tigre. Dirò, seguirò a dire, riprenderò il filo del discorso più tardi, non dubitate. Bisogna che vada, per ora, a vedere la tigre. Dacché l'hanno comperata, sono andato ogni giorno a visitarla, prima di mettermi all'opera. Due giorni soli non ho potuto, perché non me n'hanno dato il tempo. Abbiamo avuto qua altre bestie feroci sebbene molto immalinconite: due orsi bianchi, che passavano le giornate, ritti su le zampe di dietro, a picchiarsi il petto, come trinitarii in penitenza: tre leoncini freddolosi, ammuchciati sempre in un canto della gabbia, l'uno su l'altro: anche altre bestie, non propriamente feroci: un povero struzzo spaventato d'ogni rumore come un pulcino, e sempre incerto di posare il piede: parecchie scimmie indiavolate. *La Kosmograph* è fornita di tutto, e anche d'un serraglio, per quanto gl'inquilini vi durino poco.<sup>56</sup>

Finalmente, cada uno de los elementos que Pirandello utilizó para lograr una imagen más realista de la época del cine mudo captura la atención del lector y complementan el desarrollo el argumento de su obra.

### 3.4. El silencio de Serafino Gubbio

Las novelas *Il Fu Mattia Pascal*, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* y *Uno, nessuno e centomila*, conforman una triada de textos pirandellianos que, por orden de aparición, van desarrollando de manera ascendente, a través de sus personajes principales, situaciones referentes a la crisis de identidad del hombre moderno, quien, según la visión del escritor de Agrigento, se desconoce a sí mismo.

Después de un extraordinario malentendido, Mattia Pascal –protagonista de la homónima novela- es despojado (y a la vez él también elige despojarse) de su identidad civil, para reinventarse en otro espacio y con otro nombre; Vitangelo Moscarda –el protagonista de *Uno, nessuno e centomila*, al darse cuenta de la subjetividad en la comunicación y la manera en la que

<sup>55</sup> Véase Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2012, p. 31.

<sup>56</sup> Luigi Pirandello, *Quaderni*, p. 25.

desconoce diversas partes de sí mismo, decide alienarse de la sociedad para posteriormente volverse loco. Por otro lado, Serafino Gubbio, camarógrafo de un famoso estudio de cine, encuentra en la escritura una manera de revelarse en contra del malestar moderno, causado por la postura servil del hombre hacia las máquinas: “Soddisfo, scrivendo, a un bisogno di sfogo, prepotente. Scarico la mia professionale impassibilità e mi vendico, anche; e con me vendico tanti, condannati come me a non esser altro, che una mano che gira una manovella”.<sup>57</sup> Sin embargo, además de la escritura, Serafino venga su “condena” de hombre moderno, sustituido y amenazado por los avances de las técnicas industriales, eligiendo una nueva postura: permanecer para siempre en silencio, decisión que toma después del trágico incidente durante las últimas grabaciones de la película colosal:

No, grazie. Grazie a tutti. Ora basta. Voglio restare così. Il tempo è questo; la vita è questa; e nel senso che do alla mia professione, voglio seguitare così - solo, muto e impassibile - a far l'operatore. La scena è pronta? - Attenti, si gira...<sup>58</sup>

El silencio, además de presentarse como otra forma pirandelliana de alienación social, representa una emancipación declarada contra las nuevas formas del arte moderno. Serafino rechaza a la máquina cinematográfica que atrapa la vida de los actores y la deforma “Bisogna fissare questa vita, che non è più vita, perché un'altra macchina possa ridarle il movimento qui in tanti attimi sospeso. Siamo come in un ventre, nel quale si stia sviluppando e formando una mostruosa gestazione meccanica.”<sup>59</sup> Asimismo, como comentó Susan Sontag (1933-2004), también a través del silencio el artista puede rechazar a los deformadores del arte:

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 24.

El silencio es el supremo gesto ultraterreno del artista: mediante el silencio, se emancipa de la sujeción servil al mundo, que se presenta como mecenas, cliente, consumidor, antagonista, árbitro y deformador de su obra.<sup>60</sup>

Es por eso que el silencio de Serafino Gubbio, paralelamente con el silencio de la imagen cinematográfica, cobra especial importancia y seriedad como elemento narrativo (como sucede con el despojo de identidad para Mattia Pascal y la locura para Vitangelo Moscarda). El silencio de Serafino es lo que ocasiona la redacción de los cuadernos –para buscar alivio de una realidad asfixiante- y a través del recurso del silencio, presente tanto en el arte cinematográfico de la época como en el personaje de Serafino, Pirandello crea un discurso elocuente que a fin de cuentas busca recuperar el pudor y la dignidad humana vulnerado por la tecnología cinematográfica:

Parentesi. Un'altra, sì. Quello che mi tocca fare tutto il giorno, non lo dico; le bestialità che mi tocca dare da mangiare, tutto il giorno, a questo ragno nero sul treppiedi, che non si sazia mai, non le dico; bestialità incarnata da questi attori, da queste attrici, da tanta gente che per bisogno si presta a dare in pasto a questa macchinetta il proprio pudore, la propria dignità; non le dico; ma bisogna pure ch'io mi prenda un po' di respiro di tanto in tanto, assolutamente, una boccata d'aria per il mio superfluo; o muoio.<sup>61</sup>

### 3.5. Pirandello: una sensibilidad anticipada

A mediados de la segunda década del siglo XX, Pirandello fue contratado como asesor literario en la compañía *Tespi Film*, escribió varios guiones cinematográficos, intentó por todos los medios llevar a la pantalla grande su gran obra teatral *Sei personaggi in cerca d'autore*<sup>62</sup> en Berlín y asistía a *Cinecittà* para colaborar en la realización cinematográfica de *Fu Mattia Pascal* que dirigía Marcel L'Herbier.

---

<sup>60</sup> Susan Sontag, “La estética del silencio” *Estilos Radicales*, Barcelona, Muchnik, 1969, 321-355: 340. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/14661869/Estetica-del-silencio-Susan-Sontag#scribd> (última fecha de consulta 10 de febrero de 2015).

<sup>61</sup> Luigi Pirandello, *Quaderni*, p. 39.

<sup>62</sup> Según las investigaciones de Nina daVinci, Pirandello viajó a Berlín y a Estados Unidos para negociar algún contrato y filmar *Sei personaggi in cerca d'autore*, buscando concretar su teoría del “teatro nel teatro” y llevarla hasta las últimas consecuencias en la pantalla grande. Véase: Nina daVinci, *Pirandello and Film*, Lincoln, Nebraska Press, 1994.

Sin embargo, ya desde los albores del siglo XX Pirandello había mostrado, a través de ensayos y entrevistas, su interés en la polémica iniciada por personajes como Giovanni Papini (1881-1956), Anton Giulio Bragalia (1890-1960) y Ricciotto Canudo (1879-1923), sobre la naturaleza y la utilidad del cine. En dichos textos se puede leer claramente el rechazo que Pirandello manifestaba por el nuevo medio de expresión, debido a que no coincidía con su particular idea sobre el arte:

Quello di Pirandello col cinema è un rapporto complesso e, per certi aspetti, ambiguo ove coesistono implicazioni di carattere ideale e teorico e, più comunemente, di carattere pratico. Queste fanno capo alla biografia pirandelliana, al bisogno di entrate finanziarie e alle sollecitazioni degli amici scrittori conterranei Luigi Capuana e Nino Martoglio; quelle, cioè le implicazioni teoriche, sono di rifiuto e di rigetto della nuova forma espressiva perché non collima con la concezione pirandelliana dell'arte, che è spontanea, sincera e disinteressata.<sup>63</sup>

Aunado a lo anterior, otros factores que agudizaron el rechazo pirandelliano hacia la técnica cinematográfica, fueron las predicciones de la desaparición del teatro a causa de la llegada del cine sonoro en 1926. En una entrevista realizada en 1928, Pirandello externó su enfático rechazo hacia la reproducción fotográfica y mecánica, las cuales, según el escritor, iban totalmente en contra de lo vivo y natural:

Se io al cinematografo non devo più vedere il cinematografo ma una brutta copia del teatro, e devo sentir parlare incongruamente le immagini fotografate degli attori, con una voce di macchina trasmessa meccanicamente, io preferirò andarmene al teatro, dove almeno ci son gli attori veri che parlano con la loro voce naturale. Un film parlante, che volesse aver l'ambizione di sostituire in tutto il teatro, non potrebbe ottenere altro effetto che quello di far rimpiangere di non aver davanti vivi e veri quegli attori che rappresentano quel tale dramma o quella tal commedia, ma la loro riproduzione fotografica e meccanica.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Stefano Milioto, "Pirandello e il cinema: un'estetica (impossibile) del film", en *Interromania*, Associu di sustegnu centru culturale università di corsica. Disponible en URL: <http://www.interromania.com/corsu-cismuntincu/node/1133> (fecha de consulta 27 de octubre de 2014).

<sup>64</sup> Luigi Pirandello, "Se il film parlante abolirà il teatro", *La Nación*, Buenos Aires, 16 de junio de 1929. Disponible en URL: [http://www.pirandelloweb.com/scritti/scritti\\_se\\_il\\_film\\_parlante\\_abolira\\_il\\_teatro.htm](http://www.pirandelloweb.com/scritti/scritti_se_il_film_parlante_abolira_il_teatro.htm). (fecha de consulta, 13 de enero de 2015).

Después de la transición del cine mudo al cine sonoro, se agudizaron aún más las discusiones respecto al arte cinematográfico por parte de diversos críticos, artistas y gente involucrada en el medio. Sin embargo, sería hasta el año de la muerte de Pirandello que el filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940) retomara la discusión estética del cine y enfocara su tesis, como lo había hecho el escritor de Agrigento casi 30 años antes, en las afectaciones materiales y sociales que causaba la reproducción técnica del arte en la época moderna; como comenta Annunziata Rossi:

Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” (1936) retoma la crítica de Pirandello y la hace suya, citando algunos párrafos de la novela y ahondando en ellos. Cita a Pirandello cuando dice que el actor de cine se siente como en el exilio; exiliado no sólo de la escena, sino de su propia persona.<sup>65</sup>

Benjamin recuerda a Pirandello en su reconocido texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) y menciona los *Quaderni* como ejemplo de las problemáticas que advirtió el autor siciliano ante el mecanismo cinematográfico:

Pirandello ha sido uno de los primeros en dar con este cambio que los tests imponen al actor. Las advertencias que hace a este respecto en su novela *Se rueda* [...] No es sorprendente que en su análisis del cine un dramaturgo como Pirandello toque instintivamente el fondo de la crisis que vemos sobrecoge al teatro. La escena teatral es de hecho la contrapartida más resuelta respecto de una obra de arte captada íntegramente por la reproducción técnica y que incluso, como el cine, procede de ella.<sup>66</sup>

Finalmente las apasionadas apologías que Pirandello realizó del arte teatral, el arte vivo y la vida humana en contra de ciertos mecanismos modernos, en especial contra la cámara cinematográfica, están presentes en los *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* como parte de una sensibilidad anticipada ante las transformaciones técnicas y la influencia de éstas en las artes. Pirandello llevó a cabo lo que Papini exigía de la gente culta de aquellos tiempos:<sup>67</sup> no pasar por

---

<sup>65</sup> Annunziata Rossi, “La visión trágica de la vida en la obra de Luigi Pirandello”, *El mal de vivir*, México, UNAM, 2004, pp. 57-80: 71.

<sup>66</sup> W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, 1972, p. 35-36.

<sup>67</sup> Giovanni Papini, *La filosofía del cinematógrafo*, “La Stampa”, Tornino, XLI, 18 maggio, 1907, pp. 1-2.

alto un entretenimiento de masas que había tenido tanta fortuna sin preguntarse cuáles habrían sido sus causas y consecuencias.

## CONCLUSIONES

La presencia del cine mudo en la literatura es tan sólo un pequeño reflejo del fuerte impacto que la fotografía y la invención de la cámara cinematográfica ocasionaron en la sociedad y en las artes a principios de siglo XX, modificando de manera sustancial la forma en la que el individuo se relacionaba con su entorno y cuestionando a su vez las formas y elementos con los que cada una de las artes pretendían expresarse.

Continuar las investigaciones sobre la literatura que se produjo durante la época del cine mudo, bastante desconocida tanto por la crítica literaria como por la cinematográfica, puede ser indispensable para entender la relación que se estableció entre cine y literatura y las razones por las que ambas disciplinas se relacionan.

Regresar la mirada hacia los autores que, a través del lenguaje literario, representaron diversos elementos emblemáticos de la época del cine mudo, ayuda no únicamente a preservar la memoria de una época específica para poder resguardarla y transmitirla, sino que también nos invita a analizar –como sucede en los *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*–, los sentimientos de rechazo o aceptación que causaron los distintos desarrollos técnicos propios del siglo XIX y XX, y aunque algunos de ellos posiblemente ya se encuentren completamente asimilados en nuestra época, como sucede con la fotografía y el cine, actualmente existen otras innovaciones técnicas que afectan a las artes y a la cultura de igual manera; por ejemplo, el uso de la tecnología digital, ha generado una de las bases de datos más grandes en la historia de la humanidad, conocida como internet.

Pirandello experimentó una peculiar sensibilidad ante las problemáticas que se suscitarían a causa de los diversos desarrollos técnicos de la época y cuestionó las formas en las que la cámara cinematográfica y el cine transformarían la vida del hombre. Asimismo, los *Quaderni* dan un interesante testimonio sobre el inicio de esta época en la que cada vez se hace más lejano el

contacto del hombre con el hombre, con su propio cuerpo y con la Tierra que nos alimenta; en medio de tantas máquinas, ruidos y prisas “Il battito del cuore non s'avverte”.<sup>68</sup>

La aportación de esta investigación reside en proponer por primera vez que, si bien el desarrollo técnico de las máquinas es parte medular de la crisis de Serafino –como se ha demostrado ya en diversos estudios–, la forma en la que éste reacciona ante la nueva era industrial, a través del silencio, resalta su valor único con respecto al tema de la alienación e identidad del hombre moderno, en relación con el tratamiento de otros personajes pirandellianos aún más conocidos y estudiados.

Finalmente, la novela refleja una condición social que continúa siendo vigente, ya que también en la actualidad la sucesión de innumerables innovaciones técnicas ya no sorprenden nuestra cotidianidad y deshumanizan el arte en aras de un mundo consumista, veloz e inundado de información.

Tal vez, aunque se sigan desarrollando nuevas tecnologías que sustituyan el trabajo del hombre o que amenacen su existencia, la tecnología seguirá teniendo una profunda relación con el arte mientras nosotros nos apropiemos de ella, como sucedió y sucede actualmente con el cine. Habrá que realizar un esfuerzo titánico por convertir cualquier técnica mecánica (o digital), en herramientas que aumenten lo humanamente noble y creativo que pueda existir en cada uno de nosotros; incluso aunque sea a través de un silencio inminente.

---

<sup>68</sup> Luigi Pirandello, *Quaderni*, p. 5.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras de Pirandello

*Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1988.

*Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, Milano, Mondadori, 1974.

*Uno, nessuno e centomila*, Torino, Einaudi, 1994.

*L'umorismo e altri saggi*, a cura di Pietro Gibellini, Firenze, Giunti, 2004.

*Novelle per un Anno*, a cura di Sergio Campanilla, Roma, Newton Compton, 2010.

### Estudios sobre cine y literatura

ATTOLINI, Vito, *Dal romanzo al set: cinema italiano dalle origini ad oggi*, Bari, Dedalo, 1988.

BAZIN, André, "Ontología de la fotografía", *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2008, pp. 23-32.

BRUNETTA, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano: 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2012.

DE ANTONELLIS, Raffaella, "Piazza Garibaldi: intitoliamo le piazze ma non i film" en *Italia 150 como Nación*, ed. Mariapia Lamberti, México, UNAM, 2013, pp. 315-322.

GAMBACORTI, Irene (2009) "Lo schermo di carta. Letteratura sul cinema negli anni Dieci", en *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Roma, 17-20 settembre 2008, ADI - Associazione degli Italianisti Italiani - Dipartimento di Italianistica e Spettacolo Sapienza Università di Roma, pp. 1-9.

GARCÍA, Emilio C., *Guía histórica del cine: 1895-2001*, Editorial Complutense, Madrid, 2002.

GONZÁLEZ, Manuel, C., "Influencia del cine italiano sobre el cine mudo mexicano", *Palabras, poetas e imágenes de Italia*, eds. Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti, México, UNAM, 1997, pp. 11-30.

LACK, Roland François, "First encounters: French literature and the cinematograph", *Film history*, 20-2 April 1 2008, pp. 133-143. Disponible en URL: (ultima fecha de consulta: 8 de agosto de 2014)

PAPINI, Giovanni, “La filosofia del cinematografo”, *La Stampa*, Torino, a. XLI, 18 maggio 1907, pp. 1-2. Disponible en URL: <http://www.museocinema.it/filmtheories/documenti.php?id=8> (Última fecha de consulta: 20 de agosto de 2014).

RONDOLINO, Gianni, “Torino come Hollywood: capitale del cinema italiano (1896-1915)” en *Quaderni Piemontesi*, Cappelli, Bologna, Vol.1, 1980. pp. 2-107.

SADOUL, Georges, *Historial del cine mundial: desde los orígenes*, México, Siglo XXI, 2001.

SONTAG, Susan, “La estética del silencio”, *Estilos Radicales*, Barcelona, Muchnik, 1969. pp. 321-355.

VILLEGAS, López M., “Cine, teatro y novela” en *El cine. enciclopedia del 7º arte*, Ed. Luis de Apraiz, Tomo 5, San Sebastián, Buru Lan S.A. De ediciones, 1973. pp. 1-118.

### **Estudios sobre Pirandello y el cine**

ADRIANO, Federica, *Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Tesi di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali, Università degli studi di Sassari, 2009. Disponible en URL: [http://eprints.uniss.it/3372/1/Adriano\\_F\\_Tesi\\_Dottorato\\_2010\\_Alienazione.pdf](http://eprints.uniss.it/3372/1/Adriano_F_Tesi_Dottorato_2010_Alienazione.pdf) (última fecha de consulta 6 de febrero de 2015).

ANGELINI, Franca, *Serafino e la tigre: Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Venezia, Saggi Marsilio, 1990.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, 1972.

BORZI, Italo, Maria Agenziano, “Luigi Pirandello, la vita e l’opera” (1995), en *Letteratura italiana; Narrativa; 1900-1999*, Newton Compton Editore, Roma, pp. 1-28.

COLASANTI, Arnaldo, *Letteratura Italiana: Schemi riassuntivi, Quadri d’approfondimento*, De Agostini, Novara, 2010.

CORRADO, Alvaro, “Luigi Pirandello” en *Enciclopedia Italiana* (1935), Treccani. Disponible en URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello_(Enciclopedia-Italiana)/)

DA VINCI, Nina, *Pirandello and Film*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.

MACCHIA, Giovanni, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 2000.

MILIOTO, Stefano, “Pirandello e il cinema: un’estetica (impossibile) del film”, en *Interromania, Associu di sustegnu centru culturale Università di Corsica*. Disponible en URL:

<http://www.interromania.com/corsu-cismuntincu/node/1133> (Última fecha de consulta 27 de octubre de 2014).

RAINO, Chiara, “Italia troppo corrotta: anche Pirandello, più di ottant’anni fa, fuggì a Berlino” – Disponibile en: <http://berlinocacioepepemagazine.com/pirandello-teatro-berlino/#sthash.j02hEk51.dpuf> (última fecha de consulta 6 de febrero de 2015).

RAFFAELLI, Sergio, “I tecnicismi cinematografici nella prosa letteraria di Luigi Pirandello” *Testo e Senso*, No. 23, Roma, pp. 14-30. Disponibile en: [http://www.pirandelloweb.com/intorno/sergio\\_raffaelli\\_tecnicismi\\_prosa\\_pirandello.htm](http://www.pirandelloweb.com/intorno/sergio_raffaelli_tecnicismi_prosa_pirandello.htm) (última fecha de consulta 12 de febrero de 2015).

ROSSI, Annunziata, “La visión trágica de la vida en la obra de Luigi Pirandello”, *El mal de vivir*, México, UNAM, 2004, pp. 57-80.

### **Filmografía**

Alberto Capellani, *Aladin and his wonder lamp*, Pathé Frères, Francia, 1906.

Enrico Guazzoni, *Quo Vadis?*, Cines, Italia, 1912.

Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe de Liguoro, *L’inferno*, Milano Film, Italia, 1911.

George Méliès, *Cendrillon*, Star Film, Francia, 1899.

\_\_\_\_\_, *Le voyage dans la lune*, Star Film, Francia, 1902.

Giovanni Pastrone, *Cabiria*, Italia Film, Italia, 1914.

\_\_\_\_\_, *Tigre reale* Italia Film, Italia, 1916.