



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

DISEÑO Y CONCEPCIÓN DE LA LOCURA, COMO ALIVIO DEL DOLOR DE VIVIR, EN LOS PERSONAJES DE LAS *NOVELLE PER UN ANNO* DE LUIGI PIRANDELLO

Tesis

que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literatura Modernas Italianas

presenta

María Carrillo Espinosa

Asesora: Dra. Mariapia Lamberti



México, D.F. 2005

m 343127



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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

3

NOMBRE: María Cavillo Espinosa

FECHA: 15 - Abril 2005

FIRMA: [Firma manuscrita]

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. Principios metodológicos	10
2. La selección del corpus	12
CAPÍTULO I	
LA FIGURA HUMANA Y LITERARIA DE LUIGI PIRANDELLO	17
1.1 Luigi Pirandello: la construcción de un autor	17
1.1.1 Pirandello en los estudios biográficos	19
1.1.2 Tentativos autobiográficos de Pirandello	26
1.1.3 Síntesis de la imagen pirandelliana	29
1.2 Luigi Pirandello: la trayectoria y la poética de un escritor	31
1.2.1 <i>L'umorismo</i> como articulación de la poética pirandelliana	32
1.2.2 Orientación cronológica de la obra pirandelliana, con especial interés en la presencia de la locura	39
1.3 Para un estudio sobre la presencia de la locura en los cuentos de Luigi Pirandello	49
CAPÍTULO II	
EL DOLOR DE VIVIR EN LOS PERSONAJES DE LAS <i>NOVELLE PER UN ANNO</i>	51
2.1 La formación de las <i>Novelle per un anno</i>	51
2.2 El <i>sentimento del contrario</i> y la representación de la miseria humana	54
2.2.1 El caos y la posición del hombre en el universo	56
2.2.2 El destino	58
2.2.3 La fe	60
2.2.4 La máscara	62

2.2.5 La organización social como comedia humana	65
2.2.6 La soledad	68
2.3 <i>Conoscersi è morire</i> . La toma de conciencia y la crisis	70
2.3.1 El hartazgo	70
2.3.2 La revelación repentina	72
2.4 Los tres posibles desenlaces de la tragedia humana. Ejemplo prototípico de "Ignare"	75
2.4.1 La resignación	78
2.4.2 La muerte	79
2.4.3 La locura	80

CAPÍTULO III

EL DISEÑO DE LA LOCURA EN LOS PERSONAJES DE LAS *NOVELLE PER UN ANNO*

3.1 Presentación e identificación del personaje loco	83
3.1.1 La identificación inequívoca de la locura	84
3.1.2 El autoreconocimiento de la locura	85
3.1.3 El cuestionamiento de la presencia de la locura	93
3.2 El retrato de los personajes locos	96
3.2.1 Las características físicas	100
3.2.2 Las características emocionales	101
3.3 El discurso de los personajes locos	107
3.3.1 La desaparición del discurso	113
3.3.2 El discurso escueto	115
3.3.3 La defensa persistente de las ideas mediante el discurso	116
3.3.4 Los locos iluminados. Enunciación de principios humoristas	119
3.4 Las acciones de los personajes locos	122
3.4.1 La imaginación	128
3.4.2 El delirio	129
3.4.3 El cambio de personalidad	130
3.4.4 La comunión con el entorno natural	132
3.4.5 La lucha contra el entorno	135
3.4.6 El deseo colmado	137
3.5 El final destinado a los personajes locos	138
3.5.1 La permanencia del personaje en la locura	139
3.5.2 La locura del personaje como instante concluido	140
	143

CONCLUSIONES	
LA CONCEPCIÓN DE LA LOCURA EN LAS <i>NOVELLE PER UN ANNO</i>	147
4.1 La locura nombrada por los cuerdos	148
4.2 Por qué conviene enloquecer en el mundo pirandelliano	155
4.3 Cómo ser un buen loco en el mundo pirandelliano	160
4.4 Y sin embargo la locura está condenada al fracaso	163
 BIBLIOGRAFÍA	 169

INTRODUCCIÓN

La imagen de la locura, cargada de una connotación positiva que incluso llega a configurarse como la mejor alternativa de vida, es sin duda uno de los aspectos más inquietantes de la obra pirandelliana; en especial de la cuentística donde se desarrolla más ampliamente. En los cuentos de las *Novelle per un anno* la locura será el único remedio que les quede a los personajes pirandellianos para aliviar el dolor de vivir intrínseco a su naturaleza. La locura, un estado transitorio en la vida de los personajes, será una salida posible. Será una libre elección abandonar la siniestra comedia humana de los cuerdos para adentrarse en una realidad paralela, construida con la imaginación, donde por momentos hasta la felicidad esté permitida.

Para observar tanto la presencia de la locura, como cualquier otro elemento del mundo pirandelliano, son punto de partida obligado las *Novelle per un anno*, el ambicioso proyecto de la recopilación cuentística (escrita a lo largo de 25 años de actividad literaria) y de la creación de los cuentos que hicieran falta para sumar los 365 y así ofrecer al lector un cuento para cada día del año. Aunque la vida sólo permitió a Pirandello escribir 237 cuentos (divididos en 15 volúmenes, más un apéndice en el que se incluyen 26 cuentos que Pirandello no insertó en la recopilación final), sus *Novelle*, con su multiplicidad de temas, situaciones y personajes, constituyen un monumento

literario: un completo inventario de las mil y una caras de la miseria humana.

Temas como el infortunio, el desamor, la soledad, el dolor del luto, la pérdida del sentido de la vida, envuelven a los personajes de las *Novelle* en una siniestra comedia humana. Para Pirandello, al igual que Calderón, el teatro era la más apropiada metáfora de la vida; para él el escenario consistía en las tablas movedizas de la incertidumbre, del sin sentido de la vida; la compañía teatral era la sociedad aletargada y agobiante; el primer actor, un ser humano obligado a interpretar el papel más doloroso. A cada protagonista de las *Novelle* le es asignado un trágico destino junto con una máscara, generalmente horrenda, y la función comienza. Algunos personajes con resignación representan su trágico destino; otros, con el suicidio, renuncian a la rígida dinámica de esta comedia; pero también aparecen aquellos que deciden permanecer en el escenario, pero viviendo en una realidad paralela construida con la propia fantasía, es decir, en la dimensión de la locura.

La locura como estado transitorio en la tragedia humana ocupa 20 cuentos, y aparece en 22 personajes. Son pocos teniendo en cuenta la magnitud de la recopilación, pero la locura es un elemento constante que aparece en casi todos los volúmenes de las *Novelle*. Además la locura como tema se difumina en una amplia gama de matices: son numerosas sus manifestaciones cuanto los personajes que enloquecen, pero cada uno, con su identidad propia, es capaz de darle la vuelta, al menos por un instante, al desolado mundo pirandelliano; sólo un instante, pues la locura, en la mayoría de los casos, está condenada al fracaso.

Por tanto, la locura que es exaltada como la mejor alternativa de vida, pero que al mismo tiempo se estrella contra el desengaño, bien vale un estudio detallado que permita observar todos los trazos que la componen: su imagen que, a su vez, nos revelará su valor y función en el atormentado mundo de las

Novelle.

Comenzaremos, en el primer capítulo, por presentar un breve panorama de la vida y la obra de Pirandello. Sobre su vida nos interesa observar su figura humana —construida por los comentarios de sus biógrafos, así como por sus propias consideraciones contenidas en sus dos tentativos autobiográficos— en la que el tormento acarreado por la locura de su esposa Antonietta será un aspecto que despierte gran interés. Sobre su obra nos interesa especialmente el ensayo *L'umorismo* por ser la articulación de su poética personal. Asimismo, nos interesa presentar una cronología de su trayectoria literaria a partir de la que se pretende demostrar la continua alternancia entre los diferentes géneros y, sobre todo, la importancia de la cuentística como terreno de experimentación y como base del pensamiento pirandelliano. Finalmente, a partir de esta revisión de la figura humana y literaria de Pirandello escogeremos los materiales que serán de utilidad en nuestro estudio —el ensayo *L'umorismo* y la redacción final de las *Novelle per un anno*— y asimismo delinearemos un panorama de los tipos de locos y las manifestaciones de la locura en los personajes de las *Novelle*.

En el segundo capítulo analizaremos el proceso que antecede al momento de locura en los personajes pirandellianos. No es que existan causas específicas: los personajes que enloquecen enfrentan los mismos problemas que los demás. Pero es importante mostrar las condiciones en que se engendra la locura, y que tienen que ver con el dolor de vivir teorizado en *L'umorismo*. Comenzaremos por mostrar los elementos que conforman la miseria humana; después analizaremos el momento crítico de la toma de conciencia; y finalmente presentaremos los tres posibles desenlaces de la tragedia humana, entre los que, evidentemente, se encuentra la locura.

El tercer capítulo lo dedicaremos al análisis del diseño de la locura,

entendido como el conjunto de características que delinean la imagen de los personajes locos. Será el capítulo más extenso porque aquí describiremos la caracterización de cada uno de los personajes. Observaremos cómo es el retrato de los personajes locos; cómo es su discurso y su pensamiento; cuáles son sus acciones; cómo es su relación con el narrador y los demás personajes; y por último, si su instante de locura termina o se mantiene hasta el final de la historia contada.

Esta revisión de la caracterización de los personajes locos nos permitirá interpretar a partir de los elementos textuales la concepción pirandelliana de la locura plasmada en las *Novelle*, a la que dedicaremos las conclusiones. Aquí descubriremos, en la relación del personaje loco con la sociedad, la afinidad del pensamiento pirandelliano con los principios de la corriente antipsiquiátrica que surgirá en los años sesenta, visto que para Pirandello la locura no es considerada una enfermedad y mucho menos debe tratarse dentro de un manicomio. Consecuentemente pondremos en evidencia la superioridad de los locos sobre los cuerdos; expondremos cuáles son las ventajas de enloquecer y cómo se debe ser un buen loco en el mundo pirandelliano. Pero finalmente, en la conclusión poco esperanzadora en el relato de los personajes que enloquecen, descubriremos que la locura, una tentadora propuesta de vida, también está condenada al fracaso.

1. Principios metodológicos

Para este análisis seguiremos los principios metodológicos propuestos en la teoría semiótica de la interpretación de Umberto Eco desarrollada en su ensayo *Opera aperta* y posteriormente delimitada en *I limiti dell'interpretazione*. Para Eco el requisito más importante de todo trabajo interpretativo es que el texto sea el punto de partida, pero también el punto de

llegada; es decir, que toda interpretación se desprenda de los elementos textuales y que, por tanto, pueda ser demostrada en el texto mismo. De este modo, si nos interesa la valoración de la locura en las *Novelle* comenzaremos por observar la lógica interna de cada cuento: el idiolecto de la obra, entendido como su “código privado e individual”¹ que a su vez será el “punto de partida para una serie de posibles elecciones interpretativas”;² en nuestro caso, elegiremos las estrategias textuales que construyen la locura y con base en éstas interpretaremos la concepción pirandelliana de la misma. Por eso dijimos que el diseño de la locura nos revelará su valoración ideológica que será, como la llama Eco, la *intentio operis* “che si manifesta ai lettori forniti di senso comune”.³

Una vez que hayamos identificado la *intentio operis* de los cuentos en los que aparece la locura podremos considerar las semejanzas con los referentes externos: la valoración de locura según la corriente antipsiquiátrica que, al igual que Pirandello, niega la concepción de la locura como una enfermedad; y la importancia de la locura en la vida de Pirandello. Hay que recordar que al hablar del autor nos encontramos frente a un problema teórico: desde que Roland Barthes en 1973 proclamó la muerte del autor como la máxima autoridad en la interpretación literaria,⁴ numerosos estudiosos de la literatura han adoptado esta tendencia dejando de lado la figura humana del autor que dio origen al texto; otros han analizado la presencia autor mediante

¹ U. Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, trad. de Francisco Serra Cantarell, Barcelona, Lumen, 1989 (1968), p. 143.

² *Ibidem*, p. 145.

³ U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, p. 33.

⁴ Cf. Roland Barthes, “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 66-71.

la abstracción teórica del Autor Implícito o Modelo responsable tanto de las estrategias textuales, como de la versión definitiva de la obra.⁵ Esta abstracción teórica nos funciona al analizar la imagen de la locura plasmada en el texto, pero no haremos a un lado el autor de carne y hueso porque creemos que algunos referentes biográficos son útiles para la interpretación de la valoración de la locura en el mundo pirandelliano.

Desde luego, no defenderemos la afirmación simplista de la locura de la esposa de Pirandello como motivación de su concepción literaria (y más si vemos que la articulación de la locura como condición idealizada de vida aparece antes de que Pirandello se enfrentara con la locura de su mujer), pero no podemos negar que la enfermedad de Antonietta motivó en Pirandello la reflexión sobre la locura y que algunos resultados de estas cavilaciones aparecen en los cuentos posteriores a la crisis e internamiento de su esposa. Esto lo consideraremos una vez que hayamos entendido la concepción de la locura en las *Novelle*, y no como punto de partida. Porque finalmente las similitudes con los referentes externos pueden ser interesantes, pero sin duda lo más apasionante es asomarnos al mundo de la locura, gobernado por sus propias leyes, en las *Novelle per un anno*.

2. La selección del corpus

Para exponer el principio capital de la selección del corpus me permito citar uno de los ejemplos más representativos de *I limiti dell'interpretazione* sobre lo que *no* se debe hacer con un texto literario. Eco recuerda la afirmación de Gabriele Rossetti sobre la masonería que Dante habría practicado:

⁵ Sobre la noción de Autor Implícito o Modelo véase U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, *op. cit.*, p. 111.

Rossetti parte dalla persuasione indiscussa che Dante fosse massone, templare e Rosa-Croce, quindi assume che un simbolo massone rosicruciano sia il seguente: una rosa in cui è iscritta la croce sotto alla quale appare un pellicano che, in accordo con la tradizione leggendaria, ciba i propri nati con la carne che strappa dal proprio petto. Deve ora dimostrare che questo simbolo appare anche in Dante. [...] La tragedia di Rossetti è che egli non trova in Dante alcuna analogia sorprendente con la simbologia massonica e che, non avendo analogia da ricondurre a un archetipo, non sa neppure che archetipo cercare.

Per decidere che nel testo di un autore appare la frase *la rosa è blu* occorre trovare nel suo testo un'occorrenza completa della frase *la rosa è blu*.⁶

Por lo tanto, si queremos identificar a los personajes que están locos, Pirandello en el relato tiene que decir que 'están locos', y según este criterio seleccionaremos los cuentos de nuestro corpus. De lo contrario terminaríamos haciendo de psiquiatras diagnosticando a los personajes pirandellianos como si fueran personas reales, en vez de dedicarnos a observar qué tiene que decirnos Pirandello con los personajes que él llama locos.

De este modo, los cuentos en los que aparece la locura son 20 y los personajes que se mencionan como locos son 22, pues en dos cuentos aparecen dos personajes locos. En algunos cuentos la locura aparece de manera muy breve; en otros el enloquecimiento del personaje no es el tema principal, sino el efecto del loco sobre los cuerdos. Además, la locura no siempre será aceptada de manera inequívoca por las voces del relato (el narrador y los personajes), pero de igual manera la tomaremos en cuenta para el análisis si ésta es enunciada por alguno de los personajes o por el narrador. Por ello, aceptando su complejidad, decidimos incluir el cuento "La signora Frola e il signor Ponza, suo genero" en el que nunca se sabe si los personajes

⁶ U. Eco, *op. cit.*, p. 92.

están locos, pero sí aparecen los patrones de la caracterización de la locura en la mutua descripción de la señora Frola y el señor Ponza.

Así pues, en orden de aparición en las *Novelle*, los cuentos que analizaremos son:⁷

- “Il Tabernacolo” del vol. 1º *Scialle nero* (1922), ya publicado en 1904.
- “Fuoco alla paglia” del vol. 2º *La vita nuda* (1922), ya publicado en 1905.
- “Canta l’Epistola” del vol. 3º *La rallegrata* (1922), ya publicado en 1915.
- “I tre pensieri della sbiobbina” del vol. 3º *La rallegrata* (1922), ya publicado en 1915.
- “Il treno ha fischiato...” del vol. 4º *L’uomo solo* (1922), ya publicado en 1914.
- “Dono della Vergine Maria” del vol. 4º *L’uomo solo* (1922), ya publicado en 1899.
- “Acqua e lí” del vol. 7º *Tutt’e tre* (1924), ya publicado en 1897.
- “Fuga” del vol. 8º *Dal naso al cielo* (1925), ya publicado en 1923.
- “Nel gorgo” del vol. 8º *Dal naso al cielo* (1925), ya publicado en 1913.
- “Paura d’esser felice” del vol. 9º *Donna Mimma* (1925), ya publicado en 1911.
- “La disdetta di Pitagora” del vol. 10º *Il vecchio Dio* (1926), ya publicado en 1903.
- “Quand’ero matto...” del vol. 10º *Il vecchio Dio* (1926), ya publicado en 1902.
- “La mano del malato povero” del vol. 12º *Il viaggio* (1928), ya publicado en 1917.

⁷ De la presentación de los cuentos en orden según la fecha de la primera publicación nos ocuparemos en el apartado del primer capítulo “Orientación cronológica de la obra pirandelliana, con especial interés en la presencia de la locura”.

- “Pubertà” del vol. 12° *Il viaggio* (1928), ya publicado en 1926.
- “Ignare” del vol. 12° *Il viaggio* (1928), ya publicado en 1912.
- “La rosa” del vol. 13° *Candelora* (1928), ya publicado en 1914.
- “La carriola” del vol. 13° *Candelora* (1928), ya publicado en 1917.
- “Berecche e la guerra” del vol. 14° *Berecche e la guerra* (1934), ya publicado en 1914.
- “Vittoria delle formiche” del vol. 15° *Una giornata* (1937), ya publicado en 1936.
- “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero” del vol. 15° *Una giornata* (1937), ya publicado en 1917.

CAPÍTULO I

LA FIGURA HUMANA Y LITERARIA DE LUIGI PIRANDELLO

1.1 Luigi Pirandello: la construcción de un autor

Es el 10 de Mayo de 1921; en el Teatro Valle de Roma se representa por primera vez la que se convertirá en la obra más famosa de Luigi Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore*. La indiferencia no aparece en ninguno de los espectadores; la mitad del público aclama a Pirandello, la otra lo abuchea.¹

En este momento Pirandello tiene ya 54 años (había nacido en 1867 en Girgenti, hoy Agrigento) y con ellos una larga actividad literaria que abarca todos los géneros, pero la obra teatral *Sei personaggi* será decisiva para su consolidación en el mundo de las letras. A partir de este momento sus obras teatrales se representarán con gran aceptación no sólo en Italia, sino también en el resto de Europa y en América. La fama y el éxito han llegado para Pirandello y culminarán con la obtención del premio Nobel en 1934.²

¹ Este episodio de la vida de Pirandello es narrado por Federico Nardelli en *L'uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1944, p. 205.

² Los datos biográficos de Pirandello mencionados en este capítulo fueron tomados de la cronología a cargo de Mario Constanzo incluida en la "Introduzione" a las *Novelle per un anno*, vol. I, Milano, Mondadori, 2001, pp. XXIII-LI; así como de la *Biografia di Luigi Pirandello* a cargo de Giuseppe Bonghi que desde mayo del 2001 aparece en el sitio-web dedicado a Pirandello: www.pirandelloweb.com; la dirección de la biografía es <http://www.classicitaliani.it/index070.htm>.

Pirandello se ha convertido en un celebradísimo dramaturgo y su vida privada, que antes había pasado desapercibida, ahora se vuelve objeto de atención y de curiosidad para sus contemporáneos y para los que posteriormente estudiarán su obra literaria. Ellos se dedicarán a explorar la vida de Pirandello y sobre todo intentarán trazar la figura humana del personaje que se encuentra detrás de una imponente producción literaria.

Al momento de descubrir la vida atormentada que padecía el famoso escritor siciliano se despertó un enorme sentimiento de piedad por quien cotidianamente soportaba el dolor de convivir con la locura. Su esposa Antonietta Portolano, a partir de 1903, había desarrollado la enfermedad mental, hoy conocida como celotipia (manifestación patológica de los celos), y Pirandello se había rehusado a internarla en un manicomio hasta que ella, en medio de una crisis, intentó matarlo. Sin embargo, esta condición de vida, si bien dolorosa e incesante, no fue el único problema padecido por Pirandello. En 1903, nueve años después de haberse casado, la mina de azufre que constituía el patrimonio familiar repentinamente se inundó y esto lo condujo junto con su familia a la ruina. Pirandello, para sobrellevar esta situación, se dedicó a dar clases privadas y además empezó a exigir una compensación a la revista *Nuova Antologia* por las publicaciones que anteriormente había cedido gratuitamente. Justo en este momento de enormes dificultades Pirandello desarrolla una intensa producción literaria, motivado en gran medida por la necesidad inmediata de mantener a su familia. Mientras tanto los problemas no terminan. En 1918 Rosalia, la hija de Pirandello, intenta suicidarse al no soportar la situación familiar. Además se atraviesa la I Guerra Mundial y Stefano, el hijo mayor de Pirandello, se enlista en el ejército como voluntario y cae prisionero, una pena más, la incertidumbre en quienes esperan el regreso de los seres queridos durante la guerra, que aparecerá constantemente en la

obra pirandelliana.

Veremos entonces cómo el descubrimiento de las adversidades padecidas por Pirandello, en contraste con su austera y solemne presencia en el ambiente literario, propició que la crítica literaria alabara ampliamente la calidad humana de este personaje del mundo de las letras que pacientemente se repuso a las contrariedades y se forjó una exitosa trayectoria literaria.

1.1.1 Pirandello en los estudios biográficos

L'uomo segreto, vita e croci di Luigi Pirandello de Federico Nardelli, publicado en 1944, es el primer estudio sobre la vida de Pirandello. Es una biografía carente de una orientación cronológica, pero cargada de numerosas anécdotas, pues se trata de un estudio enfocado en la interpretación de los acontecimientos de la vida de Pirandello con el fin de presentar la figura humana del famoso escritor siciliano. Una figura que, desde luego, se alaba sin miramientos.

Ya desde las primeras páginas, dedicadas a la infancia de Pirandello, se nos muestra a un niño poseedor de gran nobleza, a un pequeño que se enoja y cuestiona la religiosidad de los mayores cuando lo regañan por haberle regalado su traje nuevo a otro niño que no tenía qué ponerse encima:

Là per altro s'ebbe la prima lezione. Ché vi accorse poco stante la madre del beneficiato, costernatissima, a restituire la giubba e i pantaloncini e la liretta contenutavi. Il tesoro passato silenziosamente da figlio a figlio era con molte chiacchiere reso da una madre all'altra. Ma Luigi non cosí l'intese e alla vista dei panni ritornati scoppiò a piangere direttamente: pel dispetto che altrui, in nome d'una sconosciuta saggezza, gli impedisse di vivere secondo i dettami del vangelo.³

Más adelante, al joven Pirandello se le presentará como un estudiante

³ F. Nardelli, *op. cit.*, p. 48.

entusiasta que no tolera las injusticias. Por ejemplo, durante su estancia en la universidad de Roma, Pirandello se rebeló contra el autoritarismo del profesor de latín, por lo que debió terminar sus estudios en la universidad de Bonn:

Il latino lo faceva l'Occioni, con una certa tal quale pedantesca facilità degna piuttosto delle classi liceali. Esigeva la frequenza, faceva l'appello dei presenti e idolatrava la disciplina. [...] Come sospettò per tanto che il pretino avesse sussurrato non so che paroletta al nostro, scese dalla cattedra, andò a piantarsi dianzi al poverello nero e l'investì con una tal furia di accuse che a un tratto, standosi l'accusato come un panno sotto i colpi, Pirandello reagì per lui.

Il siciliano s'alzò con quella rabbia di certe ore sue che lo sconvolgono e disse a Occioni la verità. —Il prete non mi parlava di cose estranee alla scuola, come Lei vuol dire. Noi dicevamo, etc. etc.— e gli cantò sul muso, in faccia a tutti, la faccenda dello strafalcione in che l'avevan coito. Poi, dopo aver confuso il grand'uomo, e non senza avergliene dette di tutti i colori, escì dall'aula.⁴

También se habla de la importancia del amor para el escritor siciliano, quien siempre fue incondicional con la mujer amada. Pirandello, ya desde su juventud, por amor había sido capaz de abandonar sus estudios humanísticos para complacer a los padres de su novia Paolina:

Fu la suocera a dettar le condizioni. Ecco: Luigi avrebbe dovuto andarsene a Girgenti, a ottenere che il proprio padre facesse una richiesta ufficiale di matrimonio. E Pirandello, senza parole vane, ma di colpo misurando il precipizio che s'apriva innanzi all'anima sua, se n'andò a Girgenti, accettando di gran cuore una condanna senza grazia.

—Guarda— egli disse al padre —sono ritornato per sempre, rinunzio all'arte, alle lettere a tutto, vengo a vivere qui e ad aiutarti.—⁵

Pero el sacrificio más grande que Pirandello llevó a cabo en nombre del amor fue permanecer al lado de su esposa Antonietta, padecer su locura y

⁴ *Ibidem*, p. 103.

⁵ *Ibidem*, p. 88.

defenderla contra todos, simplemente porque la amaba:⁶

[Antonietta] L'obligò a spogliarsi d'ogni inutilità, a vincere ogni ostacolo, a non vivere la vita, bensì ad ascoltarne l'eco infernale; a coglierne il rimbombo piú acuto (come suole) nelle stanze chiuse; l'obligò a scriverne sotto la concitazione dei colpi battuti alla porta, senza pace, senza tregua; fino a fargli obbligo di pensare e costruirsi mentre ella gli picchiava, colle pugna, il cranio.

Gli rese facile l'idea della morte propia, e dunque, gli aprí ogni segreto della vita altrui; gli tolse di sotto i piedi, a uno a uno, i sostegni e lo trasse a vivere sul vuoto spaventoso di chi non ha piú nulla, nulla, se non l'acrobatica felicità di gettarsi dall'alto dell'aria entro un paracadute di parole.⁷

Este infierno familiar soportado pacientemente por Pirandello, es el elemento que más interesa a sus estudiosos. También se retrata en la biografía de Chaix-Ruy, donde se presenta la disyuntiva en que llegó a encontrarse Pirandello cuando la enfermedad de su mujer se volvió insoportable y como consecuencia su hija intentó suicidarse:

Su hija torturada por los terribles celos de su madre, ha intentado suicidarse; un suicidio frustrado, seguido de una fuga. Sin duda fue para Pirandello la prueba más dura; le había demostrado que no se puede vivir con la locura bajo su techo.⁸

Pirandello se vio en la necesidad de escoger entre Antonietta o Rosalia: eligió a su esposa y su hija tuvo que marcharse de casa.

Otros retratos de la personalidad de Pirandello los encontramos en los

⁶ Quizá esta resistencia por parte de Pirandello para llevar a su esposa a un manicomio también estaba motivada por las condiciones de los asilos para locos en aquella época. Si bien durante los primeros años del siglo XX grandes científicos —como Freud, Jung, Pavlov, Charcot, entre otros— discutieron intensamente sobre la naturaleza de las enfermedades mentales, los tratamientos seguían siendo poco efectivos. Cf. Gregory Zilborg e George W. Henry, *Storia della psichiatria*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 425-454; o también Erwin H. Ackerknecht, *Breve historia de la psiquiatría*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 105 y ss.

⁷ F. Nardelli, *op. cit.*, p. 244.

⁸ J. Chaix-Ruy, *Pirandello*, Barcelona, Fontanella, 1970 (1957), p. 62.

discursos pronunciados en su honor, sea por el aniversario de su natalicio o por la conmemoración de su muerte. Discursos en los que, lógicamente, es enaltecida la personalidad de Pirandello.

El 17 de enero de 1937, aproximadamente un mes después de la muerte de Pirandello, encontramos el discurso de Massimo Bontempelli que más adelante fue publicado bajo el título "Pirandello o del candore". En este discurso Bontempelli habla del 'candor' con que Pirandello sobrellevó una época tan difícil como lo fueron en Sicilia los años de desilusión colectiva posterior a la unificación de Italia. El discurso comienza diciendo:

Il carattere originale che muove e spiega tutto Pirandello è una qualità elementare molto rara, la piú rara: il candore...

Luigi Pirandello si affacciò anima candida alla vita e alla intelligenza delle cose, in uno dei tempi meno candidi che si possano immaginare.⁹

Pero además Bontempelli sostiene que este candor hacía que Pirandello creyera que la humanidad podría regenerarse, por lo que el escritor siciliano siempre cultivó la esperanza de que todo pudiera comenzar de nuevo. Precisamente para que esto sucediera era necesario que primero Pirandello cuestionara su entorno y denunciara las contradicciones del mundo en que vivía:¹⁰

Anche sappiamo, che Pirandello fu uno dei nostri contemporanei che piú hanno avuto fede nel ricominciamento. Ma per ricominciare con onestà occorre vedere chiaro intorno a sé, rendersi conto delle condizioni raggiunte dalla coscienza umana; e a costo di tutto (ecco lo

⁹ Massimo Bontempelli, "Pirandello o del candore" in Vittore Branca e Cesare Galimberti, a cura di, *Civiltà letteraria d'Italia. Saggi critici e storici*, Firenze, Sansoni, 1972 (1964), p. 828.

¹⁰ Esta concepción enormemente idealizada de la imagen de Pirandello posteriormente será rebatida por críticos como Salinari. Cf. Carlo Salinari, "La coscienza della crisi", *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 258.

spirito candido) denunciarne le conseguenze.¹¹

Más adelante, en el vigésimo aniversario de la muerte de Pirandello, Giuseppe Lanza en su discurso en honor del escritor siciliano reconoce en la mirada penetrante, propia de la obra pirandelliana, una denuncia de los matices de la miseria humana que, lejos de ser producto de un espíritu cándido, no es más que una consecuencia lógica de las adversidades padecidas por su autor:

Non dobbiamo meravigliarci che uno scrittore chiuso, vorrei dire incapsulato in un ambiente familiare così angoscioso, diventi lucido registratore dei turbamenti sotterranei della società. [...] Proprio quel vivere accanto alla moglie demente, quel continuo scrutare il regno della irrazionalità assoluta, che è la follia, lo metteva in grado di cogliere l'irrazionalità che fermentava nella vita tutt'intorno e che celebrava il suo rito estremo sui campi di battaglia, rito a cui partecipava in qualche modo lui attraverso suo figlio.¹²

Y por su parte, Giuseppe Padellaro en 1967, en celebración de los cien años del nacimiento de Pirandello, recuerda la sencillez que el aclamado escritor conservó cuando alcanzó el éxito:

Fu solo quando andava verso il successo, ma lo fu maggiormente quando tale successo ebbe ottenuto: nei giorni del trionfo volle rimanere soltanto con se stesso, evitando fasti e clamori.¹³

Finalmente, podemos rastrear observaciones sobre la personalidad de Pirandello en los primeros estudios sobre su producción literaria, muchos de ellos publicados en vida de Pirandello. Pues los seguidores de Pirandello, que comentan las inquietantes propuestas teatrales e intentan difundir la narrativa

¹¹ M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 829.

¹² Giuseppe Lanza, "Pirandello", *Alfieri, Ibsen, Pirandello*, Milano, Edizione del Milione, 1960, p. 74.

¹³ Giuseppe Padellaro, "Pirandello", *Tritico siciliano*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 61.

pirandelliana, no resisten la tentación de dedicar algunas páginas a la figura humana de este aclamado escritor.¹⁴

Uno de los primeros estudios es el de Starkie, *Pirandello*, escrito en Dublín en 1926, en el que se hace una descripción física de Pirandello con especial interés en su rostro atormentado: "Aún puedo recordar la barbita y el rostro triste del maestro que suscitaba este doble drama en la escena y en el auditorio".¹⁵

Contemporáneamente, en Italia Mario Puccini escribe *De D'Annunzio a Pirandello* refiriéndose a Pirandello como el escritor más interesante que existe en Italia; y asimismo recuerda la sencillez y sinceridad que siempre fue conservada por Pirandello:

Como hombre, puedo decir que he conocido pocos escritores tan sencillos y sinceros como Pirandello. En una época en que todos los hombres de fama tendían a complicar la propia naturaleza y a disfrazar sus propios y genuinos caracteres, Pirandello quiso y supo ser un hombre cualquiera.¹⁶

Diez años más tarde, en Buenos Aires, Monner Sans publica *El teatro de Pirandello* motivado por el anuncio de un nueva visita de Pirandello a esta ciudad. Monner Sans incluye un capítulo sobre la vida del escritor siciliano

¹⁴ El público de Pirandello se dividía en pirandellianos y antipirandellianos. A continuación sólo hablaremos de algunos pirandellianos, pues los que estaban en contra de la obra de Pirandello omiten comentar la vida del autor. Véase, por ejemplo, Eduardo Gómez de Baquero, *Pirandello y compañía*, Madrid, Mundo Latino, 19--?, que se autodefine como antipirandelliano; o también el estudio de Silvio D'Amico, "Ideología e arte di Pirandello" in Vittore Branca e Cesare Galimberti, a cura di, *Civiltà letteraria d'Italia. Saggi critici e storici*, Firenze, Sansoni, 1972 (1964), pp. 822-827; y sobre todo el estudio de Benedetto Croce, "Luigi Pirandello", *Letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, 1950, pp. 353-371, en el que Croce no deja de atacar la obra pirandelliana.

¹⁵ Walter Fitzwilliam Starkie, *Pirandello*, trad. de Carlos Álvarez Peña, Barcelona, Juventud, 1946, p. 7.

¹⁶ Mario Puccini, "Luigi Pirandello", *De D'Annunzio a Pirandello*, trad. de Enrique Álvarez, Valencia, Sempere, 1927, p. 165.

titulado “Pirandello en pantuflas” en el que hace una síntesis de la biografía pirandelliana de Federico Nardelli, que anteriormente mencionamos, y tras recordar el infierno padecido por Pirandello llega a la conclusión de que “este tormento acuciador generó la mayoría de sus obras.”¹⁷

Todos estos estudios, biografías o discursos sobre Pirandello tienen en común la fascinación por la personalidad de Pirandello y por tanto la exaltación de su figura humana. Sin embargo, esta visión apologética conlleva un problema: en 1924 Pirandello, como otros intelectuales de su época, solicitó la adhesión al partido fascista y ¿cómo podría interpretarse e insertarse este aspecto en la configuración amable de la personalidad de Pirandello?

Algunos estudiosos como Nardelli o Chaix-Ruy simplemente omiten este dato biográfico. Monner Sanz lo menciona escuetamente y lo califica como “Una cómoda y mansa posición política”.¹⁸ Giudice lo menciona como un medio válido para obtener el apoyo del régimen y así conservar exitosamente su compañía teatral.¹⁹ Sólo en 1964 Salvatore Battaglia no evitará mencionar este aspecto de la vida de Pirandello y saldrá en su defensa, aclarando que Pirandello quiso adherirse al fascismo, porque veía en éste una propuesta frente a la desilusión de la crisis post-unitaria, pues él sólo estaba de acuerdo con “i primi impulsi rivoluzionari e anticonformisti del fascismo”.²⁰

La adhesión al partido fascista le es perdonada a Pirandello dentro de la construcción enaltecida de su figura humana. Se le admira la entereza con la

¹⁷ José María Moner Sanz, *El teatro de Pirandello*, Buenos Aires, [Imprenta López], 1936, p. 12.

¹⁸ *Ibidem*, p. 94.

¹⁹ Cf. Gaspare Giudice, *Pirandello*, Torino Einaudi, 1963, p. 413 y ss.

²⁰ Salvatore Battaglia, “Una biografía di Pirandello”, *Ocasioni critiche. Saggi di letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 1964, p. 196.

que soportó las adversidades y sobre todo el amor que incondicionalmente sostuvo por su esposa, al no importarle padecer cotidianamente el dolor de convivir con la locura:

Ma non si può conoscere Pirandello; non si può amare Pirandello per quello che è, se non si riesce a vederlo accanto a quella compagna amata che la demenza gli aveva resa nemica.²¹

1.1.2 Tentativos autobiográficos de Pirandello

Pirandello intentó en dos ocasiones trazar una breve autobiografía. La primera, dictada a su amigo Pio Spezi en 1893, comienza con la famosa frase que será casi obligada al recordar la concepción pirandelliana de la vida: "...Io dunque sono figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà".²²

En esta autobiografía, Pirandello da cuenta detalladamente de su formación académica y lo hace mostrando la insistencia con que defendió heroicamente su deseo de estudiar letras. Él nos relata cómo a escondidas de su padre había cursado el primer año del *ginnasio classico* y para evitar las consecuencias de ser descubierto huyó a Milán, engañando astutamente, o al menos eso dice Pirandello, a un amigo de la familia para convencerle que lo llevara consigo a Como:

Io, però, non mi smarrii e ne inventai un'altra. Racimolai il danaro necessario pel biglietto da Girgenti a Palermo; insalutato ospite fuggii di casa, e giunsi alla capitale dell'isola il giorno stesso in cui quel signore doveva imbarcarsi e partire. Lo trovai, ingarbugliai un bel discorso, di cui la sostanza era che avevo potuto finalmente ottenere il sospirato consenso paterno; l'amico mangiò la foglia ed io partii con lui glorioso

²¹ G. Lanza, *op. cit.*, p. 72.

²² Luigi Pirandello, "Pagine autobiografiche", p. 1281. Cito de la edición de Manlio Lo Vecchio-Musti, *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1965, pp. 1279-1289. El caos es la base del pensamiento pirandelliano, pero además el Caos es la casa de campo donde nació Pirandello cuando su familia se alejó de la ciudad ante el peligro de la epidemia del cólera.

e trionfante.²³

Antonio Pirandello, su padre, quería que Luigi estudiara en una escuela técnica para que más adelante también pudiera ocuparse de los asuntos de la mina de azufre. Pero Pirandello cuenta que no soportaba las escuelas técnicas porque su ánimo inquieto siempre reclamaba la libertad y no permitía que le impusieran un pensamiento rígido y ordenado:

Mio padre è proprietario di una ricca miniera di zolfo, quindi avrebbe voluto che io mi dedicassi agli studi di commercio. Fui collocato perciò nelle scuole tecniche di Girgenti; ma tutti quei numeri, tutte quelle regole, tutto quel rigido ordine matematico, ripugnavano al mio animo impaziente ed avido di completa libertà.²⁴

Con este interés por denunciar una inclinación natural por el mundo de la letras vemos cómo el joven Pirandello en estas páginas autobiográficas se está creando un perfil de escritor, aunque evite mencionar su producción poética que en ese momento ya comprendía dos poemarios. Sin embargo, tomando en cuenta que esta autobiografía fue escrita contemporáneamente a la creación de su primera novela, *Marta Aiala*, después publicada bajo el título de *L'esclusa*, podemos pensar que en este momento Pirandello ha cambiado de género y con éste pretende insertarse en el ambiente literario.

La segunda autobiografía de Pirandello apareció en el periódico romano *Le Lettere* en 1924. El director del periódico Filippo Surico agrega una nota contando que aproximadamente quince años antes había pedido a Pirandello que le hablara un poco de su vida y su obra para tener su perfil crítico. Pirandello mandó esta carta y al director le pareció pertinente publicarla en 1924, cuando Pirandello comenzaba a ser famoso. Se puede deducir que esta

²³ *Ibidem*, p. 1283.

²⁴ *Ibidem*, p. 1281.

carta fue escrita en 1912, porque Pirandello aquí ya menciona la publicación de su ensayo *L'umorismo* y de la novela *Suo marito* que después se llamaría *Giustino Roncella nato Boggiòlo*.

En esta carta autobiográfica Pirandello esboza brevemente su trayectoria literaria, ocupada principalmente por la poesía y la narrativa. Asimismo, él defiende su creación poética sosteniendo que en ésta ya se encuentran los primeros trazos de lo que después se convertiría en su *Umorismo*. Cuenta además que fue Luigi Capuana quien lo exhortó a incursionar en la narrativa, la actividad que hasta este momento lo ha ocupado mayormente. Y finalmente menciona sus proyectos literarios, dentro de los que ya aparece la novela *Uno, nessuno e centomila* que se publicará en 1926 y será la culminación de la novelística pirandelliana.

Pero sobre todo, y esto es lo que más nos interesa, Pirandello al hablar de sí mismo hace hincapié en la monotonía y la sencillez de su vida cotidiana; menciona que sigue una rutina rígidamente establecida, rara vez llega a asistir al teatro y no le interesa hacer vida social, porque además a las diez de la noche ya está en cama; y concluye diciendo: "Come vede, nella mia vita non c'è niente che meriti di essere rilevato: è tutta interiore, nel mio lavoro e nei miei pensieri che... non sono lieti".²⁵

Nada importante en la vida de Pirandello, sólo que en casa tenía una loca, cuya locura estaba dirigida contra de él. Curiosamente es justo el aspecto biográfico que más interesa a los estudiosos de Pirandello el que él mismo evita mencionar en su autobiografía. Tal vez la enfermedad mental de Antonietta no tenía para Pirandello la importancia que le han concedido sus biógrafos, o tal vez se trataba de un infierno inconfesable.

²⁵ *Ibidem*, p. 1286.

Por último hay que recordar que en estas páginas autobiográficas también está insertada la amarga concepción de la vida propia del pensamiento pirandelliano. La visión que aparece en todos sus personajes y de la que él mismo no puede escapar:

Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché né da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria.

Chi ha capito il gioco, non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi non può più prendere né gusto né piacere alla vita. Così è.

La mia arte è piena di compassione amara per tutti quelli che si ingannano; ma questa compassione non può non essere seguida dalla feroce irrisione del destino, che condanna l'uomo all'inganno.

Questa, in succinto, la ragione dell'amarezza della mia arte, e anche della mia vita.²⁶

A través de estas páginas autobiográficas Pirandello ha querido construirse la imagen austera de un hombre comprometido con la literatura; una imagen que, como hemos visto, no coincide con la que proporcionan sus biógrafos que le conocieron en vida o que le estudiaron cuando ya había muerto. Sin embargo, con el paso del tiempo se tomará una postura diferente frente a Pirandello y algunos elementos de los estudios biográficos así como de estos tentativos autobiográficos se fundirán en una sola configuración de la imagen pirandelliana.

1.1.3 Síntesis de la imagen pirandelliana

En los últimos estudios sobre la obra de Pirandello, su vida y sobre todo el retrato de su personalidad han dejado de ser un elemento indispensable, por lo

²⁶ *Idem.*

que la imagen de Pirandello apenas se esboza cuando es necesario presentarla en una antología o en un manual de historia de la literatura italiana. Sin embargo, en estas breves reseñas sobre la vida de Pirandello han perdurado algunas consideraciones tanto de los estudios biográficos, como de los tentativos autobiográficos de Pirandello.

De este modo, al hablar de Pirandello es casi obligado comenzar por recordar que nació, literalmente, en el Caos, como señaló él mismo dando especial importancia al nombre de la casa de campo, la villa del Caos, donde nació cuando su familia se alejó de la ciudad huyendo de la epidemia del cólera. Después se menciona como un hecho muy importante en su vida la ruina en la que se encontró después de la inundación de la azufrera. Su adhesión al fascismo es presentada sin necesidad de aclaraciones o comentarios en su defensa;²⁷ cuando mucho se menciona como una de las grandes contradicciones de su vida.²⁸ Pero sobre todo se sigue hablando del gran amor que siempre sintió por su mujer, “la pazzia della moglie che egli assistette con esemplare amore”.²⁹ Es éste el único aspecto de la vida de Pirandello que sigue despertando un sentimiento de piedad en sus estudiosos.

En estas breves presentaciones de la vida de Pirandello vemos sintetizada la imagen de un escritor que fue construida a partir de las observaciones de sus contemporáneos y de sus primeros estudiosos, así como

²⁷ Cf. Jesús Garcilano González Miguel, “Luigi Pirandello”, *Historia de la literatura italiana*, Salamanca, Universidad Salamanca, 1993, pp. 191-207.

²⁸ Cf. Leonardo Sicascia, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989, p. 57.

²⁹ Luigi Fiorentino, “Luigi Pirandello”, *Narratori del Novecento*, Mondadori, Verona, 1971, p. 29. Véase también la presentación de la figura humana de Pirandello en Gianfranco Contini, “Luigi Pirandello”, *Storia dell’Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 607-630; y Giacinto Spagnoletti, “Pirandello”, *Profilo della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Gremese, 1975, pp. 35-44.

de sus propios testimonios autobiográficos. Las ‘máscaras’ fabricadas por los demás y por él mismo convergen en esta figura humana de un autor insistentemente delineada por quienes, admirados ante el paso de Pirandello por el mundo de las letras, quisieron conocer su identidad como ser humano.

El resultado es el mismo juego de máscaras de su novela *Uno, nessuno e centomila*. Pero esta construcción apasionada de la figura humana de Pirandello no es sino el resultado de la fascinación que causó su imponente producción literaria llena de propuestas inquietantes e innovadoras y que abarcó el cuento, la novela, el teatro y el ensayo; trayectoria y poética literaria a la que dedicaremos el siguiente apartado.

1.2 Luigi Pirandello: la trayectoria y la poética de un escritor

Al intentar definir el estilo de Pirandello se le ha asociado, principalmente, con el Decadentismo,³⁰ o se le ha visto, por críticos como Luperini, como un precursor del Expresionismo.³¹ La primera etapa del escritor siciliano se asocia con el Verismo en la prosa, y con el Carduccianismo en la poesía.³² En algunas obras del Pirandello maduro se observa el interés por los misterios del inconsciente propio del Freudismo; y en su última etapa se ven rasgos de la corriente surrealista. Sin embargo, ahora no nos interesa descifrar a qué corrientes literarias podría pertenecer, sólo observaremos los principios más importantes de su poética personal contenida en su famoso ensayo *L'umorismo*, que además puede ser considerado como el punto de partida para

³⁰ Cf. C. Salinari, *op. cit.*, *passim*.

³¹ Cf. Romano Luperini, “Verso l'espressionismo: Luigi Pirandello”, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1985, pp. 107-119.

³² Cf. Giovanni Macchia, “Luigi Pirandello” in Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, a cura di, *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, pp. 441-492.

la interpretación de la obra pirandelliana, pues aquí se presentan los razonamientos teóricos que gobernarán las historias de sus personajes literarios.

Asimismo, al hablar de la trayectoria literaria de Pirandello comúnmente se dice que éste empezó escribiendo poesía, luego pasó a la narrativa y finalmente se concentró en la creación dramática. Pero ésta es una afirmación demasiado simplista, baste recordar que su primera obra teatral fue escrita en 1898 y su último poema fue publicado en 1929. Por lo que hemos decidido examinar la trayectoria de Pirandello por medio de una orientación cronológica para dar cuenta de la constante alternancia entre los distintos géneros literarios,³³ dentro de los cuales la *novella* tiene una importancia fundamental al ser el centro de experimentación de la poética y el pensamiento pirandelliano.

1.2.1 *L'umorismo* como articulación de la poética pirandelliana

Pirandello define su concepción del arte, que es al mismo tiempo una visión del mundo, en su ensayo *L'umorismo*, publicado en 1912 y reeditado en 1920. Los principios de este ensayo pueden ser discutidos, puede no compartirse la amarga visión del mundo que los sostiene, pero de cualquier manera es necesario reconocer *L'umorismo* como la articulación de la poética pirandelliana y como la base que subyace bajo toda su producción literaria.

L'umorismo se divide en dos partes. En la primera se examina la noción de sátira, ironía y humor en la tradición literaria, dentro de la cual Cervantes,

³³ Algunos estudiosos que mencionan la importancia del estudio cronológico de las obras de Pirandello son C. Salinari, *op. cit.*, p. 260; o también Alberto Asor Rosa, "Luigi Pirandello". *La crisi dello stato liberale e l'età del fascismo*, a cura di Alberto Abruzzese. Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 119.

con su *Quijote*, es reconocido como el primer escritor humorista. En la segunda parte del ensayo, la que más nos interesa, se presentan las características de una obra humorista y el proceso que lleva al autor a esta particular representación de la realidad.

Pirandello comienza por recordar que la creación artística es, principalmente, intuitiva, casi mágica, pero ello de ninguna manera excluye el ejercicio de la reflexión:

La riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non resta certamente inattiva: assiste al nascere e al crescere dell'opera, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i vari elementi, li coordina, li compara.³⁴

Y es precisamente la reflexión la que debe mostrarse explícitamente en una obra humorista. Mientras que el cómico con *l'avvertimento del contrario* sólo se dedica a poner en evidencia los elementos risibles, en cuanto contrarios a la serie de convenciones que configuran 'lo que debería ser', el humorista reflexiona sobre las causas de esta primera impresión con efecto cómico. El resultado en el humorista es el descubrimiento de un sedimento amargo, de una trágica historia que se escondía detrás de una percepción risible, y por lo tanto la burla, que anteriormente se había suscitado, desaparece. Esta postura frente a la realidad es la característica más importante del escritor humorista y es llamada el *sentimento del contrario*:

Nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice, lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io infatti

³⁴ L. Pirandello, *L'umorismo*, p. 126. Cito de la edición de Manlio Lo Vecchio-Musti, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano, Mondadori, 1965, pp. 17-160.

chiamo *il sentimento del contrario*.³⁵

El *sentimiento del contrario* es entonces el elemento indispensable del humorismo y el ambiente en el que nace es en el de una honda tristeza, de un estado de ánimo de amargura que, sin importar sus causas, debe estar presente en todo autor humorista, al ser el terreno propicio donde anida y misteriosamente se desarrolla el germen de la fantasía. Porque si bien la reflexión contenida en el *sentimiento del contrario* es indispensable, no basta en el proceso de la creación artística: se necesita de la fantasía que se nutrirá de las cualidades presentes en el ánimo del autor:

Questo apparirà chiaro quando si pensi che se, indubbiamente, una ignara o ereditaria malinconia, le tristi vicende, un'amara esperienza della vita, o anche un pessimismo o uno scetticismo acquisito con lo studio e con la considerazione su le sorti dell'umana esistenza, sul destino degli uomini, ecc. possono determinare quella particolare disposizione d'animo, che si suol chiamare umoristica, questa disposizione poi, da sola, non basta a creare un'opera d'arte. Essa non è altro che il terreno preparato: l'opera d'arte è il germe che cadrà in questo terreno, e sorgerà, e si svilupperà nutrendosi dell'umore di esso, togliendo cioè da esso condizione e qualità.³⁶

Pero independiente de su origen y función, el *sentimiento del contrario* otorga al autor la capacidad de desmontar los vanos ideales que rigen la vida humana. El humorista entiende que la vida inevitablemente trae consigo la tristeza y los males que los hombres no siempre son capaces de soportar, pues las penas cotidianas no tienen un sentido o un fin que justifique la permanencia en la vida. Por ello la razón humana antes que perderse en el vacío prefiere crear sentidos concretos de la vida, aún cuando sean ilusorios y

³⁵ *Ibidem*, p. 127.

³⁶ *Ibidem*, p. 134.

ficticios, visto que el fin verdadero de la vida no puede ser encontrado, tal vez porque no existe. Pero al menos hay que darle importancia a algo, poco importa que este algo se tome por banal o trascendente, finalmente todos los ideales se desploman en la nada. Así se configura la galería de ideales en la que el hombre es condenado a vivir y a padecer cómo éstos irremediabilmente se estrellan contra el desengaño:

La tristizia degli uomini si deve spesso alla tristezza della vita, ai mali di cui essa è piena e che non tutti fanno o possono sopportare; induce a riflettere che la vita non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto; poco importa, giacché non è, né può essere il fine vero, che tutti cercano affannosamente e nessuno trova, forse perché non esiste.³⁷

Entonces la tarea del humorista consistirá en desmontar esta dinámica de ilusiones ficticias presentes en todos los aspectos de la vida, comenzando por la construcción que cada persona hace de sí misma. Cada quien se percibe como quisiera ser y con base en este ideal se construye una imagen, pero no se trata de una imagen absoluta, sino solamente de una perspectiva que se contrapone a las percepciones del resto de los individuos. Sin embargo, esta máscara, impuesta o autoasignada, condiciona el comportamiento de las personas e incluso su actitud frente a la vida:

Ci vediamo noi nella nostra vera e schietta realtà, quali siamo, o non piuttosto quali vorremmo essere? Per uno spontaneo artificio interiore, frutto di segrete tendenze o d'incosciente imitazione, non ci crediamo noi in buona fede diversi da quel che sostanzialmente siamo? E pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia e pur sincera di noi stessi.³⁸

³⁷ *Ibidem*, p. 138.

³⁸ *Ibidem*, p. 146.

Las convenciones sociales son otro factor que condiciona el comportamiento humano y, por tanto, la construcción de la máscara. Las leyes de conveniencia que rigen la dinámica social hacen que el hombre, luchando por permanecer insertado en esta dinámica, finja el ejercicio de los valores aceptados socialmente, dando lugar a un engaño recíproco que sepulta la autenticidad bajo el enorme peso de una mentira común:

Quanto piú difficile è la lotta per la vita, e piú è sentita in questa lotta la propria debolezza, tanto maggiore si fa poi il bisogno del reciproco inganno. La simulazione della forza, dell'onestà, della simpatia, della prudenza, in somma, d'ogni virtù massima della veracità, è una forma d'adattamento, un abile strumento di lotta.³⁹

La tarea del humorista será poner en evidencia las contradicciones entre el sistema social y la conciencia de los individuos que la conforman. El resultado es la concepción y la representación de la vida como una siniestra comedia humana, en la que cada individuo está condenado a construirse una máscara y a esconder debajo de ésta los sentimientos más íntimos que, sin embargo, subyacen latentes y repentinamente pueden saltar hacia el exterior, conduciendo a acciones inesperadas y, aparentemente, inexplicables.

Pero además esta máscara está condenada a romperse al ser arrastrada por el flujo de la vida. El transcurso del tiempo lleva consigo un movimiento continuo capaz de romper las formas fijas que en vano luchan contra el flujo vital. Estas formas fijas son los conceptos, los ideales, las creencias y las apariencias a partir de las cuales el hombre se construye una visión del mundo. Pero el flujo de la vida no puede cuajarse en estas formas frágiles e ilusorias, por el contrario a su paso las arrastra y las destruye. Es éste el destino trágico del ser humano que no se resigna a la ausencia de certezas y se empeña en

³⁹ *Ibidem*, p. 148.

buscar un sentido a su existencia, ignorando que de antemano ya está condenado al fracaso:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tentiamo di stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miserabilmente.⁴⁰

El hombre puede intuir esta condición trágica cuando por un breve instante se 've vivir'; entiende la contradicción entre la identidad interna y la externa y le surge un pensamiento extraño e inquietante: la existencia de una dimensión más allá de las propias perspectivas y de los falsos ideales con los que intenta dar sentido a la vida; y, sobre todo, del vacío en el que se suspende la existencia humana. Después de este instante pierden su lógica los eslabones que sostenían una hueca dinámica de vida y ésta ahora no inspira más que desprecio. Pero es necesario continuar actuando en la comedia humana, porque en la dimensión vislumbrada no es posible permanecer sino a costa de morir o de enloquecer:

Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo piú prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire

⁴⁰ *Ibidem*, p. 151.

o d'impazzire.⁴¹

Esta condición trágica es específica del ser humano. La naturaleza y los animales se encuentran en un plano superior al no tener conciencia de la vida: al no verse vivir. Mientras que un perro acepta el destino como viene, el hombre no puede resignarse al porvenir:

Ma l'uomo? Anche da vecchio, sempre con la febbre: delira e non se n'avvede; non può fare a meno d'atteggiarsi, anche davanti a sé stesso, in qualche modo, e si figura tante cose che ha bisogno di creder vere e di prendere sul serio.⁴²

Porque el hombre no se resigna a aceptar la incoherencia de su existencia; se empeña en dar valor a lo que es relativo; no puede construirse una noción absoluta de la vida, sólo debe conformarse con un sentimiento disperso, condenado a destruirse tras enfrentarse contra el destino.

Así pues, Pirandello, como escritor humorista, asume la tarea de representar estas contradicciones de la existencia humana, así como de la hueca dinámica de vida que se encuentra en la base de la condición trágica de los hombres. Él sostiene que la realidad misma es su material de estudio y de creación literaria. Ahora bien, si su obra resulta contradictoria o absurda no se le debe tildar de inverosímil, pues, como afirmará más adelante en la apostilla a *Il fu Mattia Pascal* "Avvertenza sugli scrupoli della fantasia": "Le assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere".⁴³

⁴¹ *Ibidem*, p. 153.

⁴² *Ibidem*, p. 154.

⁴³ L. Pirandello, "Avvertenza sugli scrupoli della fantasia", *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1988, p. 235.

1.2.2 Orientación cronológica de la obra pirandelliana, con especial interés en la presencia de la locura

En 1889, con 22 años, Pirandello comienza a probar suerte como poeta en el ambiente literario. Su primera recopilación poética fue *Mal giocondo* de temática amorosa que nuevamente aparecerá dos años más tarde en su siguiente publicación poética *Pasqua di Gea*. La poesía en Pirandello es el género literario menos exitoso, pero, contrariamente a lo que se piensa, la poesía en Pirandello no fue sólo una experimentación juvenil abandonada posteriormente para dar paso a la narrativa y al teatro. Pirandello retomará la creación poética una y otra vez hasta 1929, cuando publique sus últimos poemas.⁴⁴

Después de la publicación de su segundo poemario, Pirandello regresa a Roma y es en este momento cuando comienza a escribir en prosa motivado por los consejos de Luigi Capuana. Como ya se dijo, su primera novela, de 1893, es *Marta Aiala*, posteriormente publicada como *L'esclusa*.⁴⁵ Esta novela se concentra en el tormento que acarrea a una esposa la calumnia infundada de un adulterio. Ya desde esta primera producción narrativa aparece brevemente el tema de la locura en uno de los personajes secundarios. El maestro Falcone 'decide'⁴⁶ enloquecer al rebelarse contra la crueldad del destino que le ha impuesto una apariencia física terriblemente desagradable, una máscara capaz

⁴⁴ La poesía es el género menos estudiado en la obra de Pirandello, pero sobre ésta se puede consultar el análisis de Giuseppe Bonghi, *Introduzione generale alla poetica di Luigi Pirandello*, que aparece en el sitio: <http://www.fausernet.novara.it/fauser/biblio/index.htm>.

⁴⁵ Sobre la novelística pirandelliana se puede consultar Leone Di Castris, "Del rigore di Pirandello", *Il decadentismo italiano*, Bari, De Donato, 1974, pp. 155-207; Fernando Gioviale, *La poetica narrativa di Pirandello. Tipologia e aspetti del romanzo*, Bologna, Pàtron, 1984; y también Wladimir Krysinski, *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*, trad. de Alfonso de Toro, Madrid, Iberoamericana, 1995.

⁴⁶ De la locura como elección de vida nos ocuparemos en el inciso "Cómo ser un buen loco en el mundo pirandelliano" del capítulo IV.

de determinar todos los aspectos de su vida.

En el año siguiente, en 1894, Pirandello comienza su trayectoria como cuentista.⁴⁷ Su primera recopilación es *Amore senza amore* que comprende tres cuentos, “L’onda”, “La signorina” y “L’amica delle mogli”, cuyo tema común es el desamor. Paralelamente retoma la poesía y aparece el poema narrativo *Pier Gudrò* de temática *risorgimentale*.

Nuevamente en 1895, Pirandello publica su segunda novela *Il turno*, dedicada a las ironías del destino, y regresa a la poesía con la recopilación *Elegie renane*, inspirada en su traducción de las *Elegie romane* de Goethe, que publicará en 1896. Sin embargo, a partir de este momento la cuentística se volverá para Pirandello una actividad cotidiana que será alternada con los demás géneros literarios. Sus *novelle* cobrarán un carácter experimental y en numerosas ocasiones serán un germen que se desarrollará más ampliamente en la novelística o en la dramaturgia; de ahí que éstas sean consideradas como la base del pensamiento pirandelliano.⁴⁸

Gran parte de las *novelle* aparecieron por primera vez en periódicos y en revistas literarias. En 1897 encontramos en *Rassegna Settimanale Universale* la *novella* “Il dottor cimitero” dedicada al escepticismo hacia la ciencia médica en el pueblo de Miloca; pero este mismo cuento será republicado en 1952 en el volumen 7º de las *Novelle* con el título “Acqua e lí”, y Pirandello en esta edición final incluirá el tema de la locura: enloquecer será el final del protagonista al no soportar el dolor de ver morir a sus hijos, que fueron

⁴⁷ Dada la abundancia de la cuentística pirandelliana sólo daremos cuenta de las recopilaciones más importantes, así como de los cuentos en los que aparece la locura. Para un estudio profundo sobre la evolución cronológica de los cuentos véase Marina Polacco, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1999.

⁴⁸ Cf. M. Polacco, *op. cit.*, pp. 10-12.

víctimas de los prejuicios que reinan en el pueblo.

Y ya en el año siguiente, 1898, Pirandello publica en la revista *Ariel* su primer acto único, *L'epilogo*, republicado en el 1901 bajo el título *La morsa*. Mientras tanto continúa su producción cuentística, y en 1899 aparece en *Il Marzocco* la *novella* "Dono della Vergine Maria", en la que la desesperación conducirá a la locura y a la muerte a don Nuccio, el protagonista.

En 1902, con *Zampogna*, Pirandello retoma la poesía. Pero en el mismo año publica otras dos recopilaciones de cuentos: *Beffe della morte e della vita* y *Quand'ero matto...* que son de enorme importancia en la trayectoria del pensamiento pirandelliano; en la primera se codifica la *beffa* como la burla y el engaño al que son sometidos los personajes por el destino; en la segunda aparece la *novella* "Quand'ero matto..." que da nombre al volumen y que, como veremos más adelante, puede ser considerada como el tratado sobre la locura en la obra pirandelliana. En 1903, sale la segunda serie de *Beffe della morte e della vita*, en la que de nuevo aparece el tema de la locura en "La disdetta di Pitagora".

En el año siguiente, 1904, en medio de la ruina y la crisis familiar, Pirandello publica su tercera novela, *Il fu Mattia Pascal*, un trabajo muy exitoso que le abrirá las puertas de la casa editorial Treves de Milán, una de las más importantes en aquel entonces.⁴⁹ El vano intento de deshacerse de la propia identidad con la esperanza de construirse otra mejor es el tema central de esta novela, que se basa en uno de los grandes temas pirandellianos: la

⁴⁹ Ésta es una de las novelas más aclamadas y estudiadas de Pirandello. Véase, por ejemplo, Marziano Guglielminetti, "Il soliloquio di Pirandello", *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964, pp. 64-117; Giacomo Debenedetti, "Il fu Mattia Pascal", *Il romanzo del Novecento, Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 305-414; o también este estudio más reciente de Nino Borsellino, "Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello" in Alberto Asor Rosa, a cura di, *Letteratura Italiana. Le opere*, vol. IV, pp. 73-100.

oposición inevitable entre ‘la máscara’ y ‘el flujo de la vida’.

En el mismo año aparece en Turín otra recopilación de cuentos, *Bianche e nere*, que incluye “Il tabernacolo”, donde el protagonista encontrará en la locura una salida a las injusticias del destino. Al año siguiente, 1905, se publica en *Il Marzocco* “Fuoco alla paglia”, donde encontramos una invitación explícita a adentrarse en la dimensión de la locura por parte de uno de los personajes. Pero mientras tanto, Pirandello no abandona la poesía y en 1906 publica los poemas *Laómache* y *Scamandro*.

Dos años más tarde, en 1908, aparecen dos volúmenes de ensayos: *Arte e scienza* y *L'umorismo*. El más importante es *L'umorismo*, pues aquí, como se ha visto, se plantean los principios que articulan la poética pirandelliana, ya sea en las obras publicadas, como en las que saldrán posteriormente.

En el año siguiente, 1909, aparece la primera parte de la novela *I vecchi e i giovani*, relativa a los problemas post-unitarios; pero no se trata de una novela verista, por el contrario, en ésta se plantea el contraste, humorista por excelencia, entre los ideales y la realidad.⁵⁰ En el mismo año, Pirandello comienza a publicar en *Il Corriere della Sera*, donde seguirán apareciendo sus cuentos hasta el 9 de Diciembre de 1936, un día antes de su muerte.

Un año más tarde, en 1910, el teatro de Pirandello empieza a representarse. A petición del comediógrafo siciliano Nino Martoglio son puestos en escena los actos únicos *Lumie di Sicilia*, y *La morsa*; y paralelamente sale por la editorial Treves la recopilación de cuentos *La vita nuda*.

⁵⁰ Sobre esta novela se pueden consultar los capítulos de C. Salinari, “Lettura dei *Vecchi e i giovani*” y “Luigi Pirandello fra Ottocento e Novecento”, *Boccaccio. Manzoni, Pirandello*, a cura di Nino Borsellino ed Enrico Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 171-198, en los que además se presenta un panorama histórico de la época de Pirandello.

En 1911 aparece la novela *Suo marito*, republicada póstuma con el título *Giustino Roncella nato Boggiòlo*. En el mismo año, se publica en *Rivista Popolare di Politica, Lettere e Scienze Sociali* “Il saltamartino”, después llamado “Paura d’esser felice”, donde se presenta la felicidad como un estado alcanzable sólo a través de la locura. Asimismo, el tema de la locura se entrelaza con el tema de la superioridad de la naturaleza en “Canta l’epistola”, publicada en el *Il Corriere della Sera*.

Posteriormente, en 1912, la casa editorial Treves publica la recopilación cuentística *Terzetti*, dentro de las que aparece la *novella* “Ignare”, donde se plantean las tres posibles respuestas a la tragedia humana en los personajes pirandellianos: la resignación, la muerte o la locura. Pero mientras tanto, Pirandello continúa con su producción poética y el mismo año publica su último volumen de poemas *Fuori di chiave*.

En el año siguiente, 1913, es representado el acto único *Il dovere del medico*, basado en la *novella* “Il gancio”; la editorial Treves publica la edición completa de *I vecchi e i giovani*; y aparece en *Abrutium* la *novella* “Nel gorgo” que contiene una innovación en la concepción de la locura respecto a las obras anteriores, pues ahora la locura será una respuesta ante el descubrimiento de los misterios del inconsciente humano.

En 1914 la casa editorial Quattrini publica la recopilación *Le due maschere*, que después será republicada con título *Tu ridi* por la casa Treves en 1920. En el mismo año aparece “Il treno ha fischiato...” en *Il Corriere della Sera*, donde la locura es presentada como una consecuencia lógica de la toma de conciencia de la prisión impuesta por la máscara y el entorno. También la locura será una rebelión contra la máscara en “La rosa”, publicada en *La Lettura*.

En 1915 Pirandello ve representada su primera comedia en tres actos *Se*

non così, seguida por *La ragione degli altri*, basada en *Il nido*, una primera idea dramática de 1896. En el mismo año se publica *Si gira...*, una novela contra el progreso de la ciencia que conduce a la deshumanización, que será republicada en 1925 como *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.⁵¹ Y finalmente, en este año aparecen dos recopilaciones de cuentos: *La trappola*, por la casa Treves, entre cuyos relatos aparece “I tre pensieri della sbiobbina”, donde brevemente se esboza la locura en uno de los personajes secundarios; la otra recopilación es *Erba del nostro orto* por la casa Studio Editoriale Lombardo. Aquí aparece “Berecche e la guerra” que es la primera *novella* en la que se toca la temática de la primera Guerra Mundial, y además en este cuento también la locura será el final destinado al protagonista ante la imposibilidad entender el sentido que la guerra puede tener para los hombres.

En 1916 se representa *Pensaci, Giacomino*, el acto único *La giara*, ambos basados en *novelle* homónimas, e *Il berretto a sonagli* proveniente de las *novelle* “Certi obblighi” y “La verità”. Esta última, si bien está basada en dos *novelle* anteriores contiene el tema de la locura simulada que es un matiz específico del teatro pirandelliano, pues no se encuentran antecedentes de esta variante de la locura en su cuentística.

En 1917 basado en “La mosca” y en el capítulo V de *Il fu Mattia Pascal*, se representa *Liola* en dialecto agrigentino, pieza teatral que será escrita en italiano sólo en 1942. También se representan el ‘misterio profano en un acto’ *All’uscita*, proveniente de la *novella* homónima; *Il piacere dell’onestà*; y la ‘paráboia en tres actos’ *Così è (se vi pare)*, basada en la *novella* publicada en el mismo año “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero”. Tanto en el drama como en el cuento identificar la ausencia o

⁵¹ Sobre esta novela véase R. Luperini, *op. cit.*, *passim*.

presencia de la locura en los protagonistas es la discusión que ocupa toda la obra sin llegar a ninguna conclusión absoluta. El final, de gran importancia en el camino del pensamiento pirandelliano, es la articulación de una visión del mundo invadida por una multiplicidad de perspectivas que echan por tierra toda noción de verdad.

En el mismo año, la casa Treves publica la recopilación *E domani lunedì...*, en el que aparecen las *novelle* “La mano del malato povero” y “La carriola” cuyos narradores se autoreconocen como locos.

En el año siguiente, 1918, sólo aparece la recopilación *Un cavallo nella luna*; mientras que 1919 es un año ocupado principalmente por el teatro. Se representa *Ma non è una cosa seria*, proveniente de las *novelle* “La signora Speranza” y “Non è una cosa seria”; *Il giuoco delle parti*, basado en la *novella* “Quando si è capito il gioco”; *L'innesto*, inspirado en las *novelle* “Scialle nero” y “L'altro figlio”; *La patente*, un acto único basado en la *novella* homónima; y por último, *L'uomo, la bestia e la virtù*. También, salen los volúmenes de cuentos: *Berecche e la guerra* por la casa editorial Facchi e *Il carnevale dei morti* por la casa editorial Battistelli.

Durante la I Guerra Mundial el teatro de Pirandello se sigue poniendo en escena. En 1920 se representan exitosamente *Tutto per bene*, *Come prima meglio di prima*, basado en “La veglia” y “*Vexilla Regis...*”, y *La signora Morli, una e due*, inspirado en “La morta e la viva” y en “Stefano Giogli uno e due”. Ha llegado el periodo del auge del teatro para Pirandello y en este mismo año la editorial Treves publica la recopilación de las obras teatrales *Maschere nude*.

En 1921 se estrena la famosísima obra *Sei personaggi in cerca d'autore*, basada en las *novelle* “Colloqui con personaggi” y “La tragedia di

un personaggio".⁵² Esta obra se representa el mismo año en Londres y en Nueva York, y a partir de este momento comienza el éxito de Pirandello en el extranjero. En el año siguiente, 1922, se representa en Italia con gran aceptación *Enrico IV*,⁵³ la única obra teatral dedicada al tema de la locura que además, junto con *Il berretto a sonagli*, presenta la variante de la locura simulada, exclusiva del teatro pirandelliano. En este año también se reimprime *Il fu Mattia Pascal* con la apostilla "Avvertenza sugli scrupoli della fantasia". Y finalmente Pirandello emprende el proyecto de la recopilación de toda su cuentística en las *Novelle per un anno*.

En 1923 se publica "Fuga" en *Il Corriere della Sera*, otro cuento en el que la locura aparece como una rebelión contra la máscara. En el mismo año se representan *La vita che ti diedi*, de las *novelle* "Pensionati della memoria" y "La camera in attesa"; *All'uscita, L'imbecille, Vestire gli ignudi, L'uomo dal fiore in bocca*, de la *novella* "La morte addosso"; y *Ciascuno a suo modo*, inspirado en un episodio de *Si gira...*

El año siguiente no aparece ninguna publicación. En 1925 Pirandello asume la dirección de su compañía de teatro y representa *Sagra del signore della nave*, inspirado en la *novella* "Il signore della nave"; *La signora Morli, una e due, Diana e la Tuda*, que primero se había representado en alemán;

⁵² Dentro de la dramaturgia pirandelliana, esta obra que revolucionó la concepción europea del teatro, es la más estudiada. Se puede consultar, por ejemplo, el análisis de Franca Angelini, "Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello" in Alberto Asor Rosa, a cura di, *Letteratura Italiana. Le opere*, vol. IV, 1995, pp. 463-496; o también otros estudios dedicados al teatro de Pirandello que dedican numerosas páginas a esta pieza teatral, como el análisis, principalmente temático, de Erminio Giuseppe Negia, "Las ideas y el teatro de Pirandello", *Pirandello y la dramática rioplatense*, Firenze, Valmartina, 1970, pp. 11-39; u otro de Antonio Gramsci, "Il teatro di Pirandello", *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 54-61, que hace anotaciones sobre la técnica teatral de Pirandello.

⁵³ Sobre *Enrico IV* véase el estudio de Carmen Leñero, *La luna en el pozo: ensayos sobre el arte teatral en torno a 'Enrique IV' de Pirandello*, México, CNCA, 2000.

L'amica delle mogli, y por último, el mito *La nuova colonia*. Otras compañías representaban el acto único *Bellavita*, basado en la *novella* "L'ombra del rimorso"; el poema dramático *Scamandro* y la pantomima *La salamandra*.

Al año siguiente, 1926, Pirandello retoma la narrativa con la publicación de "Pubertà", en *Il Corriere della Sera*, donde aparecerá la locura momentánea como un impulso que conduce al suicidio a la protagonista. En el mismo año aparece su última novela, *Uno, nessuno e centomila*, cuyo tema ya se había esbozado brevemente en la *novella* "Stefano Giogli, uno e due", pero *Uno, nessuno e centomila* puede considerarse la culminación del pensamiento pirandelliano. Se trata de una novela sostenida por los principios y las estructuras argumentativas de *L'umorismo* que serán insertadas en la historia de Vitangelo Moscarda; y de nuevo la locura será el final reservado a su personaje tras la toma de conciencia de las interminables máscaras que cubren a los individuos privándolos de toda personalidad propia y auténtica.⁵⁴

En los dos años siguientes no aparece ninguna publicación. En 1929 se representa *O di uno o di nessuno*, proveniente de la *novella* homónima; y también se presenta con la actriz Marta Abba *Come tu mi vuoi* y *Lázaro* que ya había sido representado en inglés. En el mismo año aparece *Questa sera si recita a soggetto*, que antes ya había sido representada en alemán, y ésta junto con *Sei personaggi* y *Ciascuno a suo modo* formará la trilogía del 'teatro en el teatro'. En ese mismo año se representan en Lisboa, en una velada en honor a Pirandello, el acto único *Sogno (ma forse no)*, inspirado en la *novella* homónima; *Trovarsi* y *Quando si è qualcuno*, que primero había sido representado en español en Buenos Aires. Por último, en este año Pirandello

⁵⁴ Sobre *Uno, nessuno e centomila* se puede consultar en artículo de Gian Paolo Biasin, "Lo specchio di Moscarda", *Paragone*, XXIII, n. 28, giugno 1972, pp. 44-68.

aún publica en *Nuova Antologia* dos poemas, *Improvvisi*, en los que claramente se identifica el pensamiento pirandelliano.⁵⁵

De nuevo pasan cinco años sin que aparezcan publicaciones. Desde luego no es que a Pirandello le falten casas editoriales dispuestas a publicar su obra, más bien es que en los últimos años su ritmo creativo ha disminuido. Prefiere concentrarse en ambiciosos proyectos, como el de los 365 cuentos para un año que la muerte le impedirá concluir.

De cualquier manera su teatro continúa representándose. En 1934, año en que le es concedido el Nobel de literatura, se estrena en alemán *La favola del figlio cambiato*, así como su último trabajo teatral *Non si sa come*, basado en las *novelle* “La realtà del sogno”, “Nel gorgo” y “Cinci”, que se estrena en checo en Praga. En el mismo año aparece su última *novella* con el tema de la locura: “Vittoria delle formiche”, en *Il Corriere della Sera*. Dos años más

⁵⁵ Vale la pena recordar uno de estos poemas que es, a nuestro parecer, de los mejores logrados:

Vivo del sogno di un'ombra nell'acqua:
 ombra di rame verdi, di case
 giù capovolte, e di nuovo nuvole... e tremola
 tutto: lo spigolo bianco d'un muro
 nel cielo azzurro abbagliante, una corda
 che l'attraversa, un fanale e il tronco
 nero d'un albero, tagliato a mezzo
 da un foglio giallo
 di carta che galleggia...
 Ombra nell'acqua -liquida città...
 luminoso tremore, vastità
 il cielo chiaro, verde verde verde
 di foglie- tutto par che vada e sta
 e vive e non lo sa;
 non lo sa l'acqua, non lo sanno gli alberi,
 un pover'uomo lo sa, che va
 lungo l'argine triste
 del canale.

L. Pirandello, *Improvvisi*, p. 857. Cito de la edición *Saggi, poesie, scritti varie*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, ed. cit., pp. 856-857.

tarde, en 1936, Pirandello enferma de neumonía y muere en Roma el 10 de diciembre, dejando incompleto el último de sus mitos teatrales, *I giganti della montagna*, y el proyecto de la recopilación de las 365 *Novelle per un anno* que sólo suman 237.

1.3 Para un estudio sobre la presencia de la locura en los cuentos de Luigi Pirandello

Después de recorrer brevemente la vida y la obra de Pirandello podemos identificar los materiales que serán útiles para nuestro estudio sobre la presencia de la locura en sus cuentos; y asimismo podemos delinear un breve panorama de la locura en los personajes de las *Novelle*.

Buscar una línea de correspondencia entre la locura en la vida y en la obra de Pirandello no sirve de mucho como punto de partida. Aun cuando hemos visto el interés que existe en los estudiosos de Pirandello por el tormento que la locura acarreó a la vida del escritor siciliano, ésta no es un factor que condicione directamente su visión literaria. Como vemos claramente en el estudio cronológico de su trayectoria, el tema de la locura como condición idealizada de vida, ya aparece desde su primera producción narrativa *L'esclusa* y se desarrolla casi por completo en la *novella* "Quand'ero matto..." publicada en 1902, un año antes de que manifestara la enfermedad mental de Antonietta.

Por el contrario, el ensayo *L'umorismo*, donde la locura apenas se menciona como una fuga de la existencia, es más importante de lo que parece. Los personajes pirandellianos eligen o asumen su locura en respuesta al dolor de vivir, cuyos principios sí son presentados ampliamente en *L'umorismo*. De modo que tomaremos los principios de este ensayo como guía teórica para la identificación de las condiciones en las que la locura se origina. Y por lo que

respecta a la selección del corpus, hemos elegido la cuentística, el género experimental por excelencia, en el que un conjunto de fragmentos forman la base de la obra y el pensamiento pirandelliano.

De este modo, para nuestro estudio nos concentraremos en los cuentos, ocupados por el tema de la locura, de la recopilación definitiva de las *Novelle per un anno*; tomaremos en cuenta los principios de *L'umorismo* como apoyo teórico para analizar los antecedentes de la locura; y el núcleo del análisis girará en torno a la construcción de los personajes, porque, obviamente, es en éstos en los que la locura se manifiesta.

En los personajes de las *Novelle* la locura aparece de diferentes maneras: hay locos que evaden los elementos de la realidad que los incomodan, hay otros que se apartan por completo del mundo en que viven, y están aquellos que con actitudes provocativas tratan de vengarse de la sociedad que los oprime. Algunos viven su locura como un momento de bienestar inmenso, pero para otros este momento conlleva una ansiedad desgarradora. Hay locos que se sumergen por completo en la locura y otros que sólo la viven por instantes. También aparecen locos triunfantes y locos derrotados. Pero todos los personajes locos de las *Novelle* tienen algo en común: se han revelado contra la miseria humana y con sus actos de locura intentan aliviar el dolor vivir una vez que han tomado conciencia del sufrimiento amargamente padecido.

Por ello antes de observar las diferentes manifestaciones de la locura en los personajes, es necesario entender las circunstancias en que ésta se engendra y que tienen que ver principalmente con la miseria humana, con el dolor de vivir como característica insoslayable de los personajes pirandellianos. La amarga visión de la existencia a la que dedicaremos el siguiente capítulo.

CAPÍTULO II

EL DOLOR DE VIVIR EN LOS PERSONAJES DE LAS *NOVELLE PER UN ANNO*

2.1 La formación de las *Novelle per un anno*

Pirandello presenta las *Novelle per un anno* como el proyecto de recopilación y revisión de su inmensa cuentística que tiene como meta ofrecer al lector un cuento para cada día del año. Esto, que desde luego evoca la tradición *novellistica* italiana fundada por Boccaccio, sugiere el interés por dar a las *Novelle* el nivel de un clásico, y sobre todo de perpetuar una producción efímera que, de no ser por una recopilación unitaria, estaría destinada a perderse en páginas dispersas de publicaciones periódicas.

Sin embargo, Pirandello aclara que sus *Novelle* no tienen una secuencia, ni un orden determinado, ni agrupaciones temáticas, ni subdivisiones por noches o jornadas como lo reclamaría la tradición. Y es que además las *Novelle per un anno*, el género experimental para Pirandello, obedecen a un ambicioso reto de multiplicidad y variedad. Aunque el corpus no logró ser terminado y los cuentos sólo suman 237, en las *Novelle* aparece un sin fin de combinaciones temáticas y narrativas que vuelven casi imposible su clasificación. Hay una gran variedad de temas de estudio que se desprenden de este corpus inmenso. Por ejemplo, se pueden buscar diferentes espacios narrativos, divididos principalmente en la ciudad y el campo; diferentes tipos

de personajes, que pueden ser clasificados por región de proveniencia, por clase social, por género o por edad; diferentes temas históricos que van desde el *Risorgimento*, pasando por la experiencia de la primera Guerra Mundial, hasta los primeros años del fascismo; o también se puede seguir una línea de estudio en busca de los temas abstractos, típicamente pirandellianos, que en su conjunto conforman el dolor de vivir propio de la miseria humana.

Desde luego, el reto literario encerrado en las *Novelle* impone a su vez un reto para los estudiosos de Pirandello. Son muy pocos los estudios dedicados a las *Novelle*; en los primeros años de crítica pirandelliana, concentrada en el teatro y la novelística, encontramos, con relación a la cuentística, comentarios generales con menciones dispersas a una u otra *novella*.¹ En 1966 es publicado el primer estudio dedicado enteramente a las *Novelle*: “*Le Novelle per un anno* di Luigi Pirandello” de Benvenuto Terracini, en el que su autor ofrece un amplio análisis sobre la narración de los cuentos para demostrar que éstos no son sólo el antecedente de las grandes obras pirandellianas, sino que encierran un gran valor en sí mismos. Más adelante encontramos otros libros sobre la cuentística como el de Anna Paola Mundula, *Pirandello e le violazioni del proibito. Studio sulla novellistica*

¹ Un ejemplo de este tipo de estudio lo encontramos en J. M. Monner Sans, *op. cit., passim*, que aunque lleva por título, *El teatro de Pirandello*, pretende ofrecer un panorama general de la obra pirandelliana; lo mismo sucede con el estudio de W. F. Starkie, *op. cit.*, pp. 94-105; o también con los artículos de Salvatore Battaglia “Pirandello narratore” y “Tozzi e Pirandello” —que aparecen en su libro *Ocasioni critiche. Saggi di letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 1964, pp. 185-191 y 198-203— donde no se hacen distinciones entre la cuentística y la novelística; o en éste otro del mismo autor “Pirandello novelliere” in Vittore Branca e Cesare Galimberti, a cura di, *Civiltà letteraria d'Italia. Saggi critici e storici*, Firenze, Sansoni, 1972 (1964), pp. 838-841, donde a través de comentarios imprecisos como éste se intenta definir el estilo narrativo de Pirandello: “La sua é una parola fortemente espressiva e anche generosa di naturale facondia, ma forse un po' troppo pronta e, si direbbe, ancora bisognosa di un alleggerimento, soprattutto di una piú paziente macerazione formale”.

pirandelliana; el de Franco D'Intino, *Antro della bestia. Le Novelle per un anno di Luigi Pirandello*; el de Franco Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*; o el ya citado de Marina Polacco, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere*, que examina la evolución de las publicaciones anteriores a la recopilación en las *Novelle*.²

En todos estos estudios se menciona la dificultad para clasificar las *Novelle* o para abarcarlas todas en un análisis, por más exhaustivo que éste sea, así como la necesidad de establecer un criterio selectivo del corpus y de los temas a estudiar. En este sentido, el panorama que ofreceremos como antecedente para nuestro estudio sobre la locura en las *Novelle* se basará en la identificación de los componentes de la miseria humana, cuyos temas son enunciados en *L'umorismo*. Nos concentraremos en los 20 cuentos en los que aparece la locura, pues en éstos también podremos observar gran parte de los temas del mundo pirandelliano. Veremos que la locura será una de las posibilidades conclusivas de los personajes tras la toma de conciencia de la amargura del mundo y de la vida. Una visión agria, reflejada a través de pequeños fragmentos, que, como advierte Pirandello, se vuelve una constante de las *Novelle*:

In grazia almeno di questa cura, l'autore delle *Novelle per un anno* spera che i lettori vorranno usargli venia, se dalla concezione ch'egli ebbe del mondo e della vita troppa amarezza e scarsa gioja avranno e vedranno in questi tanti piccoli specchi che la riflettono intera.³

² Los datos completos en orden cronológico de estos estudios son: Benvenuto Terracini "Le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello", *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 283-398; Franco Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo, 1983; Anna Paola Mundula, *Pirandello e le violazioni del proibito. Studio sulla novellistica pirandelliana*, Roma, Lucarini, 1986; y Franco D'Intino, *Antro della bestia. Le 'Novelle per un anno' di Luigi Pirandello*, Sciascia, Caltanissetta, 1992.

³ L. Pirandello, "Avvertenza", *Novelle per un anno*, [premessa dall'Autore a ogni volume da 1922 a 1928], vol. I. p. 1071. Todas las citas de las *Novelle* provienen de la edición

2.2 El *sentimento del contrario* y la representación de la miseria humana

En las *Novelle per un anno* el *sentimento del contrario*, base de la visión humorista, se convierte en el principio más importante que rige la disposición narrativa de los cuentos: en cada uno podemos identificar al autor humorista que primero se dedica a presentar, en boca del narrador, una escena risible para después volverla amarga al dar cuenta de la trágica historia que la precede. En “Fuoco alla paglia”, por ejemplo, la narración comienza con la presentación de la conducta de Simone Lampo en la que, desde luego, resulta risible la imagen de un personaje que hace las veces de patrón y siervo:

S'imponewa apposta, per dispetto del suo stato, le faccende piú ingrante. Fingeva talvolta di ribellarsi per costringersi a obbedire, rappresentando a un tempo le due parti in commedia. Diceva, per esempio, rabbioso:
 –Non lo voglio fare!
 –Simone, ti bastono. T'ho detto, raccogli quel concime! No?
 –Pum!... S'appioppava un solennissimo schiaffo. E raccoglieva il concime.⁴

El efecto cómico también es logrado por la inserción inmediata del discurso dialéctico de Simone, así como por la onomatopeya del bofetón, *pum!* Sin embargo, las palabras que abren la narración: “Non avendo piú nessuno a cui comandare”⁵ sugieren la posición social acomodada que antes tuvo el personaje. Sucesivamente se seguirán intercalando las extrañezas de conducta de Simone con la información, proporcionada por el narrador humorista, sobre los antecedentes que llevaron al personaje a ese estado simpático y lamentable

crítica en tres volúmenes a cargo de Mario Constanzo, Milano, Mondadori, 1996-2001. En lo sucesivo sólo se mencionará el título de la *novella*, el volumen y la página.

⁴ “Fuoco alla paglia”, vol. I, p. 334.

⁵ *Idem.*

al mismo tiempo.

Este mecanismo narrativo, presente en mayor o menor medida en todas las *novelle*, también puede enunciarse explícitamente por el narrador. En “Il treno ha fischiato...”, el narrador antes de contar los antecedentes del personaje principal, Belluca, recuerda la imposibilidad de establecer un juicio a partir de una primera apariencia:

Chi veda soltanto una coda, facendo astrazione dal mostro a cui essa appartiene, potrà stimarla per se stessa mostruosa. Bisognerà riattaccarla al mostro; e allora non sembrerà piú tale; ma ‘quale dev’essere’, appartenendo a quel mostro. Una coda naturalissima.⁶

Es necesario que un autor humorista se asome a las capas que yacen bajo la realidad inmediata; y de este modo, la imagen de Belluca, antes cómica, ahora se torna amarga. Lo mismo sucede en la exhortación del narrador de “La disdetta di Pitagora” que invita al receptor a la reflexión y no sólo a la risa: “Mettetevi un po’, una sola volta almeno, ne’ panni miei, senza ridere!”.⁷ También las reflexiones propiciadas por este sentimiento de lo contrario pueden desplazarse a alguno de los personajes secundarios. Como en “La rosa”, donde la voz humorista aparece en el personaje Fausto Silvagni.

Pero quienquiera que sea el sujeto de la enunciación del sentimiento de lo contrario tendrá la tarea de dismantelar el juego de ilusiones que envuelve a los personajes y poner al descubierto el dolor de vivir encerrado en la miseria humana que consiste en la insignificancia, la vulnerabilidad, la ausencia de certezas y la soledad.

⁶ “Il treno ha fischiato...”, vol. I, p. 666.

⁷ “La disdetta di Pitagora”, vol. II, p. 778.

2.2.1 El caos y la posición del hombre en el universo

Los personajes pirandellianos sólo pueden tener la certeza de estar sumergidos en el caos interminable de una vida sin sentido que se desgrana en una galería de apariencias. La realidad y la verdad son fantasmas que se transforman según la perspectiva y las circunstancias, una mutabilidad constante que quita todo sostén a los juicios sobre el entorno y por lo tanto sobre la concepción del mundo. Éste es el tema central de “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero”, donde la imposibilidad de discernir entre la versión de los protagonistas somete a un estado de tormentosa inquietud al resto de los personajes que en vano se esfuerzan por encontrar la verdad.

Este caos, origen de la relación incierta del hombre con la realidad, está determinado por la concepción contemporánea del universo en la que el ser humano ocupa un lugar insignificante. Como muestran los razonamientos de Mattia Pascal, resumidos en su frase célebre “Maledetto sia Copernico”, el descubrimiento de la tierra como una minúscula parte del universo que además es un “granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché” ha arruinado espiritualmente a la humanidad al demostrarle su “infinita piccolezza”.⁸ Ahora el hombre se sabe insignificante e intuye, por tanto, que las acciones de un ser tan pequeño no tienen sentido. Tal es la conclusión de Berecche, protagonista de “Berecche e la guerra”, al pensar que el dolor individual y colectivo encerrado en las atrocidades de una guerra con el tiempo será olvidado, y después la guerra mundial será narrada fríamente como un episodio histórico más:

Così, tra mille anni –pensa Berecche– questa atrocissima guerra, che ora riempie d’orrore il mondo intero, sarà in poche righe ristretta nella grande storia degli uomini; e nessun cenno di tutte le piccole storie di

⁸ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, ed. cit., p. 7.

queste migliaia e migliaia di esseri oscuri, che ora scompajono travolti in essa, ciascuno dei quali avrà pure accolto il mondo, tutto il mondo in sé e sarà stato almeno per un attimo della sua vita eterno, con questa terra e questo cielo sfavillante di stelle nell'anima e la propria casetta lontana lontana, e i proprii cari, il padre, la madre, la sposa, le sorelle, in lagrime e, forse, ignari ancora e intenti ai loro giuochi, i piccoli figli, lontani lontani.⁹

El ser humano se cree poseedor de un nivel de vida superior al del resto de los animales, pero en las *Novelle* Pirandello se encarga de demostrar que el hombre es el ser más infeliz de todos. En *L'umorismo* se menciona que el hombre es el único que cuestiona su destino y constantemente busca certezas a las cuales aferrarse, mientras que la naturaleza se encuentra en plano superior al no tener la necesidad de construirse una realidad hueca destinada a deshacerse de improviso. Así en la cuentística pirandelliana abundan historias que, confrontando a los hombres y los animales, se burlan de la civilización y la racionalidad que enorgullece al ser humano y lo hace creerse un ser superior. Como en este comentario conclusivo del narrador de "Il signore della Nave":

Voi, o porci, la passate grassa e in pace la vostra vita, finché vi dura. Guardate a questa degli uomini adesso! Si sono imbestiati, si sono ubriacati, ed eccoli qua che piangono ora inconsolabilmente, dietro a questo loro Cristo insanguinante su la croce nera! eccoli qua che piangono il porco che si sono mangiato! E volete una tragedia più tragedia di questa!¹⁰

También una mosca, un saltamontes, un murciélago, los seres aparentemente más insignificantes, pueden devastar a los personajes de las *Novelle*, causándoles un terrible daño físico o espiritual. En "Vittoria delle

⁹ "Berecche e la guerra", vol. III, p. 597.

¹⁰ "Il signore della nave", vol. III, p. 427.

formiche” una plaga de hormigas se vuelve tormento y causa de muerte para el protagonista que al intentar extinguirlas es vencido por la naturaleza:

Non gli era parso ancora, però, forse per quella loro esilità e piccolezza, che potessero essere temibili, che volessero proprio impadronirsi della casa e di lui stesso e non lasciarlo piú vivere.¹¹

En “Paura d’esser felice” algo tan pequeño como un saltamontes puede ser la causa de la ruina espiritual de Fabio Feroni que estaba convencido de que cualquier cosa, hasta el brinco de un saltamontes, podría arruinarle la felicidad:

Insomma, Fabio Feroni s’era ormai fissato in ciò che egli chiamava lo scatto del saltamartino; e, così fissato, era caduto in preda naturalmente alle piú stravaganti superstizioni, che, distornandolo sempre piú dalle sue antiche, riposate meditazioni filosofiche, gli avevano fatto commettere piú d’una vera e propria stranezza e leggerezze senza fine.¹²

De este modo, la ausencia de certezas, la superioridad de la naturaleza sobre el hombre, así como la toma de conciencia del lugar minúsculo que éste ocupa en el universo deja de manifiesto uno de los grandes componentes de la miseria humana: la insignificancia del ser humano.

2.2.2 El destino

La vulnerabilidad del hombre encuentra su demostración más extensa y más dolorosa en su enfrentamiento contra el destino. La suerte echa abajo cualquier deseo proyectado en el futuro y, por lo tanto, cualquier sentido de su permanencia en la vida. El infortunio padecido por los personajes, uno de los temas más recurrentes en las *Novelle*, los enfrenta a la trivialidad de sus

¹¹ “Vittoria delle formiche”, vol. III, p. 706.

¹² “Paura d’esser felice”. vol. II, p. 701.

ilusiones y sus acciones. “Giuoco feroce. Una ventata, un buffetto, una scrollatina, sul piú bello, e giú tutto”¹³ son las palabras del narrador de “Paura d’esser felice” que resumen la concepción del destino. Los seres pirandellianos continuamente son sometidos a los engaños y a las burlas de la suerte. Es la *beffa* típica de las *novelle* en Boccaccio, sólo que ahora los personajes no son victimas de alguien más listo que ellos, sino de la vida misma: del destino y sus infortunios.¹⁴

Numerosos son los personajes repentinamente condenados a situaciones de miseria, de soledad, de luto o de un terrible dolor físico. La miseria acompaña a personajes que alguna vez fueron ricos en “Vittoria delle formiche” cuyo protagonista no imaginaba que a causa de una mala administración perdería sus bienes; y lo mismo sucede a Simone Lampo en “Fuoco alla paglia”, o a personajes que al menos vivían sin preocupaciones económicas como Tito de “La disdetta di Pitagora” o Spatolino de “Il tabernacolo”. También el dolor incesante de una enfermedad como la nefritis se apodera de la vida de Bareggi en “Fuga”, o el peso de un defecto físico acompaña a Clementina en “I tre pensieri della sbiobbina”. Sin embargo, la broma más cruel que guarda el destino es el sufrimiento de un luto inesperado. El dolor y la impotencia ante la muerte que de improvviso arranca a los seres queridos es padecido por personajes como el doctor Calajò de “Acqua e lí” y don Nuccio de “Dono della Vergine María”, que presencian la muerte de sus hijos; o por la joven viuda Lucietta de “La rosa”, quien tras el asesinato de su marido se encuentra condenada a la ruina y a la soledad:

Nel lamento di quel treno, che correva nella notte per la stessa via su cui

¹³ *Ibidem*, p. 669.

¹⁴ El tema de la *beffa* en Boccaccio y en Pirandello, una interesante propuesta de investigación, es profundizado en M. Polacco, *op. cit.*, pp. 71-98.

tra poco anche lei sarebbe passata, la signora Lucietta udí per un momento la voce del suo destino, che, sí, proprio, la voleva sperduta nella vita insieme con quelle due creaturine.¹⁵

Con este fragmento enunciado por el narrador de “La rosa” que encierra la imagen unificadora de la desolación de entorno con el ánimo de la protagonista —quien en el sonido del tren, representación simbólica del trascurso del tiempo y de la vida, reconoce el dolor de su propia condena— identificamos la presencia del destino que se burla y derrota al ser humano como uno de los aspectos más dolorosos de la miseria humana.

2.2.3 La fe

Pirandello señala la presencia del caos y la ausencia de certezas, pero al mismo tiempo reconoce que el hombre no puede resignarse a ello y siempre intentará dar una explicación a su existencia. Esta necesidad de creer en algo hace de la fe en Dios uno de los ideales que sostienen a los atormentados personajes de las *Novelle*. En “Dono della Vergine Maria” soportar tanto la muerte de las cinco hijas una a una, como el estado de miseria y de soledad por ser considerado ave de mal agüero es logrado por don Nuccio, al menos al inicio del relato, gracias a la religiosidad:

Cosí voleva Dio.

Lo diceva senz'ombra d'irrisione, don Nuccio D'Alagna, che se tutto questo gli accadeva, era segno che Dio voleva cosí. Era anzi il suo modo d'intercalare.¹⁶

La fe es el único remedio que encuentra Clementina de “I tre pensieri della sbiobbina”, quien, ante el aspecto físico horrendo que le ha tocado y que le

¹⁵ “La rosa”, vol. III, p. 450.

¹⁶ “Dono della Vergine Maria”, vol. I, p. 734.

impide llevar una vida semejante al resto de las personas, necesita convencerse de la existencia de una explicación divina:

Bisognava far finta di crederci, per carità; ché altrimenti Clementina si sarebbe disperata. Spiegandoselo così, invece, lei poteva anche considerare come un bene tutto il suo gran male: un bene sommo e glorioso. Di là, s'intende. In cielo. Che bella angetta sarà poi in cielo, Clementina!¹⁷

Aquí resulta interesante el escepticismo del narrador que ve en la religiosidad de Clementina una necesidad individual, una construcción ficticia sin la cual no podría seguir viviendo. Y es que la fe en Dios es otro de los vanos ideales que pueden deshacerse frente a los ojos de los personajes pirandellianos. Como vemos en esta reflexión del personaje Fausto Silvagni de "La rosa":

—Eh sí, come la fede... Accendiamo noi il lume di qua, nella vita; e lo vediamo anche di là; senza pensare che se si spegne qua, di là non c'è piú lume.¹⁸

La imagen de Dios es construida individualmente por cada persona y además sólo puede mantenerse cancelando el uso de la razón. "Lume maledetto della ragione! Ragione maledetta, che non sa accecarsi nella fede!";¹⁹ dice indignado Brecche, en "Brecche e la guerra". Muchas veces para los personajes pirandellianos sería mejor no cuestionar sus condiciones de vida y justificar las penas de su existencia por medio de la fe, pero esto tampoco es posible y los personajes que lo intentan no logran evadir ni el sufrimiento, ni su trágico destino. Por ello, ni las lágrimas con que Nuccio invoca a la Virgen María, ni la sentida plegaria de Spatolino en "Il tabernacolo" encuentran una respuesta que les ofrezca el ansiado consuelo.

¹⁷ "I tre pensieri della sbiobbina", vol. I, p. 544.

¹⁸ "La rosa", vol. III, p. 450.

¹⁹ "Brecche e la guerra", vol. III, p. 593.

Sin embargo, el problema de la fe para los personajes pirandellianos representa una encrucijada. Los personajes que creen en Dios están destinados a enfrentarse contra el desengaño, mientras que los escépticos carecen del sostén que dé sentido a su existencia. La pérdida de la fe en Tommasino de "Canta l'epistola", lejos de ser la liberación de un falso ideal, es el inicio de un camino torturante en busca de algún consuelo espiritual capaz de 'saciar la sed del alma':

La fede si può perdere per centomila ragioni; [...] Quando però cagione della perdita non sia la violenza di appetiti terreni, ma sete d'anima che non riesca piú a saziarsi nel calice dell'altare e nel fonte dell'acqua benedetta, difficilmente chi perde la fede è convinto d'aver guadagnato in cambio qualche cosa. Tutt'al piú, lí per lí, non si lagna della perdita, in quanto riconosce d'aver perduto in fine una cosa che non aveva piú per lui alcun valore.²⁰

De este modo, en las *Novelle* la fe representa una de las grandes contradicciones a las que son sometidos los personajes pirandellianos: creer en Dios les puede ofrecer, por momentos, un sentido para la vida, pero poco les ayuda a soportar el dolor de vivir.

2.2.4 La máscara

La máscara, uno de los elementos más importantes del mundo pirandelliano, consiste en la apariencia y la personalidad, adquirida o asignada por el conjunto de la sociedad humana, que condiciona tanto la vida de los personajes, como su relación con la sociedad misma. Una máscara puede ser determinada por la clase social que condiciona el estilo de vida de cada personaje, aunque no existe para los protagonistas de las *Novelle* ningún nivel privilegiado. En cada clase social existen problemas específicos: para los

²⁰ "Canta l'epistola", vol. I, p. 482.

jornaleros y para el estrato pequeño burgués son las historias de miseria y de monotonía del trabajo cotidiano; para los niveles altos de la sociedad son reservadas las terribles enfermedades físicas y los tormentos psicológicos que los abruman de igual manera que al resto de los personajes. Un ejemplo es la inquietud ante los misterios del inconsciente que se suscita en “Nel gorgo”, o la intriga ante la imposibilidad de conocer la verdad en “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero”.

El nivel social impone un estilo de vida y una función de la que no es posible escapar. Un niño pobre, se dice en “Ignare”, ya desde pequeño debe acostumbrarse a padecer las incomodidades propias de su clase social:

Aveva comperato la tela: oh, rozza tela per le tenere carnucce d'un bimbo; ma i figli dei poveri, si sa, bisognava che presto imparassero a sentire le durezza della vita.²¹

Y de igual manera, un terrateniente venido a menos no puede ser aceptado dentro del mundo de los pobres, como sucede a Simone Lampo de “Fuoco alla paglia”.

También es importante en la configuración de la máscara el papel social que es impuesto a los personajes. Uno de los ejemplos más dramáticos aparece en “La rosa”, donde su protagonista, Lucietta, con veinte años pierde a su marido y a partir de este momento su máscara de viuda la obliga a renunciar a su femineidad. En la señora Lucietta el deseo de reintegrarse a la sociedad es frenado por la contemplación de su anillo: símbolo del matrimonio, pero también recuerdo de la máscara a la que ha sido condenada:

La signora Lucietta promise in fine che sarebbe andata, o piuttosto che

²¹ “Ignare”, vol. III. p. 275. Otros cuentos en los que aparece la conciencia de la clase social como máscara asignada a los niños son “Tanino e Tanotto”, “La bambola”, y “L'ombrello”. En las *novelle* son escasos los cuentos dedicados a los niños, pero en éstos aparece la misma visión amarga de la vida.

avrebbe fatto di tutto per andare; ma poi, quando tutti se ne furono andati, rimase a guardarsi nella manina bianca posata su la veste nera il cerchietto d'oro che il Loffredi sposando le aveva messo al dito. La sua manina era allora così gracile: manina di ragazzetta; e ora che le dita erano un po' ingrossate, quell'anellino le faceva male. Così stretto era, che non poteva cavarselo più.²²

La señora Lucietta es descrita como poseedora de una belleza extraordinaria, misma que será su ruina, en cuanto atrae, como si fueran perros, a los habitantes del pueblo. Sin embargo, la belleza, que es idealizada y concedida sólo a algunos de los personajes femeninos, es una excepción en la construcción de personajes. En las *Novelle* la apariencia física de los protagonistas generalmente es horrible y con frecuencia los narradores la describen minuciosamente. Como el cuerpo avejentado de la abuela de Dreetta en "Pubertà":

...la nonna, in quel suo viso di cartilagine e in quegli occhi torbidi, su cui le grosse palpebre pareva pesassero, una piú e l'altra meno. Sempre vestita di nero, agghobbita, se lo teneva stretto con tutt'e due le braccia dentro il petto, quel mistero: le mani sotto la gola: l'una, a pugno chiuso; l'altra, deformata dall'artrite su quel pugno.²³

Pero además esta máscara horrenda, asignada caprichosamente por la naturaleza, condiciona amargamente la existencia de los personajes que deben enfrentarse a la vida con un aspecto físico ridículo o desagradable que los hará ser objeto de burla o de rechazo. En "I tre pensieri della sbiobbina" la virtud de Clementina queda escondida tras un cuerpo deforme que la condena a la soledad:

Che non crescono forse così, del resto, anche certi alberelli, tutti a nodi e a sproni e a giunture storpie? Così. Con questa differenza però: che

²² "La rosa", vol. III, pp. 406-7.

²³ "Pubertà", vol. III, p. 250.

l'alberello, intanto, non ha occhi per vedersi, cuore per sentire, mente per pensare; e una povera sbiobbina, sí; che l'alberello storpio non è, che si sappia, deriso da quelli dritti, malvisto per paura del malocchio, sfuggito dagli uccellini; e una povera sbiobbina, sí, dagli uomini, e sfuggita anche dai fanciulli; e che l'alberello infine non deve fare all'amore, perché fiorisce a maggio da sè, naturalmente, così tutto storpio com'è, e darà in autunno i suoi frutti; mentre una povera sbiobbina...²⁴

Y es que el hombre está atrapado por una máscara, sea social, física o psicológica, que le ha sido asignada arbitrariamente y de la que necesita para sobrevivir. Un árbol, como dice indignado el narrador de "I tre pensieri", puede crecer torcido y no lo resiente porque no tiene necesidad de relacionarse con los demás, ni tampoco tiene necesidad de afecto, mientras que para el ser humano, representado en los personajes pirandellianos, la máscara es una de las fuentes más amargas del sufrimiento encerrado en la miseria humana.²⁵

2.2.5 La organización social como comedia humana

Si bien la máscara en los personajes pirandellianos es una prisión que los condena a representar una apariencia determinada, es una cualidad indispensable para convivir con el resto de la sociedad. En este sentido, la máscara, una imagen que no muestra todas las cualidades del individuo, hará que la dinámica social se base en el juego de convivencia de estas figuras, destinadas a representar una comedia humana. Al señor Ponza de "La signora Frola e il signor Ponza, suo genero" no puede acusarse de loco porque esto

²⁴ "I tre pensieri della sbiobbina", vol. I, p. 543.

²⁵ Sobre el tema de la máscara en la cuentística pirandelliana véase Mariapia Lamberti, "La 'máscara y el rostro' en las *Novelle per un anno* de Luigi Pirandello" en Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti, ed., *La Italia del siglo XX. IV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos*, México, Cátedra Extraordinaria Italo Calvino/ Facultad de Filosofía y Letras/ UNAM, 2001, pp. 107-117.

arruinaría su máscara de funcionario público, y lo mismo sucede con el protagonista de “La carriola” que no puede ser descubierto jugando como niño travieso con su perrita porque su máscara de abogado no se lo permite.

Esta organización social además de ser el juego de máscaras de una comedia humana, está regida por conceptos abstractos que configuran ‘lo que debería ser’; no se trata de normas morales, sino de prejuicios, códigos de decencia social y leyes de conveniencia que configuran la mentira común que sirve de escenario a los personajes pirandellianos.

Mucho se ha hablado de la dicotomía ciudad-campo en el mundo pirandelliano y de los problemas sociales específicos que se plantean en cada uno de los espacios.²⁶ El campo o el pueblo es un mundo de prejuicios contra los avances de la ciencia, como aparece en “Acqua e lí”; de supersticiones que condenan al rechazo y a la miseria a quien le creen ave de mal agüero, como en “Dono della Vergine Maria”; de una religiosidad y una decencia fingida como en “Il tabernacolo” o en “La rosa”. La ciudad es el mundo de la monotonía del trabajo cotidiano, como en “Il treno ha fischiato...” o en “La carriola”; de una clase social alta perezosa que se entretiene en minucias como “Nel gorgo”; o de una clase baja sin recursos ni defensa como en “Il ventaglio”.

Independientemente de los matices específicos de cada espacio narrativo, la sociedad en el mundo pirandelliano juzga y condena a los personajes que renuncian a la representación de su papel en la comedia. La mayoría de los protagonistas son torturados por el resto de los personajes (representantes de la sociedad), quienes, carentes de identidad propia, son

²⁶ Véase Giovanni Macchia, “Luigi Pirandello” in Emilio Cecchi e Natalino Sapegno a cura di, *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, pp. 456-464; o también Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Roma, Sciascia, 1983, pp. 16-26.

presentados como una masa indistinta destinada a sofocar al protagonista.

Ma la lotta era impari; e le beffe dei nemici (e anche degli amici) e la rabbia dell'impotenza avevano fatto perdere a Spatolino il lume degli occhi.²⁷

Éste es un ejemplo de la condena social y su poder destructivo sobre el protagonista en "Il tabernacolo". Una situación similar aparece en casi todos los cuentos, pero los narradores no reparan en criticar esta dinámica social, más bien presentan en sentidas páginas el drama de los personajes torturados. En "Il lume dell'altra casa" no se emite ninguna protesta contra una sociedad que tras el adulterio de una madre la priva de sus hijos, y el final del relato está destinado a la descripción del tormento de la protagonista:

Di quel lume dovevano vivere ormai, così, da lontano.

Eccolo!

Ma Tullio Butì non poté in prima sostenerlo. Lei invece, coi singhiozzi che le gorgogliavano in gola, lo bevve come un'assetata, si precipitò ai vetri della finestra, premendosi forte il fazzoletto su la bocca. I suoi piccini... i suoi piccini... i suoi piccini, là... eccoli... a tavola...

Egli accorse a sorreggerla, e tutti e due rimasero lí, stretti, inchiodati, a spiare.²⁸

Esto nos hace pensar en la falta de compromiso con su época y con su sociedad por parte de Pirandello que presenta los hechos, pero no crítica sus causas. De cualquier manera, es necesario identificar la dinámica social —una siniestra comedia humana— como un elemento más que condiciona el dolor de vivir de los personajes pirandellianos.

²⁷ "Il tabernacolo", vol. I, p. 96.

²⁸ "Il lume dell'altra casa", vol. III, p. 393.

2.2.6 La soledad

El caos, el destino, la fe, la máscara y la comedia humana, aspectos que conforman el dolor de vivir de los personajes de las *Novelle*, conducen a la condena más cruel, que es además una característica insoslayable en los protagonistas del mundo pirandelliano: la soledad.

La imposibilidad de encontrar certezas que sacien la sed del alma enclaustra en sí mismo a Tommasino de "Canta l'epistola", quien después de perder la fe es rechazado y aislado. Asimismo, en "I tre pensieri della sbiobbina" la soledad es la condena impuesta a Clementina por su máscara: ella, con un aspecto físico tan desagradable, permanecerá fuera del mundo del amor, porque nadie será capaz de sentir afecto por alguien que lleve una máscara horrenda:

E capisce, ora, che con que' due poveri piedi sbiechi non potrà mai entrare nel mondo misterioso che Lauretta le lascia intravedere. Non ne prova invidia, però: sí un timor vago e come un intenerimento angoscioso, di pietà per sé.²⁹

De igual manera, la máscara de viuda recatada ha excluido de la vida social a la señora Lucietta de "La rosa", y ella comprende, llena de tristeza, que el mundo le es extraño y que ahora la soledad, ante la obligación de renunciar a su femineidad, es su trágico destino:

Il color chiaro di quei grandi occhi le aveva —chi sa perché— destato confusamente l'idea che il mondo, ovunque ella andasse, le sarebbe rimasto sempre estraneo ormai, e come lontano, lontanissimo e ignoto; e ch'ella vi si sarebbe sperduta, invano chiedendo ajuto, tra tanti occhi che sarebbero rimasti a guardarla, come quelli, con qualche velo di tristezza, sí, ma in fondo indifferenti.³⁰

²⁹ "I tre pensieri della sbiobbina", vol. I, p. 456.

³⁰ "La rosa", vol. III, p. 449.

La soledad también es la mayor tortura de Simone Lampo en “Fuoco alla paglia”. En esta *novella* el estado de soledad como un tormento angustiante es mencionado explícitamente en varias ocasiones a lo largo del relato, pero sobre todo es sugerido en este fragmento dedicado a la percepción del paisaje en medio de la honda tristeza del protagonista que ve reflejado en la oscuridad y desolación del entorno su propio dolor causado por el abandono:

Nina non avrebbe affrettato il passo, neanche se il padrone la avesse tempestata di nerbate. Pareva glielo facesse apposta, per fargli assaporar meglio con la lentezza del suo andare i tristi pensieri che, a suo dire, gli nascevano anche per colpa di lei, di quel tentennio del capo, cioè, ch'essa gli cagionava con la sua andatura. Sissignori. A forza di far così e così con la testa, guardando attorno dall'alto della sua groppa la desolazione dei campi che s'incupiva a mano a mano sempre più con lo spegnersi degli ultimi barlumi crepuscolari, non poteva fare a meno di mettersi a commiserar la sua rovina.³¹

Fragmentos como éste, dedicados a la representación del entorno como una proyección del desamparo del personaje, constituyen unos de los momentos más sentidos de la cuentística pirandelliana. Como en “Notte”, cuyos protagonistas tras ser arrastrados por el flujo de la vida se encuentran en un estado de ‘soledad acompañada’ y son invadidos por una sensación de vacío y de incomprensión, aun estando acompañados. Así, en este párrafo conclusivo la contemplación de la soledad y la inmensidad de un paisaje nocturno de mar les revela una imagen agradable y amarga, un instante enigmático que les permite vislumbrar el misterio de su dolor de vivir:

Nel più profondo recesso della loro anima il ricordo di quella notte s'era chiuso; forse, chi sa! per riaffacciarsi poi, qualche volta, nella lontana memoria, con tutto quel mare placido, nero, con tutte quelle stelle sfavillanti, come uno sprazzo d'arcana poesia e d'arcana amarezza.³²

³¹ “Fuoco alla paglia”, vol. I, p. 336.

³² “Notte”, vol. I, p. 586.

2.3 *Conoscersi è morire. La toma de conciencia y la crisis*

Para los personajes pirandellianos la mayor tortura es soportar el dolor de vivir, pero lo es también el tomar conciencia de ello. El ser humano es el único animal que insiste en cuestionar el sentido de su existencia, su lugar en el mundo, la naturaleza de la máscara que arbitrariamente le fue otorgada; en resumidas cuentas, el hombre es el único ser que se pregunta sobre las causas de su sufrimiento sin resignarse a aceptar que la infelicidad es parte su naturaleza. Por ello a un cierto punto del relato los personajes toman conciencia de la siniestra comedia humana que están representando y entran en crisis, porque, a partir de este momento, ya no pueden regresar al escenario para seguir representando su papel. Hay varias maneras de llegar a esta crisis – puede ser producto de un dolor incontenible que se desborda, o puede ser causada por una revelación momentánea–, pero consecuentemente los personajes deben tomar una decisión resolutive que, casi siempre, los conducirá a un estado de mayor sufrimiento o a un desenlace trágico.

2.3.1 El hartazgo

El dolor de vivir siempre es padecido por los personajes pirandellianos, pero en ocasiones es tan intenso que se vuelve intolerable. El dolor del luto, del quebranto de la fe o de la pérdida del sentido de la vida puede llegar a desbordarse, y los personajes, exhaustos, se rinden ante el sufrimiento.

En “Acqua e lí” el dolor incontenible del luto se apodera del doctor Calajò al presenciar la muerte de sus dos hijos, víctimas de los prejuicios contra la ciencia médica. También en “Dono della Vergine Maria” el narrador da cuenta del desfallecimiento espiritual de don Nuccio, a quien las desgracias le han absorbido, ya casi por completo, la fuerza que se necesita para vivir y

seguir soportando el terrible sufrimiento que le causa la muerte de sus hijas:

Ed egli, ora, era quasi inebetito. Se l'erano portata via con loro, la sua anima, le cinque figliuole morte. Per quest'ultima gliene restava un filo appena.³³

El quebranto de la fe desencadena la crisis de Spatolino en "Il tabernacolo", quien, agobiado por las bromas del destino y cansado de luchar contra el resto de la sociedad, deja de creer en la existencia de las leyes divinas llegando a la conclusión de que Dios no existe, o si existe poco importa, porque no puede ayudarlo:

Spatolino scappò via dalla sala del tribunale come levato di cervello; non tanto per la perdita del suo capitaluccio, buttato lì, nella costruzione di quel tabernacolo; non tanto per le spese del processo a cui, per giunta, era stato condannato; quanto per il crollo della sua fede nella giustizia divina.

—Ma dunque, —andava dicendo, —dunque non c'è più Dio?³⁴

De igual manera, Tommasino de "Canta l'epistola" se ha cansado de buscar consuelo y respuesta a sus inquietudes espirituales, que además lo han orillado al aislamiento y al rechazo. El resultado es el desdoblamiento del cuerpo y el espíritu: mientras que su espíritu es absorbido por una obsesión incesante, su cuerpo comienza a desensibilizarse y, separándose de su voluntad y su conciencia, continúa funcionando de manera independiente.

È vero intanto che il corpo, anche quando lo spirito si fissi in un dolore profondo o in una tenace ostinazione ambiziosa, spesso lascia lo spirito così fissato e, zitto zitto, senza dirgliene nulla, si mette a vivere per conto suo, a godere della buon'aria e dei cibi sani.³⁵

Por último, la pérdida del sentido de la existencia desencadena,

³³ "Dono della Vergine Maria", vol. I, p. 732.

³⁴ "Il tabernacolo", vol. I, p. 105.

³⁵ "Canta l'epistola", vol. I, p. 484.

obviamente, la crisis en los personajes pirandellianos; como en el protagonista de “L’uccello impagliato”, quien ha dedicado toda su vida a luchar contra la enfermedad que había matado a todos los miembros de su familia. Él ha logrado cumplir sesenta años, ha vencido al destino contra el que siempre ha lidiado, pero, en esta lucha por sobrevivir, de igual manera ha sacrificado la propia vida teniendo que seguir los rígidos cuidados médicos. Por ello al llegar a los sesenta años, aunque en un primer momento se cree vencedor al haber alcanzado su objetivo de vida, reconoce con amargura que sin esa meta absurda, que consiste en sobrevivir permaneciendo fuera de la vida, su existencia ya no tiene sentido y no le queda sino rendirse ante la muerte que siempre intentó postergar:

Marco Picotti si sentí placato. Lo scopo della sua vita era raggiunto.

E ora?

Ora poteva morire. Ah, sí, morire, morire: era stufo, nauseato, stomacato: non chiedeva altro! Che poteva piú essere la vita per lui?

Senza piú quello scopo, senza piú quell’impegno –stanchezza, noja, afa.³⁶

2.3.2 La revelación repentina

La crisis en los personajes pirandellianos también puede originarse tras la repentina revelación de un elemento simbólico que les muestre algunos de los enigmas de la existencia humana. Tales como la máscara, los misterios del inconsciente, o el conflicto entre las formas fijas –nociones de verdad construidas por el hombre– y el flujo de vida que a su paso las destruye.

En “La rosa” la contemplación de esta flor roja, metáfora de la vida y la juventud, es capaz de mostrar a la viuda Lucietta la contradicción absurda entre la máscara y los sentimientos que se esconden debajo, por lo que esta

³⁶ “L’uccello impagliato”, vol. III, p. 372.

rosa será capaz de infundirle el deseo de arrancarse su máscara de viuda para obedecer a sus ilusiones y así gozar de la libertad, al menos por una noche:

La signora Lucietta restò dapprima a mirarla, stupita tra lo smortume della tappezzeria grigiastra, di quella sudicia saletta. Poi, dalla gioja di quella rosa rossa ebbe come un tuffo nel sangue. Vide vivo lí in quella rosa il suo desiderio ardente di godere una notte almeno. E liberatasi d'un tratto dalla perplessità che finora la aveva tenuta, dall'orrore dello spettro del marito, dal pensiero dei figli, corse, staccò dal gambo quella rosa e istintivamente, presentandosi davanti allo specchio su la mensola, se la accostò al capo.³⁷

En “La rosa” la máscara es sólo una faceta que puede ser completamente opuesta a la personalidad que permanece oculta. Sin embargo, en otros cuentos es demostrado que esta parte escondida del ser humano resulta misteriosa e indescifrable y puede conducirlo a conductas inexplicables incluso para sí mismo. Tal es el tema que origina la crisis en los personajes de “Nel gorgo”, donde aparecen acciones incongruentes con la conciencia de los protagonistas, acciones que además se hunden en el olvido inmediato, sin dejarles ningún remordimiento:

Il segreto d'un attimo, sepolto per sempre. Ebbene, questo ha fatto impazzire tuo marito. Non la colpa, che nessuno di noi due ha pensato di commettere! Ma questo: il poter pensare che questo può accadere: che una donna onesta, innamorata di suo marito, in un attimo, senza volerlo, per un improvviso agguato dei sensi, per la complicità misteriosa dell'ora, del luogo, cada nelle braccia d'un uomo; e, un minuto dopo, sia tutto finito, per sempre; richiuso il gorgo; sepolto il segreto; nessun rimorso; nessun turbamento; nessuno sforzo per mentire di fronte agli altri, di fronte a noi stessi.³⁸

En “Il treno ha fischiato...” el sonido de un tren revela de improvviso a

³⁷ “La rosa”, vol. III, p 462.

³⁸ “Nel gorgo”, vol. II, p. 577.

Belluca la existencia de una posibilidad diferente de vida, mejor que la suya invadida por la miseria y el sufrimiento. Belluca entiende que su estilo de vida le ha sido asignado por el destino, pero que existe algo más allá de su mundo individual horrendo. Así el sonido del tren le abre la posibilidad de imaginar la existencia de un mundo más llevadero y sobre todo le abre la posibilidad de separarse de su realidad atormentada:

E, d'improvviso, nel silenzio profondo della notte, aveva sentito, da lontano, fischiare un treno. Gli era parso che gli orecchi, dopo tant'anni, chi sa come, d'improvviso gli si fossero sturati. [...]

C'era, ah! c'era fuori di questa casa orrenda, fuori di tutti i suoi tormenti, c'era il mondo, tanto, tanto, tanto mondo lontano, a cui quel treno s'avviava...³⁹

De igual manera, el conflicto entre la vida y las formas construidas, explicado por Pirandello en *L'umorismo*, le es revelado al protagonista de "La carriola", quien tras un viaje en tren, símbolo del flujo de la vida, por un instante sale de su máscara y 'se ve vivir'; a partir de este momento comprende una de las grandes contradicciones de la existencia humana: las formas, ideales y conceptos, construidos por el hombre y con los que siempre se pretende permanecer coherente, se oponen al movimiento continuo propio del flujo de la vida; entonces, si el movimiento es vida, toda forma fija es una especie de muerte. Esto generalmente es ignorado y el hombre siempre lucha por cuajarse en una máscara, negándose muchas otras alternativas de vida, y cuando lo consigue piensa haber conquistado su vida, pero lo que en realidad ha conquistado es la muerte: la petrificación en una forma fija destinada a romperse al ser arrastrada por el flujo de la vida:

Pochissimi lo sanno; i piú, quasi tutti, lottano, s'affannano per farsi, come dicono, uno stato, per raggiungere una forma; raggiuntala,

³⁹ "Il treno ha fischiato...", vol. I, p. 668.

credono d'aver conquistato la loro vita, e cominciano invece a morire. Non lo sanno, perché non si vedono; perché non riescono a staccarsi più da quella forma moribonda che hanno raggiunta; non si conoscono per morti e credono d'esser vivi. Solo si conosce chi riesca a veder la forma che si è data o che gli altri gli hanno data, la fortuna, i casi, le condizioni in cui ciascuno è nato. Ma se possiamo vederla, questa forma, è segno che la nostra vita non è più in essa: perché se fosse, noi non la vedremmo: la vivremmo, questa forma, senza vederla, e morremmo ogni giorno di più in essa, che è già per sé una morte, senza conoscerla. Possiamo dunque vedere e conoscere soltanto ciò che di noi è morto.⁴⁰

Con esta reflexión el narrador de “La carriola” enuncia uno de los mayores componentes de la miseria humana en el mundo pirandelliano: la capacidad de ‘verse vivir’ que consiste en un breve instante en el que el hombre es capaz de quitarse su máscara y observarse fuera de sí mismo. Es un distanciamiento que le permite vislumbrar la comedia que está representando, las contradicciones que ésta encierra, y sobre todo el vacío que yace detrás de la galería de apariencias que sostienen la existencia. A partir de ese momento el hombre ya no puede volver a ponerse la máscara, porque la comedia humana sólo debe ser vivida y nunca puede ser vista desde fuera; de ser así es imposible regresar y sólo quedan tres salidas: resignarse a seguir arrastrando la máscara, o bien arrancársela a través del suicidio; o la reclusión en la dimensión de la locura.

2.4 Los tres posibles desenlaces de la tragedia humana. Ejemplo prototípico de “Ignare”

En una de las *Novelle* encontramos juntos los tres posibles desenlaces de la tragedia humana representada por los personajes de Pirandello, y por eso la

⁴⁰ “La carriola”, vol. III, p. 558. Los principios humoristas enunciados por este personaje los observaremos con más detenimiento en el inciso “Los locos iluminados. Enunciación de principios humoristas” del siguiente capítulo.

hemos escogido como paradigma. Nos referimos a “Ignare”, la historia del trágico destino de tres monjas ultrajadas en su misión de ultramar, que consideramos uno de los cuentos más representativos del mundo pirandelliano y además uno de los mejor logrados desde el punto de vista narrativo. En este cuento se concentran casi todos los temas de las *Novelle* —la crueldad del destino, el dolor que impone la máscara, el cuestionamiento sobre la existencia de Dios, la sociedad como verdugo de los protagonistas, y la soledad angustiante— así como los tres finales de la tragedia humana: la resignación, la muerte y la locura. Asimismo, la narración en tercera persona, focalizada en la perspectiva de las protagonistas que casi no toman la palabra, es capaz de mantener la tensión del relato y de representar el misterio y la incertidumbre con que las tres monjas enfrentan su destino.

En el relato nunca se menciona de manera explícita que las monjas hayan sido víctimas de una violación (se confirmará cuando se sepa que están embarazadas) pero inmediatamente se insinúa en fragmentos como éste, donde una imagen borrosa sugiere la violencia sufrida mediante alusiones a un infierno y al padecimiento de la herida más grave, que a través del cuerpo, llega hasta el alma:

Ora erano qua. [...] Avevano quasi il dubbio che fosse stato un incubo orrendo tutto quell’inferno e quel lungo navigare e quel porto e quegli aspetti strani.

Avevano bisogno di lasciare in quel torpore non solo il corpo, ma anche la coscienza. [...] All’orrore delle ferite aperte dal ferro nelle loro carni rispondeva l’orrore piú grande di un’altra ferita insanabile, per cui piú del corpo la loro anima aveva sanguinato.⁴¹

Esta narración incierta y difusa corresponde a la percepción de las protagonistas que como mecanismo de defensa ante el dolor y la vergüenza

⁴¹ “Ignare”, vol. III, p. 269.

han cancelado el recuerdo de la memoria y no tomarán conciencia de lo sucedido hasta notar en su cuerpo los cambios físicos y emocionales del embarazo.

Los hábitos no les permiten tener un hijo, ni aún cuando haya sido engendrado en contra de su voluntad. Porque además el martirio de engendrar un “frutto infame” (definición que aparece en repetidas ocasiones) es condenado por las leyes de la decencia social, por lo que las monjas deberán esconder su embarazo y deshacerse de su hijo apenas nazca.

Esta condena social orilla a las protagonistas a una amarga soledad en medio de la cual deberán sobrellevar su suplicio:

Le tre suore, affacciate alle finestre, si perdevano nella lontananza di quella quiete misteriosa. Non sapevano dove andare con l'anima, a chi rivolgersi per conforto, come nascondere ai loro stessi occhi l'onta di quel martirio.⁴²

Pero de nuevo aquí no aparece ningún reproche a la dinámica social que las desampara. Más bien el narrador, que ahora se une con el pensamiento de sor Leonora, recrimina al orden divino que permite se cometa una violencia tal precisamente contra quienes se han consagrado a Dios:

Dio permetteva che in un corpo offerto a Lui fosse accolto e stesse a maturare un frutto infame, e sotto quell'abito crescesse la vergogna, il ribrezzo, l'orrore d'una atroce maternità. Come poteva Dio permetter questo?⁴³

Sin embargo, más adelante, al presentar el pensamiento de sor Agnese, el narrador encontrará a lo sucedido una aterradora explicación divina: un castigo contra la soberbia encerrada en el sacrificio rendido a Dios.

⁴² *Ibidem.*, p. 274

⁴³ *Idem.*

El embarazo está por llegar a su término y cada una, con una conducta distinta, se prepara para concluir con su martirio. Sor Leonora es la que más se resiste a aceptar su trágico destino; sor Agnese está sumida en una enorme tristeza que le impide reaccionar; mientras que sor Ginevra, la más inocente, sigue ignorando temerosa lo que le sucederá a su cuerpo: no se explica cómo podrá salir de ella un niño. Aquí se abren las expectativas conclusivas del relato: las tres protagonistas han sido sometidas a la misma tortura, pero cada una es poseedora de una personalidad propia y el final reservado para ellas será diferente.

2.4.1 La resignación

Sor Agnese es el personaje más pasivo. Su dolor es sofocado por la incapacidad de rebelarse contra la vida. Ella prefiere sumirse en una apática resignación, llorar con “lacrimae dense” su suerte e intentar reprimir sus emociones: el dolor de su suplicio y al mismo tiempo el sentimiento de afecto hacia su hijo, reacción involuntaria y natural de una madre:

Non doveva intenerirsene: era appunto questo il martirio: accogliere e maturare nel corpo offerto a Dio quel frutto infame. Ma era in lei; lei lo teneva in grembo, oh Dio! e lo nutriva di sé. Forse il suo latte, forse le sue cure lo avrebbero redento! Sottratto a lei, allevato in un ospizio, senza amore, come sarebbe cresciuto, concepito com'era nell'orrore d'una strage, frutto nefando d'un sacrilegio?⁴⁴

Pero finalmente sor Agnese decidirá conservar su máscara de monja y renunciará a su hijo.

Personajes como sor Agnese son los más débiles del mundo pirandelliano y su conducta es envuelta por la piedad del narrador que dedica

⁴⁴ *Ibidem*, p. 276.

sentidas páginas a quienes no pudieron hacer otra cosa que resignarse a seguir arrastrando su máscara. Como en estas líneas que cierran la *novella* "Pena di vivere così", dedicadas a representar la derrota de la señora Lèuca, la protagonista:

...questa pena, questa pena che non passa, anche se qualche gioja di tanto in tanto la consoli, anche se un po' di pace dia qualche sollievo e qualche ristoro: pena di vivere così...⁴⁵

2.4.2 La muerte

La muerte es la única posibilidad de renunciar definitivamente a la comedia humana y esto lo entienden muy bien los personajes que agobiados por el dolor de vivir deciden arrojar su máscara. Pero este final no es otorgado a los más débiles; por el contrario, el suicidio, final elegido para muchas de las mujeres, exige a los personajes la fuerza vital que los conduzca a tomar la resolución de su destino en sus propias manos.⁴⁶

En las *Novelle*, también aparece la muerte natural, pero casi siempre está reservada a personajes inocentes que no merecen el sufrimiento impuesto por el destino y que son liberados de la siniestra comedia humana con la esperanza de encontrar una vida mejor en el paraíso. Como aparece en el final de "L'ombrello", donde la niña Mimí al ver morir a su hermana le lleva el paraguas, por el que habían peleado, pensando que Didí ahora lo necesitará más en el cielo:

Poco dopo le due vecchie che vegliavano l'agonia di Dinuccia, se la videro venire innanzi con quell'ombrellone piú grosso di lei tra le braccia, balbettando:

⁴⁵ "Pena di vivere così", vol. II, p. 265.

⁴⁶ Sobre el tema de la muerte y el suicidio en los cuentos de Pirandello véase María Esther Badín, *El suicidio y la muerte en los cuentos de Pirandello*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1989.

—«L'ombrello... a Didí... in cielo... piove».⁴⁷

O también en la frase que cierra el relato de "Ignare": "[la pequeña morta], che certo aveva riaperto in paradiso i suoi dolci occhi di cielo."⁴⁸ Pues Sor Ginevra es el personaje más inocente que acepta con mayor candor su tragedia; su ternura, remarcada por las numerosas alusiones a sus dulces ojos azules, la conduce al mejor desenlace posible: la muerte:

La vecchia conversa ricomponeva sul letto le membra della morta, a cui nel pallido, livido visino affilato erano rimasti semiaperti i dolci occhi azzurri. E pareva che in quel pallore la piccola morta sorrisse d'essersi liberata così.⁴⁹

2.4.3 La locura

Sor Lenora es el personaje más fuerte y más activo de las tres, es la que más se resiste a aceptar su suerte y la que más cuestiona la naturaleza de su desgracia. Para ella está reservado un episodio de violenta locura como respuesta a una maternidad que ella habría aceptado, pero que le ha sido negada por las leyes de la decencia social. Tras la muerte de sor Ginevra, sor Leonora descubre al recién nacido que, arrumbado en un rincón, estaba envuelto en un paño ensangrentado. La locura se apodera de ella y la obliga a aferrarse a un instinto de maternidad que no podía permanecer reprimido:

Ma suor Leonora, volgendo attorno obliquamente gli occhi da matta, scorse in un angolo un movimento convulso dentro un lenzuolo insanguinato tutto rinvoltolato per terra. Con una mossa da belva balzò a quell'angolo, raccattò da terra una creaturina paonazza, che emise un vagito roco, e scappò nella sua cella: vi si chiuse, e con gioja selvaggia

⁴⁷ "L'ombrello", vol. III, p. 294.

⁴⁸ "Ignare", vol. III, p. 280.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 279.

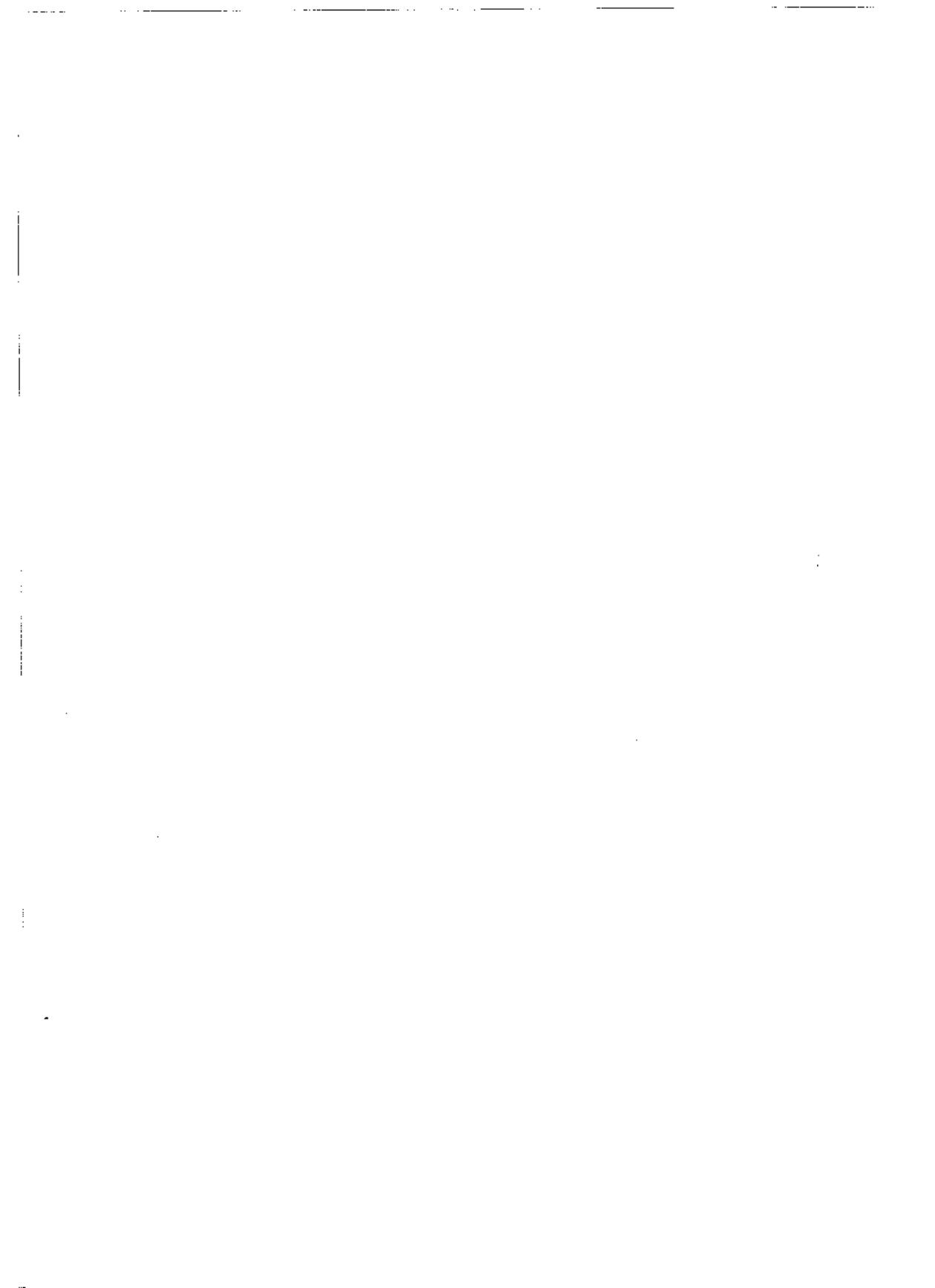
offri il seno che le scoppiava a quella creaturina.⁵⁰

La locura en sor Leonora es un breve momento de rebelión contra su destino y su máscara. Este estado de violenta ansiedad le exige el cumplimiento de una maternidad que primero había sido forzada y que ahora es reprimida. Sin embargo, en este personaje el episodio de locura se disuelve y sor Leonora debe continuar sobrellevando su trágico destino.

En las *Novelle* la locura, final reservado para 22 personajes, es una de las posibles salidas de la siniestra comedia humana padecida en el mundo pirandelliano. La locura representará para el personaje la puerta hacia un refugio alejado del dolor. Serán numerosas las manifestaciones de la locura, pero todas estarán dirigidas al mismo objetivo: aliviar el dolor de vivir. Sin embargo, el final del personaje loco no siempre será esperanzador: algunos serán obligados a regresar al mundo de los cuerdos, o bien se darán cuenta por ellos mismos que la locura es sólo un medio de evasión incompatible con su máscara y con la dinámica social a la que pertenecen.

La locura es el elemento que une a 22 personajes, diferentes de todos los demás, y, al mismo tiempo, poseedores de una personalidad propia. Y es precisamente en la caracterización de cada uno de éstos donde reside la concepción pirandelliana de la locura, por lo que en el siguiente capítulo nos dedicaremos a observar los diferentes aspectos de la construcción de personajes locos, el diseño de la locura, en las *Novelle per un anno*.

⁵⁰ *Ibidem*, vol. III, pp. 279-80.



CAPÍTULO III

EL DISEÑO DE LA LOCURA EN LOS PERSONAJES DE LAS *NOVELLE PER UN ANNO*

En las *Novelle* los locos —a veces reconocidos como tales de manera inequívoca por las voces del relato, otras sólo por el narrador— son caracterizados por un retrato, una dinámica de pensamiento y unas acciones que los distinguen, en la mayoría de los casos, del resto de los personajes. A esta serie de rasgos característicos le llamamos el diseño de la locura. Pero este diseño, al mismo tiempo que exige establecer una separación con el mundo de los cuerdos, varía en cada personaje para otorgarle una identidad específica: los locos de Pirandello no son tipos, sino individuos¹ que durante su momento de locura experimentan un complejo proceso de conciencia y rebelión contra la miseria humana.

El diseño de la locura en los personajes de las *Novelle* se rige por un sistema de constantes y variantes: una serie de patrones comunes, que marcan la diferencia respecto a la caracterización de la cordura, pero acompañados por

¹ Este proceso de transformación les da a los personajes la cualidad de individuos y no de tipos. Como especifica German Grosser: (“Tipologia del personaggio” *Narrativa*, Milano, Principato, 1985, p. 259) “Tipo è un personaggio dotato di un solo tratto psicologico, o comunque di un numero molto limitato di tratti, e senza capacità di evoluzione nel corso della storia; individuo è un personaggio dotato di numerosi tratti psicologici e in grado (almeno virtualmente) di evolversi nel corso della storia in relazione a esperienze, situazioni, eventi o rapporti particolari.”

variantes que dan personalidad propia a cada uno de los locos. Para nuestro análisis, simplemente por motivos de comodidad, identificaremos los elementos constantes y con base en éstos sistematizaremos los aspectos de la caracterización de los personajes locos, aunque al interno de las diferentes categorías casi siempre encontraremos excepciones. Comenzaremos por observar el momento en el que los personajes son identificados como locos por las voces del relato, donde se pone en juego la subjetividad en la percepción de la locura. Después analizaremos la caracterización de estos personajes: el retrato físico y el emocional; las diferentes dinámicas de pensamiento reflejadas en su discurso; y las acciones en las que consiste su locura. Y por último, veremos cuáles son los diferentes desenlaces de la locura de estos personajes.

3.1 Presentación e identificación del personaje loco

Como hemos mencionado en la presentación de este estudio, nuestro principio metodológico más importante es partir de la enunciación explícita de la locura por parte de alguna de las voces del relato, para después analizar la concepción de la misma en las *Novelle*. Desde luego, los personajes no aparecen solos en el mundo narrado, sino que son construidos por el autor a partir del discurso del narrador –que da cuenta del entorno, la conciencia y las acciones del personaje–, así como el del resto de los personajes –que reaccionan de diferentes maneras ante la presencia del personaje principal– y, evidentemente, a partir del discurso directo del personaje mismo; y es a partir de este entramado discursivo que cobran vida los locos de las *Novelle*. Algunas veces la locura del personaje es reconocida por todas las voces del relato; otras incluso es el mismo personaje el que confiesa estar loco; pero también encontramos cuentos en los que el narrador o los personajes

cuestionan supuesta locura del protagonista.

3.1.1 La identificación inequívoca de la locura

En once cuentos la locura del personaje es aceptada de manera inequívoca por todas las voces del relato: ésta es presentada por el narrador y es advertida por los demás personajes que reaccionan de manera particular –con miedo, sorpresa, o compasión– ante la presencia del loco.

En “Pubertà” la protagonista Dreetta, una adolescente atormentada por los cambios de su cuerpo y por la opresión que para ella representaba la figura de su abuela, padece un estado de ansiedad constante que desemboca, como dice el narrador, en “*veri lampi di follia*”.² La presentación de su locura está a cargo del narrador, mientras que a los demás personajes toca la reacción de desconcierto durante su último episodio de locura: Dreetta, comenzó a interesarse en su profesor de inglés cuando pensó que casándose con él podría escapar de su entorno; él le parecía un buen partido, y lo observaba detenidamente hasta que una vez advirtió que uno de sus calcetines se había bajado más de la cuenta por lo que la pantorrilla había quedado descubierta. Detalle que para Dreetta fue interpretado como una señal terrible de desaliño y que la llevó a imaginarse cómo sería la cotidianidad de su posible vida conyugal. Este pensamiento le provoca un terror tan grande que la hace sumergirse en el último de sus instantes de locura, y, entonces, cuando se da cuenta que su profesor se ésta alejando de la casa, con “*gli occhi lampeggianti di follia*”³ se avienta por la ventana para tratar de alcanzarlo y se estrella contra el pavimento.

² “Pubertà”, vol. III., p. 250.

³ *Ibidem*, p. 254.

En "Ignare" la locura de sor Leonora, enunciada por el narrador, sorprende a las monjas porque se trata de una conducta rebelde que no concuerda con la máscara de una monja consagrada a la obediencia. Sor Leonora había sido obligada a llevar a término su embarazo provocado por una violación, pero, visto que los hábitos no le permiten tener un hijo, inmediatamente después de dar a luz le habían quitado a su bebé. Sin embargo, sor Leonora ya no logra soportar el dolor de verse separada de su hijo y, como mencionamos en el capítulo anterior, su sufrimiento se convierte en un episodio de locura que consiste en rechazar los hábitos y reclamar su derecho de madre. Este comportamiento, más que una rebelión, es concebido por las monjas como un episodio de locura que tarde o temprano llegará a su fin; pues se trata de cuento donde el reconocimiento de la locura es conveniente e incluso necesario para los personajes que rodean al loco.

En "Berecche e la guerra" la locura del protagonista Berecche —un padre anciano que sufre la ansiedad de la espera de su hijo que voluntariamente partió a la guerra— consiste en galopar desbocadamente para tratar de entender si la emoción de la aventura fue el motivo de semejante decisión. Berecche ha intentado explicarse racionalmente cuál es el sentido que las personas pueden encontrarle a la guerra, pero al no llegar a ninguna conclusión satisfactoria decide recurrir a la experimentación directa de las emociones encerradas en el espíritu de combate. Este continuo cuestionarse sobre su entorno —la guerra y el sufrimiento sin sentido de los hombres— es presentado como un estado de locura por el médico Fongi, quien piensa que no existe "nessun segno piú manifesto di pazzia che il ragionare, o il credere di ragionare, in certi momenti".⁴ Y más adelante, cuando el protagonista lleve a cabo la arriesgada

⁴ "Berecche e la guerra", vol. III, p. 609.

cabalgata, será identificado como un loco por el resto de los personajes que reaccionarán con desconcierto y preocupación, no tanto por el estado mental de Berekche, cuanto por el peligro que corre el viejito subido al caballo. Por lo que en este cuento la locura es identificada por la mayoría de los personajes como una alteración de la conducta, mientras que sólo el narrador y el médico Fongi la reconocen como un estado de conciencia diferente.

En "Paura d'esser felice" la locura es la solución que encuentra el protagonista Fabio Feroni tras rendirse ante el destino. Este personaje abrumado por la mala suerte se había refugiado en la que él llamaba la 'filosofía del brinco del saltamontes', convencido de que algo tan insignificante como el brinco de un saltamontes podría arruinar su vida. Siguiendo esta idea Fabio Feroni decide expresar en todo momento, a los demás y a él mismo, justo lo contrario de lo que desea, para que así el destino, que él considera su enemigo, no le derrumbe sus verdaderos anhelos. Al personaje comienza a sonreírle la fortuna, pero a medida que aumenta su bienestar, también se vuelve más grande el miedo que su alegría se derrumbe de improviso. Entonces, él se sigue aferrando a su filosofía, que cada vez le ayuda menos a controlar el terror ante la felicidad que se aproxima, y se obsesiona por encontrar de dónde podría surgir la fatalidad temida, hasta que encuentra un saltamontes escondido en la alacena. Según su filosofía es precisamente este ser tan pequeño el que podría desencadenar su ruina; y por ello, su locura consiste en tragarse el saltamontes para así vencer a las fatalidades que el destino acarrea. Ahora que el insecto ha desaparecido, Fabio Feroni puede entregarse a la felicidad sin preocupaciones, y lo hace adoptando la personalidad del insecto que se había tragado. En este cuento la construcción de la locura del protagonista se apoya, más en que las afirmaciones del narrador, en las acciones y el discurso del personaje, así

como en la reacción de pánico de su esposa, la única espectadora de este extraño comportamiento. La pérdida paulatina del lenguaje y sobre todo la adopción de la personalidad de un insecto remiten por sí mismas a la identificación de la locura y el narrador no tiene que repetir insistentemente que el personaje está loco.

Una locura sin espectadores y construida por el narrador es la del protagonista de "Fuga". La historia del señor Bareggi —quien, desesperado ante la tortura de la vida sedentaria que le impone la nefritis, planea liberarse huyendo en la carreta del lechero— es referida enteramente por el narrador que recuerda insistentemente que esta huida es efectuada durante un episodio de locura. Sólo aparece en las primeras líneas un monólogo de Bareggi que es enormemente representativo porque aquí él mismo anuncia, aún como personaje cuerdo, que su ansiedad lo conducirá a la locura:

— A te, domani, le fitte a tutte le giunture, — si mise a dire, — la testa che ti pesa come il piombo, e gli occhi che non li puoi piú aprire, tra il gonfiore di queste belle borse acquerose! Parola d'onore, va a finir che la faccio davvero, la pazzia!⁵

En "Nel gorgo" la historia del protagonista Romeo Daddi, que enloquece al perderse en el delirio de intentar descifrar los bajos instintos ocultos en quienes lo rodean, es reconstruida enteramente por los personajes, mientras que el narrador es uno más del círculo de amigos a los que llega la noticia del repentino e inexplicable enloquecimiento del protagonista, que tampoco aparece directamente porque el relato comienza cuando Romeo Daddi ya está encerrado en el manicomio. La narración se articula a partir de los diálogos de los personajes que indagan sobre las causas del repentino enloquecimiento. De modo que en este cuento la evolución interior del

⁵ "Fuga", vol. II, p. 440.

protagonista que termina enloqueciendo no es el tema principal, sino la incertidumbre de las causas que arrastran a recluirse en la locura a un ser humano.

En las *Novelle* la locura no sólo inspira miedo o desconcierto, también puede ser recibida con simpatía cuando se ve al loco como un pobre infeliz que no hace daño a nadie. Es el caso del protagonista de “Vittoria delle formiche”. A este personaje, al que Pirandello no le otorga un nombre, la locura lo conducirá a la muerte más atroz de todos los locos pirandellianos: morir por las quemaduras provocadas en un incendio. La razón de su muerte, una alianza de los elementos de la naturaleza en su contra, es presentada en este párrafo que abre el relato:

Una cosa per sè forse ridicola ma, agli effetti, terribile: una casa invasa tutta dalle formiche. E questo pensiero folle: che il vento si fosse alleato con esse. Il vento con le formiche. Alleato, con quella sconsideratezza che gli è propria, da non potersi nell’impeto fermare neppure un minuto per riflettere a quello che fa. Detto fatto, a raffica, s’era levato giusto sul punto che lui prendeva la decisione di dar fuoco al formicajo davanti la porta. E detto fatto, la casa, tutta in fiamme. Come se per liberarla dalle formiche lui non avesse trovato altro espediente che il fuoco: incendiarla.⁶

El protagonista, un terrateniente arruinado tras despilfarrar su fortuna, había tenido que mudarse a una humilde casa en medio del campo, pero con el tiempo en vez de vivir afligido recordando sus días de opulencia había encontrado un gran placer en sentirse rodeado por la naturaleza, hasta que su casa fue invadida por las hormigas; para eliminarlas intentó prenderles fuego, sólo que no imaginó que justo en ese momento el viento comenzaría a soplar tan fuerte provocando que el fuego se expandiera por toda la casa. Entonces,

⁶ “Vittoria delle formiche”, vol. III, p. 702.

el personaje pretendió apagar el incendio con su propio cuerpo, mientras gritaba que estaba convencido que el viento y las hormigas se habían aliado en contra suya... evidentemente, no sobrevivió al incendio. En este cuento el narrador, aunque no lo contradice, no se compromete enunciando la locura del protagonista, sino que son los demás habitantes del pueblo los que reconocen una condición propia de la locura: vivir alegremente en la sencillez de una casa rodeada por la naturaleza. Este loco es recibido con piedad y simpatía; sobre todo en la escena final cuando el protagonista agonizando seguía repitiendo la palabra “alleanza” y los demás, recordando que se trataba de un loco, enfrentan su desgracia con una benévola conmiseración: “Ma già lo sapevano pazzo. E quella sua fine, sí, fu commiserata, ma pur con un certo sorriso sulle labbra”.⁷

Lo mismo sucede con Spatolino, el protagonista de “Il tabernacolo”. Este personaje había invertido todo su capital en construir una capilla bajo encargo del notario que, al poco tiempo, había muerto repentinamente, por lo que ya nadie se había ocupado de pagarle a Spatolino la construcción de la capilla. Consecuentemente, Spatolino se siente abatido, no tanto por haber perdido todos sus ahorros, sino por darse cuenta de que no existe ni Dios ni la justicia divina, pues sus sentidas plegarias poco le ayudaron a enmendar esta injusticia. La pérdida de la fe es la causa de la locura de Spatolino, y su locura consiste en adoptar la personalidad de Cristo e instalarse en la capilla que él mismo había construido. El narrador es el primero en anunciar que el personaje ha enloquecido, y después Spatolino lo demuestra dirigiéndose a los demás como si él fuera Cristo:

Lasciatemi, giudei!

⁷ *Ibidem*, p. 708.

Ma que' giudei non vollero lasciarlo prima di sera. – A casa! – gli ordinò il delegato. – A casa, e giudizio, bada!
– Sì, signor Pilato, – gli rispose Spatolino, inchinandosi.⁸

Es interesante notar que en este diálogo el narrador se apropia del discurso del loco usando también la palabra 'giudei'. Esto puede tener un efecto de burla o incluso podría ser un contagio del discurso de Spatolino, anticipando el poder del loco sobre los cuerdos: como vemos claramente al final del relato cuando los personajes que indulgentemente habían tolerado la locura de Spatolino, ahora se le acercan para encomendarle milagros.

No sólo la simpatía sino también la risa es la reacción ante los dos locos, Nàzzaro y Simone, que se vuelven amigos en "Fuoco alla paglia". Simone Lampo es conciente de sus extrañezas de conducta, sus locuras, y las comete para molestar a los demás habitantes del pueblo, sólo que ellos en vez de ofenderse se ríen y se alejan de él. El rechazo es la mayor tortura de este personaje que, tras su ruina económica, no encuentra lugar en la sociedad ni con los ricos, ni con los pobres. Aquí la locura se presenta como una dimensión social aparte, en la que los locos deben reunirse; por ello Simone busca la compañía de Nàzzaro, el otro loco, y juntos seguirán siendo la diversión de los habitantes del pueblo:

C'eran due pazzi patentati per gli uomini che stavano laggiú, oppressi, ammucchiati: lui e Nàzzaro. Bene: ora si sarebbero messi insieme, per accrescere l'allegria del paese!⁹

Nàzzaro es el personaje más 'sabio' del relato; en su discurso, y no en el del narrador, son depositadas las sentencias del mundo pirandelliano. Además su comportamiento será el más acertado: él se relaciona con los habitantes del

⁸ "Il tabernacolo", vol. I, pp. 106-7.

⁹ "Fuoco alla paglia", vol. I, p. 340.

pueblo lo estrictamente necesario; no sufre por la soledad, más bien, es él quien los desprecia, y si aceptará a Simone, será bajo sus condiciones; le exigirá liberar los pájaros que tiene en cautiverio y quemar su única parcela, 'prender fuego a la paja', para renunciar a todo tipo de relación con la sociedad. Sólo así los dos locos podrán acceder a una vida sencilla en comunión con la naturaleza.

Es descubierta con una enorme tristeza la locura del personaje secundario de "I tre pensieri della sbiobbina". La locura del joven bien parecido que se fijaba en Clementina, la protagonista, es la cruel conclusión del relato, pues sólo un loco que visualiza en Clementina a su novia muerta podría hacer a un lado el aspecto horrendo —la máscara— de la protagonista. El narrador primero presenta el retrato físico, idealizado, del personaje; después relata su comportamiento frente a Clementina: la mira con admiración, le sonríe, y se preocupa cuando ella está por caerse de la ventana; pero la enunciación de la locura en este personaje es reservada para el desgarrar de las últimas líneas dedicadas a la resignación de Clementina al darse cuenta que nunca podrá experimentar el amor, pues el joven que finalmente se había sentido atraído por ella no era sino un loco:

«È matto... —pensa Clementina, stringendosi, storcendosi le mani. —Oh Dio, è matto! è matto!»

Difatti, la sera, Lauretta glielo conferma.

Messa in curiosità dalle domande di Clementina, ella ha domandato notizie di quel giovine, e le hanno detto ch'egli è impazzito da circa un anno per la morte della fidanzata che abitava lí, dove abitano loro, Lauretta e Clementina. A quella fidanzata, prima che morisse, avevan dovuto amputare una gamba e poi l'altra, per un sarcoma che s'era rinnovato.

Ah, ecco perché! Clementina, ascoltando questo racconto della sorella, sente riempirsi gli occhi di lagrime. Per quel giovine o per sé?

Sorride poi pallidamente e dice con tremula voce a Lauretta:
Me l'ero figurato, sai? Guardava me...¹⁰

En la “La disdetta di Pitagora” la desgracia del protagonista Tito que termina en locura no es el tema principal del cuento, sino el poder que un loco puede llegar a ejercer sobre los cuerdos que piadosamente toleraban la locura de su amigo. Cuando a Tito su amigo Pitagora, el narrador, le dice que lo ha confundido con otro que se le parecía, pero que se veía feliz, Tito se convence de que aquel con quien lo confundieron y él mismo son una sola persona; pero cuando se entera que el otro está por casarse, se preocupa sobremanera, porque recuerda que sus desgracias comenzaron después de su matrimonio; y es que si el otro arruina su vida, Tito también tendrá que sufrir ese dolor. Por lo que Tito se enfrenta al otro personaje para obligarlo a renunciar a sus proyectos, y lo hace exigiéndole que no le arruine la vida por segunda vez:

-Non prender moglie, imbecille: mi rovini! Vuoi ridurti come me? Straccione e disperato? Lascia quella ragazza! Non ci scherzare, stupido! mascalzone! Senza esperienza... Sei focoso, lo so, ma io debbo impedirti di trarmi alla rovina una seconda volta.¹¹

Es éste el cuento donde la presencia de la locura del protagonista se enuncia con más persistencia y esto tiene una función específica: dar fuerza al efecto de las palabras del loco sobre el personaje cuerdo, quien, ante los terribles presagios de Tito, renunciará a sus prometedores planes de vida.

3.1.2 El autoreconocimiento de la locura

Encontramos el autoreconocimiento de la locura en tres cuentos narrados en

¹⁰ “I tre pensieri della sbiobbina”, vol. I, p. 549.

¹¹ “La disdetta di Pitagora”, vol. II, p. 778.

primera persona.¹² En “Quand’ero matto...”, “La carriola” y “La mano del malato povero” los personajes con voz de narrador presentan orgullosamente su locura sin ponerla en discusión. Pero lo que más nos interesa es que se trata de tres cuentos –narrados por personajes que están o estuvieron locos– en los que vemos cómo la narración de cada uno es distinta según el nivel de su locura.

El ritmo de la narración de “Quand’ero matto...”, a cargo de un sabio que añora su vida de loco porque su vida actual es monótona y hueca, es denso e incluso por momentos tedioso. Aquí el protagonista enuncia importantes principios del mundo pirandelliano en su tratado titulado *Fondamento della morale*; hace llamadas al lector-público, como en la primera línea: “Prima di tutto chiedo licenza di premettere che ora sono savio”;¹³ y reflexiona sobre la versión final de la escritura: “(Non metto alcun punto esclamativo perché, ora che son savio, nessuna cosa deve piú farmi meraviglia.)”;¹⁴ pero estos recursos, que podrían darle vitalidad al relato, son opacados por la monotonía del discurso argumentativo.

En “La carriola” la locura a instantes del narrador se refleja en un ritmo narrativo lento, también aquí, debido a los largos razonamientos presentados; pero en este cuento el ritmo es avivado por la tensión creada ante la mirada insistente del perro y la angustia del protagonista por el terror de ser

¹² Es importante recordar la particularidad del narrador en primera persona, en cuya modalidad –como dice Alberto Paredes en *Las voces del relato*, Xalapa-México, Universidad Veracruzana/ INBA/SEP, 1987, p. 51– “El sujeto de la enunciación y del enunciado se condensan en una sola unidad: narrador-personaje. Asimismo debemos recordar que existen dos tipos de narradores en primera persona: los que cuentan su propia historia, como en “Quand’ero matto...” y en “La carriola”, y los que, aunque hablan de sí mismos, se enfocan en la historia de alguien más, como en “La mano del malato povero”.

¹³ “Quand’ero matto...”, vol. II, p. 781.

¹⁴ *Ibidem*, p. 782.

descubierto. La locura de este personaje consiste en jugar a 'la carretilla' con su perro levantándole las patas traseras y haciéndolo caminar con las delanteras; es un juego de niños que sería normal en uno de sus hijos, pero en él es una trasgresión a su severa máscara de abogado y padre de familia; por ello esta acción es considerada un síntoma de locura, y es aceptada como tal, una "cosciente follia",¹⁵ por el protagonista. El perro lo odia, es como si advirtiera la locura de su amo; y en la mirada del perro, el protagonista ve proyectada la reprobación de los que lo rodean si llegara a ser descubierto: "Forse m'acchiapperebbero, mi legherebbero e mi trascinerebbero, atterriti, in un ospizio di matti".¹⁶

Sin embargo, la narración más amena es la del personaje que se encuentra completamente sumergido en la locura. En "La mano del malato povero" el narrador, un loco con pésima salud y que constantemente es internado en un hospital, se dispone a contar una historia que imaginó a partir de la mano del paciente que estaba junto a él. Aquí además de la agilidad del ritmo narrativo encontramos la vivacidad de un discurso que establece un continuo contacto con los receptores, con expresiones como "sissignori" o "voi cari amici" —que no tienen gran significado en la historia pero que crean una atmósfera de confianza entre el narrador y el público—,¹⁷ así como con la reproducción parcial de un diálogo con los receptores del relato, en el que, aunque sólo aparece el discurso del narrador, se sugiere la presencia de las

¹⁵ "La carriola", vol. II, p. 553.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Es una atmósfera de confianza porque reproduce el lenguaje coloquial. Recuerda lo dicho por Ángel Zapata en su estudio *La práctica del relato. Manual de estilo literario para narradores*, Madrid, Fuentetaja, 1997, p. 48: "El lenguaje coloquial, en suma, está cargado de una multitud de giros y expresiones que no tienen valor informativo. No significan nada, sino que marcan de continuo nuestro contacto con el interlocutor."

voces del público. Como vemos desde la primera línea que se abre con la alusión a las preguntas hechas al narrador: “Una volta sola? Ci sarò stato almeno tre volte! Tre? Cinque... non so. Perché vi fa tanta impressione l’ospedale?”¹⁸

3.1.3 El cuestionamiento de la presencia de la locura

En seis cuentos la locura del personaje es puesta en duda ya sea por el narrador o por el resto de los personajes, por lo que se crea una polifonía que demuestra la dificultad para identificar la locura.¹⁹

Esta polifonía aparece aún cuando la locura del personaje se manifiesta por un instante brevísimo. En “Dono della Vergine Maria” la última fase de la desesperación del protagonista don Nuccio es la locura, que consiste en ver que la Virgen le regala su rosario para ayudarlo a comprar las medicinas que necesitaba su hija agonizante. El narrador es el único que menciona la locura del protagonista, mientras que los demás personajes lo ven como un ladrón y un hereje, y por eso lo matan. Esta contradicción genera la fuerza trágica de la conclusión del relato: quizá si los demás personajes hubieran tenido conocimiento del estado mental de don Nuccio, no lo hubieran matado.

También en “Acqua e li” la locura del protagonista es desconocida por los habitantes del pueblo. El doctor Calajò enloquece para sofocar el dolor que

¹⁸ “La mano del malato povero”, vol. III, p. 239.

¹⁹ Esta multiplicidad de voces, contradictorias entre sí, es considerada la característica más importante de la obra pirandelliana por teóricos como Lotman, quien, explicando los mecanismos semióticos de la significación en el texto literario, señala que Pirandello representa un caso particular de ‘transcodificación externa múltiple’ que es la base del relativismo pirandelliano. “La realidad, que en un sistema de esta naturaleza se desagrega en una multitud de interpretaciones, es aparente. Desde el punto de vista del autor, lo real es solamente un signo, cuyas infinitas interpretaciones son el contenido.” Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, trad. de Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1970, p. 76.

le causara la muerte repentina de sus hijos, víctimas del ambiente de prejuicios contra la ciencia médica que reinaba en el pueblo. La muerte de sus hijos lo hace experimentar “il piú spaventoso dei fenomeni: la coscienza, lucidissima, d’essere impazzito”,²⁰ porque a partir de este momento la locura lo ha anestesiado y ya no puede sentir su dolor. En medio de su locura el doctor planea su venganza que consistirá en recurrir a los remedios que se usan en el pueblo para matar a todos sus habitantes. Los únicos en advertir que el protagonista ha enloquecido, que le “ha dato di volta il cervello”,²¹ son su esposa y el narrador. Los demás ven a Calajò como un doctor ‘normal’ que por fin usa los remedios aceptados en el pueblo. Reacción que ayuda a construir el escarnio final: los remedios, con los que Calajò pretendía matarlos, los curan milagrosamente. Y que además cumple con el objetivo principal del autor en este cuento que, más que presentar un proceso de dolor que termina en locura, es narrar una historia por demás inverosímil.

En “La rosa” aparece una marcada división en la percepción de la locura de la protagonista Lucietta, quien, como ya se ha visto, es una viuda joven condenada a permanecer fuera de la vida social y amorosa, y que a pesar de esto decide asistir a un baile organizado en el pueblo. Una viuda ‘decente’ no debería hacerlo, pero cuando se encuentra una rosa roja, símbolo de la femineidad, decide permitirse, al menos por una noche, quitarse su máscara de viuda para divertirse libremente; y durante el baile al escuchar la música, sin pensar en nada más que en su contento, comienza a bailar desenfadadamente despertando el deseo en todos los hombres que la rodean, excepto en el personaje Fausto Silvagni. Este personaje y el narrador son los únicos que se

²⁰ “Acqua e li”, vol. II, p. 356.

²¹ *Ibidem*, p. 357.

percatan de la locura de la protagonista que baila inocentemente. Los demás califican este comportamiento como una actitud ‘descarada’. Por lo que a lo largo del relato se crea un acentuado contraste entre la protagonista, llamada afectuosamente “fatina” por el narrador, y los demás personajes, asociados con la lujuria (excluyendo a Fausto Silvagni, la voz humorista); como vemos en este fragmento, donde Lucietta durante el baile es descrita como una ‘flama ágil’ en medio del ‘fuego tétrico’ de la lujuria de los personajes masculinos:

“[Lucietta] intatta e pura in quel suo momento di follia, agile fiamma volubile in mezzo al tetro fuoco di tutti quei ciocchi congestionati”.²²

Además, este contraste conlleva a la conclusión trágica de la protagonista: la locura –momento feliz– de Lucietta no puede prolongarse, porque mientras ella continúe insertada en la dinámica social deberá volver a colocarse su máscara y representar su papel de viuda.

En “Canta l’epistola” el protagonista Tommasino, que tras perder la fe renuncia al seminario y busca consuelo en la fusión con la naturaleza, es un loco muy silencioso, pero son sus acciones desconcertantes –insultar a una joven por arrancar una hebra de pasto y al final dejarse morir en el duelo al que fue retado por el novio de la joven– las que le granjean el nombramiento de loco en el pueblo. Su locura es negada por el narrador, quizá porque es éste el que da cuenta de las profundas reflexiones alcanzadas por el personaje. Sin embargo, hay que señalar que es una excepción en las *Novelle* que un razonamiento típico de la locura, que además es de los más complejos, no sea enunciado como tal por el narrador.

Una de las más interesantes polifonías en torno a la identificación de la locura aparece en “Il treno ha fischiato...”. Aquí la presencia de la locura en el

²² “La rosa”, vol. III, pp. 464-5.

protagonista Belluca, que consistiría en un estado de ánimo de alegría que ya no tolera las injusticias, es negada por el narrador que ve en el comportamiento de Belluca la reacción lógica 'de un cuerdo' ante la vida imposible que padecía. Es el único cuento en el que el narrador no considera la locura como una respuesta frente al dolor de vivir. En cambio, los demás personajes identifican como locura el repentino carácter alegre y rebelde de Belluca y consecuentemente lo llevan al manicomio. Pero además en este cuento el narrador asegura que Belluca ha negado su locura y, sin embargo, su discurso presentado en el relato es típico de los personajes locos: la repetición de un pensamiento único expresado por las palabras "il treno ha fischiato".

Y por último, las discusiones más famosas en torno a identificación de la locura aparecen como tema principal en "La signora Frola e il signor Ponza, suo genero". En este cuento el narrador y los personajes se esfuerzan por identificar la locura en uno de los protagonistas, pues los dos denuncian la locura del otro para negar la propia. El señor Ponza asegura que su suegra, la señora Frola, enloqueció después de la muerte de su hija, porque se niega a aceptar que su hija esté muerta y la confunde con la segunda mujer de su yerno. Por su parte la señora Frola afirma que el loco es su yerno, el señor Ponza, porque él cree que la señora con quien está casado es su segunda mujer, pero sigue siendo la primera, su hija, sólo que ella tuvo que ausentarse durante una crisis de celos de su marido y cuando regresó él ya no la reconoció. La caracterización del estado mental de la señora Frola y del señor Ponza es la misma, por lo que los dos podrían estar locos. Pero como el planteamiento del cuento nos obliga a identificar la locura en uno solo, la solución se vuelve imposible. Aún más si se le agrega la subjetividad con que son observados los supuestos locos: las señoras de Valdana tienden a pensar que el señor Ponza es el loco, mientras que los señores creen que la loca es

Frola:

Il signor Prefetto di Valdana s'è contentato della dichiarazione del signor Ponza. Ma certo l'aspetto e in gran parte la condotta di costui non depongono in suo favore, almeno per le signore di Valdana piú propense tutte quante a prestar fede alla signora Frola.²³

Estas discusiones en torno a la locura en “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero” muestran la imposibilidad de conocer la ‘verdad’, pero al mismo tiempo son las más representativas en las *Novelle*, tanto de la dificultad para identificar la presencia de la locura, como de la delgada barrera existente entre la locura y la cordura.

Sin embargo, para caracterizar a un personaje loco no basta con mencionar, o rebatir, su locura, también hay que otorgarle una identidad específica que lo demuestre. Por lo que dedicaremos los siguientes tres apartados —el retrato, el discurso y las acciones de los personajes locos— al análisis de la personalidad de los locos de las *Novelle*.

3.2 El retrato de los personajes locos

La descripción minuciosa de las características físicas y emocionales de los personajes es uno de los aspectos más recurrentes y representativos de las *Novelle*. En el caso de los personajes que enloquecen su retrato se vuelve indispensable: una fisonomía específica los distingue del resto de los personajes y, sobre todo, delinea la primera capa de su imagen de locos. Para crear esta imagen Pirandello prefiere describir gestos físicos expresivos, como la sonrisa y la mirada brillante, que marcan una gran diferencia respecto a los cuerdos, entre los que es difícilísimo encontrar personajes sonrientes o con la

²³ “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero”, vol. III, p. 781.

mirada encendida. Son éstos elementos abstractos²⁴ con valor expresivo que responden a los rasgos emocionales originados por una fuerza vital que se desborda, como la rabia o la euforia, que también son exclusivos de los personajes locos.

3.2.1 Las características físicas

La sonrisa y la mirada son los gestos que caracterizan a la mayoría de los personajes locos. Estos dos elementos expresivos indican por sí mismos la presencia de locura en el personaje: cuando enloquece se dice que en su cara se dibuja una sonrisa o una mirada 'de loco' que antes no había aparecido.

La sonrisa como indicador de la locura aparece en el personaje Calajò de "Acqua e lí", en Bareggi de "Fuga" y en don Nuccio de "Dono della Vergine Maria". En este último, por ejemplo, la imagen del personaje principal, don Nuccio, es la de una ansiedad constante, pero durante su delirio, cuando cree ver a la estatua de la Virgen regalándole su rosario, se le dibuja una sonrisa en la cara. Una sonrisa muda y 'casi' de loco que se sobrepone a la angustia reflejada en su semblante descompuesto: "Un riso muto, quasi da pazzo, gli s'allargò smisuratamente nella faccia trasfigurata".²⁵

Hay personajes en los que sólo aparece la mirada. Como sor Leonora de "Ignare": "Ma suor Leonora, volgendo attorno obliquamente gli occhi da

²⁴ Es significativo que Pirandello prefiera mencionar sólo elementos abstractos, porque con éstos la imagen de los personajes locos entra en el terreno de la idealización. Recordemos además que a la construcción del retrato de personajes preceden criterios de selección que tienen un fin determinado. Como especifica Arnulfo Sánchez González ("Los personajes", *Los elementos literarios de la obra narrativa*, México, UNAM, 1989, p. 42): "Los rasgos físicos de un personaje no los podemos ver en su totalidad. La obra narrativa contendrá solamente algunas de las características del cuerpo del personaje, con esas pocas debemos hacer su retrato."

²⁵ "Dono della Vergine Maria", vol. I, p. 741.

matta, [...]”;²⁶ o como el narrador de “La carriola”, que describe sus propios ojos brillantes de alegría: “gli occhi mi sfavillano di gioja”.²⁷ De igual manera, la alegría y la luminosidad de la mirada se asocian con la locura en el protagonista de “Vittoria delle formiche”; aquí la mirada se describe como un rasgo contrastante con el resto del semblante:

Nella lunga faccia smorta, negli occhi pesti ma vivi, aveva un che di gajo che s'accordava coi ricci svolazzanti del capo, mezzi grigi e mezzi rossi; e certi ilari guizzi negli occhi, [...].²⁸

En “Fuoco alla paglia” la descripción del retrato de Nàzzaro en repetidas ocasiones pone en evidencia la mirada de serenidad y alegría que es como una sonrisa proyectada en los ojos: “S'incontrava dappertutto, e dove meno si sarebbe aspettato, scalzo, silenzioso, con le mani dietro la schiena e gli occhi chiari, invagati e ridenti”.²⁹ Sin embargo, la vivacidad de la mirada también puede asociarse con la ansiedad; como en Fabio Feroni, de “Paura d'esser felice”, cuyos ojos brillantes e inquietos reflejan la ansiedad que causa un efecto de extrañeza y miedo sobre los demás personajes. “E gli occhi sbarrati gli andavano di continuo in qua e in là, con una mobilità e una lucentezza che incutevano paura”.³⁰ Otra mirada que perturba es la de Romeo Daddi de “Nel gorgo”: ésta primero aparece opaca e inexpresiva, pero después se convierte en una mirada penetrante que incomoda a los demás personajes porque intenta descubrir en ellos los bajos instintos reprimidos por la máscara:

Daddi, ritornato dalla villeggiatura, era apparso a tutti com'intronato,

²⁶ “Ignare”, vol. III, p. 279.

²⁷ “La carriola”, vol. III, p. 560.

²⁸ “Vittoria delle formiche”, vol. III, p. 703.

²⁹ “Fuoco alla paglia”, vol. I, p. 338.

³⁰ “Paura d'esser felice”, vol. II, p. 705.

come assente da sé, con un sorriso vano su le labbra e gli occhi opachi, senza sguardo, appena qualcuno lo chiamava. Poi quello stordimento era sparito, s'era cangiato in una fissità acuta, strana. Fissava prima da lontano, obliquo; poi, a mano a mano, come attirato da certi segni che credeva di scoprire in questo e in quello degli amici piú intimi [...].³¹

En el retrato de dos personajes aparecen juntos los dos elementos físicos que caracterizan la locura. En "Pubertà" el breve instante de locura de Dreetta se condensa en cuadro de angustia que se refleja en su expresión facial: los ojos brillantes, los dientes apretados y por último una risa desgarradora:

Dreetta scarmigliata, con gli occhi lampeggianti di follia, che serrava i denti, per terrore, e s'agitava come per riprendersi, pentita: poi, un riso lacerante, che rimaneva un attimo nell'aria, scia dell'orribile tonfo di quel corpo che s'abatteva sfragellandosi ai suoi piedi.³²

En "Il treno ha fischiato..." la sonrisa y la mirada de Belluca son representativas de su locura porque contrastan con el estado anterior del personaje. "E guardava tutti con occhi che non erano piú i suoi. Quegli occhi, di solito cupi, senza lustro, aggrottati, ora gli ridevano lucidissimi".³³ Ahora que Belluca está loco no sólo le 'ríen los ojos', además su sonrisa desconcierta e incomoda a los demás personajes: "—Niente, aveva risposto Belluca, sempre con quel sorriso tra d'impudenza e d'imbecillità su le labbra".³⁴

Hay cuatro personajes en los que su retrato, además de la sonrisa y la mirada, presenta algunos rasgos de su compleción física. Una descripción más completa que, generalmente, tiene la función de configurar una imagen de

³¹ "Nel gorgo", vol. II, p. 567.

³² "Pubertà", vol. III, p. 254.

³³ "Il treno ha fischiato...", vol. I, p. 665.

³⁴ *Ibidem*, p. 664.

hermosura.³⁵ En las primeras líneas de “Quand’ero matto...” el protagonista Fausto Bandini al describirse físicamente reconoce que ahora, que ya no está loco, su apariencia ha desmejorado:

Quand’ero ancora io, voglio dire, il riverito signor Fausto Bandini, ricco, e in capo avevo tutti i miei bellissimi capelli, è però provato provatissimo ch’ero matto. E un po’ piú magro, s’intende. Ma pur con questi occhi che mi sono rimasti da allora spauriti.³⁶

También en “Canta l’epistola” el retrato de Tommasino se presenta como una contradicción entre las inquietudes espirituales y la opulencia corporal del personaje: su cuerpo, en palabras del narrador, alejado del espíritu ha comenzado a subsistir por cuenta propia y ahora “pasciuto e florido” vive plenamente:

È vero intanto che il corpo, anche quando lo spirito si fissi in un dolore profondo o in una tenace ostinazione ambiziosa, spesso lascia lo spirito così fissato e, zitto zitto, senza dirgliene nulla, si mette a vivere per conto suo, a godere della buon’aria e dei cibi sani. Avvenne così a Tommasino di ritrovarsi in breve e quasi per ischerno, mentre lo spirito gli s’immalinconiva e s’assottigliava sempre piú nelle disperate meditazioni, con un corpo ben pasciuto e florido, da padre abate.³⁷

Pero la imagen más hermosa, casi irreal, de la locura aparece en Lucietta de “La rosa”. Pirandello con frecuencia es benévolo al describir la imagen de sus personajes femeninos y hemos visto que también lo es con los personajes locos. Por lo que si las mujeres en las *Novelle* son bellas, ésta que enloquece lo es aún más. El retrato de la viuda Lucietta Nespi, durante su instante de locura, muestra elementos abstractos —la mirada brillante, la

³⁵ Esto es representativo si recordamos que en las *Novelle* la belleza, salvo en la descripción de algunas mujeres, no aparece en los personajes cuerdos.

³⁶ “Quand’ero matto...”, vol. II, p. 781.

³⁷ “Canta l’epistola”, vol. I, p. 484.

vitalidad en el rostro, el porte— así como elementos visuales —el contraste de colores, el cabello negro y en medio la rosa roja ‘de fuego’— que juntos configuran la imagen de una “fatina”, como afectuosamente la llama el narrador. Una imagen de belleza idealizada, aunque no irreal, que está compuesta por elementos que dependen de la subjetividad perceptiva de quien la describe:

Tant’era acceso e quasi sbigottito dal fremito interno del sangue il suo visino, e così fulgidamente le sfavillarono gli occhi e così pazza di gioja le strideva quella rosa di fuoco tra i capelli neri.³⁸

También es bellissimo el personaje loco de “I tre pensieri della sbiobbina”, aunque en este caso su caracterización física funciona como antítesis de la de Clementina, la protagonista. En la imagen del loco —descrita antes de que éste sea reconocido como tal— aparece la mirada inquietante y la palidez de su rostro como aspectos que merman la buena imagen de un “bel giovine biondo” que extrañamente se detiene a contemplar a alguien tan fea como Clementina:

C’è un giovine, un bel giovine biondo, coi capelli lunghi e la barbetta alla nazarena, seduto a una finestra della casa dirimpetto, coi gomiti appoggiati sul davanzale e la testa tra le mani.

Possibile? Gli occhi di quel giovine sono fissi su lei, con una intensità strana. Pallido... Dio, com’è pallido! dov’esser malato. Clementina lo vede adesso per la prima volta, a quella finestra. Ed ecco, egli séguita a guardare...³⁹

Por el contrario, la imagen física del narrador loco de “La mano del malato povero” es la de un cuerpo enfermo y cansado, como un burro trajinado: “So che questo povero asino che porta l’ho fatto trottar troppo, e per

³⁸ “La rosa”, vol. III, p. 462.

³⁹ “I tre pensieri della sbiobbina”, vol. I, p. 546.

certe vie che non sarebbe mai venuto in mente a nessuno d'infilare".⁴⁰ Sin embargo, esta metáfora muestra el cuerpo como sostén de algo más: de los pensamientos y sentimientos del loco. La imagen física de este personaje es contradictoria con su plenitud espiritual y su máscara queda sepultada por un alegre estado de ánimo.

Lo mismo sucede con seis personajes en los que no encontramos una imagen de la locura apoyada en características físicas, sino en características emocionales. Esto en el caso del cuento "La signora Frola e il signor Ponza, suo genero" tiene la función de crear ambigüedad tanto en la construcción de la locura, como en su identificación, pues a partir de la apariencia física de la señora Frola y el señor Ponza no es posible reconocer quién es el loco. Por eso en el retrato del señor Ponza la mirada es oscura y con una intensidad violenta, provocada ya sea por el dolor o la irritación que le causa la observación incesante de la que es objeto, algo que no aparece en el resto de los personajes locos:

Tozzo, senza collo, nero come un africano, con folti capelli ispidi su la fronte bassa, dense e aspre sopracciglia giunte, grossi mustacchi lucidi da questurino, e negli occhi cupi, fissi, quasi senza bianco, un'intensità violenta, esasperata, a stento contenuta, non si sa se di doglia tetra o di dispetto della vista altrui, [...]. Vecchina gracile, pallida, è invece la signora Frola, dai lineamenti fini, nobilissimi, e una aria malinconica, ma d'una malinconia senza peso, vaga e gentile, che non esclude l'affabilità con tutti.⁴¹

Como se ve, el retrato de la señora Frola no contiene los elementos característicos de la locura. Y lo mismo ocurre con otros cuatro personajes a los que Pirandello no les otorga una imagen física representativa de la locura:

⁴⁰ "La mano del malato povero", vol. III, p. 239.

⁴¹ "La signora Frola e il signor Ponza, suo genero", vol. III, p. 774.

Simone Lampo de “Fuoco alla paglia”, Spatolino de “Il tabernacolo”, Tito de “La disdetta di Pitagora” y Brecche de “Brecche e la guerra”. La imagen de locura en estos personajes se delinea a través de la descripción de sus características emocionales, que también pueden indicar por sí mismas la presencia de la locura, o bien ser el origen de lo expresado corporalmente.

3.2.2 Las características emocionales

Debajo de la máscara, la apariencia perceptible, encontramos un rostro que contiene las emociones y los sentimientos de los personajes pirandellianos. En los personajes locos, casi siempre, la expresividad de su máscara corresponde a las emociones vividas en el episodio de locura. Ésta, al ser un momento de rebelión, se caracteriza por una fuerza vital que se desborda dando origen a diferentes tesituras emocionales como la euforia o la ansiedad; aunque, en cuatro personajes, la serenidad, un privilegio espiritual negado a los cuerdos, también revela la presencia de la locura.

La serenidad como estado de ánimo durante el momento de la locura llega a su máximo esplendor en Nàzzaro de “Fuoco alla paglia”, quien a través de la locura ha logrado conquistar la tranquilidad y la plenitud de vida. Desde que el personaje aparece por primera vez en el relato se le presenta recostado contando estrellas,⁴² y así se le sigue representando hasta este último párrafo dedicado al desconcierto de Simone, el otro loco, frente a la serenidad de Nàzzaro cuya imagen se compone de un gesto de inteligente despreocupación y una plena sonrisa:

Simone Lampo rimase stupito a mirare la fiducia serena di quel matto, ch'era rimasto innanzi a lui con una mano alzata a un gesto di noncuranza sdegnosa e un bel riso d'arguta spensieratezza negli occhi

⁴² Cf. “Fuoco alla paglia”, vol. I, pp. 338-342.

chiari e tra il folto barbone abbatuffolato.⁴³

También la serenidad aparece como estado de ánimo dominante en Tommasino de “Canta l’epistola”, durante su encuentro y fusión con la naturaleza. “Quanto piú labili e tenui e quasi inconsistenti le forme di vita, tanto piú lo intenerivano, fino alle lagrime talvolta”.⁴⁴ Pero esta tranquilidad espiritual se rompe al presenciar la agresión contra la naturaleza cuando es arrancado “il filo d’erba”. De igual manera, Spatolino de “Il tabernacolo”, después de enfrentarse al dolor de perder la fe en la justicia divina, conquista la serenidad a través de la locura: invadido por la locura ya no se turba ante las burlas y las agresiones del resto de los personajes, porque Spatolino adoptando la personalidad de Cristo encuentra sentido a su dolor y lo asume tranquilamente:

Teneva la testa bassa, inclinata da un lato, e gli occhi a terra. Non si scompose minimamente né alle risa, né ai fischi, né a gli urli indiavolati della folla che cresceva a mano a mano.⁴⁵

Por último, la serenidad aparece en la señora Frola y el señor Ponza, a quienes se les presenta tranquilos, como personas ‘normales’, sin que en ninguno de ellos se pueda advertir la presencia de la locura:

La signora Frola va spesso a trovare il genero alla prefettura per aver da lui qualche consiglio, o lo aspetta all’uscita per farsi accompagnare in qualche compera: e spessissimo, dal canto suo, nelle ore libere e ogni sera il signor Ponza va a trovare la signora Frola nel quartierino mobigliato; e ogni qual volta per caso l’uno s’imbatte nell’altra per via, subito con la massima cordialità si mettono insieme; egli le dà la destra e, se stanca, le porge il braccio, e vanno così, insieme, tra il dispetto aggrondato e lo stupore e la costernazione della gente che li studia, li

⁴³ *Ibidem*, p. 346.

⁴⁴ “Canta l’epistola”, vol. I, p. 488.

⁴⁵ “Il tabernacolo”, vol. I, p. 106.

squadra, li spia e, niente!, non riesce ancora in nessun modo a comprendere quale sia il pazzo dei due, dove sia il fantasma, dove la realtà.⁴⁶

En otros personajes la serenidad aparece acompañada de episodios de alegría. Una alegría vibrante que el narrador de “Quand’ero matto...” reconoce como una de las sensaciones más representativas del estado de locura:

E si badi: qualifico pazzia quest’idea improvvisa, [...] per la trepida gioia che mi suscitò e che riconobbi in prima benissimo, per averla altre volte provata tal quale, quand’ero matto: specie d’ebbrezza abbarbagliante che dura un attimo, un lampo, nel quale il mondo sembra dia un gran palpito e sussulti tutto dentro di noi.⁴⁷

Lo mismo sucede con el narrador de “La mano del malato povero”, quien reconoce su deterioro físico, pero al mismo tiempo hace gala de su alegre permanencia en la vida; estará loco, pero él sí vive: “Mi s’è guastato il cuore; mi si sono logorati i polmoni: che me n’importa? Sarò pazzo ma io vivo”.⁴⁸

Sin embargo, en la mayoría de los personajes la intensidad de las emociones se desborda. La alegría de un instante de locura se convierte en una eufórica manifestación de gritos y carcajadas. Como vemos en “Il treno ha fischiato...”, donde Belluca no deja de reír después de su feliz descubrimiento: una nueva concepción del mundo que, llenándolo de alegría, lo ha embriagado:

Naturalmente, il primo giorno, aveva ecceduto. S’era ubriacato. Tutto il mondo, dentro d’un tratto: un cataclisma. A poco a poco, si sarebbe ricomposto. Era ancora ebro della troppa troppa aria, lo sentiva.⁴⁹

⁴⁶ “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero”, vol. III, p. 781.

⁴⁷ “Quand’ero matto...”, vol. II, p. 783.

⁴⁸ “La mano del malato povero”, vol. III, p. 242.

⁴⁹ “Il treno ha fischiato...”, vol. I, p. 669.

En “Ignare” sor Leonora vive su instante de locura con una alegría intensa y violenta, calificada por el narrador como salvaje: “scappò nella sua cella: vi si chiuse, e con gioja selvaggia offrì il seno che le scoppiava a quella creaturina”.⁵⁰ En “La rosa” Lucietta durante su momento de locura cubre su estado de ánimo de tristeza con una euforia prolongada que se manifiesta en una danza espontánea y desenfadada:

Fresca, leggera, tutta compresa nella sua gioja che respingeva ogni contatto brutale, ridendo e guizzando con scatti improvvisi, per appagarsi di se stessa, intatta e pura in quel suo momento di follia.⁵¹

La euforia de un instante de locura también puede ir acompañada por el miedo, pues algunos personajes no dejan de sentir temor frente a la nueva dimensión en que se adentran; una dimensión que se encontraba fuera de sus expectativas de personajes cuerdos. Esta fusión de alegría y miedo aparece en dos personajes que realizan la misma locura: cabalgar desbocadamente. Bareggi de “Fuga” y Brecche de “Brecche e la guerra” experimentan en una cabalgata desmedida la alegría del movimiento liberatorio de una huida, aunque no dejan de advertir el peligro que corren: “E rideva il signor Bareggi, pur nel terrore che gli teneva le viscere sospese”.⁵² El miedo persiste en estos personajes hasta que los dos terminan por caerse del caballo, entonces irremediamente experimentan el dolor físico, pero no les importa porque su satisfacción espiritual es aún más grande: “[Brecche] Ha un ansito tremendo, ma è pieno di gioja; non soffre nulla”.⁵³

También saborea temblando sus instantes de locura el protagonista de

⁵⁰ “Ignare”, vol. III, p. 279.

⁵¹ “La rosa”, vol. III, p. 464.

⁵² “Fuga”, vol. II, p. 445.

⁵³ “Brecche e la guerra”, vol. III, p. 620.

“La carriola” que vive una alegría intranquila, mezclada con el miedo de ser descubierto:

Lo compio ogni giorno al momento opportuno, nel massimo segreto, con spaventosa gioja, perché vi assaporo, tremando, la voluttà d’una divina, cosciente follia, che per un attimo mi libera e mi vendica di tutto.⁵⁴

Bajo una dinámica distinta, el miedo y la alegría van de la mano en Fabio Feroni de “Paura d’esser felice”. En este cuento el miedo reside en la alegría misma. Es el miedo a ser feliz, como lo dice el título,⁵⁵ la definición del estado de ánimo del personaje. Fabio Feroni tiene miedo a experimentar la felicidad porque sabe que apenas lo haga el destino se burlará de él y lo sumergirá de nuevo en la tristeza. Como vemos en estas líneas que condensan en el retrato emocional del personaje la experimentación de la alegría junto con el terror que ésta suscita: “La gioja era troppa; quella era anzi la felicità, la vera felicità raggiunta. Non era possibile che non accadesse da un momento all’altro una disgrazia”.⁵⁶

La mayoría de los personajes locos experimenta emociones placenteras, si bien en algunas ocasiones unidas al miedo, pero también aparecen personajes que viven su locura sumergidos en una ansiedad desgarradora; especialmente aquellos tres a quienes su instante de locura los conduce a la muerte. En “Dono della Vergine Maria” el delirio angustiante de don Nuccio culmina con un grito: “diede un grido e s’abbandonò, inerte, tra le braccia

⁵⁴ “La carriola”, vol. III, p. 553.

⁵⁵ El primer título de este cuento fue “Il saltamartino”, el cambio por “Paura d’esser felice” demuestra el interés de Pirandello por mostrar ya desde el título un tema relacionado con sus reflexiones sobre la condición humana.

⁵⁶ “Paura d’esser felice”, vol. II, p. 704.

della gente che lo trascinava”.⁵⁷ En “Pubertà” un prolongado grito resumè la desesperación y el horror con que Dreetta vive su locura:

Tutt’a un tratto, Mr. Walston si sentí intronare le orecchie da un grido e, sollevando gli occhi dal libro, vide stolzare la sua alunna, come se qualche cosa le fosse passata per le carni all’improvviso, e precipitarsi fuori del salotto urlando frenetica col viso nascosto tra le braccia.⁵⁸

Del mismo modo, en “Vittoria delle formiche” el protagonista experimenta la desesperación y la rabia en su lucha contra el fuego durante el incendio de su casa. “Come un pazzo, urlando con le braccia levate, lui si cacciò dentro alla fornace, forse sperando di spegnerla”.⁵⁹ Una exaltación que perdurará aún cuando esté a punto de morir por las quemaduras.

También experimentan una locura angustiante dos personajes que enloquecen para intentar sofocar el dolor del luto. Calajò de “Acqua e li” vive su locura como una venganza por la muerte de sus hijos, y este deseo constante de venganza lo conduce a una ansiedad interminable, que se desahoga en carcajadas:

Per parecchi giorni s’aggira per casa come una mosca senza capo; ma ogni tanto si ferma e scoppia inattesamente in una fragorosa risata. Anche di notte balza a sedere sul letto per ridere come un matto.⁶⁰

Mientras que en “I tre pensieri della sbiobbina” el personaje loco “gesticola furiosamente, spaventato”⁶¹ para rogarle a Clementina, a quien confunde con su novia muerta, que se baje de la ventana, porque de ahí podría caerse.

Y finalmente, otros personajes que sufren en su locura son Romeo

⁵⁷ “Dono della Vergine Maria”, vol. I, p. 742.

⁵⁸ “Pubertà”, vol. III, p. 253.

⁵⁹ “Vittoria delle formiche”, vol. III, p. 708.

⁶⁰ “Acqua e li”, vol. II, pp. 356-7.

⁶¹ “I tre pensieri della sbiobbina”, vol. I, pp. 548.

Daddi de “Nel gorgo”, quien, “in contrasto con la tranquillità serena del suo carattere”,⁶² ahora que ha enloquecido experimenta la tortura constante de la desconfianza hacia los demás, una vez que ha descubierto los bajos instintos que inconscientemente todos los hombres llevan dentro. Así como Tito, de “La disdetta di Pitagora”, que durante su locura recordando el dolor que lo ha llevado a ese estado, se angustia aún más ante la posibilidad de arruinar su vida una vez más. Y, por último, padece sufrimientos por su locura Simone Lampo de “Fuoco alla paglia”, cuyo tormento interno será reiterado insistentemente a lo largo de todo el relato con indicaciones como ésta: “E la smania, l’internò rodio, in quell’abbandono, in quella solitudine agra e nuda, crescevano e lo esasperavano sempre di piú”.⁶³

Hemos visto que las emociones vividas por los personajes durante la locura pueden ser muy distintas entre sí. Cada personaje vive su locura a su manera, pero no sólo la siente, también la razona y emite en su discurso su perspectiva del mundo. Por lo que el siguiente aspecto de la caracterización de la locura que analizaremos será el discurso de los personajes locos.

3.3 El discurso de los personajes locos

De la misma manera que Pirandello otorga a los personajes locos un retrato característico, también les asigna un discurso específico en el que deposita la visión del mundo percibida a través del filtro de la locura.⁶⁴ Los locos en el mundo pirandelliano son personajes condenados a saber algo más, a rebelarse

⁶² “Nel gorgo”, vol. II, p. 567.

⁶³ “Fuoco alla paglia”, vol. I, p. 337.

⁶⁴ “La visión del mundo, se define como el conjunto de las aspiraciones, de los sentimientos y de las ideas que reúnen a los miembros de un grupo y los oponen a los demás grupos.” Lucine Goldman *apud* Edith Negrín, “Atisbo a la emergencia de la sociocrítica”, en Esther Cohen ed., *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, UNAM, 1995, p. 120.

contra el dolor de vivir para intentar aliviarlo, pero la reacción de cada personaje es distinta: cada uno asimila a su manera, con su propia dinámica de pensamiento, la revelación de los misterios de la existencia humana. Siguiendo la reflexión de Pirandello en *Arte e scienza* podemos dividir a los locos en dos grandes categorías: los que con una lógica inquebrantable se aferran a un pensamiento único y los que con una lógica flexible moldean sus ideas frente a las contradicciones encontradas en su entorno:

Il pazzo è o prigioniero entro un'idea fissa e angusta o abbandonato a tutti gli eventi miserevoli d'uno spirito che si disgrega e si frantuma e si perde nelle proprie idee; senza varietà e senza unità.⁶⁵

Hay que recordar que en el relato estas dinámicas de pensamiento de los personajes locos se manifiestan a través de su discurso: aquellos que se aferran a una idea se expresan con un lenguaje mínimo y repetitivo, casi incomprensible; mientras que el lenguaje de aquellos que razonan con una lógica flexible es incluso más complejo que el de los personajes cuerdos.

Sin embargo, estas dos maneras de asimilar la locura, expuestas por el mismo Pirandello, no son las únicas que aparecen en las *Novelle*. Analizando las distintas dinámicas de pensamiento expresadas a través del discurso de los personajes locos observamos cuatro niveles de racionalidad. El primero lo encontramos cuando el personaje actúa únicamente por instinto. El segundo aparece cuando el loco se obsesiona con una idea y se encierra en ella sin prestar atención a su entorno. El tercer nivel se presenta cuando los personajes desarrollan una racionalidad mayor, capaz de defender sus ideas frente a las demás voces del relato. Y el cuarto nivel corresponde al grado más alto de racionalidad a través del cual los locos son capaces de enunciar los principios

⁶⁵ L. Pirandello, "Arte e scienza". *Saggi, poesie, scritti vari*, ed. cit., p. 164.

humoristas –base y articulación del mundo pirandelliano– que, aunque son padecidos, son ignorados por el resto de los personajes.

3.3.1 La desaparición del discurso

Hay dos personajes que durante su momento de locura persiguen un deseo instintivo. El primero es Bareggi de “Fuga”, en quien la cabalgata “folle”, descrita como veloz y ligera, obedece al deseo de liberación de la prisión impuesta por su enfermedad. Como se trata de un acto evasivo el personaje durante su carrera renuncia a la racionalidad para olvidarse de sí mismo y de su entorno. Es por ella que el personaje no habla durante su momento de locura. Sólo hasta después de caer del caballo reaparece en Bareggi la conciencia de las acciones cometidas junto con la decisión de regresar a la dimensión de los cuerdos.

El otro personaje que renuncia a la racionalidad durante su instante de locura es Lucietta de “La rosa”. También ella tiene que olvidarse de sí misma—de su máscara de viuda— para permitirse bailar libremente en la fiesta. Lucietta durante su instante de locura no habla, sólo baila sin preocuparse por las miradas lascivas de los personajes masculinos. En ella el lenguaje oral desaparece, pero es sustituido por el lenguaje corporal formado por sus ademanes de loca que establecen un diálogo con el resto de los personajes y que son su ruina al ser ejecutados perdiendo la conciencia del entorno. Más adelante a Lucietta se le pedirá que conceda la rosa que lleva en el cabello a alguno de los que bailan con ella —otro gesto que manda un mensaje al resto de los personajes. Y este lenguaje corporal se prolongará aún cuando el momento de locura haya terminado. En las últimas líneas del cuento tienen más fuerza las acciones de la protagonista que su discurso. Por eso dejar caer la rosa, como símbolo de renuncia, es la imagen que cierra el relato.

Estos dos personajes, que durante su locura renuncian al discurso, son una excepción en las *Novelle*: el resto de los personajes que enloquecen tienen en menor o mayor medida conciencia de su conducta y ellos mismos explican la razón de sus actos de locura.

3.3.2 El discurso escueto

Algunos personajes cuando enloquecen se aferran a una idea fija, a una obsesión que se manifiesta en un discurso mínimo, reducido, generalmente, a la repetición de la misma frase. El discurso de estos locos se vuelve incomprensible para el resto de los personajes, lo que les granjea el reconocimiento inequívoco de su locura. Como afirma Foucault, se reconce la locura en las palabras incomprensibles, al creer que por ello están fuera de la racionalidad asociada con la cordura:

Pienso en oposición razón y locura. Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquél cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor.⁶⁶

En las *Novelle* esta postura frente a la identificación de la locura está presente en los personajes que rodean al loco: frente al discurso mínimo e incomprensible no se pone en duda la presencia de la locura. Lo que sí se rechaza en las *Novelle* es la falta de sentido en el lenguaje escueto de los locos, cuyas palabras responden a una lógica interna y están cargadas de significado.

En “I tre pensieri della sbiobbina” el personaje loco se aferra a la imagen de Clementina y manifiesta a través de gesticulaciones el mensaje dirigido a ella. Todos sus gestos y ademanes van dirigidos a una llamada

⁶⁶ Michel Foucault, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1970. p. 13.

desesperada que va cobrando más fuerza en la medida que el peligro de que Clementina caiga de la ventana es más grande:

Ma per poco Clementina non precipita giú in istrada, nell'accorgersi che quel giovine, vedendola lí, s'è levato in piedi e gesticola furiosamente, spaventato, e le accenna di smontare, giú di lí, giú di lí, per carità: incrocia le mani sul petto, si prende il capo tra le mani e grida, ora, grida!⁶⁷

En "Il treno ha fischiato..." Belluca es identificado como loco y llevado al manicomio por no expresar más que las palabras "il treno ha fischiato" que carecen de sentido para el resto de los personajes. Excepto para el narrador, quien da cuenta de su significado: Belluca repite alegremente que el tren ha silbado porque ha intuido la existencia de otras formas de vida lejos de su miseria, allá donde el tren se dirige. Es un pensamiento que le ha surgido precisamente al escuchar el silbido del tren, por lo que para Belluca decir "il treno ha fischiato" tiene un significado preciso y lo repite durante todo el relato. Hasta en estas últimas líneas donde los puntos suspensivos (como aparece en el título) sugieren la continuidad de una frase que el personaje no cree necesario terminar: "– Si fa in un attimo, signor Cavaliere mio. Ora che il treno ha fischiato..."⁶⁸

En "Dono della Vergine Maria" cuando van a matar a don Nuccio por haber robado el rosario de la Virgen, éste únicamente repite que ha sido un regalo de la Virgen María. "– Dono, – balbettava gemendo, – dono della Vergine Maria...",⁶⁹ porque él así lo vio, pero sus palabras son ignoradas por el resto de los personajes.

⁶⁷ "I tre pensieri della sbiobbina", vol. I, pp. 548-9.

⁶⁸ "Il treno ha fischiato...", vol. I, p. 670.

⁶⁹ "Dono della Vergine Maria", vol. I, p. 742.

La obsesión por una idea es la última fase de la locura de Calajò de “Acqua e lí”. El personaje primero enloquece para evitar el dolor de la muerte de sus hijos, pero después la idea de la venganza se le fija en la cabeza. Calajò sólo dice “Acqua e lí! Sicuro! Acqua e lí!”,⁷⁰ pero con estas palabras expresa su proyecto de venganza: recurrir a los remedios extraños que se practican en Miloca para matar a sus habitantes.

En “Pubertá” Dreetta durante su último instante de locura, antes de aventarse por la ventana, sólo emite un grito: “– Professore, mi prenda!”⁷¹. Estas palabras, incomprendidas por el personaje al que están destinadas, se pueden interpretar en dos niveles: literalmente significan ‘atrápeme’, pues Dreetta se dejará caer, pero también significan ‘tómeme como mujer’ expresando su deseo de huida de su entorno.

En “Vittoria delle formiche” el personaje principal expresa gritando una sola palabra “– Alleanza... alleanza...” que no es comprendida y por ello asociada con la locura por el resto de los personajes que “già lo sapevano pazzo”.⁷² El personaje grita desesperado “alleanza” porque está convencido de que existe una alianza entre el viento y las hormigas contra él, pues cuando intentaba exterminar a las hormigas prendiéndoles fuego el viento hizo que se le incendiara la casa. Entonces, con una sola palabra, el personaje grita desesperado su descubrimiento: la superioridad de la naturaleza y por ende la insignificancia del ser humano.

Por último, encontramos una excepción en sor Leonora de “Ignare”: su discurso es escueto pero esta vez sí es comprendido por los demás. Ella dice:

⁷⁰ “Acqua e lí”, vol. II, p. 357.

⁷¹ “Pubertá”, vol. III, p. 241.

⁷² “Vittoria delle formiche”, vol. III, p. 708.

“–La prendo io! la prendo io! O datemi la mia! Butto via l’abito! Dio ha voluto troppo, ha voluto troppo, ha voluto troppo!”⁷³ y las monjas entienden que sor Leonora se ha rebelado resistiéndose a renunciar a su instinto maternal. Por lo que en este cuento el discurso reducido tiene la función de concentrar en pocas palabras la conciencia del personaje que en su instante de locura se aferra a la obsesión de satisfacer su naturaleza de madre.

3.3.3 La defensa persistente de las ideas mediante el discurso

Un grado más complejo de racionalidad con el que los personajes se aferran a una idea fija durante su momento de locura consiste en defender ese pensamiento de las contradicciones. La condena del hombre, como aparece en *L’umorismo*, es ver deshacerse sus aspiraciones al ser arrastrados por el flujo de la vida; pero esto no lo padecen los personajes locos, ellos son capaces de conservar su concepción del mundo sin importarles ni la opinión del resto de los personajes ni las circunstancias contrarias.

Simone Lampo de “Fuoco alla paglia” es conciente de sus extrañezas de conducta y las comete con la intención de provocar a los habitantes del pueblo; pero además Simone Lampo defiende su comportamiento como su única salida posible:

–Su, Nina, su, lasciati mettere questa bella gala qua! Che siamo piú noi, Nina? Tu niente e io nessuno. Buoni soltanto da far ridere il paese. Ma non te ne curare. Ci restano ancora a casa qualche centinaio d’uccellini. Cio–cio–cio–cio... Non vorrebbero esser mangiati! Ma io me li mangio; e tutto il paese ride. Viva l’allegria!⁷⁴

Este personaje está convencido de su comportamiento y no podrá ser

⁷³ “Ignare”, vol. III, p. 280.

⁷⁴ “Fuoco alla paglia”, vol. I, p. 335.

influenciado más que por Nàzzaro, el otro loco del cuento.

Spatolino de "Il tabernacolo" una vez que ha enloquecido defiende ante los demás personajes la personalidad de Cristo que acaba de adoptar y que además se manifiesta en su discurso cuando asigna nombres de personajes bíblicos a los que lo rodean; los que lo retienen en la comisaría son asociados con Judas "lasciatemi, giudei!" y el comisario es Poncio Pilatos "—Sí, signor Pilato, —gli rispose Spatolino, *inchinandosi*".⁷⁵

En "Nel gorgo" Romeo Daddi, aunque su discurso es referido únicamente por los demás personajes, durante su locura intenta desesperadamente encontrar los bajos instintos redimidos en quienes lo rodean. De modo que el personaje se sumergirá en la tortura de una especulación inútil e interminable.

Una de las dinámicas de pensamiento más complejas aparece en Fabio Feroni de "Paura d'esser felice". Este personaje, a través de su filosofía del brinco del saltamontes, intenta sobrellevar la mezquindad del destino pensando y expresando tanto a los demás como a sí mismo lo contrario de lo que desea:

*Insomma, Fabio Feroni s'era ormai fissato in ciò che egli chiamava lo scatto del saltamartino; e, così fissato, era caduto in preda naturalmente alle piú stravaganti superstizioni, che, distornandolo sempre piú dalle sue antiche, riposante meditazioni filosofiche, gli avevano fatto commettere piú d'una vera e propria stranezza e leggerezze senza fine.*⁷⁶

Decir lo contrario de lo que se desea para evitar ser burlado por el destino exige un continuo ejercicio de la razón. Sin embargo, en la medida que aumenta la locura de Fabio Feroni, esta compleja dinámica de pensamiento se

⁷⁵ "Il tabernacolo", vol. I, pp. 106-7.

⁷⁶ "Paura d'esser felice", vol. II, p. 701.

simplifica en una idea fija, expresada con un discurso incomprensible, cuando el personaje se obsesiona por encontrar el daño que romperá la felicidad alcanzada; obsesión que lo lleva a tragarse el saltamontes renunciando a la racionalidad y al discurso humano que al final son sustituidos por un comportamiento animal.

También es complejo el razonamiento de Tito, de “La disdetta di Pitagora”, que defiende sus ideas de loco frente a los demás. En su momento de locura Tito asume una doble personalidad: está convencido de que el señor con quien lo confundieron y él son la misma persona, por lo que proyecta su vida sobre el otro personaje que le asemeja. Idea que mantiene el loco a pesar de las opiniones de quienes le rodean o de las circunstancias que podrían desmentir tal creencia. El loco siempre encuentra una justificación para conservar sus convicciones a través de un interminable ejercicio de la razón; como lo menciona sorprendido el narrador:

La risposta mi parve convincentissima, e tale da tenerlo fermo e inchiodato lí. Non sapevo che i cosí detti pazzi posseggono anch'essi quella complicatissima macchinetta cavapensieri che si chiama logica, in perfetta funzione, forse piú della nostra, in quanto, come la nostra, non si arresta mai, neppur di fronte alle piú inammissibili deduzioni.⁷⁷

En seguida se demuestra la firmeza de las convicciones del personaje loco en su discurso. Pues cuando Tito se dirige al otro, que cree él mismo, usa, evidentemente, el pronombre en primera persona, ‘me’: “-Non prender moglie, imbecille: mi rovini!”⁷⁸

De igual manera, el ejercicio constante de la razón es una de las características de la locura de Brecche en “Brecche e la guerra”. En este

⁷⁷ “La disdetta di Pitagora”, vol. II, p. 777.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 778.

cuento el médico Fongi reconoce, durante su plática con Brecche, el exceso de racionalidad como el síntoma más representativo de la locura del protagonista:

Il buon Fongi, dal gran naso cornuto, tiene la testa bassa e lo guarda come impaurito di sui cerchietti di platino degli occhiali a staffa. Medico in ritiro, forse pensa, entro di sé, che nessun segno piú manifesto di pazzia che il ragionare, o il credere di ragionare, in certi momenti. A ogni modo, se non proprio impaurito, si mostra per lo meno sbalordito, il buon Fongi, e non risponde né no né sí, quantunque Brecche lo miri con certi occhi che aspettano irosi una risposta affermativa.⁷⁹

Y posteriormente esta racionalidad hará que Brecche planee detalladamente su hazaña de loco: cabalgar adoptando la personalidad de su hijo para entender su comportamiento.

Y por último, la racionalidad incesante también aparece en la señora Frola y el señor Ponza de “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero” pero aquí con la función de poner en duda la supuesta locura de estos personajes que con un discurso elocuente defienden argumentos opuestos:

Ragionano tutt’e due a meraviglia; tanto che a Valdana non sarebbe mai venuto in mente a nessuno di dire che l’uno dei due era pazzo, se non l’avessero detto loro: il signor Ponza della signora Frola, e la signora Frola del signor Ponza.⁸⁰

3.3.4 Los locos iluminados. Enunciación de principios humoristas

A los personajes que enloquecen se les han revelado algunos de los misterios de la existencia humana: han descubierto las trampas de las que no pueden salir sino es a través de la muerte o la locura. Esto suscita en algunos de los

⁷⁹ “Brecche e la guerra”, vol. III, p. 609.

⁸⁰ “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero”, vol. III, p. 781.

personajes locos un alto grado de reflexión que los lleva a enunciar los amargos principios que conforman la miseria humana del mundo pirandelliano. Estos principios son enunciados por Pirandello en *L'umorismo* y funcionan dentro de las *Novelle* como articulación de las historias, pero permanecen ocultos para la mayoría de los personajes, que son condenados a padecerlos y a no entenderlos. Sin embargo, Pirandello reserva la comprensión de estos principios a algunos personajes que enloquecen y hace que sean ellos quienes los enuncien directamente. Salvo en el caso de "Canta l'epistola" donde el narrador da cuenta de las reflexiones de Tommasino.

Tommasino es un personaje silencioso, en el relato sólo oímos su grito a la joven que arranca la hebra de pasto "¡stúpida!" y la explicación a este insulto: "per un filo d'erba", pero sus reflexiones son enormemente elaboradas. Su locura, que consiste en alejarse de los hombres para fundirse con la naturaleza, lo lleva a entender la superioridad de ésta y por lo tanto la poca importancia de vida de los hombres.

Nàzzaro de "Fuoco alla paglia" es otro personaje que estudia la naturaleza para descubrir en ella los secretos de la existencia humana. Como vemos en este diálogo con el otro loco Simone Lampo, donde Nàzzaro presenta su privilegiada visión del mundo a través de la locura:

Simone Lampo lo mirava dal letto, appoggiato su un gomito; beato. Quanto gli piaceva quel matto vagabondo! Gli era passato il sonno, e voleva seguitare la conversazione.

–Perché conti le stelle, Nàzzaro, di'?

–Perché mi piace contarle. Dormite!

–Aspetta. Dimmi: sei contento tu?

–Di che? –domandò Nàzzaro, levando la testa, che aveva già affondata tra le braccia appoggiate al tavolino. –Di tutto, –disse Simone Lampo.

–Di vivere così... –Contento? Tutti in pena siamo, don Simo'! Ma non ve n'incaricate. Passerà! Dormiamo. E riaffondò la testa tra le braccia. Simone Lampo sporse il capo per spegnere la candela; ma, sul punto,

trattenne il fiato. Lo costernava un po' l'idea di restare al bujo con quel matto là.

–Di', Nàzzaro: vorresti rimanere sempre con me?

–Sempre non si dice. Finché volete. Perché no?

–E mi vorrai bene?

–Perché no? Ma, né voi padrone, né io servo. Insieme. Vi sto appresso da un pezzo, sapete? So che parlate con l'asina e con voi stesso; e ho detto tra me: La sorba si matura... Ma non mi volevo accostare a voi, perché avevate gli uccelli prigionieri in casa. Ora che m'avete detto di voler salvare l'anima, starò con voi, finché mi vorrete. Intanto, v'ho preso in parola, e il primo passo è fatto. Buona notte.

–E il rosario, non te lo dici? Parli tanto di Dio!

–Me lo son detto. È in cielo il mio rosario. Un'avemaria per ogni stella.

–Ah, le conti per questo?

–Per questo. Buona notte. Simone Lampo, raffidato da queste parole, spense la candela. E poco dopo, tutti e due dormivano.⁸¹

Para Nàzzaro la palabra 'siempre' no debe decirse: él tiene conciencia de la incertidumbre del destino y la inconstancia de los hombres, y por lo tanto acepta la imposibilidad de hacer promesas a largo plazo. Él sí es consciente del inevitable desconocimiento del porvenir, por lo que no puede caer en la trampa destinada a casi todos los personajes de las *Novelle*. Asimismo, Nàzzaro no se reconoce como un ser que viva contento, pues acepta la incapacidad del ser humano para ser feliz y se resigna a ello, logrando así escapar de otra trampa: la continua búsqueda de felicidad y el continuo estrellarse contra el desengaño. Y además, a través de la locura este personaje logra traspasar la barrera entre el hombre y la naturaleza. Hay que recordar que en el humorismo pirandelliano la naturaleza se encuentra en un plano de vida superior respecto al ser humano, por lo que el hombre no puede establecer un contacto espiritual armónico con ésta, a menos que sea, como en el caso de Nàzzaro, a través de la locura.

⁸¹ "Fuoco alla paglia", vol. I, pp. 341-342.

Otro loco que enuncia sentencias del humorismo pirandelliano es el narrador de "La mano del malato povero". Éste comienza planteando el relativismo de los juicios humanos y sostiene que es inútil hacer preguntas a los otros, porque las respuestas siempre estarán condicionadas por su perspectiva individual:

Ecco, sarà perché io propriamente non ho mai capito che gusto ci sia a rivolgere domande agli altri per sapere le cose come sono. Ve le dicono come le fanno loro, come pajono a loro. Voi ve ne contentate? Grazie tante! Io voglio saperle per me, e voglio che entrino in me come a me pajono.⁸²

Por lo tanto deduce que no existen verdades absolutas, sino convenciones que con su monotonía y arbitrariedad llenan de fastidio la vida de los hombres, condenados a mantenerse apegados a ellas para sobrevivir:

È ben per questo vedere che ormai tutte le cose ci stanno sopra, sotto, intorno, col modo d'esser, il senso, il valore che da secoli e secoli gli uomini hanno dato ad esse. Così e così il cielo, così e così le stelle: e il mare e i monti così e così, e la campagna, la città, le strade, le case... Dio mio, che ne volete più? Ci opprimono ormai per forza col fastidio infinito di questa immutabile realtà convenuta e convenzionale da tutti subita passivamente.⁸³

El hombre acepta pasivamente la realidad convenida y se atiene a ella, pero puede ocurrirle que de repente el mundo se le revele distinto, que cambie de perspectiva, saliendo de la monotonía, y contemple su entorno con ojos nuevos. Entonces entenderá que la vida tiene un valor inmenso, maravilloso, en cuanto cambiante. Pero esto sólo dura un instante y el hombre tiene que regresar a la rigidez de las convenciones aceptadas por la colectividad:

Eppure è raro che almeno una volta, in un momento felice, non sia

⁸² "La mano del malato povero", vol. III, p. 240.

⁸³ *Ibidem.* p. 241.

avvenuto a ciascuno di vedere all'improvviso il mondo, la vita, con occhi nuovi; d'intravedere in una subita luce un senso nuovo delle cose; d'intuire in un lampo che relazioni insolite, nuove, impensate, si possono forse stabilire con esse, sicché la vita acquisti agli occhi nostri rinfrescati un valore meraviglioso, diverso, mutevole. Ahimè, si ricasca subito nell'uniformità degli aspetti consueti, nell'abitudine delle consuete relazioni; si riaccetta il consueto valore dell'esistenza quotidiana.⁸⁴

Y, como Pirandello dice en *L'umorismo*, la única manera de permanecer en la dimensión revelada por un instante es a costa de morir o enloquecer; por lo que el personaje es considerado loco al decidir prolongar ese instante liberatorio:

E io passo per pazzo perché voglio vivere là, in quello che per voi è stato un momento, uno sbarbaglio, un fresco breve stupore di sogno vivo, luminoso; là, fuori d'ogni traccia solita, d'ogni consuetudine, libero di tutte le vecchie apparenze, col respiro sempre nuovo e largo tra cose sempre nuove e vive.⁸⁵

El protagonista de "La carriola" también ha comprendido uno de los misterios más importantes del mundo pirandelliano: el contraste entre la máscara y el flujo de la vida, como ya explicamos en el capítulo anterior. Este personaje contempla con horror su descubrimiento y más cuando advierte que su cuerpo entero –sus vísceras y sus emociones– han sido moldeadas siguiendo la conveniencia de la colectividad:

Mi hanno preso come una materia qualunque, hanno preso un cervello, un'anima, muscoli, nervi, carne, e li hanno impastati e foggiate a piacer loro, perché compissero un lavoro, facessero atti, obbedissero a obblighi, in cui io mi cerco e non mi trovo.⁸⁶

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ "La carriola", vol. III, p. 558.

Por último, en “Quand’ero matto...” el narrador Fausto Bandini presenta en su tratado *Fondamento della morale* las condenas de la condición humana que pueden transgredirse a través de la locura. La primera es la condena a la infelicidad, al dolor de vivir, que puede ser evitada por el loco, pues, para él, como ya vimos, el instante de locura se caracteriza por un golpe la alegría vibrante que hace contemplar el mundo de manera distinta: “specie d’ebbrezza abbarbagliante che dura un attimo, un lampo, nel quale il mondo sembra dia un gran palpito e sussulti tutto dentro di noi.”⁸⁷

La segunda es la condena a la racionalidad. Si el hombre comienza a razonar, a cuestionar su vida y su entorno, terminará por vislumbrar el vacío que sostiene su existencia y comprenderá que vive instalado en una mentira colectiva; su vida le inspirará asco y desprecio, y entonces su única salida será renunciar a ella.

En el mundo pirandelliano razonar es la ruina de los personajes porque los obliga a salirse de la mentira colectiva para adentrarse en un vacío, pues renunciar a la realidad común implica reconocer la pluralidad de perspectivas en medio de las cuales se pierde todo sostén de la existencia humana. Sin embargo, este principio relativista no tortura a los personajes locos; ellos pueden razonar sin perderse en el infinito porque no les afecta la perspectiva de los demás: les basta con la propia. De modo que la racionalidad inquebrantable es considerada una cualidad de la locura:

Il male era che non comprendevo che altro è ragionare, altro è vivere. E la metà, o quasi, di quei disgraziati che si tengon chiusi negli ospizii, non sono forse gente che voleva vivere secondo comunemente in astratto si ragiona?⁸⁸

⁸⁷ “Quand’ero matto...”, vol. II, p. 783.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 786-7.

Los locos, con su particular dinámica de pensamiento, asumen que su propia realidad es universal y bajo este razonamiento unificador asimilan la figura de Dios como una instancia superior común a todos los hombres. Esto es significativo porque, como vimos en el capítulo anterior, una de las mayores torturas de los personajes pirandellianos es no poder creer en el orden divino. Un problema que puede ser superado por los personajes locos:

Se non che, convengo adesso che questo sarebbe un Dio difficile per la gente savia e anzi addirittura impraticabile, perché, chi volesse riconoscerlo dovrebbe agire verso gli altri come agivo io una volta, cioè da matto: con eguale coscienza di sé e degli altri, perché sono coscienze come la nostra. Chi facesse veramente così e alle altre coscienze attribuisse l'identica realtà che alla propria, avrebbe per necessità l'idea d'una realtà comune a tutti, d'una verità e anche di un'esistenza che ci sorpassa: Dio.

Ma non per la gente savia, ripeto.⁸⁹

“Quand'ero matto...” es un cuento argumentativo, donde el narrador presenta las cualidades intelectuales de los locos. Podemos considerarlo el tratado sobre la locura en las *Novelle*, porque expone lo experimentado —y no siempre racionalizado— por los personajes cuando enloquecen. En el resto de los cuentos las reflexiones de los locos son acompañadas o sustituidas por sus acciones, el siguiente elemento que observaremos en la caracterización de los personajes locos.

3.4 Las acciones de los personajes locos

Los locos en el mundo pirandelliano —cuando viven su locura como liberación o como alivio del dolor— renuncian a su papel social o a su condición de seres humanos y buscan una alternativa de vida fuera de la siniestra comedia

⁸⁹ *Ibidem*, p. 787.

humana de los cuerdos, o si permanecen en ella –cuando viven su locura como venganza– es para ejercer una gran influencia sobre el resto de los personajes. En este sentido, romper la lógica del mundo establecido es la característica más representativa de los actos de locura cuyas principales manifestaciones son la imaginación, el delirio, el trastorno de identidad, la fusión con la naturaleza, la lucha contra el entorno y la satisfacción de un deseo negado por la cordura.

3.4.1 La imaginación

En las *Novelle* levantar mundos con la imaginación no es una acción exclusiva de la locura. En muchas ocasiones la fantasía es un medio para sobrevivir al dolor que impone la comedia humana; como en “Rimedio: la geografia”, donde el protagonista sobrelleva su miseria imaginando todos los lugares de la tierra en los que se vive de manera diferente. Lo mismo que hace Belluca en “Il treno ha fischiato...”, pero a él lo identifican como loco y lo encierran en un manicomio. La diferencia entre Belluca y el protagonista de “Rimedio: la geografia” es que a Belluca la imaginación lo abstrae de su entorno, le quita la capacidad de expresarse coherentemente, por lo que rompe la comunicación con los demás. La imaginación en Belluca es una reacción a la comedia humana que le ha asignado una vida imposible; es una liberación que le permite seguir con el pensamiento el tren que se aleja para así tomar, como lo dice el narrador, una bocanada de aire del mundo:

E, dunque, lui – ora che il mondo gli era rientrato nello spirito – poteva in qualche modo consolarsi! Sì, levandosi ogni tanto dal suo tormento, per prendere con l’immaginazione una boccata d’aria nel mondo. Gli bastava!⁹⁰

⁹⁰ “Il treno ha fischiato...”, vol. I, p. 669.

Belluca con la imaginación renuncia a su entorno, pero hay otro personaje que con la imaginación renuncia a su condición humana: el narrador de “La mano del malato povero”. Este personaje ha elegido quedarse en el instante de revelación en el que la vida puede verse con ojos nuevos. Se ha instalado en la dimensión de la locura porque aquí sí puede percibir el mundo a través de la imaginación que lo renueva y lo saca de la monotonía. De este modo, la historia de la mano del enfermo pobre, construida a partir de la percepción de una mano, es la narración con que el personaje demuestra sus capacidades imaginativas.

Estos dos personajes, cuya manifestación de la locura es la imaginación, saben que las imágenes que los alejan de su miseria son creadas por ellos mismos. Asumen la fantasía como una creación propia, no como una realidad colectiva. Hay otros personajes que también construyen con la imaginación el mundo en que desean vivir, pero hacen de sus visiones la realidad, las viven y las defienden frente a los demás; en ellos la imaginación se convierte en delirio.

3.4.2 El delirio

Entendemos el delirio en los personajes pirandellianos como una percepción alterada de la realidad –momentánea o duradera– en la que el loco cree plenamente, pero que es negada por los demás personajes. Es el caso de don Nuccio de “Dono della Vergine Maria”, quien aferrándose a su fe en la divina providencia, está convencido de que la Virgen le brinda su rosario para ayudarlo y acepta el ofrecimiento, olvidando que se trata de una estatua.

El delirio también aparece en los celos enfermizos del señor Ponza en “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero” que son presentados por la

señora Frola como el caso, piadosísimo, de un amor desbordado. Pero independientemente de la concepción positiva o negativa de la celotipia, ésta es un tipo de delirio, porque el personaje ve en su esposa, la señora Ponza, acciones que ella no comete. Y más adelante el delirio de este personaje consistirá, según la señora Frola, en desconocer a su mujer cuando regrese con él y en asumir que ella es su segunda esposa, a la que seguirá celando al punto de no permitirle convivir con su madre.

La concepción de los celos como delirio se explica detalladamente en “Nel gorgo” cuando Romeo Daddi enloquece al descubrir los misterios de la conducta humana. El personaje piensa que si él ha cometido una infidelidad con gran facilidad y sin sentir culpa, su esposa también puede hacerlo. Esta idea es sostenida por sus reflexiones sobre el funcionamiento del subconsciente: todas las personas esconden una serie de instintos debajo de la máscara, aceptada socialmente, que en ocasiones se desbordan y conducen a conductas inexplicables, alejadas de la voluntad y, por tanto, de la culpa. Las personas, según Romeo Daddi, pueden realizar actos reprobables moralmente de manera inconsciente, pero lo más torturante es que estas acciones no despiertan ningún remordimiento en quien las comete. En el caso del adulterio, una esposa, después de cometer infidelidad, puede volver a ver su marido sin turbarse en lo más mínimo, de manera que éste no se entere que ella le ha sido infiel. Por esto Romeo Daddi empieza a observar a los personajes que le rodean infiriendo las acciones que han cometido involuntariamente y, recordando que éstas no son manifestadas al no haber despertado ningún sentimiento de culpa, asume sus conjeturas como una posibilidad latente. En este sentido, los celos son una actitud delirante porque el personaje está convencido de que su mujer puede serle infiel sin delatarse, por lo que cada vez que la tiene delante trata de observar en ella los secretos

escondidos.

Otro tipo de delirio lo encontramos en los personajes que para aliviar el dolor de luto asignan la imagen del ser perdido a otra persona. Es el caso del loco de “I tre pensieri della sbiobbina”, quien, ante el parecido físico entre Clementina y su novia muerta, se niega a sí mismo la pérdida de su novia y cree seguirla viendo en Clementina. Lo mismo sucede con la señora Frola cuya locura, según el señor Ponza, consiste en negarse a aceptar que su hija está muerta, pues cree seguirla viendo en la segunda esposa del señor Ponza. Negar la ausencia de un ser querido es imposible para los personajes cuerdos, pero para los locos es completamente válido y hasta necesario para aliviar el dolor. Es además una actitud digna de piedad por el sufrimiento que ha conducido a ella. Así lo entiende el señor Ponza: “per fortuna, impazzita, sí, giacché la pazzia è stata per lei lo scampo dal suo disperato dolore”,⁹¹ y por ello se niega a contradecir a su suegra.

3.4.3 El cambio de personalidad

Otra manifestación de la locura en los personajes pirandellianos es encarnar una identidad distinta, no sólo la de otra persona, también la de un animal, o la de un personaje bíblico como Cristo, todas formas de vida superiores a la miseria de los personajes cuerdos. El deseo de liberación de la prisión impuesta por la máscara aparece en casi todos los personajes de las *Novelle*, pero evidentemente en la comedia humana no está permitido cambiar de papel a la mitad de la función; sólo a través de la locura será posible el cambio de máscara.

Berecche, de “Berecche e la guerra”, galopando desbocadamente adopta

⁹¹ “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero”, vol. III, p. 777.

la identidad de su hijo para intentar entender qué gusto puede encontrarle éste a la guerra para arriesgar su vida combatiendo por Francia. Ha tratado de entenderlo razonando, pero no ha llegado a ninguna conclusión, de modo que decide experimentarlo él mismo y para esto ‘planea’ su momento de locura tomando clases de equitación. Durante la peligrosa cabalgata Bercèche experimenta la emoción del galope, pero a fin de cuentas se convence del sin sentido de la guerra y del sufrimiento inútil que ésta provoca a los hombres.

En “La carriola” la locura del personaje consiste en adoptar la identidad de un niño travieso y jugar con su perrito para vengarse de la miseria humana que lo obliga a encerrarse en la prisión de su máscara:

Lo compio ogni giorno al momento opportuno, nel massimo segreto, con spaventosa gioja, perché vi assaporo, tremando, la voluttà d’una divina, cosciente follia, che per un attimo mi libera e mi vendica di tutto.⁹²

Pero éste es un acto de locura que su ejecutante esconde con recelo porque sabe que si se descubriera la trasgresión a su máscara, sería su ruina: irremediablemente lo encerrarían en un manicomio.

En “Il tabernacolo” la locura de Spatolino consiste en adoptar la personalidad de Cristo como reacción ante el dolor de ser burlado por la suerte y por los hombres y, lo peor de todo, de llegar a pensar que no existe un Dios que lo ayude. Se pone una túnica, se muda a la capilla que él mismo construyó y ahí adopta el comportamiento de Cristo. Al igual que el personaje de “La carriola”, Spatolino vive su locura como una venganza contra la vida. En su momento de locura es consciente de la nueva personalidad que está adoptando, que si bien es diferente de la suya, no tiene ninguna duda en que se la merece:

–Lasciatemi stare! Chi piú Cristo di me? –si mise allora a strillare

⁹² “La carriola”, vol. II, p. 553.

Spatolino, divincolandosi. —Non vedete come mi beffano e come m'ingiuriano? Chi piú Cristo di me? Lasciatemi! Questa è casa mia! Me la son fatta io, col mio danaro e con le mie mani! Ci ho buttato il sangue mio! Lasciatemi, giudei!⁹³

Otro trastorno de identidad aparece en Tito de “La disdetta di Pitagora”, sólo que en este caso el personaje se desdobra asumiendo otra personalidad sin renunciar a la propia. Tito ha enloquecido al no soportar el dolor de las desgracias que le ha traído el destino; y encuentra la oportunidad de olvidar este dolor cuando se entera que existe otra persona que se le parece pero que se ve feliz, por lo que absorbe dentro de sí la personalidad alegre de este individuo que le asemeja. Tito se apropia de la felicidad del otro, pero se preocupa al enterarse que este otro está por arruinar su vida, porque él, que ya conoce muy bien las contrariedades que acarrea la suerte, deduce que la vida del otro personaje también terminará en desgracia, y así como ahora la felicidad del otro le pertenece, después tendrá que padecer su dolor; por lo que tratará de impedir que el otro personaje le arruine la vida una vez más.

Encarnar la personalidad de un saltamontes es la última fase de la locura de Fabio Feroni en “Paura d’esser felice”. Este personaje, que enloquece tratando de luchar contra el destino, decide al final del cuento que la única salida posible será tragarse el saltamontes —que para él representa la volubilidad del destino— sólo así habrá vencido a la causalidad mezquina, y podrá entregarse a la felicidad convertido en este insecto. Por lo que vemos que este personaje sólo puede acceder a la felicidad renunciando a su condición de ser humano, y esto puede hacerse sólo a través de la locura, pues el despojo total de la identidad humana sería inadmisibile en el mundo de los cuerdos.

⁹³ “Il tabernacolo”, vol. I, pp. 106-7.

3.4.4 La comunión con el entorno natural

Hay personajes que en vez de adoptar una personalidad distinta deciden alejarse de su condición humana, para tratar de establecer una comunión espiritual con los elementos de la naturaleza que, como hemos repetido tantas veces, no sufre como el hombre porque no tiene conciencia de su existencia. A través de esta manifestación de locura, que es considerada como tal porque implica la pérdida de contacto con las demás personas, es posible acceder a una serenidad espiritual negada en el mundo de los cuerdos.

Hacerse uno con el entorno natural es una de las características de la locura de Fausto Bandini, en “Quand’ero matto...”, y es recordada por él como una sensación enormemente placentera —calificada como divina— que ya no ha vuelto a experimentar ahora que se ha vuelto sabio:

Penetravo anche nella vita delle piante e, man mano, dal sassolino, dal fil d’erba assorgevo, accogliendo e sentendo in me la vita d’ogni cosa, finché mi pareva di divenir quasi il mondo, che gli alberi fossero mie membra, la terra fosse il mio corpo, e i fiumi le mie vene, e l’aria la mia anima; e andavo un tratto così, estatico e compenetrato in questa divina visione.⁹⁴

Algo similar le ocurre a Tommasino de “Canta l’epistola”, a quien perder la fe en Dios le cuesta el rechazo social y lo orilla a alejarse de los hombres; pero al hacerlo se acerca a la naturaleza, y contemplándola empieza a admirarla y a estudiarla hasta que finalmente logra imitar su serenidad de vivir:

Non aver piú coscienza d’esser, come una pietra, come una pianta; non ricordarsi piú neanche del proprio nome; vivere per vivere, senza saper di vivere, come le bestie, come le piante; senza piú affetti, né desiderii, né memorie, né pensieri, senza piú nulla che désse senso e valore alla

⁹⁴ “Quand’ero matto...”, vol. II, p. 788.

propria vita.⁹⁵

La ruina del personaje será ignorar que para fundirse por completo con el entorno natural necesitaría renunciar a su condición humana. Tendría que romper por completo las relaciones con la sociedad, en vez de desafiarla por el daño cometido a un “filo d’erba”; pero Tommasino lo entenderá demasiado tarde y su única salida será buscar la muerte en el duelo al que ha sido retado:

Tommasino era stanco dell’inutile vita, stanco dell’ingombro di quella sua stupida carne, stanco della baja che tutti gli davano e che sarebbe diventata piú acerba e accanita se egli, dopo gli schiaffi, si fosse ricusato di battersi. Accettò la sfida, ma a patto che le condizioni del duello fossero gravissime. Sapeva che il tenente De Venera era un valentissimo tiratore. Ne dava ogni mattina la prova, durante le istruzioni del Tir’a segno. E volle battersi alla pistola, la mattina appresso, all’alba, proprio là, nel recinto del Tir’a segno.⁹⁶

El personaje de “Vittoria delle formiche” también encuentra una mejor calidad de vida sumergido en el entorno natural, pero su error es tratar de desafiarlo. Al no entender la superioridad de la naturaleza, está condenado al fracaso. Por ello el viento se alía con las hormigas para vencerlo incendiándole la casa. En la historia de este personaje se demuestra que para relacionarse con la naturaleza es necesario entender la inferioridad del hombre y postrarse ante ella como súbdito.⁹⁷

El único personaje que sí logra prolongar este contacto armónico con el entorno natural es Nàzzaro de “Fuoco alla paglia”. Este personaje se contagia de la serenidad de la naturaleza y establece con ella una relación religiosa;

⁹⁵ “Canta l’epistola”, vol. I, p. 484.

⁹⁶ “Canta l’epistola,” vol. I, p. 489.

⁹⁷ Sobre el significado de la naturaleza en este cuento véase el estudio de G. Debenedetti, “Una giornata di Pirandello”, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1982, p. 261 y ss.

como vemos en la imagen, enormemente poética, del loco que reza el rosario contando estrellas. “-È in cielo il mio rosario. Un'avemaria per ogni stella”.⁹⁸

3.4.5 La lucha contra el entorno

Los personajes locos tienen la opción de alejarse o de evadir su realidad, pero hay algunos que deciden permanecer en su entorno y seguir luchando contra él, ahora a través de su locura. Esta permanencia en la comedia humana, lejos de ser heroica, es un grave error condenado al fracaso: la locura de los personajes que siguen luchando en el mundo de los cuerdos termina con el sufrimiento arrollador o con la muerte.

En “Pubertà” Dreetta encuentra en el suicidio la culminación de su lucha contra el entorno, una realidad inmutable de la que ya se ha convencido que es imposible escapar. El anhelo de Dreetta es casarse con su profesor de inglés para así alejarse del mundo que la oprime. Pero de repente se le revela la imagen de su vida dentro de unos años y siente asco ante su futuro; comprende que para liberarse no basta con escapar de su entorno, tiene que escapar de ella misma; por eso decide matarse.

La locura del doctor Calajò en “Acqua e lì” pasa por dos etapas. Primero aparece como defensa para enfrentar el dolor del luto y aquí el personaje experimenta “il piú spaventoso dei fenomeni: la coscienza, lucidissima, d'esser impazzito”⁹⁹ porque, al no poder experimentar su dolor, se siente como un actor que sólo finge su tristeza. Después, su locura se convierte en un deseo de venganza contra la sociedad, plagada de supersticiones y prejuicios, que ocasionó la muerte de sus hijos. Por eso su

⁹⁸ “Fuoco alla paglia”, vol. I, pp. 341-342.

⁹⁹ “Acqua e lì”, vol. II, p. 356.

acto de locura consiste en vengarse de los habitantes de Miloca: en darles los remedios que desean para matarlos. Sin embargo, esta manifestación de la locura como permanencia e interacción con la sociedad será burlada por el destino: los remedios de Calajò, en vez de ser mortales, serán milagrosos.

Por último, Simone Lampo en “Fuoco alla paglia” con sus pequeñas locuras —como poner una canasta debajo de la cola de la burra o comerse los pajaritos que criaba en su casa— trata de sobrellevar la ruina acarreada por el destino y la soledad, y además trata de vengarse de quienes lo abandonaron en la desgracia:

Lo sapeva, sí: era cosciente delle sue follie; le commetteva apposta, per far dispetto alla gente che, prima, da ricco, lo aveva tanto ossequiato, e ora gli voltava le spalle e rideva di lui.¹⁰⁰

Sin embargo, las extrañezas de conducta de Simone Lampo no le ayudarán a aliviar el dolor de vivir. De nada le sirve provocar a la sociedad. Tendría que alejarse de ella, como más adelante le hará entender Nàzzaro.

3.4.6 El deseo colmado

También están los personajes que con su locura, en vez de luchar, se conceden un deseo que les era negado como personajes cuerdos. Es la manifestación más alegre, en la que los personajes gozan ampliamente su momento de locura; pero es eso, un momento, que irremediablemente tiene que disolverse.

En “Ignare” sor Leonora sólo a través de su locura puede permitirse satisfacer su instinto maternal, negado socialmente por su máscara de monja. “Butto via l’abito! Dio ha voluto troppo, ha voluto troppo, ha voluto

¹⁰⁰ “Fuoco alla paglia”, vol. I, p. 337.

troppo!”¹⁰¹ De igual manera que en “Fuga” Bareggi se olvida de la prisión de su máscara, de la enfermedad que lo condena a la vida sedentaria; pues el personaje durante su cabalgata no sólo se libera del dolor físico, sino que también se siente ligero y ágil. Y finalmente, en “La rosa” Lucietta se arranca su máscara de viuda que la condena a renunciar a su feminidad para, al menos por una noche, olvidarse de sí misma y disfrutar su permanencia en la vida. Pero este deseo colmado a través de la locura es un acto individual que tarde o temprano fracasa si el personaje se mantiene en contacto con la sociedad. La danza de Lucietta –para ella inocente y liberadora– es percibida por los demás personajes como un comportamiento lascivo. De modo que si Lucietta quiere permanecer en la comedia humana, no le quedará más que volverse a colocar su máscara aceptada por las leyes de la decencia social.

3.5 El final destinado a los personajes locos

El último aspecto del diseño de la locura que tomaremos en consideración es el desenlace de los personajes locos en el relato. Hemos repetido en numerosas ocasiones que un momento de locura es una de las posibles salidas de los personajes pirandellianos, pero esto no significa que la locura sea una posibilidad conclusiva del relato. Tomando en cuenta el tiempo diegético¹⁰² de

¹⁰¹ “Ignare”, vol. III, p. 280.

¹⁰² Aquí es necesario distinguir entre el tiempo de la historia y el tiempo diegético, porque en este último, que implica criterios de selección y de exclusión, también se manifiestan valoraciones ideológicas del autor. El tiempo diegético consiste tanto en el orden de las acciones en la trama, como de la duración de éstas dentro de la narración, y puede ser completamente distinto del tiempo de la historia. Como especifica Luz Aurora Pimentel (“La dimensión temporal del relato”, *El relato en perspectiva*, México, UNAM / Siglo XXI, 1998, pp. 42-43.): “Un primer aspecto de la temporalidad narrativa radica en el principio de la sucesividad, en las relaciones temporales de orden. [...] Un segundo aspecto de la temporalidad narrativa es su duración. Dado que los acontecimientos en el tiempo diegético se miden en imitación de los del tiempo real, es posible hablar de la duración de

la locura —el tiempo que ésta ocupa en la trama— observamos que los personajes pueden enloquecer antes o durante la narración y que además su locura puede desvanecerse al final del relato o prolongarse convirtiéndose en final abierto. Nos interesa especialmente la conclusión del personaje en el relato porque en ésta se manifiesta una importante posición ideológica: cuando el instante de demencia se cierra —con la muerte o con el regreso a la cordura— la visión de la locura se remata con el desengaño, pero cuando el momento de locura del personaje carece de un desenlace, se mantiene la propuesta de la locura como alternativa de vida.

3.5.1 La permanencia del personaje en la locura

Hay relatos que terminan cuando el personaje aún está instalado en la dimensión de la locura y no se proporciona información sobre el final que tendrá su historia. Esto abre una serie de expectativas sobre el tipo de vida que llevará el personaje loco o sobre la posible conclusión de su locura, por lo que decimos que la locura aparece como final abierto.

Aunque también hay que tener en cuenta que en cinco cuentos no se presenta la conclusión de la locura porque el proceso evolutivo del personaje no es el tema principal. En “I tre pensieri della sbiobbina” el descubrimiento del personaje loco —último pensamiento de Clementina— remata la crueldad del relato al desencadenar en la protagonista la convicción de que el amor no es para ella. En “La disdetta di Pitagora” el proceso que condujo a Tito a la

los sucesos en la ficción y asignarles medidas temporales explícitas —horas, días, años— es decir, un tiempo cuantificable. No obstante, y muy a pesar de la ilusión de duración que nos viene de la historia, los sucesos diegéticos tienen una duración que depende finalmente del espacio para ellos destinado en el texto narrativo; dicho de otra manera, la experiencia temporal que vive el lector depende no tanto del tiempo diegético en sí, sino del tiempo del discurso.”

locura es referido de manera brevísima, mientras que se le da más importancia a su interacción con el personaje que le asemeja y, por tanto, al poder ejercido sobre el destino de éste. En “Acqua e li” propósito principal que enuncia el narrador es contar una historia inverosímil, y en nombre de ésta es que se justifica la burla del destino frente a la locura del personaje.¹⁰³ En “Nel gorgo” la narración comienza cuando Romeo Daddi ya está encerrado en un manicomio, pues lo más importante no es la locura del personaje sino las discusiones en torno a las posibles causas de enloquecimiento y al efecto del loco sobre los demás. Y por último, como bien se sabe, en “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero” el cuento está ocupado principalmente por las prolongadas e inútiles indagaciones de los personajes cuerdos sobre la identificación de la locura en uno de los protagonistas.

En otros tres cuentos, éstos sí dedicados al proceso de conciencia experimentado por el personaje, la locura se presenta como la fase última del protagonista y se configura como un momento de liberación y de felicidad con el que el relato concluye. En “Paura d’esser felice” el proceso de Fabio Feroni termina con su instalación total en la locura y la imagen que cierra el relato es la del personaje brincando como saltamontes. En este caso la línea de la historia del personaje y la de la narración son paralelas, pero en otros cuentos éstas también pueden desfasarse. Como en “Il treno ha fischiato...”, donde se abre el relato cuando el personaje ya está en el manicomio; las causas de su locura serán explicadas a lo largo del relato; y sólo hasta el final se retomará la descripción del estado mental de Belluca haciendo hincapié en la felicidad encontrada por el personaje en la dimensión de la locura. También el instante

¹⁰³ Además es importante recordar que la locura de Calajò fue agregada sólo hasta la última edición, la de las *Novelle*.

de felicidad del loco, reflejado en su discurso, se sostiene durante el relato en “La mano del malato povero”, pues aquí el narrador-personaje declara que la característica más importante de su locura es la vivacidad y la alegría, y con este estado de ánimo comienza a contar una historia.

No tiene término en el relato la locura de los locos de “Fuoco alla paglia”. El estado de conciencia de Simone Lampo y de Nàzzaro, cada uno con su nivel de locura, se sostiene durante todo el relato. Es sólo hasta el final que se abren las expectativas de la historia con la exhortación, hecha por Nàzzaro a Simone, a adentrarse en el verdadero camino de la locura; propuesta que cierra el relato y que deja en el aire la resolución de Simone.

En “Il tabernacolo” la locura aparece como una conclusión ambigua. El cuento concluye con el enloquecimiento de Spatolino pero sin un estado de plena felicidad. En las últimas líneas vuelve a aparecer en el comportamiento de Spatolino el mismo silbido de inquietud con el que había comenzado la narración: “—con gli occhi invagati, si rimette a fischiettare: *-Fififi... fififi... fififi...*”;¹⁰⁴ por lo que se crea una temporalidad circular tanto en la estructura del relato, como en el proceso del personaje.

Y por último, tampoco termina la locura del protagonista de “La carriola”, pero en este cuento la temporalidad de la locura es diferente de la de los demás. Por un parte, la locura es presentada como una cadena de instantes de alegría y de venganza contra la miseria humana, y por otra la descripción del estado de locura que abre el relato es acompañada por el miedo que siente el protagonista de ser descubierto (un miedo desencadenado por la mirada de

¹⁰⁴ “Il tabernacolo”, vol. I, p. 108. En el primer párrafo del relato aparece este silbido como resultado de las inquietudes del protagonista antes de enloquecer: “—si mise a fischiettare, com'era solito ogni qual volta un dubbio o un pensiero lo rodevano dentro. *-Fififi... fififi... fififi...*”

un perro); y, aunque la locura continúa durante el relato, éste se cierra con la incertidumbre del desenlace que tendrán los episodios de locura del personaje: si será descubierto y llevado al manicomio, si podrá mantenerse con su locura de instantes, o si terminará por instalarse por completo en ella. Pero de cualquier manera, ya en el miedo del protagonista de “La carriola” se vislumbra la disolución trágica de sus momentos alegres de locura. Un final amargo que, efectivamente, será otorgado a diez personajes.

3.5.2 La locura del personaje como instante concluido

El instante de locura es vivido por los personajes pirandellianos como una liberación y en muchas ocasiones como un episodio de felicidad. Sin embargo, en nueve cuentos este instante se disuelve en el desengaño, demostrándose así la imposibilidad de permanecer en la dimensión de la locura. Esto conduce generalmente a un final trágico, salvo en dos cuentos: “Fuga” y “Quand’ero matto...”. En el primero, Bareggi después de su momento de locura recupera fuerzas para seguir soportando su máscara; mientras que en “Quand’ero matto...” Fausto Bandini no cuenta cómo fue que renunció a su locura (hay que recordar que aquí la locura aparece en el recuerdo de su protagonista) y, si bien el personaje añora sus tiempos de loco, no narra un desenlace trágico de su historia. Pero éstas son dos excepciones. En los demás cuentos la locura que se disuelve termina con la muerte o con el sufrimiento amargo del personaje.

La manera más drástica de concluir con un instante de locura es con la muerte del personaje, de este modo ya no se despliegan expectativas sobre su destino. Así termina la locura del protagonista de “Vittoria delle formiche” que había desafiado a la naturaleza y muere víctima del fuego; o el breve delirio de don Nuccio de “Dono della Vergine Maria” que es asesinado al ser

visto como ladrón y hereje. Pero la muerte también es la elección de dos personajes que se rinden derrotados ante el desengaño. Se horroriza ante la imagen de su futuro y se suicida durante su último episodio de locura Dreetta de "Pubertà"; busca la muerte en el duelo Tommasino de "Canta l'epistola" al darse cuenta de la imposibilidad de prolongar su locura que le exigiría renunciar a su condición de ser humano.

Pero el final más amargo está destinado a tres personajes que después de su instante de locura en vez de morir se resignan a seguir arrastrando su máscara, ahora que ya son concientes de la miseria humana. Así le sucede a Leonora de "Ignare", quien disuelve en llanto su momento de locura: "Pian piano, dolcemente, quella trovò il verso di sciogliere in lagrime quel fiero ingorgo di demenza; e la piccina fu fatta sparire".¹⁰⁵ También Brecche de "Brecche e la guerra" después de su instante de locura sigue viviendo pero condenado a presenciar la oscuridad de la miseria humana, la vida atroz de los hombres, como menciona el narrador en estas líneas que cierran el relato: "Sarà tutto bujo, sempre, così, anche per lui; ma forse peggio, perché condannato a vederla ancora la vita, questa atrocissima vita degli uomini."¹⁰⁶ Y en "La rosa", el episodio de locura de Lucietta termina con la toma de conciencia de la imposibilidad de arrancarse la máscara y permanecer sin ella en la comedia humana. Un desengaño aterrador le espera a la protagonista cuando se percate de las miradas lascivas que la rodean:

N'ebbe sgomento. D'un tratto le s'avventò agli occhi la bestiale sovraccitazione di quegli uomini, e al pensiero ch'essi avessero potuto bestialmente accendersi per la sua innocente festività, provò ribrezzo, onta. Volle fuggire, sottrarsi a quell'aggressione: ma, allo scatto di

¹⁰⁵ "Ignare", vol. III, p. 280.

¹⁰⁶ "Brecche e la guerra", vol. III, p. 621.

cerbiatta, i capelli già un po' allentati le cascarono; e la rosa giù – a terra.¹⁰⁷

Lucietta no muere, pero el desenlace –la renuncia a la feminidad– bien puede considerarse un suicidio en vida. “Ecco, sí grazie – disse; sapendo bene ormai ciò che con quella rosa d’un momento aveva buttato via per sempre”.¹⁰⁸

¹⁰⁷ “La rosa”, vol. III, p. 467.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 470.

CONCLUSIONES

LA CONCEPCIÓN DE LA LOCURA EN LAS *NOVELLE PER UN ANNO*

La vita... che importa?...
È il racconto d'un povero idiota;
Vento e suono che nulla dinota!

(*Macbeth*, Francesco Maria Piade per Giuseppe Verdi)

La revisión del diseño de la locura de los 22 personajes nos permite exponer la concepción de la misma en el mundo pirandelliano, es decir, la valoración plasmada por Pirandello en las *Novelle* que, como él dice, son pequeños espejos que reflejan en conjunto su amarga visión del mundo; y por ello para interpretar la visión pirandelliana de la locura es necesario juntar todas las piezas: los 20 cuentos con sus 22 locos. De este modo, comenzaremos por observar cómo es la relación del loco con los demás personajes y aquí descubriremos la afinidad de Pirandello con la corriente llamada antipsiquiatría (que surgirá tres décadas después de su muerte), pero, sobre todo, veremos que para Pirandello los personajes locos son espiritual e intelectualmente superiores a los cuerdos, por lo que la locura es planteada como la mejor alternativa de vida; consecuentemente tendremos que preguntarnos cuáles son las ventajas de enloquecer en el mundo pirandelliano, pero aquí nos daremos cuenta de que ser un buen loco no es fácil, porque la

asumirla como un momento de locura en vez de cuestionar las normas de la decencia social que imponen tanto dolor a los inocentes, a los ignaros. De igual manera, en “Il treno ha fischiato...” cuando Belluca aparece sonriente y ya no permite que lo exploten, a sus compañeros les es más fácil pensar que ha enloquecido y que debe ser trasladado a un asilo para locos.

Es una manifestación de la superioridad y de la sabiduría de la cordura observar con una sonrisa la inferioridad de los débiles mentales. Por ello la muerte trágica del personaje de “Vittoria delle formiche” es enfrentada con la mueca, “un certo sorriso sulle labbra”,² que un loco se merece. Y por ello en “Fuoco alla paglia” Simone y Nàzzaro, catalogados como locos por los habitantes del pueblo, son recibidos con risas burlonas, pero tolerados como dos dementes que viven por su cuenta.

Es una concesión de la cordura aceptar indulgentemente a los locos que no hacen daño a nadie. En “Il tabernacolo” los habitantes del pueblo miran con piedad a Spatolino que se cree Cristo y lo dejan que permanezca en la capilla, porque, a fin de cuentas, es visto como un loco inofensivo, “come un povero matto che non faceva male a nessuno”.³ En “La disdetta di Pitagora” Tito inspira piedad en los amigos que lo rodean. Piedad que los obliga a seguir el juego del loco, pero siempre como una concesión de la cordura.

Es un servicio a la sociedad y un acto benéfico para el loco encerrarlo en un manicomio. Por eso el narrador de “La carriola” tiene miedo de cumplir sus instantes de locura, porque sabe que si los demás lo descubren se verán en la obligación de llevarlo a un asilo. También en “Il treno ha fischiato...” los personajes asumen como un deber social encerrar en un manicomio a Belluca,

² “Vittoria delle formiche”, vol. III, p. 708.

³ “Il tabernacolo”, vol. I, p. 107.

los locos como enfermos mentales que deben ser aislados, no es la visión de Pirandello. La locura nunca puede ser considerada una enfermedad en las *Novelle*. Podríamos divertirnos diagnosticando según el DSM⁵ las conductas de los personajes locos y decir, por ejemplo, que el padecimiento del señor Ponza es un trastorno delirante celotípico, que en "Fuoco alla paglia" aparece en Nàzzaro y Simone un trastorno sicótico compartido, que en "Il tabernacolo" Spatolino sufre un trastorno de identidad disociativo (antes llamado personalidad múltiple), o que Lucietta de "La rosa" padece un trastorno de despersonalización, pero ésta no sería una interpretación válida en el texto, porque Pirandello nunca lo permite. Cada vez que en los cuentos se llega a presentar la locura como enfermedad, Pirandello hace que el narrador se manifieste en contra de esta idea. El ejemplo más representativo lo encontramos en "Il treno ha fischiato..."; hemos dicho que aquí aparece una de la más interesantes polifonías en torno a la identificación de la locura: Belluca es llevado al manicomio por su comportamiento rebelde e incomprensible, pero también su discurso y su pensamiento son característicos de los personajes locos, y sin embargo su locura es negada por el narrador. Pero podemos entender esta postura del narrador si recordamos que la particularidad de "Il treno ha fischiato..." es el planteamiento de la locura de Belluca como una enfermedad que debe ser tratada en un manicomio, y es por eso que el narrador se rehúsa a aceptarla.

La otra idea que Pirandello rechaza en las *Novelle* es la oposición entre

⁵DSM-IV, *Manual diagnóstico y estadístico de trastornos mentales*, coord. de Pierre Pichot, ed. española de Manuel Valdez Miyar, Barcelona, Masson, 1995. Las enfermedades mentales siempre han sido las mismas, sólo que la psiquiatría constantemente les cambia el nombre. Por eso el DSM trata de unificar los criterios diagnósticos para ofrecer una clasificación universal de las enfermedades mentales.

habitantes de Valdana, como reconoce el narrador, ninguno sospecharía que Frola o Ponza pudieran estar locos, de no ser porque lo hubieran afirmado ellos mismos.

Como ya hemos visto en las afirmaciones de Laing y de Foucault, la visión de Pirandello en torno a la locura como fenómeno individual y social será en los años sesenta la base de la corriente conocida como antipsiquiatría. La más grande inquietud de la antipsiquiatría será la ineficacia de los hospitales para locos. Será argumentado, por pensadores como Foucault, que en un asilo los identificados como enfermos mentales empeorarán al ser reconocidos y tratados como tales;⁸ y esto será demostrado teóricamente y empíricamente por psiquiatras como Laing,⁹ e incluso esta postura determinará iniciativas sociales en personajes como Franco Basaglia, quien en Italia logrará (en 1978, con la ley Basaglia) la transformación de los hospitales psiquiátricos en centros de salud mental de tipo comunitario, y hará que la

⁸ Cf. M. Foucault, "Las estructuras de los hospitales se ponen en tela de juicio", *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, trad. de Francisca Perujo, México, Siglo XXI, 1966, pp. 65-72. También se condenan las clínicas de salud mental por el maltrato físico provocado a los pacientes. Cf. Thomas Szasz, *La fabricación de la locura. Estudio comparativo de la Inquisición y el movimiento en defensa de la salud mental*, trad. de Ramón Ribé, Barcelona, Kairós, 1974 (1970), p. 291 y ss. Aunque encontramos versiones completamente diferentes que, en favor de la psiquiatría, desmienten el mito de las torturas y las camisas de fuerza como un medio habitual para controlar las crisis psicóticas: Claude Quérel, "La vida cotidiana en un asilo para alienados a fines del siglo XIX", en Jacques Postel y Claude Quérel, coord., *Nueva historia de la psiquiatría*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 311-316.

⁹ Véanse los estudios teóricos de Laing, *El yo y los otros*, trad. de Daniel Jiménez Castillejo, México, Fondo de Cultura Económica, 1974 (1961); y "El yo interior en la condición de esquizoide", *El yo dividido*, trad. de Francisco González Aramburo, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 74-89; así como el informe de sus estudios clínicos, *Cordura, locura y familia. Familias de esquizofrénicos*, trad. de Matilde Rodríguez Cabo, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

de Antonietta.

De este modo, si en las *Novelle* también aparecen los personajes que se creen superiores a los locos, es porque Pirandello necesita representar con ellos la conciencia dominante, la “menzogna comune” como dice en *L'umorismo*, y cuestionarla demostrando tanto la dificultad para identificar la locura, como el poder que ésta ejerce sobre los cuerdos. Pirandello configura este mundo de prejuicios, no porque lo comparta, sino para que de él surjan los locos como personajes, estos sí, superiores, en cuanto capaces de burlar mediante su locura las condenas de la miseria humana. Pues volverse loco, para Pirandello, como hace decir al narrador de “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero”, es una verdadera suerte: “se è vero che una grave sciagura è loro toccata, non è men vero che uno dei due, almeno, ha avuto la fortuna d'impazzirne [...]”.¹²

4.2 Por qué conviene enloquecer en el mundo pirandelliano

En las *Novelle* Pirandello pone en evidencia la superioridad de los personajes locos en casi todos los aspectos de su caracterización. El retrato del loco generalmente se forma a partir de elementos abstractos –la sonrisa y la mirada– que a su vez remiten a un estado de ánimo, si no de alegría, de fuerza espiritual, aun cuando los personajes viven una locura angustiante, ellos sí tienen el coraje del que carecen los personajes cuerdos; y cuando en el retrato del loco se describe su entera complexión física, es para configurar una imagen de belleza; baste recordar a Lucietta de “La rosa” o a Fausto Bandini de “Quand'ero matto...”. El pensamiento de los personajes locos no sólo funciona excelentemente, sino que también puede llegar a altos niveles de

¹² “La signora Frola e il signor Ponza, suo genero”, vol. III, p. 772.

pensamiento una nueva morada exige un continuo ejercicio de la razón, porque no basta construirla, es necesario mantenerla a pesar de las contrariedades. Hay tres medios para conservarla. Uno es aferrarse a ella y no prestar atención a lo que podría derrumbarla. Como el loco de "I tre pensieri della sbiobbina", quien para sobrellevar el dolor del luto motivado por una primera asociación visual, el parecido físico entre su novia y Clementina, reconstruye la imagen perdida para no sufrir más por la muerte de su novia.

Otro medio de conservar la dimensión construida con la imaginación es enfrentar las circunstancias adversas y defenderla. Aquí los locos son capaces de permanecer en contacto con los cuerdos y sostener ante ellos su visión del mundo. Es el caso de la señora Froia y el señor Ponza que logran confundir a los habitantes de Valdana con sus argumentos convincentes pero contrarios a la versión del otro loco; o también el caso de Tito de "La disdetta di Pitagora" que siempre encuentra la manera de darle la vuelta a los argumentos adversos planteados por Pitagora, para no renunciar a la doble personalidad asumida.

Y el otro medio se vale de la fantasía que funciona como evasión, pero al mismo tiempo se mantiene en contacto con la realidad colectiva. Aquí los personajes están plenamente conscientes de que sus fantasías son simplemente creaciones de su imaginación, y no una realidad colectiva. Las saben falsas pero no por eso renuncian a ellas. Las defienden y las siguen construyendo, simplemente porque los hacen vivir contentos. Baste recordar como ejemplo a Belluca de "Il treno ha fischiato..." que se mantiene en la comedia humana siguiendo con el pensamiento el tren que se aleja.

Es éste otro aspecto que demuestra la superioridad de los locos, porque mantener un punto de vista es imposible para los personajes cuerdos que se rinden ante la pluralidad de perspectivas capaz echar por tierra toda noción de verdad. Los ideales de los personajes constantemente son cuestionados y

quien tras perder la fe en Dios decide abandonar el seminario para buscar la serenidad espiritual en otra parte, y finalmente la encuentra en la naturaleza. Tommasino entiende que la superioridad de ésta se basa en la inconciencia de su existencia, en no verse vivir (todo lo contrario del hombre que está condenado a cuestionarse a sí mismo y a todo lo que le rodea), y contemplándola se apropia de su serenidad. También Nàzzaro de "Fuoco alla paglia" en medio de su locura busca la comunión con la naturaleza; sólo que este personaje sigue creyendo en Dios y sigue cumpliendo sus prácticas religiosas, ahora en medio del entorno natural: él reza todas las noches el rosario contando estrellas; y el resultado de esta religiosidad unida al contacto espiritual armónico con la naturaleza es alcanzar la plenitud de vida, es tener siempre "gli occhi chiari, invagati e ridenti".¹⁴ Porque además, en el mundo pirandelliano, es otro privilegio de la locura traspasar la barrera entre el hombre y la naturaleza, pues para lograrlo es necesario alejarse de la condición de seres humanos, dejar atrás el dolor de vivir y contagiarse de la serenidad de la naturaleza.

Así pues, aunque sea por un instante, todos los personajes que enloquecen logran aliviar el dolor de vivir a través de su pensamiento o de sus acciones. Pero en el mundo pirandelliano ser un buen loco no es fácil. La locura no debe ser una reacción inconsciente ante el dolor, sino una elección de vida. Hay que decidir volverse loco y meditar sobre cómo ejercer correctamente la locura. Sólo así se podrá alcanzar, no únicamente un instante de alivio, sino una mejor condición de vida.

¹⁴ "Fuoco alla paglia", vol. I, p. 338.

alegría de su locura. Hay que recordar que su locura no consiste en bailar desenfadadamente sino en arrancarse la máscara; si lo hiciera otro personaje no sería tan importante, pero a ella, que trae puesta la máscara de viuda honesta y recatada, hacer gala de su femineidad le traerá terribles consecuencias. Lucietta no se detiene a pensar en ello durante su alegre momento de locura y la reacción de los personajes masculinos se le revelará de golpe. Entonces, quisiera escapar, pero su única salida posible será volverse a colocar la máscara y regresar a la comedia.

Por el contrario, algunos personajes que eligen su locura son Brecche de "Brecche e la guerra" que prepara en secreto su hazaña de loco tomando clases de equitación; Breggi de "Fuga" que tiempo atrás había estado planeando su momento de locura que consiste en huir en la carreta del lechero; y Fabio Feroni de "Paura d'esser felice" que entiende, en la última fase de su locura, que para ser feliz necesita renunciar a su condición humana y decide adoptar la personalidad de un saltamontes. Cuando la locura se elige, los personajes pueden permanecer por un largo tiempo en ella. Como el personaje de "La carriola" que premedita sus instantes de locura y gracias a éstos no es vencido por la desesperación de saberse encerrado en su máscara. Lo mismo sucede con el narrador de "La mano del malato povero" o con Belluca de "Il treno ha fischiato...", quienes, aun concientes del origen fantasioso de sus pensamientos, no renuncian a ellos si los hacen vivir contentos. Como enuncia orgullosamente el narrador de "La mano del malato povero" con la sentencia: "Sarò pazzo ma io vivo".¹⁵

El ejemplo más representativo de los dos tipos de locura, la asumida y la elegida, aparece en "Fuoco alla paglia". La particularidad temática de este

¹⁵ "La mano del malato povero", vol. III, p. 242.

Nàzzaro tiene que ser el resultado de una libre elección; si se me permite la paradoja, es necesario decidir ‘cuerdamente’ adentrarse en la dimensión de la locura para acceder a una alternativa superior de vida.

Pero, aunque se trate de la mejor alternativa, ésta no implica un estado de felicidad constante. La locura elegida ofrece la toma de conciencia de los secretos del oscuro mundo pirandelliano, vedados al resto de los personajes. Nàzzaro, que ha decidido volverse loco, vislumbra la hueca dinámica de las convenciones sociales, la crueldad del destino y, sobre todo, comprende que el hombre ha sido condenado a la infelicidad y mejor es no intentar remediarlo. Por eso, cuando Simone le pregunta si vive contento, Nàzzaro responde: “—Contento? Tutti in pena siamo, don Simo’!”¹⁷ La aceptación de la condición humana es el arma más valiosa con la que cuenta Nàzzaro y con ella logra sobrellevar serenamente su permanencia en la vida.

Nàzzaro, el loco más sabio de las *Novelle*, es el único que logra vivir plenamente su locura sin renunciar a su condición humana y sin escapar de la dinámica social. Otro loco sabio es el narrador de “La mano del malato povero” que logra prolongar alegremente su locura, pero a costa de soportar el dolor físico. Sin embargo, estos dos locos son una excepción en las *Novelle*: en los demás personajes la locura es un momento de liberación y alivio; pero es sólo eso, un momento que es imposible prolongar demasiado.

4.4 Y sin embargo la locura está condenada al fracaso

El final de los personajes que enloquecen es la caracterización última de la locura. Si al final el personaje derrotado tiene que renunciar a su mundo construido alegremente con la imaginación, nos encontramos ante la

¹⁷ *Ibidem*, p. 341.

cada vez más demandante: no sólo condena los errores, sino que también exige nuevas condiciones de vida. La primera exigencia que se les presenta a los personajes locos es la renuncia a la convivencia social. Si ellos realmente quieren vivir su locura tienen que hacerlo lejos de los cuerdos, porque éstos no serán capaces de entenderlos, les harán daño y los obligarán a renunciar a su episodio de locura. Así le pasa a don Nuccio de “Dono della Vergine Maria” que es asesinado al ser visto como un ladrón; a sor Leonora de “Ignare” que es obligada a renunciar a su locura reprimiendo su instinto de madre; a Lucietta de “La rosa” que finalmente tiene que renunciar a su femineidad y volver a representar su papel de viuda decente. Pero a los personajes que huyen también les es inútil la huida, porque ellos entienden que no basta romper el contacto con los cuerdos, tendrían que renunciar a ellos mismos, a su miseria humana. La fuga de Bareggi y la de Berecche no llegan a ningún lado y su deseo de liberación concluye con la caída del caballo; también Dreetta de “Pubertà” se mata cuando entiende que no puede escapar de su futuro huyendo de casa, tendría que huir de ella misma. La exigencia de renunciar a la condición humana es imposible de cumplir. Lo único que le queda al loco al percatarse de ello es dejarse matar como Tommasino de “Canta l’epistola”, quien rechaza la vida de los hombres pero no puede ser parte de la naturaleza, porque él, quiera o no, sigue siendo un ser humano.

La locura en las *Novelle* es idealizada y configurada como toda una propuesta de vida. En los cuentos se exponen –de manera explícita, enunciadas por el narrador, o de manera implícita en la construcción de personajes– las ventajas de adentrarse en la dimensión de la locura. Los locos por un momento aparecen, si no felices, por lo menos satisfechos al deshacerse del dolor de vivir. Pero al final se demuestra que es imposible permanecer en la dimensión de la locura. La locura puede ser un alegre

convencer a sus lectores de elegir la locura como morada, o más aún, que quisiera hacer llegar sus cavilaciones al mundo de la psiquiatría; pero con sus *Novelle*, precedidas de una disculpa por la amarga concepción de la vida en ellas reflejada, no deja de manifestar una fuerte crítica a la condición de los hombres que sólo podrían evadir su miseria enloqueciendo. Un mundo literario inquietante que, como diría Eco, “chiede di essere realizzato (interpretato e assimilato) da fruitori concretamente compromessi coi vari interessi del mondo, non da un puro occhio contemplante”¹⁸ y que por tanto nos lleva al cuestionamiento no sólo de la imagen de la locura, sino también de nuestra propia naturaleza.

No deja de ser sugestivo que algunas de las reflexiones en torno a la locura, que en Pirandello son parte de la ficción de un cuento, más adelante serán una propuesta real que llegará incluso a ponerse en práctica por la corriente antisiquiátrica. Obviamente, no prendemos afirmar que Ronald Laing o Franco Basaglia se inspiraron en las ideas de Pirandello, pero sí que la obra pirandelliana deja un manifiesto de las inquietudes de un fascinante personaje del mundo literario, mismas que seguirán vigentes durante gran parte del triunfante pero atormentado siglo XX.

¹⁸ U. Eco, “I personaggi”, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1973, p. 221.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Pirandello

- Il fu Mattia Pascal*. Milano, Mondadori, 1988.
- Maschere nude*, 2 vols. Milano, Mondadori, 1960.
- Novelle per un anno*, vol. I, a cura di Mario Constanzo, premessa di Giovanni Macchia. Milano, Mondadori, 2001 (1985).
- Novelle per un anno*, vol. II, a cura di Mario Constanzo, introduzione di Giovanni Macchia. Milano Mondadori, 1996 (1987).
- Novelle per un anno*, vol. III, a cura di Mario Constanzo, premessa di Giovanni Macchia. Milano, Mondadori, 1997 (1990).
- Novelle per un anno*, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, edizione integrale in un solo volume. Roma, Newton Compton, 2001 (1994).
- Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti. Milano, Mondadori, 1965.
- Tutti i romanzi*. Milano, Mondadori, 1945.

Estudios sobre Pirandello

- ANGELINI, Franca, "Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello" in Alberto Asor Rosa, a cura di, *Letteratura Italiana. Le opere*, vol. IV. Torino, Einaudi, 1995, pp. 463-496.
- ASOR ROSA, Alberto, "Luigi Pirandello", *La crisi dello stato liberale e l'età del fascismo*, a cura di Alberto Abruzzese. Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 118-160.

- BADÍN, María Esther, *El suicidio y la muerte en los cuentos de Pirandello*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1989.
- BATTAGLIA, Salvatore, "Una biografia di Pirandello", *Ocasioni critiche. Saggi di letteratura italiana*. Napoli, Liguori, 1964, pp. 192-197.
- BATTAGLIA, Salvatore, "Pirandello narratore", *Ocasioni critiche. Saggi di letteratura italiana*. Napoli, Liguori, 1964, pp. 185-191.
- BATTAGLIA, Salvatore, "Pirandello novelliere" in Vittore Branca e Cesare Galimberti, a cura di, *Civiltà letteraria d'Italia. Saggi critici e storici*. Firenze, Sansoni, 1972 (1964), pp. 838-841.
- BATTAGLIA, Salvatore, "Tozzi e Pirandello", *Ocasioni critiche. Saggi di letteratura italiana*. Napoli, Liguori, 1964, pp. 198-203.
- BIASIN, Gian Paolo, "Lo specchio di Moscarda", *Paragone*, XXIII, n. 28, giugno 1972, pp. 44-68.
- BONTEMPELLI, Massimo, "Pirandello o del candore" in Vittore Branca e Cesare Galimberti, a cura di, *Civiltà letteraria d'Italia. Saggi critici e storici*. Firenze, Sansoni, 1972 (1964), pp. 828-833.
- BORSELLINO, Nino, "Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello" in Alberto Asor Rosa, a cura di, *Letteratura Italiana. Le opere*, vol. IV. Torino, Einaudi, 1995, pp. 73-100.
- CONTINI, Gianfranco, "Luigi Pirandello", *Storia dell'Italia unita. 1861-1968*. Firenze, Sansoni, 1983, pp. 607-630.
- CROCE, Benedetto, "Luigi Pirandello", *Letteratura della Nuova Italia*. Bari, Laterza, 1950, pp. 353-371.
- CHAIX-RUY, J., *Pirandello*, trad. de Ana Sallés. Barcelona, Fontanella, 1970.
- D'AMICO, Silvio, "Ideologia e arte di Pirandello" in Vittore Branca e Cesare Galimberti, a cura di, *Civiltà letteraria d'Italia. Saggi critici e storici*. Firenze, Sansoni, 1972 (1964), pp. 822-827.
- D'INTINO, Franco, *Antro della bestia. Le 'Novelle per un anno' di Luigi Pirandello*. Sciascia, Caltanissetta, 1992.
- DI CASTRIS, Leone, "Del rigore di Pirandello", *Il decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*. Bari, De Donato, 1974, pp. 155-207.
- DEBENEDETTI, Giacomo, "Il fu Mattia Pascal", *Il romanzo del Novecento, quaderni inediti*. Milano, Garzanti, 1971, pp. 305-414.

- DEBENEDETTI, Giacomo, "Una giornata di Pirandello", *Saggi*, a cura di Franco Contorbia. Milano Mondadori, 1982, pp. 256-272.
- FIORENTINO, Luigi, "Luigi Pirandello", *Narratori del Novecento*. Mondadori, Verona, 1971, pp. 29-42.
- GIOVIALE, Fernando, *La poetica narrativa di Pirandello. Tipologia e aspetti del romanzo*. Bologna, Pàtron, 1984.
- GIUDICE, Gaspare, *Pirandello*. Torino, Einaudi, 1963.
- GONZÁLEZ MIGUEL, Jesús Garciliano. "Luigi Pirandello", *Historia de la literatura italiana*. Salamanca, Universidad Salamanca, 1993, pp. 191-207.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, *Pirandello y compañía*. Madrid, Mundo Latino, 19--?.
- GRAMSCI, Antonio, "Il teatro di Pirandello", *Letteratura e vita nazionale*. Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 54-61.
- GUGLIELMINETTI, Marziano, "Il soliloquio di Pirandello", *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*. Milano, Silva, 1964, 1964, pp. 64-117.
- KRYSINSKI, Wladimir, *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*, trad. de Alfonso de Toro. Madrid, Iberoamericana, 1995.
- LAMBERTI, Mariapia, "La 'máscara y el rostro' en las *Novelle per un anno* de Luigi Pirandello" en Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti, eds., *La Italia del siglo XX. IV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos*. México, Cátedra Extraordinaria Italo Calvino/ Facultad de Filosofía y Letras/ UNAM, 2001, pp. 107-117.
- LANZA, Giuseppe, "Pirandello", *Alfieri, Ibsen, Pirandello*. Milano, Edizione del Milione, 1960, pp. 68-91.
- LEÑERO, Carmen, *La luna en el pozo: ensayos sobre el arte teatral en torno a 'Enrique IV' de Pirandello*. México, CNCA, 2000.
- LUPERINI, Romano, "Verso l'espressionismo: Luigi Pirandello", *Il Novecento*. Torino, Loescher, 1985, pp. 107-119.
- MACCHIA, Giovanni, "Luigi Pirandello" in Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, a cura di, *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*. Milano, Garzanti, 1969, pp. 441-492.
- MONNER SANS, José María, *El teatro de Pirandello*. Buenos Aires, [Imprenta López] 1936.

- MUNDULA, Anna Paola, *Pirandello e le violazioni del proibito. Studio sulla novellistica pirandelliana*. Roma, Lucarini, 1986.
- NARDELLI, Federico, *L'uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*. Milano, Mondadori, 1944.
- NEGIA, Erminio Giuseppe, "Las ideas y el teatro de Pirandello", *Pirandello y la dramática rioplatense*. Firenze, Valmartina, 1970, pp. 11-39.
- PADELLARO, Giuseppe, "Pirandello", *Trittico Siciliano*. Milano, Rizzoli, 1969, pp. 57-72.
- POLACCO, Marina, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere*. Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1999.
- PUCCHINI, Mario, "Luigi Pirandello", *De D'Annunzio a Pirandello*, trad. de Enrique Álvarez Leyra. Valencia, Sempere, 1927, pp. 164-186.
- SALINARI, Carlo, "Lettura dei *Vecchi e i giovani*", *Boccaccio, Manzoni, Pirandello*, a cura di Nino Borsellino ed Enrico Ghidetti. Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 185-198.
- SALINARI, Carlo, "Luigi Pirandello fra Ottocento e Novecento", *Boccaccio, Manzoni, Pirandello*, a cura di Nino Borsellino ed Enrico Ghidetti. Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 171-184.
- SALINARI, Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano. D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*. Milano, Feltrinelli, 1993 (1960).
- SCIASCIA, Leonardo, *Alfabeto pirandelliano*. Milano, Adelphi, 1989.
- SCIASCIA, Leonardo, *Pirandello e la Sicilia*. Roma, Sciascia, 1983.
- SPAGNOLETTI, Giacinto, "Pirandello", *Profilo della letteratura italiana del Novecento*. Roma, Gremese, 1975, pp. 35-44.
- STARKIE, Walter Fitzwilliam, *Pirandello*, trad. de Carlos Álvarez Peña. Barcelona, Juventud, 1946.
- TERRACINI, Benvenuto, "Le *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello", *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*. Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 283-398.
- ZANGRILLI, Franco, *L'arte novellistica di Pirandello*. Ravenna, Longo, 1983.

Sitios de internet

- BONGHI, Giuseppe, *Biografia di Luigi Pirandello*, 2001, <http://www.classicitaliani.it/index070.htm>.

BONGHI, Giuseppe, *Introduzione generale alla poetica di Luigi Pirandello*, 2001, <http://www.fausernet.novara.it/fauser/biblio/index.htm>.

Estudios de teoría literaria

BARTHES, Roland “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 66-71.

ECO, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*. Milano, Bompiani, 1990.

ECO, Umberto, “I personaggi”, *Apocalittici e integrati*. Milano, Bompiani, 1973, pp. 191-222.

ECO, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, trad. de Francisco Serra Cantarell. Barcelona, Lumen, 1989 (1968).

FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano. Barcelona, Tusquets, 1970.

GROSSER, Herman, *Narrativa. Manuale/Antología*. Milano, Principato, 1985.

LOTMAN, Yuri, *La estructura del texto artístico*, trad. de Victoriano Imbert. Madrid, Istmo, 1970.

NEGRÍN, Edith, “Atisbo a la emergencia de la sociocrítica”, en Esther Cohen, ed., *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México, UNAM, 1995, pp. 117-142.

PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*. Xalapa-México, Universidad Veracruzana/ INBA/SEP, 1987.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM / Siglo XXI, 1998.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Arnulfo, *Los elementos literarios de la obra narrativa*. México, UNAM, 1989.

ZAPATA, Ángel, *La práctica del relato. Manual de estilo literario para narradores*, prol. de Medardo Fraile. Madrid, Fuentetaja, 1997.

Estudios sobre la locura

ACKERKNECHT, Erwin H., *Breve historia de la psiquiatría*, trad. de Abelardo Maljuri. Buenos Aires, Eudeba, 1962.

BASAGLIA, Franco, “Rompiendo el circuito de control” en David Ingleby, ed.,

- Psiquiatría crítica. La política de la salud mental*, trad. de Jordi Beltrán. Barcelona, Crítica, 1982, pp. 236-246.
- ELIZUR, Joel y Salvador Minuchin, *La locura y las instituciones*, trad. de Margarita Mizraji. Buenos Aires, Gedisa, 1991.
- FOUCAULT, Michel, *Enfermedad mental y personalidad*, trad. de Emma Kestelboim. México, Paidós, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, 2 vols, trad. de Juan José Urtilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (1964).
- FOUCAULT, Michel, "Las estructuras de los hospitales se ponen en tela de juicio", *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, trad. de Francisca Perujo. México, Siglo XXI, 1966, pp. 65-72.
- LAING, Ronald D. y A. Esterson, *Cordura, locura y familia. Familias de esquizofrénicos*, trad. de Matilde Rodríguez Cabo. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- LAING, Ronald D., "El yo interior en la condición de esquizoide", *El yo dividido*, trad. de Francisco González Aramburo. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 74-89.
- LAING, Ronald D., *El yo y los otros*, trad. de Daniel Jiménez Castillejo. México, Fondo de Cultura Económica, 1974 (1961).
- LAING, Ronald D., *Los locos y los cuerdos*, entrevista de Vincenzo Caretti, trad. de Silvia Furiò. Barcelona, Crítica, 1980.
- MANNONI, Maud, *El psiquiatra, su "loco" y el psicoanálisis*, trad. de Carlos Eduardo Saltzman. México, Siglo XXI, 1981 (1970).
- POSTEL, Jacques y Claude Quérel, coord., *Nueva historia de la psiquiatría*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- PICHOT, Pierre, coord., *DSM-IV, Manual diagnóstico y estadístico de trastornos mentales*, ed. española de Manuel Valdez Miyar. Barcelona, Masson, 1995.
- SAURÍ, Jorge J., *Historia de las ideas psiquiátricas*. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1969.
- SZASZ, Thomas S., *La fabricación de la locura. Estudio comparativo de la Inquisición y el movimiento en defensa de la salud mental*, trad. de Ramón Ribé. Barcelona, Kairós, 1974 (1970).
- ZILBORG, Gregory e George W. Henry, *Storia della psichiatria*, trad. di Marisa Edwards. Milano, Feltrinelli, 1973.