

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO.

**VERDAD E ILUSIÓN EN SEIS**  
**PERSONAJES EN BUSCA DE**  
**AUTOR DE LUIGI PIRANDELLO.**

TESIS QUE PRESENTA:

IVONNE CRISTINA FALCÓN GALINDO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN:

LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

MÉXICO 2009.



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.

***A la única verdad constante de mi vida  
que jamás será una ilusión...***

## ÍNDICE:

TEMÁTICA	PAG.
INTRODUCCIÓN	3
<b>CAPÍTULO 1. Vida del autor de <i>Seis personajes</i>.</b>	<b>5</b>
1.1 Un poco de la vida del <i>hijo cambiado</i> .	5
1.2 Las Guerras en Pirandello. Contexto histórico.	7
<b>CAPÍTULO 2. Análisis dramático de la Obra.</b>	<b>12</b>
2.1 El drama pirandelliano.	12
2.2 Estructura, sinopsis y argumento de <i>Seis personaje en busca de autor</i> .	19
2.3 Análisis dramático desde la perspectiva semiótica.	37
<b>CAPÍTULO 3. Principales filosofías que influenciaron a Luigi Pirandello</b>	<b>44</b>
3.1 Biografía y Filosofía de Benedetto Croce	45
3.2 Biografía y Filosofía de Giovanni Gentile	48
<b>CAPÍTULO 4. Filosofía y drama. Verdad e ilusión</b>	<b>52</b>
4.1 ¿Qué es verdad? Filosofía y drama	52

4.2	Relación entre <i>Seis personajes en busca de autor</i> y las filosofías de Croce y Gentile.	55
4.2.1	Croce y su concepto de <i>realidad</i> .	55
4.2.2	Croce y su concepto de <i>arte</i> .	56
4.2.3	Gentile y su concepción del <i>ser y parecer</i> .	58
4.2.4	Gentile y su definición del <i>arte</i> .	59
4.2.5	La <i>realidad</i> vista desde la perspectiva filosófica de Gentile.	60
4.3	<i>Verdad</i> en seis personajes en busca de autor	62
4.3	La <i>ilusión</i> vista a través de Pirandello en esos seis personajes fijos	69
4.5	Escena clave de los seis personajes y su realidad.	74
	<b>Conclusiones.</b>	<b>79</b>
	<b>ANEXOS</b>	<b>81</b>
	<b>ANEXO 1 Obra literaria de Luigi Pirandello.</b>	<b>82</b>
	<b>Bibliografía.</b>	<b>90</b>

## INTRODUCCIÓN

Cuando conocí por vez primera la obra de Luigi Pirandello, me fascinó su poder para transmitir esa idea de la multiplicidad en el ser humano, pero sobre todo, cómo lo llevó al teatro de una manera exquisita y desconcertante. Es por esta razón, que ahora que estoy por concluir un ciclo importante en mi vida, quise retomar esas inquietudes y plasmarlas en una investigación académica sobre la obra que se convirtió en su drama más famoso a través de la ilusión de *seis personajes*.

Debido a esto en la tesis que presento, abordaré algunos aspectos relacionados con temas filosóficos a través del drama de *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello. Quiero plantear que en esta obra hay un nexo entre la filosofía y el drama a través de los conceptos de verdad e ilusión, que desde su primera aparición en el templo teatral del Valle de Roma impactó y conmocionó al público de diversas maneras.

Para ello, es interesante comprender que Pirandello fue un hombre angustiado que se refugió en su trabajo. Además, su obra está inmersa en experiencias vitales de locura, de cambios repentinos y cuestionamientos filosóficos propios de los nuevos tiempos que vivía Italia durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial, junto con el Fascismo. La relación entre su vida y la obra que me interesa analizar, aparecen expuestas en el primer capítulo, así como datos biográficos.

En el segundo capítulo, se encontraran las características del drama pirandelliano en general y el planteamiento de la estructura y sinopsis de la obra; para ello he optado por el análisis semiótico, basado en el modelo actancial, el cual fue

fundamental para encontrar todas las fuerzas y la acción dramática que intervienen en la misma. Cabe señalar que dicho análisis desde una perspectiva semiótica, es el que encuentro más adecuado, en virtud del manejo de los símbolos representativos de las figuras e imágenes incluidas en el análisis.

En el siguiente capítulo titulado las principales filosofías que influenciaron a Luigi Pirandello veremos, aspectos que fueron los más recurrentes en la 'obra dramática pirandelliana'. Dada la riqueza del texto de *Seis personajes en busca de autor*, retomaré aspectos relativos a la filosofía de Benedetto Croce y Giovanni Gentile.

En el cuarto y último capítulo, derivado de lo anterior, comprenderemos las influencias y las relaciones de filosofía y drama, partiendo de los conceptos filosóficos de 'realidad', 'verdad', 'ser y parecer', así como la definición de 'arte', los cuales son tomados de Croce y Gentile para un análisis comparativo. En cuanto al estudio del tópico de la 'ilusión' lo haré desde la perspectiva de Pirandello.

Como parte final de mi tesis, expongo, a través de la que considero 'escena clave' en la obra *Seis personajes en busca de autor*, los temas filosóficos que le dan nombre a este trabajo, por considerar que es ahí, donde se concentran los puntos más visibles del pensamiento pirandelliano.

Pues sin más preámbulo, te invito lector, a adentrarte un poco a la vida de Luigi Pirandello, con su verdad e ilusión de aquellos seis personajes fijos.

## CAPÍTULO I.

### VIDA Y OBRA DEL AUTOR DE *SEIS PERSONAJES*.

“Famoso escritor italiano, tal vez el único, que ha sabido encender, en la página y la en la escena contemporánea la perplejidad de la metafísica de gran estilo”  
(J. L. Borges 1927)

#### **1.1 Un poco de la vida del *hijo cambiado*.**

Fue un 10 de Mayo de 1921, en el Teatro Valle de Roma donde se representó por primera vez la que se convirtió en una de las obras más famosas de Luigi Pirandello: “*Seis personajes en busca de autor, ante un público no indiferente el hijo cambiado, calificativo que se asignaría el mismo, fue aclamado por la mitad de los espectadores y el resto lo abucheó*”. (Camilleri 2006: 45.),

En 1867, 54 años antes Luigi Pirandello nació en la Villa Caos, en los alrededores de Girgenti, <sup>1</sup> Sicilia (que sesenta años más tarde recuperó su antiguo nombre de Agrigento), cuyo lugar fue usado como imagen y símbolo en muchas de sus obras.

---

<sup>1</sup> Para la vida de Luigi Pirandello he consultado principalmente el estudio de Roberto Raschella incluido en la obra *Seis personajes en busca de autor* en la edición de 1998, la biografía de Giuseppe, Petronio, en su *Historia de la Literatura Italiana*. A su vez el trabajo de Sciascia en donde principalmente rescato frases auto descriptivas del autor estudiado.



Durante estas décadas una larga actividad literaria lo hizo abarcar todos los géneros literarios, pero la obra teatral *Seis personajes en busca de autor*, fue decisiva para su consolidación en el mundo de las letras. La fama y el éxito llegaron a Pirandello cuando obtuvo el premio Nóbel en 1934.

Como cualquier celebridad, se convirtió en objeto de atención y curiosidad de todos aquellos a los que les interesó su obra literaria y con ello su vida privada e intentaron describir la figura humana del *hijo cambiado*, del personaje que se encontraba detrás de la máscara pirandelliana.

Al momento de descubrir las tragedias y dudas constantes detrás del famoso literato siciliano, se despertó una nueva comprensión hacia la trama de sus obras plagadas de locura e hipocresía humana. Entre las causas de estas temáticas estuvo, principalmente el dolor de convivir con el estado mental que padeció su esposa Antonietta Portulano, quien a partir de 1903, desarrolló la enfermedad conocida hoy como *celotopía* (manifestación patológica de los celos), y Pirandello se rehusó a internarla en un manicomio hasta que ella, en medio de una crisis, intentó matarlo. Sin embargo, esa condición de vida, no fue el único problema padecido por Pirandello, ya que 16 años antes su vida había sido marcada por la conservación del patrimonio familiar, que le ocasionó la confusión y la duda constante de su origen y vocación.

En 1895, Pirandello se enfrentó a la crisis de la mina de azufre que le perteneció a su padre, lo cual le condujo a la ruina y a explorar otros caminos. Para sobrellevar esta situación, se dedicó a dar clases privadas de literatura y además empezó a exigir una compensación a la revista *Nouva Antología* [Nueva Antología] a la cual solía otorgar sus colaboraciones sin remuneración.

## 1.2 Las Guerras de Pirandello. Contexto histórico.

En ese momento de enormes dificultades Pirandello desarrolló una intensa producción literaria, motivado en gran medida por la necesidad inmediata de mantener a su familia.

Pero no solamente la locura de su esposa fue el motor de sus obras ya que al mismo tiempo atravesó por La Primera Guerra Mundial y con ello la unión de su hijo mayor Stefano al ejército, se enlistó como voluntario y cayó prisionero; su hija Rosalía por su parte, no soportó la situación familiar e intentó suicidarse. Pirandello se encontraba en la cumbre, a punto de escribir su máxima obra en medio de un entorno colmado de adversidades, desesperaciones e incertidumbres, esto 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 trayectoria literaria.

Pirandello se encontró ante un atormentado ambiente familiar y a su vez vivió otro nacional y mundial como hombre del siglo XIX y del siglo XX. El *hijo cambiado* creció en medio de dos grandes crisis: La crisis social que vivió Italia después del Resurgimiento y la crisis de la cultura positivista, en la que se habría de considerar a Pirandello como signo de la misma, ya que tomó un relativismo *sui géneris* que cuestionaba la realidad en la que se fundamenta la experiencia positivista.

Tras largas batallas Italia consiguió la unificación en 1861 y se consolidó como nación. No obstante, Italia sufrió los estragos psicológicos y sociales de la

decadencia post-unitaria, la cual vivió Pirandello por haber pertenecido a la burguesía italiana. Por su parte esta corriente se hizo más fuerte y comenzó a seguir las corrientes literarias de los países más desarrollados, principalmente de Francia e Inglaterra y más tarde de Alemania.

Bajo la influencia francesa llegó la producción naturalista a Italia. En donde el movimiento en francés se denominó verismo. En ese momento Pirandello se tituló en Filología e incursionó en la narrativa de tipo verista. En 1893, este movimiento se caracterizó por manifestar los problemas de su tiempo: la miseria y el subdesarrollo. Valiéndose de sus personajes Pirandello nos muestra la falta de grandeza y el mal gobierno de 1909 con su novela histórica *I vecchi e i giovani*.

En Italia a finales del siglo XIX, la migración del campo a la ciudad fue mayor, así como el aumento de la población; las ciudades fueron embellecidas mientras los obreros trabajaban en las fábricas con jornadas muy pesadas, entonces comenzaron a protestar, unos haciendo destrozos y otros formando asociaciones cooperativistas. Finalmente Karl Marx y Friedrich Engels pensadores, filósofos y economistas alemanes, fueron los que influyeron de manera contundente en la clase trabajadora con el socialismo científico, planteado en el *Manifiesto Comunista* de 1847, en el cual se postuló que la clase obrera sólo podía obtener el poder político por medio de la revolución.

Aunado a lo anterior se vivió también la Revolución Industrial, así como el desarrollo del actual modo de producción (Capitalismo) y el inicio de la era industrial. Surgieron ideas, voces y teorías que rechazaron los aspectos degradantes de la vida urbana, criticaron la explotación del hombre y buscaron una sociedad plasmada de equilibrio y justicia, donde prevalecieran los valores éticos antes que el poder. Es en el cruce de esta transformación de lo social y lo

político de lo artístico y lo literario, de lo ideológico y lo relativo, donde se situó Pirandello invitando a una reflexión sobre la burguesía como clase dominante.

*“El hombre psicológico es el espécimen burgués de una problemática interior y dialéctica que Pirandello puso en escena y en el discurso”* (Kryszynski 1997: 128), todo esto se vio reflejado en cada sociedad que Pirandello plasmo en sus obras, ya que muchos de sus personajes no pertenecían a las clases populares, sino eran allegados a la condición conformista y esclavos de los pareceres de los demás.

Fue contra ellos supo desarrollar una crítica severa, sus protagonistas eran ineptos, hombres sin cualidad alguna, que se movían en juego de delirio por que en realidad; eran una especie de antihéroes, a pesar de encontrarse posteriormente en otra corriente y movimiento literario como el liberalismo caracterizado por la libertad individual de conciencia, de creencias y de cultos; la libertad de imprenta, la igualdad jurídica; la igualdad de los hombres ante la ley; la conversión del individuo en ciudadano.

Es así como Pirandello *“planteó a una sociedad caracterizada por un espíritu humano que se encuentra prisionero y anhela siempre la libertad: la cual consistía en ser dueño de sí mismo y no dejarse influir por la sociedad y sus reglas o por una tradición que le imponía una falsa realidad”* (Petronio 1990: 791).

En el siglo XIX y el siglo XX hubo grandes transformaciones, que cambiaron las ideas y las condiciones de los hombres. En los periódicos destacó la narrativa, no había periódico que no tuviera apéndice literario con un cuento y, a partir de los '80 del siglo XIX, una novela. La novela se impuso en este periodo, y fue el

periódico el que, para satisfacer la demanda, le designó una medida corta. El crecimiento editorial obviamente se debió al aumento del público y también poco a poco se avanzó en la tarea de alfabetización, se impuso la educación obligatoria y nació el llamado consumidor medio de literatura. Con este avance, se formó la cultura de masa y el ser escritor se vio como un medio de supervivencia como fue el caso de Pirandello, después de la mencionada crisis azufrera de su padre. Y por supuesto también hubo nuevas tendencias en las artes.

En el siglo XIX desapareció la corriente neoclásica y surgió el romanticismo. En éste apareció el mundo de la imaginación y los sentimientos. Leopardi, como representante romántico, pensaba que desde que Copérnico descubrió que la tierra giraba entorno al sol y que era un planeta más entre tantos, el hombre perdió su valor dentro de la naturaleza.

Y Pirandello compartió este pensamiento su novela titulada *El difunto Matías Pascal*, 1904:

¡Maldito sea Copérnico! [...] Copérnico, Copérnico, don Eligio mío, ha echado a perder a la Humanidad irremisiblemente. Ahora ya todos nos hemos ido acomodando poco a poco al nuevo concepto de nuestra pequeñez infinita, acostumbrándonos a considerarnos poco menos que si no pintáramos nada en el Universo, con todos nuestros flamantes descubrimientos e invenciones; ¿Y qué valor quiere usted que tengan las noticias, no digo ya de nuestras particulares miserias, sino hasta de las públicas calamidades? (Pirandello 1980: 11-12)

Así, la imagen del hombre de 1900 era la de un ser que se sentía solo, abandonado, frustrado, los ideales sobre los cuales estaba fundado su destino así como su función dentro universo, se vinieron abajo. No era perfecto, era insuficiente y siempre se encontraría frente a condiciones indescifrables, se deprimió, naufragó y no encontró valor en su existir. Y mientras esta realidad desnudaba a la humanidad, creció el mundo productivo moderno, y el hombre,

sintiéndose humillado, se adaptó y se escudó en los rígidos mecanismos de la sociedad carente de valores. Los hombres se abandonaron y se dejaron guiar por múltiples atractivos que el mundo moderno les ofrecía, encontrando por un momento algo que le diera sentido, pero pronto descubrió su insignificancia. El hombre se convirtió en un artículo a disposición de un engranaje.

Después, como nos cuenta Ludovico Geyminat, con el idealismo absoluto de origen alemán, con su aportación de que la realidad era simplemente un producto de la razón humana, y que cada persona interiormente tenía un universo que no coincidía con el débil y pequeño *“yo” de cada uno, sino con el grande infinito que era el “yo” universal, con todo esto se fortaleció la idea de lo subjetivo y lo relativo* (Geymonat 1977: 353).

A finales del siglo XIX y principios del XX la nueva forma de narrar es interrogativa: el hombre ya no sabe quién es. El relativismo lanza al hombre a las tinieblas, y lo obliga a observar fuera de sí. La despersonalización del hombre nace de la pérdida de su seguridad: todo eso es relativo, la realidad es múltiple y por lo tanto no se puede conocer. Como Pirandello, los intelectuales del *Novecento* sintieron que los hombres son incapaces de conocerse, se sienten hundidos en un relativismo ideológico, propio de la corriente del decadentismo.

Éste incluía a Pirandello y a su tiempo. *“El decadentismo, surgió sobre la ruina de las excesivas ambiciones positivistas, y se vincula con las instancias más profundas del romanticismo, planteado la individualidad absoluta de la criatura humana concebida en su existencia individual, núcleo de vida aislado en la nada y proyectado en una angustia sin verdadera salvación, de modo que la realidad del hombre consiste en las fuerzas que están más allá de la razón, antes y después de ella”.* (Sansone 1963: 57.)

Dentro del movimiento decadentista se desarrollaron varias corrientes, según nos explica Mario Sansone, dos de ellas fueron el decadentismo estético y el decadentismo existencialista. Los llamados estetas, se refugiaban en el mito del súper-hombre, en el culto a la belleza como “arte por el arte mismo”, escribían sólo por placer y no con un fin educativo, utilizaban un vocabulario sumamente elegante, pero en el fondo de cada novela existía un vacío. Por el contrario la tendencia existencialista (a la cual pertenecía Pirandello) se enfocó en lo inconsciente, alejándose de las leyes de la razón.

Es así como en 1900 se percibió una crisis ideológica y de valores morales, la cual se encerraba en una ideología absoluta o concluía que todo era irracional o inexplicable (Sansone 1963: 64). Dentro del decadentismo se desarrolló otra corriente en el ámbito poético: el simbolismo, cuyo lenguaje se caracterizó por ser ilógico e irracional, buscando acercarse a la realidad como lo haría un niño, de manera fantasiosa y asombrándose de todo, refugiándose en las pequeñas cosas, dicho enfoque no coincidiría con la mirada de Pirandello, ya que su visión de la realidad fue la de una vana secuencia de formas incoherentes, sintió que el drama de vivir se resolvía en la perenne transformación de nuestra personalidad, empero, los hombres nos fijan y caracterizan en una sola forma.

Es así como comienza el laberinto de buscar una verdad: De saber quiénes somos en realidad. Una verdad que al final será múltiple. En otras palabras, ninguna verdad es válida universalmente. Las cosas son como son, y cada uno las interpreta a su manera acercándose más o menos a la realidad. Pirandello se apasionó por demostrar que la verdad es otra ilusión del hombre, y en sus obras lo plantea continuamente (v.cap.4.)

## CAPÍTULO 2

### ANÁLISIS DRAMÁTICO DE LA OBRA.

“El teatro es ante todo espectáculo, arte sí, pero también vida. Creación sí, pero no perdurable: momentánea.”  
(Pirandello: 1922)

#### **2.1 El drama pirandelliano.**

Después de recorrer brevemente la vida de Pirandello, podemos comenzar a identificar los aspectos que nos serán útiles para el estudio sobre la presencia de filosofía y drama en *Seis personajes en busca de autor*.

Pirandello “*consideró al teatro como el género más adecuado para una reflexión vital sobre las grandes interrogantes de la persona, de la vida, el ser, el parecer, la verdad, el tiempo y la muerte*” (Sciascia 1997: 62).

Dentro de ésta obra, se encuentran claves de la dramaturgia y filosofía pirandelliana, así como sus aportaciones al teatro moderno. Pirandello “*es pesimista, lo es en su trágica visión de la vida, la triste fantochada de que los hombres son títeres que gesticulan, que se desesperan, que luchan y se engañan entre sí, que se vengan que protestan contra él, títeres que sufren además por poseer los complicados aparatos de la personalidad y la razón*”.(Giuseppe 1970:14.)



Para Pirandello el hombre es un ser impotente en un universo incoherente e ilógico. El principio formal en *Seis personajes en busca de autor*, que plantea Pirandello es el curso de la acción en el marco de un ensayo teatral, lo cual tuvo diversas recepciones en el público.

En su obra reflejó sus ideas filosóficas, como la existencia de un arraigado conflicto entre el instinto y la razón, que empuja a las personas a una vida llena de grotescas incoherencias.

Consideraba que las acciones concretas no son ni buenas ni malas en sí mismas, sino que lo son según el modo en que se las mire; y por último, creía que un individuo no posee una personalidad definida, sino muchas, dependiendo de cómo es juzgado por los que entran en contacto con él. *El hombre vive y no se ve*” (Sciaccia 1997: 62), dicha frase escrita por Pirandello expresa que, en muchas ocasiones, nuestros sentimientos, juicios y comportamientos no son auténticos, ya que no nos detenemos en la observación de nosotros mismos. Por ello, el teatro se presenta como un gran espejo, puesto que en éste la persona se nos muestra como en un escaparate, para ser contemplada por una sociedad a la que hay que incitar a que salga de su pasividad pero, a veces, huimos de los espejos que nos devuelven nuestra imagen, o somos incapaces de interpretarla.

En Pirandello hubo una gran preocupación psicológica y metafísica, por ello expresó su profundo pesimismo y su pesar a través de un humor amargo y desconcertante y para él era el resultado de reconocer los aspectos absurdos de la existencia.

Pirandello fue intérprete de una crisis existencial que puso en duda los falsos mitos como eran la idea del súper-hombre, las convenciones sociales con sus

compromisos, la religión etc. Pirandello negaba la existencia de Dios y a su vez como muchos filósofos y escritores de su época se vio influenciado por el relativismo y en particular por el girgentismo y croceismo ( v. cap.3)

Pirandello comenzó a interesarse en los dramas humanos, observándolos con fría lucidez y a la vez con compasión. Su lenguaje no contenía adornos literarios, más bien era directo, por la necesidad que tenía de mostrar las contradicciones internas del ser humano; tanto así que todas sus obras teatrales se reúnen bajo el nombre de *Maschere nude* [*Máscaras desnudas*] (Pirandello 1998: 11.)

El drama pirandelliano, ha sido considerado inclusive como una herramienta para comprender más algunos aspectos del teatro contemporáneo. Así lo considera Ettore Parattore, crítico e historiador que ha seguido el drama pirandelliano:

“La mejor manera de entender y casi de prever por anticipado todos los empeños y anhelos de la dramaturgia contemporánea, que deriva precisamente del problema de la relación entre escena y multitud, entre el ser de la efectiva situación social y el parecer de la ficción escénica que se ofrece al público, será observar la forma en que Pirandello plantea y resuelve una y otra vez los términos de lo que ante todos aparece como problema central. Pero como este contraste también brota de la necesidad de entender y sufrir hasta las últimas consecuencias de un tormento interior, una desorientación que afecta a toda la situación espiritual del individuo y de la colectividad, se tiene que producir un desplazamiento del eje hacia el sentido de la vida, hacia la proposición de un drama humano que, según una terminología de la que se ha abusado demasiado, compromete a las causas fundamentales y a las razones últimas de la existencia, sagazmente recogidas e ilustradas en un ejemplar de trama dramática como lo es *Seis personajes en busca de autor*” (Parattore 1997: 133.)

Influenciado por la contrariedad humana, escribió poesía, narrativa y drama, pero *Cosí é (se vi pare)* de 1917, fue la obra dramática que lo motivó a dedicarse al teatro. Aunque claro, como he mencionado su mayor éxito en ese género comenzó con *Seis personajes en busca de autor* de 1921, la cual en su primera

representación se enfrentó a una guerra, ya que suscitó mucha confusión entre los espectadores, pues había a quien no le convencía la obra, le parecía atroz e inmoral. Inclusive en la representación en Roma hubo discusiones y hasta agresiones físicas a las que Pirandello también estuvo expuesto. Esta polémica creó ecos que atravesaron las fronteras italianas, esto le propició fama mundial al autor. Los *seis personajes*, captaron la mirada de muchos tanto negativa como positiva, fue esta contraparte la que permitió a Pirandello hacer más representaciones y olvidar los altercados sufridos.

El armisticio llegó después de que los críticos y estudiosos encontraron que *Seis personajes en busca de autor*, eran algo más que un pieza teatral, dejando en ella una síntesis de sus aportaciones a la filosofía, al arte y por supuesto al teatro moderno (Sciasia 1997: 69).

En esta obra Pirandello expresó el drama de la comunicación fragmentada que hay entre los hombres, y esto nos lleva al relativismo de la construcción de nuestras verdades equivocadamente llamadas “absolutas”; ya que nadie puede comprendernos verdaderamente. Se observa que la comunicación muchas veces es un engaño, y esto se puede ver claramente en la parte en que los personajes indican a los actores que es absurdo que ellos los representen bien, ya que no es posible para ellos comunicar los sentimientos que experimentan los personajes.

*EL PADRE.- ¡Por supuesto que sí señores! ¿Qué otra realidad? Lo que para ustedes es una ilusión de crear, para nosotros es la única realidad.*

[...]

*EL PADRE.- Un personaje, señor siempre puede preguntar a un hombre quién es. Por que un personaje tiene realmente una vida, con sus propios atributos, por los que siempre es <<alguien>>. Mientras que un hombre [...] Un hombre cualquiera puede que no sea <<nadie>> (Pirandello 1998: 106)*

Y es así como Pirandello y sus *Seis personajes en busca de autor* entraron en armisticio, dejaron de ser abucheados y comenzaron a ser estudiados y analizados desde diferentes enfoques.

Los personajes pirandellianos se caracterizan por la búsqueda de la forma, la revelación de lo ilusorio de ésta, la defensa del papel teatral asumido, el sufrimiento de la imposibilidad de defenderse con ese papel, un proceso abierto, contradictorio, un círculo cerrado que no concluye. Ésta es la angustia de sus personajes, el sentimiento de su finitud, este existir suyo que anhela sin embargo el ser, la forma absoluta, la consistencia exterior y éste es el significado de ese mito del personaje en busca del autor, de ese buscar en lo eterno-propio, de las criaturas de Pirandello, el consuelo de una forma estable, definitiva propia del personaje de la historia.

Tal es la común condición de los personajes de Pirandello. Pero para que semejante condición adquiera movilidad, es decir, se vuelva representable, ella debe buscar y crear sus símbolos vivientes, elementos suyos que posean configuración humana, es decir tiende a encarnarse en criaturas que llevan consigo, en la colorida disgregación de sus rostros y de sus almas, los signos de su presencia y en la variedad infinita de la experiencia y el sabor de su unidad la dimensión realista de los casos examinados en su teatro constituyen por lo tanto la *estructura figurativa y estilística de la dramaturgia de Pirandello*. (Sansone 1963: 229.)

En el drama de éste estudio están presentes las tres características del teatro y la obra pirandelliana, las cuales son: El uso del procedimiento del teatro dentro del teatro, típico de la trilogía de Pirandello (mismo que se abordará en el cuarto capítulo), así como el carácter de improvisación del primer acto (básico en *Seis personajes en busca de autor*) y el tono burlesco.

El personaje pirandelliano no es una persona y no puede mezclarse con un juicio

que lo confunda con ella es, por el contrario, el resultado de la descomposición de la persona romántica y burguesa (esa descomposición amarga y sufrida que se consume en la dramaturgia de Pirandello) de la fragmentación de la unidad psicológica y moral en un mosaico de apariencias engañosas.

Los personajes más significativos del teatro pirandelliano son los “raisonneur”, (Sansone 1963: 229) aquellos a quienes, lejos de ofrecer alivio para su sufrimiento, la razón ofrece la conciencia de su destino y la medida más profunda y desesperada de su dolor, en el caso de la obra que nos ocupa, tal papel le corresponde al Padre.

Tenemos que *los personajes pirandellianos son caricaturescos, feos llenos de tics y desagradables; máscaras que ocultan una conciencia infeliz. Su deformación es la manifestación física de un desequilibrio interno* (Sciascia 1997: 30) En el caso de la obra estudiada esta característica la vemos más clara con los actores de la compañía, su fealdad radica en creer que son más verdaderos que los personajes haciendo una caricatura a manera de sátira del eterno intento del humano, por buscar su realidad (v. cap 4), cuando ésta es más visible en las fantasías que él mismo crea a lo largo de su vida, como la característica de los *seis personajes*.

Los personajes pirandellianos son “pensionados de la memoria” también son “sombras”, también son espíritus e incluso se podría añadir que son “ánimas del purgatorio” (Sciascia: 1997, p.64.) que le piden al escritor que las saque de allí.

También hay presentes críticas abiertas al Estado o la sociedad burguesa, así como su visión negativa del mundo en relación a la dependencia de los unos respecto de otros, que pone en juego enunciaciones y estrategias que alimentan

su crítica, en *seis personajes*, lo podemos observar en relación a la hipocresía social, por parte de 'Madame Pace', al hacer creer que es una casa de modistas, cuando en realidad es una casa de citas, en cuanto a la dependencia, en estos seis personajes se ve claro, en especial en el "triángulo" que se arma entre la 'Madre', 'el Padre' y 'la Hijastra', cada uno necesita del otro para vivir su drama, y a través de los personajes nos muestra como el hombre no evoluciona racionalmente hacia formas superiores de la vida.

Pirandello teatraliza las instancias del *yo*, *del ello*, y *del súper yo*. La ironización humorística de la estabilidad social de la máscara lleva la intervención de la locura los contrarios, a la recitación de los monólogos quejumbrosos auto acusadores del otro. La trampa del otro encierra a los personajes pirandellianos, sus gritos significan la desesperanza de conocer o la imposibilidad de acceder al otro. El terror de lo irrepresentable dispersa los núcleos dialoguillos de la escena y se traducirá en la incapacidad de actuar tras la máscara. Su incapacidad de ser el mismo, no contra el otro, sino con el otro; ése es el recurso dramático del Teatro Pirandelliano.

## **2.2 Estructura, sinopsis y argumento de *Seis personajes en busca de autor*.**

En esta parte, a manera de análisis, podremos observar el planteamiento así como el argumento de la obra que nos ocupa, ya que se encontrarán las características de los personajes y la anécdota. Lo cual servirá para posteriormente identificar los elementos de filosofía y drama con base en la filosofía pirandelliana, influenciada por el relativismo, y sus antecesores como Girgenti y Croce (v.cap.3)

Esta obra no tiene ni actos ni escenas, pero tiene tres momentos diferenciados. Se interrumpirá en dos partes claves, la primera vez cuando el personaje del 'Padre' y 'el Director' marchan del escenario al camerino interesado éste por la trama de la historia de los personajes, y la segunda vez cuando por equivocación del Tramoyista el telón cae de verdad. Ahora veamos las anécdotas de cada uno de los momentos.

### 1ª Parte.

El inicio de la obra es un escenario en el cual los actores y las actrices de una compañía acuden a un ensayo de lo que van a representar. Al llegar el 'Director', éstos comienzan a ensayar la escena que les tocaba, curiosamente representan una comedia de Pirandello.

*EL DIRECTOR.- <<Ridículo, ridículo>> ¿Qué quiere que yo haga si de Francia no vienen más comedias buenas, y nos tenemos que resignar a poner en escena comedias de Pirandello, que nadie comprende y parecen creadas a propósito para que ni los actores, ni los críticos, ni el público queden contentos? (Pirandello 1994: 17)*

A poco de comenzar el ensayo irrumpe en el teatro por el patio de butacas un grupo de personajes ('el Padre', 'la Madre', 'la Hijastra', 'el Hijo', 'el Muchacho' y 'la Niña') guiados por el portero del teatro que las lleva hacia el Director. Estos personajes estaban buscando un autor para su drama. Después de varias discusiones con el 'Director' el 'Padre' consigue que éste le escuche y explica su historia; la cual trata de ellos como personajes en un drama, pero su autor no quiso o no pudo llevarlos materialmente al mundo del arte.

Los personajes absolutamente dejan ver poco a poco sus sentimientos de unos hacia otros creando un clima de cierto interés por la compañía.

*LA HIJASTRA (rápido acudiendo al Director):- ¡Peor! ¡Peor! ¡Y más, señor! Escuche, por favor: háganos representar de inmediato este drama, por que verá que en cierto momento, yo, cuando este amorcito (tomará de la mano a la Niña, que se quedará cerca de la Madre, y la llevará ante el Director), ¿Ve qué hermosa es? (la tomará en brazos y la besaré), ¡querida! ¡querida! (...) ¡mírelo, mírelo! Indiferente, de hielo, porque es el hijo legítimo ¡él! Lleno de desprecio por mí, por aquél (señalará al Jovencito), por esa criatura; porque somos bastardos, ¿entendió? Bastardos. Y él, a esta pobre madre- que es la madre común de todos nosotros- no quiere reconocerla también como su propia madre, y la mira de arriba abajo, él, sólo como madre nuestra, madre de tres bastardos, ¡vill! (Pirandello 1998: 57)*

En esta cita comenzamos a ver cómo Pirandello, usa trucos dramáticos como el anterior para comenzar a atraer la atención del lector y espectador y a su vez los *seis personajes* la del Director, comenzando también la encrucijada de teatro dentro del teatro.

Le cuentan que el personaje del Padre estuvo casado con la 'Madre' y tenía un hijo. 'El Padre' empleaba un secretario muy leal que tenía buena relación con 'la Madre'. Cierta día 'el Padre' lo despidió para alejarlo de ella, pero 'la Madre' al poco tiempo se sintió desorientada y vacía. Al observar esto, 'el Padre' decidió echarla de su casa, por que no aguantaba verla tan triste y la llevó con el otro hombre. 'El Padre' decidió que 'el Hijo' que tenían en común debía dejárselo a una nodriza para que ella lo educará.

'La madre' y el otro hombre se fueron de la ciudad. El drama comienza cuando murió el ex-secretario (Padre de 'la Hija') y esta nueva familia cae en la pobreza, obligados a volver a la ciudad de donde procedían.



'La Madre' trabajó como modista para 'Madame Pace', quien aparentemente ofrecía sus servicios a damas elegantes, pero en realidad eran éstas las que trabajaban en una casa de citas, disfrazada como una tienda de ropa fina. Fue allí donde se volvieron a encontrar 'el Padre', 'la Hijastra' y 'la Madre', ya que él era cliente y 'Madame Pace' obligó a 'la Hijastra' a trabajar para ella, excusándose en el mal trabajo de los modelos hechos por su Madre. La aparición de este personaje, es un truco dramático y escénico.

Dio la casualidad que 'el Padre' iba a citarse con 'la Hijastra' sin saberlo; dado el largo tiempo de su ausencia, no la podía reconocer. Fue entonces cuando 'la Madre' los encontró y el drama se disparó. 'El Padre' finalmente los acogió en su casa con su 'Hijo', que había vuelto hacía tiempo.

'El Director' interesado en el drama accedió a ser el autor y ofreció al 'Padre' ir a su camerino para detallarle las escenas. El director deja un tiempo de descanso para los actores.

2ª parte.

Comienza con las instrucciones del 'Director' para acomodar el escenario a las exigencias de 'la Hijastra' ante la situación de la escena de encuentro del 'Padre' con ella.

'El Director' muestra su intención de representar el drama con sus actores y no

con los personajes, lo que indigna a éstos, que defienden sus ideas de que no hay nadie mejor para representar su drama que ellos mismos, ya que son los que lo han vivido y para lo que han sido creados. 'El Padre' usando recursos escénicos a través de símbolos, consigue crear un escenario parecido al que le había planteado al 'Director' donde ocurrieron los hechos y logra que 'Madame Pace' se presentase en el teatro para que los actores reconocieran su papel.

Al entrar 'Madame Pace' en el escenario 'la Madre' comienza a llorar angustiosamente por todo lo que hizo en el pasado, la tienen que apartar para que 'el Padre' y 'la Hijastra' representen la escena de 'Madame Pace'.

*La puerta del fondo se abrirá y Madame Pace avanzará unos pasos, bruja de enorme gordura, con una pomposa peluca de lana de color zanahoria y una rosa de color rojo vivo de un lado, a la española; toda teñida vestida con grosera elegancia de seda roja llamativa, un abanico de plumas en una mano y la otra mano levantada sosteniendo entre dos dedos el cigarrillo encendido. Rápidamente, con la aparición, los Actores y el Director saltarán del palco escénico con un grito de espanto, precipitándose por la escalera y se aprestarán a escapar por el pasillo. La Hijastra, en cambio acudirá humilde a Madame Pace, como si estuviera delante de una patrona. (Pirandello 1998: 85)*

Al finiquitarla, son los actores los que tomando sus papeles representan la misma escena bajo la crítica mirada del 'Padre' y 'la Hijastra'. Éstos acaban por interrumpir el ensayo y deciden representar la escena del dormitorio para provocar así la impresión del 'Director' y que se les dejase interpretar la obra.

Con esta escena acaba el primer acto de la obra (de los personajes), y a su vez acaba la 2ª parte con el error del 'Tramoyista' al bajar el telón. 'El Director', da esta orden por que estamos a punto de ver en escena el incesto y aunque en la fantasía real de los personajes debe continuar la ejecución de la escena, Pirandello, muestra el meta teatro, ya con este efecto de acto interrumpido se da

una pausa dramática y se juega con las formas de los personajes que buscan realidad escénica y que al ser llevados a escena por los actores, ésta puede ser alterada por la máquina teatral. He aquí otra aportación, vemos una especie de triple meta teatro, los actores de la compañía que se disponían a ensayar, los personajes que quieren vivir su drama y el tratamiento escénico del drama alterado por 'el Director'.

3ª parte.

Esta última arranca con el segundo acto del drama, es decir la acogida en casa del 'Padre' de la familia. En el escenario, 'el Director' sólo quería representar el huerto de la casa, cosa que era alterar y modificar el drama porque 'el Hijo' siempre estaba distante de la familia mostrando su indiferencia hacia ellos.

'El Padre' no dejará de mostrar sus pensamientos al 'Director' de su realidad de personaje ante la realidad de los actores. 'El Padre' haciéndose portavoz de Pirandello dice al 'Director':

*EL PADRE: es conveniente que usted también desconfíe de su realidad, de ésta que hoy usted respira y toca usted mismo porque como la de ayer, ésta destinada a descubrirse mañana como ilusión.*  
(Pirandello en Giuseppe 1970:19.)

Se reanuda otra vez la narración de la historia por medio de 'la Hijastra' que muestra los sentimientos de su familia al llegar a esa casa.

'El Hijo' intenta marcharse del escenario, estaba obligado a realizar la escena con

su 'Madre' en el huerto, era como si algo obligase a los personajes a estar juntos, su misión para la que habían sido creados, era representar su drama aunque se odiasen unos a otros. Pero al intentar representar la escena ocurren cosas extrañas, 'el Muchacho' ante la insistencia de 'la Hijastra' en que representase su papel empuña una pistola y se vuelve a colocar tras los árboles de escenario y se reanuda la historia.

Ahora 'la Madre' cuenta como entró en la habitación del 'Hijo' y éste se marchó. Vuelve a interrumpirse la representación ante la negativa del 'Hijo' que acaba por discutir con su 'Padre'.

Ya en la parte final de la obra 'El Hijo' al marcharse de la habitación se dirigió al huerto y en la alberca vio a 'la Niña' ahogada, él se dirige hacia ella pero... (en el escenario se oye un disparo). Los actores y los personajes acuden a ver qué ha pasado, creen que no es real, pero 'el Padre' sabe que sí lo es. 'El Director', piensa que todo es falso y decide marcharse del teatro, se apagan las luces y cuando se está marchando aparecen detrás del decorado las sombras de los personajes menos las del 'Muchacho' y 'la Niña'. 'La Hijastra' saldrá corriendo del escenario riéndose a carcajadas.

LA PRIMERA ACTRIZ (entrando de nuevo por la derecha, dolorosamente):- ¡Ha muerto! ¡Pobre muchacho! ¡Ha muerto! ¡Oh, qué terrible!

EL PRIMER ACTOR ¡Pero que muerto! ¡Ficción! Ficción! ¡No lo crea!"

OTROS ACTORES A LA DERECHA:- ¿Ficción? ¡Realidad! ¡Ha muerto!

[...]

Por último saldrá la Hijastra, que correrá hacia una de la escaleras; se detendrá un momento en primer peldaño mirando a los tres y estallará de risa, precipitándose después abajo por las escaleras; correrá a través del pasillo, entre las butacas. Poco después se bajará el telón.(Pirandello 1998: 59)

Por otra parte tenemos a unos personajes exteriormente cargados de símbolos su caracterización con implicaciones diversas.

EL PADRE: Físicamente; alrededor de unos cincuenta años, casi calvo, de pelo rojizo, con bigote, amplia frente; ojos rasgados y azules penetrantes. Pantalones claros y chaqueta oscura. Es un personaje duro y crítico con los demás. Plantea muchas cuestiones de la existencia y acerca de la realidad de su misión como personaje. Él cree que la separación de su Mujer fue por el bien de ella. Vive amargado por el remordimiento del error cometido con su hija, pero intenta solucionarlo acogiéndolos en su casa.

LA MADRE: Físicamente; viste de luto, humillada con la cabeza y los ojos bajos. Este personaje vive dolorido por la situación que le ha tocado vivir, quiere a sus hijos y sufre cada vez que recuerda las escenas de su vida.

LA HIJASTRA: Físicamente; unos dieciocho años, provocativa, de gran belleza. También vestirá de luto, pero con una gran elegancia. Un personaje con aire de venganza hacía su padrastro, no deja de recordarle todo lo malo que ha hecho. Manifiesta un sentimiento de repulsión por su Hermanastro, ternura hacia su hermana La Niña y un cierto desperdicio hacía su hermano (El Muchacho).

EL HIJO: Alrededor de unos veintidós años, alto, con un abrigo morado y una bufanda verde al cuello. Siente desdén por su padre ya que lo envió a educarse lejos de su casa y de su familia; cierta indiferencia hacia su madre un desprecio hacia sus hermanastras/os al ver que otra gente entra de repente en su casa.

LA NIÑA: Tiene cuatro años, vestida de blanco con una cinta de seda negra en la cintura. Es muy callada y triste por los acontecimientos sucedidos en su familia.

EL MUCHACHO: De unos catorce años, también vestido de negro. Traumatizado y con pocas ganas de vivir, aunado a esto un enorme rencor hacia toda su familia menos a su Madre.

Después de conocer la anécdota y lo que Pirandello muestra con cada uno de sus `Seis personajes´ en sus características generales, redondearé en la estructura para llegar a la afirmación pirandelliana de que los personajes, en la realidad escénica, no son fantasmas, sino realidad creada por el autor que no materializo a los personajes, lo cual lleva a ver la verdadera aportación de Pirandello en cuestión dramática, en relación a nuevas posibilidades de conocimiento más allá de un discurso.

También tenemos a los actores de la compañía, los cuales a su vez tienen características de personajes pirandellianos, ellos son caricaturescos, y buscan su realidad también, como es el caso del `Director´, quien ejerce un papel explicativo y el traslado del planteamiento de la realidad fantasiosa a la realidad escénica con la ayuda de `El tramoyista´, `el apuntador´, `la primera actriz´, `el primer actor´, `la segunda mujer´, `la actriz joven´, `el actor joven´, otros actores y actrices, `el director de escena´ y `el utilero´.

En *Seis personajes en busca de autor*, Pirandello toma ventaja del drama clásico, me refiero a la estructura aristotélica, para crear la división entre personajes y actores en la obra. Los actores son bufones que piensan que saben todo acerca del teatro, se mofan o muestran una aptitud condescendiente durante toda la obra

hacía los personajes. Los personajes en cambio son chivos expiatorios, son atacados durante toda la obra.

Los actores con sus posturas maniqueístas y clichés, respondiendo a un estereotipo lucen más artificiales, menos reales, que los personajes. Los personajes gozan de la dinámica, que les otorga la vida de sus luchas internas, por ejemplo las múltiples intervenciones de 'la Hijastra' contra 'el Padre', etc.

*EL PADRE: [...] Usted sabe bien que la vida está llena de infinitos absurdos, que con tal cinismo no tienen siquiera necesidad de parecer verosímiles, porque son verdaderos.*

*EL DIRECTOR: ¿Pero qué diablos dice?*

*EL PADRE: [...] Permítame hacerle observar que, si de locura se trata, ésta es sin embargo la única razón de su oficio.*

*EL DIRECTOR: ¿ Le parece un oficio de locos el nuestro?*

*EL PADRE: [...] ¿No consiste su oficio en dar vida sobre el escenario a personajes de fantasía?*

*EL DIRECTOR: ¡Pero yo le ruego que crea que la profesión del cómico, querido señor, es una nobelísima profesión!*

*[...]*

*EL PADRE: ¡Eso es muy bien!, ¡Para estar vivos, más vivos que los que respiran y visten ropas! Menos reales acaso ¡Pero más verdaderos! (Pirandello 1998: 53.)*

La audiencia<sup>2</sup> es incorporada en la obra, la entrada de los personajes facilita este hecho, ya que al romper el concepto representación-escenario, se acaba con la división artificial entre el público y la representación. Lo anterior está en función de la idea de Pirandello sobre la artificialidad del Teatro.

Por otra parte están los “efectos” dramáticos como el silencio de los niños, el cual

---

<sup>2</sup> Este término, es el que le daría Pirandello a sus personajes cuando lo visitaba para que él narrase y contara su historia (tragedia) dándole vida. Así se observa en el relato titulado *La tragedia de un personaje*, (incluido en su compendio de cuentos bajo el mismo nombre, relato que será considerado antecedente de *Seis personajes en busca de autor*), Luigi Pirandello, Barcelona, El Acantilado, p.574.

es necesario pues ellos ya están muertos. 'La Madre' es el único personaje que no se percata de su condición como tal. Ella es una mujer tranquila cuyo principal atributo es ser personaje más emocional que auto reflexivo.

Los personajes se horrorizan cuando observan que el montaje de la escena en la tienda de 'Madame Pace' no es del todo realista, no esta hecho de la manera que ellos lo recuerdan. Esto representa las diferencias físicas entre el teatro y el lugar donde los hechos ocurrieron. Según Pirandello, el teatro no puede superar esta limitación y por lo tanto debe permanecer irrealista, reflejando también la relatividad de sus realidades. Cuando 'el Director' indica sus intenciones de re-arreglar la escena, los actores lo atacan con vehemencia, 'el Padre' le recuerda que la verdad debe ser representada en su forma inalterada.

*EL PADRE.- ¡Disculpen! Pero, ¿por qué quieren dañar en nombre de una verdad vulgar este prodigo de una realidad que nace evocada, atraída y formada por la misma escena ,y que tiene más derecho a vivir aquí que ustedes mismos, ya que es más verdadera que ustedes?  
¿Cuál de las actrices podrá hacer el papel de Madame Pace? Pues bien: ¡Madame Pace es ella! Concederán al menos que la actriz represente será siempre menos auténtica, pues se trata se ella misma en persona [...] (Pirandello 1998: 43.)*

*Así, queda todo su teatro en Seis personajes en busca de autor (Guiburg 1964: 29) no es muy frecuente encontrar un autor que permita, sin soldaduras ni violencias visibles, el distraído pasatiempo de encadenar, una de sus seis comedias menos, todavía, hallar dentro de una vasta producción literaria una pieza que contenga a todas las restantes. Que sea la síntesis de todos sus aspectos esenciales. (Guiburg 1964: 30.)* Así que la obra que ocupa la tesis es considerada el compendio de toda la labor pirandelliana, ya que contiene su expresión, estilo y voz viviente de su teatro.



*Todos sus puntos de vista convergen a un foco.  
Todas sus piezas se enlazan entre sí.  
Todas caben en una sola. (Guiburg 1964: 27.)*

Los personajes se odian los unos a los otros con una pasión nacida de su existencia como formas en una obra no completada. 'La Hijastra' desprecia a su 'Padre' por ir a un burdel, su 'Hermano' por mantenerla fuera de la casa, y su 'Madre' por huir con el secretario. 'El Hijo' desprecia a la familia entera y especialmente a su 'Madre' por abandonarlo.

*Seis personajes en busca de autor*, es el primer drama de la trilogía de Luigi Pirandello denominada *teatro en el teatro*, ya en los tres dramas que la componen, además de contener otros elementos dramáticos y literarios se caracterizan por ser 'metateatro', aunque la única de éstas que maneja esta característica de principio a fin es la obra que nos ocupa.

En ella presenta todas las fases de la evolución de un personaje en un drama, desde el momento en que lo engendra a través de la fantasía del autor, hasta su realización en el escenario. Éste aspecto se rescatará al identificar la parte ilusoria de la búsqueda de la realidad sin ser verdadera que se refleja generando un teatro de espejos o bien teatro dentro del teatro. Sólo que en esta obra el personaje no es alterado por una interpretación de los actores sino que vive su propio drama directamente frente al espectador. Planteando un lazo entre los dos, el drama íntimo de la familia y el de las relaciones entre los personajes y los actores.

Pirandello plantea y cuestiona el conflicto basado en las diferencias entre el actor-personaje. En esta obra vemos la separación de los elementos del mismo. Las tentativas de los actores por identificarse con los personajes son frustradas por la

presencia misma de éstos últimos en el escenario. Los actores serán más espectadores que intérpretes del drama.

Según plantea Mario Sansonne en esta obra el destino de los personajes tiene valor ocasional y relativo. *“Lo que en sustancia anima a sus criaturas y les confiere su virtud humana y dramática, sin distinción de clases justamente el anhelo de liberación absoluta, propio de aquel que existe, de la criatura proyectada en la relatividad de la vida, el drama del no poder ser quien quiere ser.”* (Sansone 1963: 240.)

Y es aquí donde se condensa todo el íntimo mecanismo de la dramaturgia de Pirandello, donde la condición desesperada de la existencia, como múltiple fluir y presión relativa del ser, ya que el verdadero drama supera la dimensión realista de la escena y permanece sin resolución, como toda tentativa humana de vivir por entero su papel propio de creer en él como, en la verdad absoluta, de liberarse de su infinito tormento de criatura disgregada en el arribo a una forma externa.

Dentro del texto veremos muchos ejemplos, pero retomaré la parte en la que El Padre intenta explicar al Director, que dentro de cada personaje hay muchos así como dentro de cada verdad humana hay tantas, en relación de todas sus máscaras y perspectivas respectivamente.

*EL PADRE: El drama es para mí todo aquí, señor; en la conciencia que tengo de que cada uno de nosotros - vea- se cree “uno” pero no es verdad: y es “tantos”, señor, “tantos”, según sus posibilidades de ser que hay en nosotros: “uno” con éste, “uno” con aquél, ¡diferentes! Y con la ilusión mientras tanto, de ser siempre “uno para todos”, y siempre “este uno” que nos creemos en cada uno de nuestros actos. ¡No es verdad! ¡No es verdad! Nos damos cuenta bien, cuando en alguno de nuestros actos, ante un hecho desgraciado, de repente nos quedamos como asidos y suspendidos: nos damos cuenta quiero decir, de no ser todos en ese acto, y que por lo tanto constituiría una atroz injusticia juzgarnos por ese solo acto tenernos asidos y*

*suspendidos en la duda toda la vida.*(Pirandello 1998 :70)

Esta es la tragedia de los *seis personajes*, de su dispersa humanidad: el no tener realidad cierta, inmutable, el haber sido creados por un dios desconocido (el autor) en su papel relativo que, al repetirse hasta el infinito, los hunde en el eterno cambiar y paradójicamente, en una prisión o fijación de la cual no puede escapar. Su trágica verdad, aquella que en primer momento los eleva por encima de los actores reside justamente en la contradicción de su humanidad, en su insoportable tormento de criaturas existenciales, nacidas del ser e imposibilitadas a volver a él, salidas de la *fantasía* y rechazadas en el instante de la realización creadora.

Esta eternidad que se termina en su angustia, porque, en tanto no las apaciguan en la inestabilidad de las cosas tampoco realiza en su trascendencia. Vemos entonces una complejidad de planos dramáticos que constituyen el símbolo de la relatividad y de su imposible tendencia de lo absoluto y lo eterno.

El teatro de Pirandello podría ser un reflejo de una irresolubilidad dramática (Krysinski 1997: 223.), es decir nada se resuelve partiendo del hecho de que encontramos una situación discursiva enredada, donde circulan fórmulas repetitivas, pero donde el espacio escénico ya no es capaz de sostener adecuadamente la complejidad del tiempo subjetivo del personaje.

Tiene por objeto demostrar un discurso crítico basado en las relaciones conflictivas entre conceptos como: vida-forma y vida-representación teatral, considerando que estos personajes muestran el quiebre del fenómeno teatral orientado hacia la verdad, lo “verosímil” y la imitación del acontecimiento a secas.

La confrontación entre personajes, al igual que la que ocurre entre personajes y actores, simboliza la correlación entre estas dos estructuras activas dentro del campo de la intencionalidad. Tenemos entonces que el *círculo pirandelliano* (Krynsinski 1997: 223.), esta conformado por:

*Vida vs forma*

*Máscara vs rostro*

*Yo vs el otro.*

Lo anterior es reiterado continuamente en los enfrentamientos entre actores y personajes, cada uno simboliza o bien ejemplifica estos aspectos mencionados veamos pues un ejemplo en concreto en el texto que nos ocupa.

[...]

*EL PADRE: - Si de eso se trata; ¡mire, señor! Nuestra expresión....*

*EL DIRECTOR:- ¡pero que "nuestra expresión"! ¿Ustedes creen tener expresión propia? ¡Para nada!*

*EL PADRE: ¿Cómo? ¿No tenemos nuestra propia expresión?*

*EL DIRECTOR:- ¡Para nada! La expresión de ustedes aquí se vuelve materia, a la cual los actores deben dar cuerpo y figura, voz y gesto, acostumbrados- para que usted sepa- a dar expresión a materia mucho más alta: por que la de ustedes es tan pequeña que, si se sostiene en el escenario, el mérito, créame también será todo de mis actores.*

*EL PADRE: No me atrevo a contradecirlo, señor. Pero crea que, para nosotros, es un horrible sufrimiento ser así como se nos ve, con este cuerpo, con esta figura...*

*EL DIRECTOR (interrumpiendo, impaciente): - pero se resuelve con la máscara, se resuelve con la máscara, querido señor, ¡en cuanto a la figura!*

*EL PADRE: Sí, pero la voz, el gesto...*

*EL DIRECTOR:- ¡Oh terminemos! ¡Aquí usted, como es usted, no puede ser! ¡Aquí esta el actor que lo representa y basta!*

*EL PADRE: He comprendido, señor. [...]. Pero pienso al verme representado ahora... no sé por quién...*

*EL PRIMER ACTOR [...].- Por mí, si no le disgusta.*

*EL PADRE: Honradísimo señor.*

*EL PRIMER ACTOR: (carcajadas) [...]*

*EL PADRE: Digo la representación que hará, aún esforzándose por parecerse a mí con la caracterización... digo, con esa estatura... ( todos los Actores reirán)*

*difícilmente pueda ser una representación mía, tal como realmente soy. Además de la figura, será más bien lo que él interpreta que yo soy, tal como me siento- si llega a sentirme- . ( Pirandello 1997: 81)*

La múltiple personalidad de los seres humanos, que presupondría el libre fluir de las fuerzas vitales en una continua metamorfosis; es impedida por “*el trágico conflicto inmanente entre la vida que se mueve y cambia y la forma determinada por las normas, leyes, costumbres de una sociedad sin contenidos vitales, etc., que la inmoviliza en una identidad fija. Y la coerción y una identidad fija, es el leitmotiv de la obra pirandelliana*” (Sciascia: 1997, p.26), lleva a la neurosis y a la esquizofrenia. El problema pirandelliano es todavía el problema de los románticos: Vida, como movimiento, contenidos vitales, cambio, forma, la ley estética que reduce al ser humano a la esclavitud.

Un camino que pareciera sin final y la contraposición de la vida y el teatro hacen de *Seis personajes en busca de autor* una representación de la interioridad determinando una estructura importante y particular operativa en el texto pirandelliano compuesta por:

*Realidad vs negación*

*Individualidad vs realización escénica*

*Rostro vs máscara ( Krysinski 1997: 153.)*

Es decir si traducimos estas contraposiciones, la primer la simboliza al personaje y la negación de no ser realizado escénicamente, se enfrenta ante la situación inmutable y por último el rostro es el del personaje y el actor en búsqueda de que ese rostro le da una máscara.

Convierte la acción dramática en una serie de gestos y de palabras estalladas, un

conjunto discontinuo, donde abundan las figuras y las ventanas falsas. Los gritos, los golpes, los razonamientos capciosos en que traten de reunirse provisionalmente algunos fragmentos del rompecabezas, por ejemplo en la obra que nos ocupa es el grito al final de `la Madre´.

*LA MADRE (con un grito desgarrador, corriendo con el Hijo y con todos los actores en medio del desconcierto general): - ¡Hijo! ¡ Hijo mío! ( y después, entre la confusión y los gritos desordenados de los otros) ¡Socorro! ¡Socorro!*

*EL DIRECTOR (entre los gritos, tratando de abrirse paso, mientras el Jovencito será levantado por la cabeza y los pies y transportando afuera, detrás del telón blanco): - estas herido ¿está herido realmente?*

*[...]*

*EL PRIMER ACTOR: ¡Ficción! ¡Ficción! ¡No lo crea!*

*OTROS ACTORES A LA DERECHA:- ¿ficción? ¡Realidad! ¡Realidad! ¡Ha muerto!*

*ACTORES A LA IZQUIERDA:- ¡No! ¡Ficción! ¡Ficción!*

*EL PADRE: Pero que ficción, ¡Realidad, realidad señores! ¡Realidad!*  
(Pirandello 1998: 81)

Esta obra es a su vez una constante interrogación sobre las causas que pueden obstaculizar o facilitar el nacimiento de una obra dramática, siendo éste un conflicto entre los personajes, los actores y el director. Pirandello hace estallar el escenario y el lugar topográfico del cual habla el personaje. En *Seis personajes*, vemos el escenario y la sala de teatro “*convertidos en un lugar relativo e intrínsecamente inadecuado respecto del tópico de los fantasmas que pueden encontrar y alcanzar una representación escénica; siempre en la misma obra*” (Krysinski 1998: 177.).

En *Seis personajes en busca de autor*, ya no se trata de personajes rebeldes, sino más bien de un autor que no se atreve a quitarles la libertad a los personajes. La libertad no es una rebelión contra la ausencia del autor; el autor es alejado por el caos de las subjetividades que se chocan, la máquina teatral tradicional cede, ya que sólo adquiere los casos normales, lineales, traducibles en roles interpretables comprendidos como expresión aproximativa y convencional de sentimientos y gestos, que conjunta los dramas de cada uno de los personajes que buscan tener vida, aunque estén vivos.

Tenemos aspectos predominantes en el drama pirandelliano; la presencia de un personaje central o dominante que explica el porqué de la intriga, generaliza y comenta. El Padre Sus monólogos contienen la sustancia de lo que hemos llamado el “pirandellismo”. Y estos monólogos cumplen una función semiótica evidente, traducen los acontecimientos en algo inteligible que puede ser entendido.

Proveen al caos de un sentido específicamente pirandelliano. Lo aparente de la máscara. Corresponde a sus interpretaciones fundamentales del mundo y del universo en conflicto, donde están inmersos los personajes del teatro pirandelliano. La posición del autor, será también un juego y un desplazamiento del actante “*Pirandello-autor*” al interior de su obra. De esta manera, la ausencia del autor en Seis personajes, resulta estratégica. Impulsa un conflicto entre la “busca del autor” por los personajes y profesionalmente por los actores.

Vista en forma global como sistema y proceso, la obra de Pirandello, revela efectos dramáticos objetivos. *“Pirandello instala cuatro operadores semióticos principales: La voz reflexiva del narrador, el monólogo explicativo del personaje la posición estratégica del autor y el meta discurso. Como sistema y proceso, la obra de Pirandello se rige por dos tipos de estructuras. La caja negra contiene sobre todo los cuentos. Se trata de un sistema cerrado-abierto en el que se intercambian las entradas de lo real y las salidas del texto las causas y los efectos. Esta caja se ubica dentro de la caja china, es decir entre las novelas y el teatro. Las entradas y las salidas de los cuentos se subordinan por ende en una jerarquía intrasistemática”.* (Sansone 1963: 36.)

El drama de Pirandello hace del personaje un valor en sí, lo desprende como dato

concreto y específico del trabajador creador. Su dramaturgia se transforma en un debate sobre las condiciones objetivas de la creación teatral y a la vez un reconocimiento de la individualidad del ser humano, a su parecer cada quien es incomparable particular, único. Cada individuo tiene su propia historia y participa a su manera en el juego general de los casos más o menos inverosímiles que la humanidad vincula fatalmente en ella.

### **2.3 Análisis dramático desde la perspectiva semiótica.**

Después de conocer la estructura, a través de la semiótica y de la aplicación modelo actancial conoceremos la articulación de los distintos actantes en el relato. El concepto de actante es de hecho una forma de ser y estar en el texto; este concepto se refiere a aquel que encarna en un relato particular una o varias formas de ser o hacer, es decir, uno o varios actantes. *En el modelo se postula la existencia de una estructura que fija las relaciones recíprocas y el medio de existencia común de los actantes. Por la existencia de esta estructura, cada actante presente en un discurso ocupa necesariamente un lugar en algunos de los ejes presente en toda narración o acontecimiento discursivo.* (Román Calvo 2001: 52)

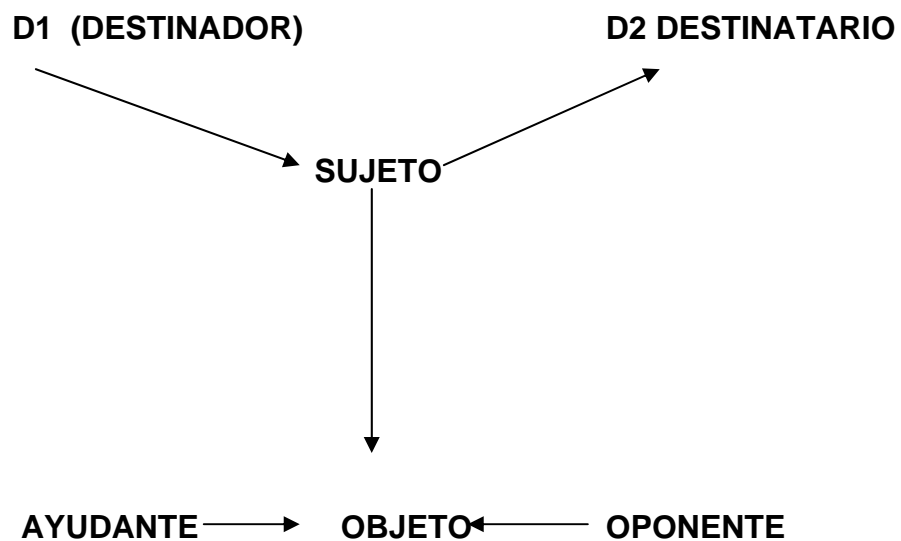
El Modelo actancial representa tres parejas de “actantes” en función de sus relaciones recíprocas.

- a) Sujeto y Objeto: la relación que los une es de deseo (se llama *eje del deseo* o *del querer*).
- b) Destinador y Destinatario, también llamado *eje de la comunicación*. Estos Actantes se encuentran unidos entre sí la transmisión y la comunicación de un objeto.



c) Finalmente el *eje del poder* formado por la pareja de actantes 'ayudante' y el 'oponente'. Estos actantes definen un eje de participación circunstancial, en sentido favorable o desfavorable a la acción del deseo o de la comunicación.

De manera esquemática, lo anteriormente expuesto se puede entender y ejemplificar de la siguiente manera:



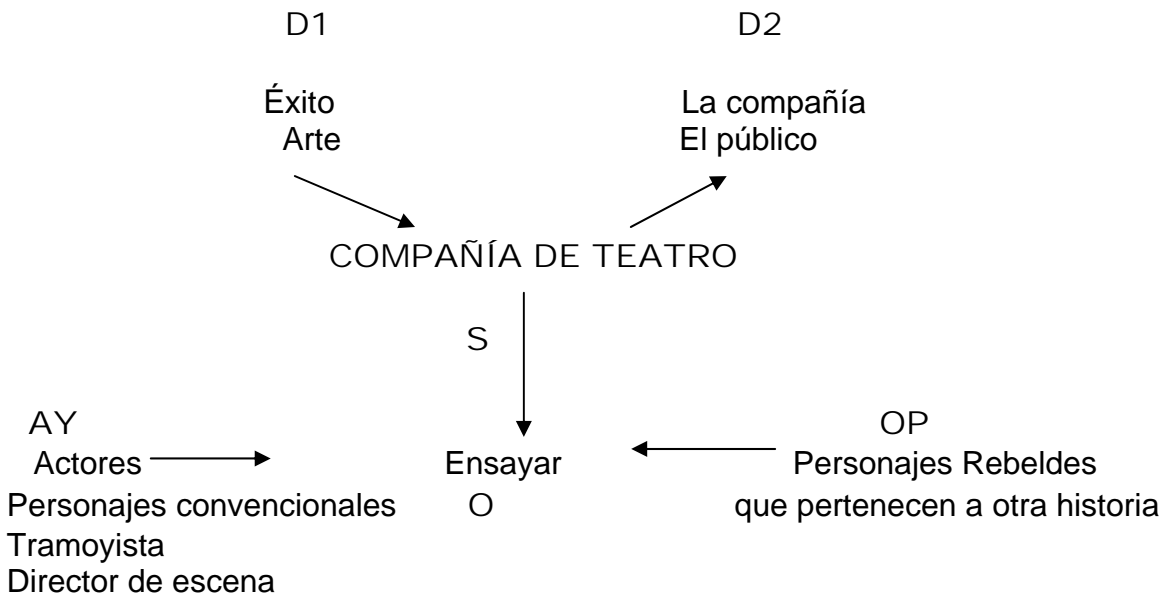
El enunciado del diagrama sería, el DESTINADOR impulsa al SUJETO hacia el OBJETO, dicho OBJETO, tiene una oposición OPONENTE y una ayuda AYUDANTE, y al final se dirige al DESTINATARIO.

Basándome en dicho modelo para el estudio de la obra de *Seis personajes en busca de autor*, encontramos dos esquemas principales:

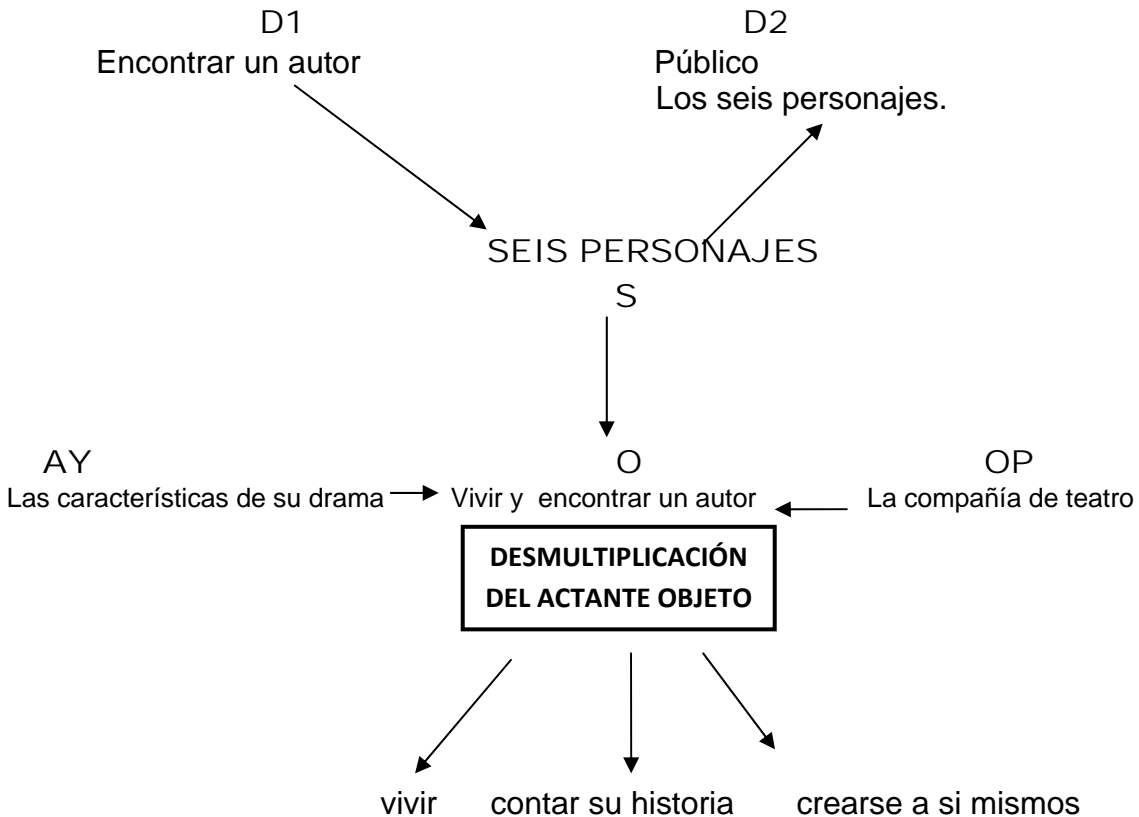
- 1) El de la 'COMPAÑÍA DE TEATRO'

2) El de los `SEIS PERSONAJES`

**ANÁLISIS DE LA COMPAÑÍA DE TEATRO. (1ER ESQUEMA)**



**ANÁLISIS DE LOS SEIS PERSONAJES (2º ESQUEMA)**



Ahora encontraré los significados de cada una de las casillas, para ello voy a acomodar las fuerzas en las siguientes tablas.

### TABLA DE LA COMPAÑÍA DE TEATRO.

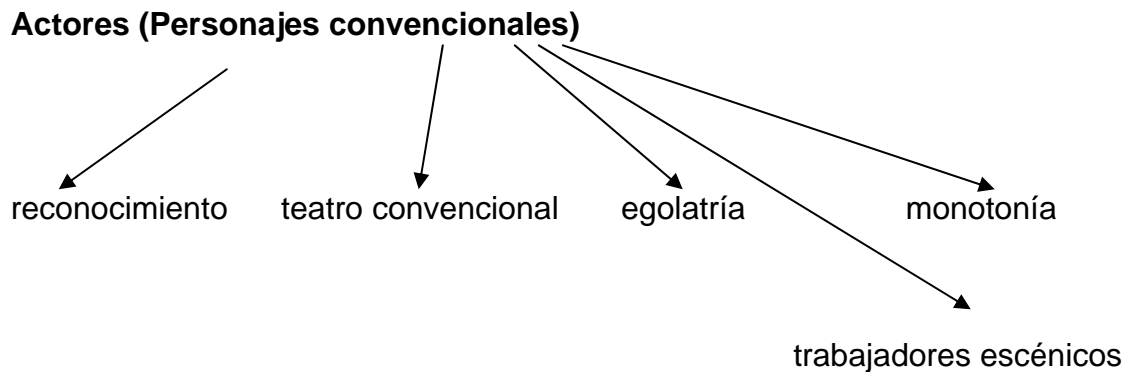
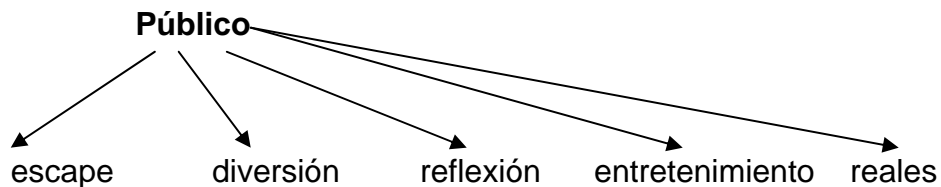
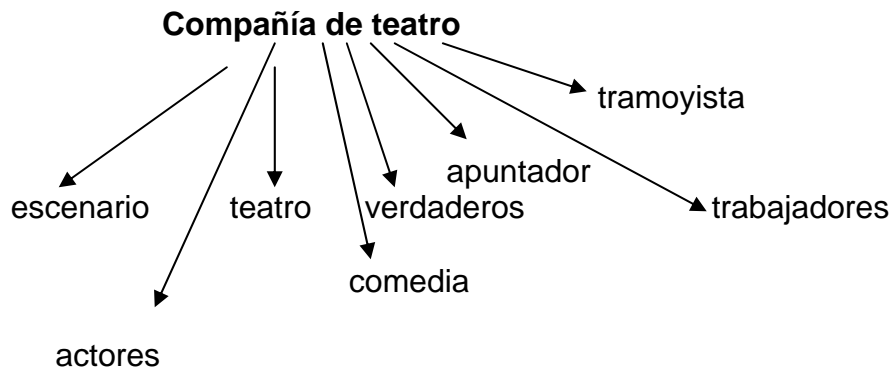
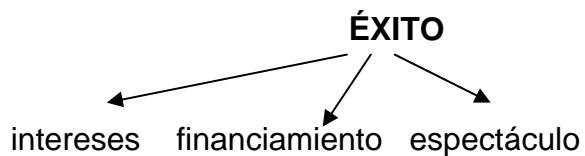
<b>Destinador</b>	<b>Sujeto</b>	<b>Objeto</b>	<b>Destinador</b>	<b>Ayudante</b>	<b>Oponente</b>
Arte Éxito	Compañía de teatro	Ensayar	Compañía de Teatro y Público	Actores de la compañía Seis personajes, que pertenecen a otro drama. Tramoya Director de escena	Personajes de otra historia.

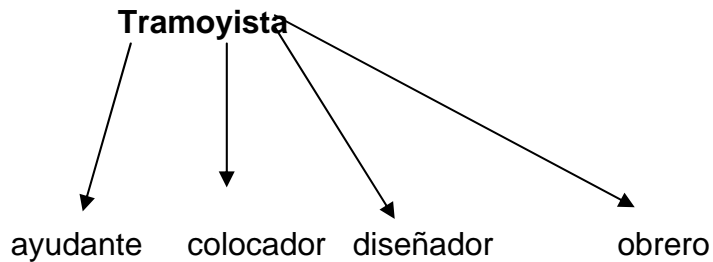
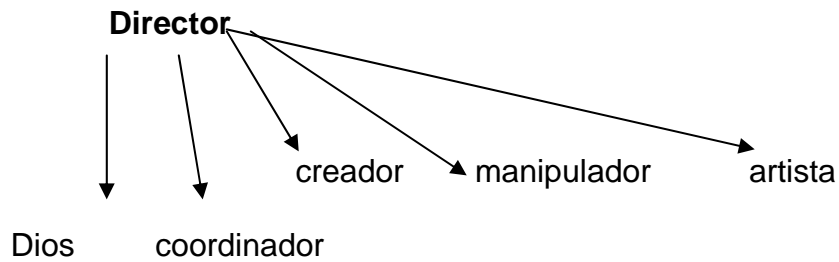
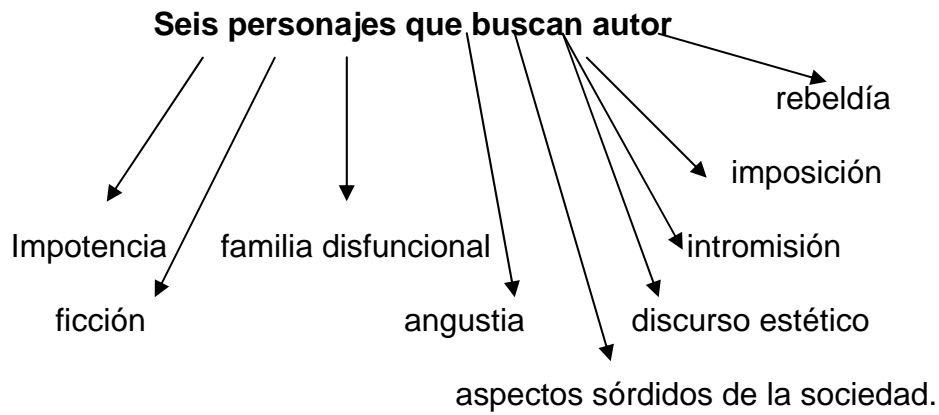
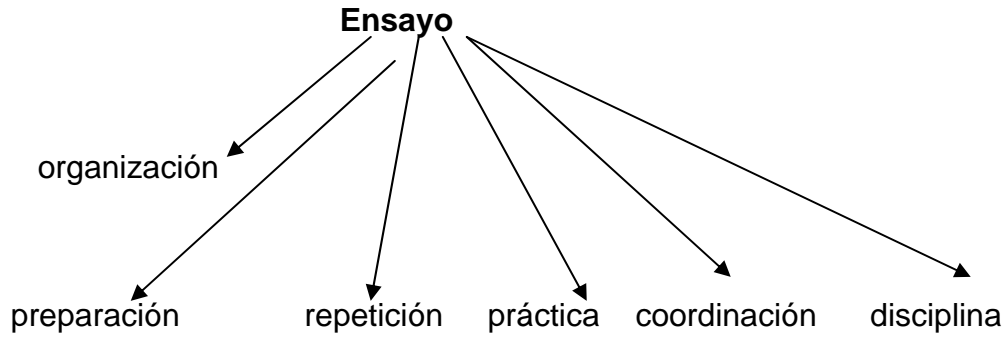
### TABLA DE LOS SEIS PERSONAJES QUE BUSCAN AUTOR

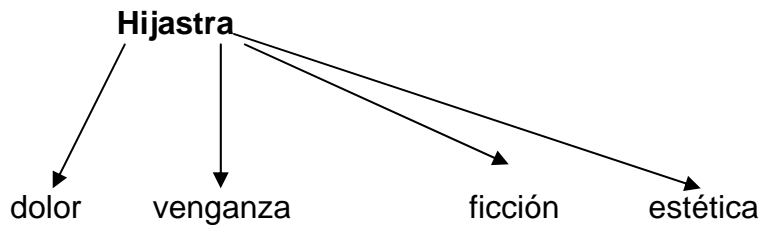
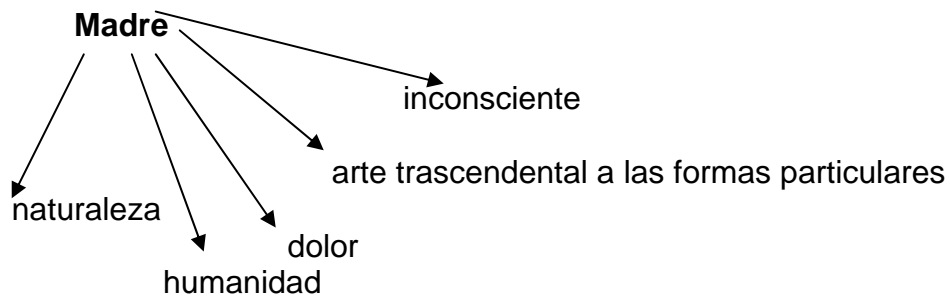
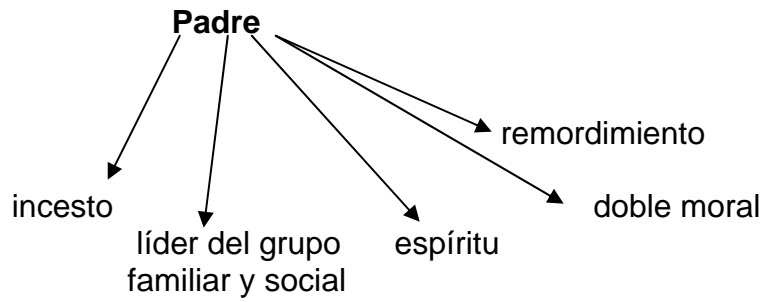
<b>Destinador</b>	<b>Sujeto</b>	<b>Objeto</b>	<b>Destinador</b>	<b>Ayudante</b>	<b>Oponente</b>
Encontrar un autor	Seis personajes	Vivir, contar y materializar su drama.	Los seis personajes.	Ellos mismos y su drama.	La Compañía de teatro.

A continuación plantearé la semiosis de cada una de las casillas, para determinar la relación de los elementos mencionados. La semiosis es la práctica de encontrar los significados de las casillas empleadas en el modelo actancial.

## SEMIOSIS DE LOS ACTANTES:







Después de haber planteado la estructura, el análisis con la semiosis de los signos esenciales y sus implicaciones filosóficas junto con la anécdota y los personajes del drama que ocupa la tesis, en el siguiente capítulo, encontraremos los vínculos filosofía y las líneas dramáticas correspondientes al mismo.

## CAPÍTULO III.

### BIOGRAFÍA Y FILOSOFÍA DE BENEDETTO CROCE Y GIOVANNI GENTILE.

*El hombre individual lo mismo, que las diversas disciplinas, arte, filosofía, ciencia en general, no son más que momentos pasajeros de una única realidad que abarca en unidad, todos los elementos diversos: el espíritu.  
(Croce 1965)*

El pensamiento filosófico de Italia estuvo marcado en su gran parte, a principios de nuestro siglo y hasta el final de la 2ª Guerra Mundial, por el neoidealismo y el positivismo. El primero admitía que lo más trascendental de la vida y pensamiento es la verdad. La verdad es, según esta corriente, más importante que el ser y que el bien y previa a ellos. Por otro lado, el positivismo (otra corriente filosófica iniciada en la primera mitad del s. XIX por Augusto Comte) planteaba que nuestro único objeto de conocimiento son los hechos, los fenómenos de la experiencia. En esta época pudieron imponerse otras tendencias con dificultad o sólo con poco éxito. Hasta después de 1945 no se llegó a un pluralismo de corrientes de pensamiento que permanece hasta la actualidad. Entre los representantes del neoidealismo, destacan especialmente dos personalidades, Benedetto Croce (1866-1952) y Giovanni Gentile (1875-1944), que influyeron no sólo en la filosofía italiana, sino casi en toda la cultura europea. Estos filósofos serán revisados en este capítulo para posteriormente utilizar estos elementos, para establecer la relación de filosofía y drama.

### 3.1 Biografía y filosofía de Benedetto Croce.

Antes de hablar de sus planteamientos y que nos servirán para el análisis de filosofía y drama, conozcamos un poco a Benedetto Croce. Pasó su niñez en Nápoles. Cuando tenía 16 años, perdió en un terremoto a sus padres, que eran unos ricos terratenientes y él mismo resultó gravemente herido, afortunadamente se le rescató tras permanecer 12 horas enterrado entre escombros. Estudió derecho en la Universidad de Roma durante los años de 1883 hasta el 1886, mismos que más tarde describió como los más oscuros y tristes de su vida. De vuelta a Nápoles, se dedicó primero a estudios históricos y filológicos; pero pronto, influido por las obras de Giambattista Vico y Francesco de Santis, se enfrascó en la filosofía. En 1902 publicó *Estética*, primer volumen de su gran obra, *Filosofía del espíritu*, en cuatro volúmenes (1902-16). En 1903 fundó la influyente revista *La Critica*, que dirigió durante veintisiete años y en la que colaboró con numerosos artículos.

En 1910 fue nombrado senador, cuatro años más tarde contrajo matrimonio. Durante la I Guerra Mundial, apoyó la causa aliada, rechazando enérgicamente la tesis de que la guerra fuera una pugna entre culturas superiores e inferiores. Después de la guerra, fue ministro de Educación en el gabinete de Giolitti (1920-21). Durante el poderío de Mussolini, que se jactaba de no haber leído una sola página de Croce, por ser, enemigo jurado de la dictadura, Croce fue obligado a retirarse de la vida pública. Desde 1926 hasta la caída del fascismo en 1943, fue prohibida la mención pública de su nombre. El régimen no se atrevió, sin embargo, a enfrentarse directamente con el filósofo ni a impedir la publicación de sus obras.

El principio fundamental de la filosofía de Croce es que la actividad espiritual



constituye la realidad absoluta. *El hombre no posee nada más que la experiencia inmanente de su espíritu.* (Croce: 1965: p.102) No existe mundo objetivo fuera de la conciencia subjetiva que posee la mente de su propia actividad, que adopta dos formas: una intelectual y otra práctica. La actividad intelectual se divide a su vez en intuición (arte) y abstracción (filosofía); la actividad práctica de la mente se divide por su parte en economía y ética. El objeto de la historia es el espíritu humano con sus manifestaciones concretas en el campo del arte, la filosofía, la economía y la ética. La historia constituye, por tanto, el más pleno desarrollo de la búsqueda de la verdad por parte del hombre, absorbe a la filosofía y se identifica con ella.

Croce debe su fama fuera de Italia a sus teorías estéticas. La intuición artística, según él, es una reacción inicial que no establece distinción entre imágenes reales e irreales. Por consiguiente, las intuiciones artísticas no son percepciones de la realidad, que distinguen lo real de lo irreal, sino puras intuiciones de lo individual en cuanto se diferencia de lo universal.

Benedetto Croce afirmaba que *"la realidad es el nexos de los opuestos y no se aniquila o desvanece a causa de la oposición: al contrario, se engendra eternamente en ella a partir de ella. Tampoco se aniquila o desvanece el pensamiento que como suprema realidad, realidad de la realidad, capta la unidad en la oposición y la sintetiza lógicamente. La oposición, es el auténtico y cabal principio de identidad, que no permite que subsista separadamente, ni como compañero suyo ni como su rival"*. (Derisi 1947: 86.) Con base en lo anterior, también planteaba, que la única realidad que debía tenerse presente y juzgar es la de las épocas, la de los individuos y la de las sociedades en su aprehensión directa e inmediata.

Croce, escribió acerca del arte también; para él un artista no se movía por una

veracidad filosófica, científica o histórica de lo representado, porque esto sería una afirmación de realidad, un juicio, lo que contradecía la esencia del arte, que según este filósofo, es una mera imagen: sujeto sin predicado. El artista, decía Croce, simplemente intuye, crea imágenes individuales, indiferentes a su realidad, sin afirmar ni negar nada.

Para Croce, la realidad estética, como toda realidad es pura manifestación del espíritu, actividad espiritual creadora. Lo que busca entonces el artista, es algo más que intuición: la vida, el movimiento, la conmoción, el calor del artista, esto, decía Croce, nos dará el criterio para distinguir la obra de arte verdadera y la falsa. Del tal modo que la misión de la crítica, para él, consistía en determinar si en la obra, aparecía la personalidad del artista, con sus alegrías o sus tristezas, entusiasmos o decepciones, una alma sarcástica o sentimental buena o malvada.

En esto radicaría la verdad del arte, no en su referencia a hechos reales o pensamientos, aunque sean sublimes, y ni siquiera en la riqueza y brillantez de sus imágenes. La comunicación entre el espectador y artista es total porque en la obra de arte auténtica, decía Croce, está la personalidad del creador, en ella se ofrece su alma y su vida expuestas con la claridad de la intuición.

Croce daba mucha importancia a la voluntad individual, teniendo un fuerte sentido de lo que hay detrás de la "realidad". Como la construcción de la realidad es espiritual, no tiene por qué coincidir con la de los otros, lo anterior por lo tanto, determina el comportamiento humano, será retomado y visto por Gentile también.

### 3.2 Biografía y Filosofía de Gentile

Hijo de Giovanni Gentile y Teresa Curti, Giovanni Gentile, nació en Castelvetrano, provincia de Trapani en Italia el día 26 de mayo de 1875, transcurriendo su infancia en Campobello de Mazara donde estudió en el Liceo Ximenes de Trapani. El último año de sus estudios secundarios, su profesor de griego Gaeta Rota Rossi le sugiere que participe en un concurso para ingresar en la Escuela Normal Superior de Pisa con el tema de *La poesía civil de Pirini y Alfieri*, por lo que logra ser admitido en la Facultad de Filosofía y Letras de la referida institución.

Después de sus estudios de filosofía, a partir de 1906 se dedicó a ser profesor universitario. En ese mismo año empezó a colaborar con Benedetto Croce, que acababa de fundar la revista La Critica. Fue profesor de historia de la filosofía en Palermo desde 1906 hasta 1914, y en Pisa entre 1914 y 1917, después fue trasferido a Roma. En aquella ciudad, empezó a interesarse por la política. Desarrolló especialmente su Teoría general del espíritu como acto puro, un idealismo actualista, que pretendía superar dialécticamente todas las oposiciones sin suprimirlas, proponiéndose como una "*dialéctica del pensamiento pensante*".

Fue Ministro de Instrucción Pública durante el gobierno fascista de Benito Mussolini entre 1922 y 1925. Fue nombrado senador ese mismo año, y creó diversos organismos de cultura que dirigió o presidió, en tanto iba acumulando honores. Al caer el régimen se mantuvo fiel al mismo, y una vez restaurado apoyó al gobierno republicano del cual aceptó algunos cargos, en 1944 cayó asesinado por un desconocido, presuntamente por partidarios de la resistencia antifascista a la puerta de su casa.

Pirandello reflejó en el teatro la filosofía de Gentile, creando otra llamada pirandelliana, pero dónde se encuentra la influencia de Gentile, se basa en la concepción de que las apreciaciones de «otros» sobre el «yo» son destructivas de la libertad de la capacidad de vida, dándole al hombre la condición de ser representado a través de la sociedad, y que sea ésta la que le otorgue esa libertad como una ficción. Es decir para Gentile la libertad y la vida humana están condicionadas al tipo de organización social, con sus sistemas de obligaciones recíprocas. Fuera de la sociedad, el hombre se encuentra sujeto a la naturaleza, no como quien debe imponer en ella su dominio. Uno mismo es el enemigo de todos, el amigo de nadie. Personas y cosas le amenazan igualmente, cada hombre está expuesto a las ofensas sin disimulo de sus enemigos, aunque éstos no lo sean voluntariamente. No hay seguridad de vida, mucho menos para la libertad.

La libertad a la que se supone que renuncia el hombre en parte para entrar en la sociedad, no tiene existencia real. Es, según Gentile, una posesión imaginaria, referida a la sociedad por una transferencia imaginaria. Gentile dice que sólo puede surgir si el individuo, se concibe de forma absolutamente abstracta, tal y como Pirandello muestra a los personajes, la fantasía tiene este calificativo de abstracta. Gentile, decía que no existía ninguna realidad o norma a la cual el hombre, debía conformarse o imitar.

Gentile acentúa el carácter continuo y disgregante de la vida, la lucha constante y la tensión entre la vida y lo que se le opone, que es lo inerte, lo fijo y lo determinado; es decir la forma. Pero la vida siempre resulta triunfadora pues su fluir tropieza con una forma y la destruye, la traspasa para seguir adelante. Lo fijo es el impedimento que hace posible el poder fluir de la vida; no es más que el estorbo o resistencia que la vida misma se crea para poder trascenderlo.

*“El individuo no es más que el momentáneo detenerse del fluir vital; él muere y la vida continúa engendrando a otro ser vivo. El individuo es una forma relativamente estable y a través de él la vida sigue siendo, por eso su carácter es el de ser más vida”.*(Gentile:2005,129.)

La vida no se agota en el individuo, ser concreto y determinado de la especie humana. Al mismo tiempo, la vida crea formas que según Gentile, son más que vida pues trascienden a la vida. Las ha engendrado la vida pero son más que vida, quedan aisladas del fluir vital como formas puras; han sido deshabitadas por la vida como fluir temporal. Por ejemplo, el conocimiento pertenece a la vida, pero el sistema filosófico creado es más que vida y permanece a través del tiempo; el artista saca la obra de arte de su vida, pero una vez creada ésta se aísla y permanece. Este es el carácter propio del mundo de la cultura.

Cuando algo es, tiene una verdad; decir la verdad es decir lo que la cosa es. Todo lo que tiene un ser, tiene una verdad; pero el hombre no es sino un siendo, lo cual quiere decir que no tiene verdad. (Gentile:2005, p.231.)

El hombre es un ser de la naturaleza que reconoce verdades que en el fondo no le interesan. Esto ocurre cuando resuelve problemas; la única verdad que le interesa es la del misterio cuya verdad desconoce. Pues *“el hombre tiene una imposibilidad metafísica de conocer el misterio en que está sumido; por eso nos inventamos un ser, nos convertimos en personajes; decimos que somos esto y aquello, nos ponemos máscaras para ocultar el puro fluir. La piedra y el mar son y tienen su verdad; pero en el hombre, ¿dónde está su verdad? El hombre sólo es lo que se figura ser”* (Gentile:2005, p. 119).

La filosofía para Gentile, constituía la síntesis del arte y del momento culminante del espíritu que se realiza a sí mismo por el pensamiento y de tal modo afirma su

identidad y unidad, sin pasado o futuro porque en sí mismo contiene todo el pasado y todo el futuro. La filosofía constituye entonces la conceptualización de la realidad, siendo que toda la realidad es pensamiento en acto. En ese sentido la historia es concebida siempre como historia contemporánea porque los hechos transcurridos están presentes en nosotros como hechos actuales; de aquí la definición de la filosofía de Giovanni Gentile como actualismo o idealismo actualista.

Pirandello se mueve en la atmósfera de la filosofía de la vida en la manera particular que la concibió el filósofo Gentile. Pirandello se interesó en él porque se destacaba en el afán por lo novedoso, pues vivía día a día los hechos que ocurrían en el ambiente cultural europeo.

Destacaba fundamentalmente el carácter temporal de la vida humana y la imposibilidad de la comunicación entre los hombres. En su perspectiva, el hombre es una permanente posibilidad de ser, un estar siendo; no hay en él un elemento de fijeza, algo que impida el cambio. Por esta razón no se puede hablar del hombre como algo definitivamente constituido; no existe un yo único y permanente, sino una colonia de «yoes»; tantos como momentos hubiere vivido el individuo. Por otra parte, está condenado a vivir en soledad pues la comunicación es imposible tanto por el lado del lenguaje como por el lado del amor.

## CAPÍTULO IV.

### FILOSOFÍA Y DRAMA. VERDAD E ILUSIÓN.

*“Los personajes son la única verdad. Con el personaje, la humanidad reencuentra lo inconfundible, lo inmodificable, lo eterno, lo indestructible. La tensión del arte pirandelliano nace del vaivén entre persona y personaje, y de la imposibilidad del hombre de ser definitivamente uno u otro”.  
(Bontempelli 1926)*

#### **4.1 ¿Qué es verdad? Filosofía y drama.**

Definir qué es verdad o al menos intentar definirla, sería tema de otra tesis, lo que se pretende en este capítulo, es mostrar algunos de los significados de verdad en un sentido filosófico, expuestos por Croce y Gentile en una época en la que la vida, estaba adquiriendo otro sentido, por cuestiones sociales, históricas, artísticas y políticas, y esto influyó directa o indirectamente a Pirandello, para crear a sus *seis personajes*, y con ellos, decirnos que sólo aquello que es inmutable puede ser verdadero.

¿En qué medida puede calificarse de filosófico el teatro de Pirandello? Él rechazaba el adjetivo con un dejo burlón. En el prólogo a un estudio de Domenico Vittorini sobre su obra, advierte: "Parece que en Italia se insiste en respetar el error de algún crítico que ha creído descubrir en mis cosas un contenido filosófico que no existe: les aseguro que no existe".(Guilmain 1943: 125) El "algún crítico" era Adriano Tilgher, " (Guilmain 1943: 129) el único que, cuando abundaban los ataques

contra las primeras obras pirandellianas, salió en defensa del dramaturgo, allá por 1913, destacando su nombre en un texto sobre los nuevos valores de la escena italiana. Años después escribía:

*"Yo mostraba que todo el mundo pirandelliano giraba en torno de una visión de la vida como una fuerza trabajada por la antinomia, por la cual la vida está, simultáneamente, necesitada de darse una forma y, por la misma necesidad, imposibilitada de asumir forma alguna porque debe transitar de forma en forma. Esta famosa antítesis de Vida y Forma es el problema central del arte de Pirandello".(Guilmain 1943: 194.)*

Forma es, precisamente, lo que le reclaman los seis personajes al director del teatro; y cuando éste se la ofrece, la rechazan porque la encuentran muy distinta de su propia peripecia "real".

Croce separaba la filosofía, el arte y el espíritu. Esto lo hace Pirandello con los actores de la compañía, para mostrar la visión del artista creador, la cual afirma el *hijo cambiado* es buscar dar forma a esa fantasía del espíritu y a su vez a la de la realidad que en sentido filosófico buscaba el enemigo (regresando a la idea de Gentile), es decir la cuestión de la forma, lo que realmente le preocupaba e interesaba por sobre todo lo demás era el personaje.

"La naturaleza se sirve de la fantasía humana para proseguir su obra de creación. Y quien nace gracias a esta facultad creadora, que está en el espíritu del hombre, está destinado por naturaleza a una vida mucho más prolongada que la de quien nace del vientre mortal de una mujer. Quien nace personaje, tiene la dicha de nacer personaje vivo"  
(Pirandello en Hallamore 1998: 112.)



Para entender la relación que existe entre filosofía y drama en *Seis personajes en busca de autor*, hay que partir de que **arte y filosofía** han representado por siglos dos formas de acceso a la realidad. (Presas 1997: 123.)

Una, complejamente demarcada en el compromiso de la creatividad y el pensamiento, en la experiencia de la singularidad del creador, la otra como búsqueda de la lucidez siempre huidiza, el correlato de una falta y un deseo nunca saciado de la verdad. Ambas, en todo caso como problema filosófico a ser planteado y resuelto en la situación histórica donde ideas y prácticas creadoras se encarnan en una forma de hacer peculiar, generando las tramas simbólicas de la realidad de una época y los modos de las subjetividades que se configuran y viven en ella.

La relación entre el arte y la filosofía, adquiere una forma peculiar y privilegiada en el teatro, y más específicamente en la obra pirandelliana, donde los textos cobran la vida y la identidad propia del tiempo en que se reúnen actores y espectadores para revivir las múltiples dimensiones del drama humano.

#### **4.2 Relación entre *Seis personajes en busca de autor* y las filosofías de Croce y Gentile.**

Pirandello recurrió a la interpretación de papeles y a la problemática del ser y la apariencia que es inherente al ser humano estos papeles los transforma el *hijo cambiado*: cada individuo no solo actúa, sino que es los diferentes roles que cada

“otro” le asigna, sin que pueda ser fijado a uno de ellos, ni tampoco definido como una persona más allá de esos papeles.

Su ser es la vida que se mueve y cambia incesantemente y, por eso, no conoce fronteras. Su apariencia la constituyen los diferentes papeles que, respectivamente, actúan como forma que él procura mantener invariable.

Los procedimientos dramáticos que Pirandello emplea para representar, escénicamente su concepto del yo, influenciado por las nociones filosóficas de Croce y Gentile que tomaré en este trabajo son, la intertextualidad, la ironía y la hibridización.

#### **4.2.1 Croce y el concepto de realidad.**

Para Croce la realidad parte desde la vinculación con el otro, lo cual hacía que a partir de esta se dieran oposiciones y con ello se pensara o generara una realidad, y esto Pirandello lo retoma en las siguientes escenas:

*LA HIJASTRA, LA PRIMERA ACTRIZ, EL PADRE, EL PRIMER ACTOR:*

*EL PADRE: [...]Eh, digo, la representación que hará- aun esforzándose por parecerse a mí con la caracterización ...- digo... con esa estatura... (todos los actores reirán) difícilmente puede ser una representación mía, tal como realmente soy. Además de la figura, será más bien lo que él interpreta que soy, tal como me siento- si llega a sentirme- y no como yo me siento dentro de mi mismo. Y me parece que todo el que sea llamado a juzgarnos, debería tener en cuenta este hecho. (Pirandello 1998:81)*

## **4.2.2 Croce y su concepto de arte.**

El artista, decía Benedetto, simplemente intuye, crea imágenes individuales, indiferentes a su realidad, sin afirmar ni negar nada.

Los actores y la compañía, representan la parte artística, la cual desde un inicio nos muestra Pirandello, mostrará solo imágenes, tal es el caso de las siguientes escenas:

*EL DIRECTOR: p.77.*

*[...] Disponga de inmediato la escena de la salita. Bastarán dos laterales y un teloncito con la puerta.[..]*

*EL PADRE: p.53*

*[...] No, perdone, para usted decía señor, que nos ha gritado que no tiene tiempo para perder con los locos mientras que nadie mejor que usted puede saber que la naturaleza se sirve de la fantasía humana como instrumento para continuar, más alta, su obra de creación .[...] (Pirandello 1998: 54)*

Escena: Padre -Primer Actor P.54

Escena: Madame Pace p. 85-86

Escena: El Director: p.98

Una obra de arte, según Croce, buscará algo más que intuición: la vida, el movimiento, la conmoción, el calor del artista, ya que con ello podremos distinguir criterio para distinguir arte verdadero y falso. Determinar si en la obra, aparece la personalidad del artista, con sus alegrías o sus tristezas, entusiasmos o decepciones. En esto radicaría la verdad del arte, no en su referencia a hechos reales o pensamientos, aunque sean sublimes, y ni siquiera en la riqueza y brillantez de sus imágenes. La comunicación entre el espectador y artista es total porque en la obra de arte auténtica, decía Croce, está la personalidad del creador, en ella se ofrece su alma y su vida expuestas con al claridad de la intuición.

Y Pirandello, reflejó esta visión, ya que desde el prólogo de la obra estudiada hace referencia a que los verdaderos artistas buscarán no sólo crear imágenes y sentimientos sino ir más allá de un simbolismo y posteriormente ya dentro de la obra, hace una autocrítica de su dramaturgia, a través de otros personajes nos muestra su alma y su vida, en las siguientes escenas observamos esto:

*LA HIJASTRA: ¿Y cuando no los cierra más? ¿Cuando no siente necesidad de ocultarse a si misma , cerrando los ojos, el rojo de su vergüenza? [...], entonces que asco , de toda esta filosofía que descubre a la bestia [...]* (Pirandello 1998:68)

Observemos otra escena con esta característica:

*LA MADRE: [...]Yo estoy viva y presente siempre, en cada momento de mi dolor, que se renueva, vivo y presente siempre* (Pirandello 1998:100)

### **4.2.3 Gentile y su concepción del ser y parecer**

Gentile planteaba que la concepción y apreciaciones de «otros» sobre el «yo» son destructivas de la libertad de la capacidad de vida, dándole al hombre la condición de ser representado a través de la sociedad, y que sea ésta la que le otorgue esa libertad como una ficción.

Tal y como Pirandello muestra a los personajes, la fantasía tiene este calificativo.

Lo observamos en las escenas de 'El Padre' en la página 62 y la 70 así como en siguiente ejemplo.

*[...] Se cree "uno" pero no es verdad es tantos, señor, "tantos" según las posibilidades de ser que hay en nosotros. (Pirandello 1998: 71)*

A su vez en otros diálogos hechos por 'El Padre', p. 74, 'El Director' p. 98 y de nuevo *El Padre* p.106. veamos parte del parlamento, en la siguiente cita:

*EL PADRE : [...] lo invito a salir de este juego de arte! ¿de arte!, que usted acostumbra hacer aquí con sus actores. (Pirandello 1998: 106)*

Por otra parte Gentile planteaba que personas y cosas le amenazan igualmente, cada hombre está expuesto a las ofensas sin disimulo de los otros. No hay seguridad de vida, ni de realidad, mucho menos para la libertad.

Observamos esta oposición entre los actores y los personajes, continuamente cada uno con diferentes realidades y cada uno con la búsqueda de su libertad en toda la obra, en particular, en las siguientes escenas:

*EL DIRECTOR: [...] ¡Si señor la cáscara significa la vacía forma de la razón, sin el contenido del instinto que es ciego! [...]* (Pirandello 1998: 48)

*[...]*

*EL PADRE: [...] Ahí en la bestialidad humana que siempre cierra los ojos para no verlo [...]* (Pirandello 1998: 68)

*EL PADRE: [...] nuestra propia expresión*  
*EL DIRECTOR: La expresión de ustedes aquí se vuelve materia a la cual los actores deben dar cuerpo, figura y voz. (Pirandello 1998:81.)*

#### **4.2.4 Gentile y su definición de arte**

La libertad a la que se supone que renuncia el hombre en parte para entrar en sociedad, no tiene existencia real. Es, según Gentile, una posesión imaginaria, deferida a la sociedad por una transferencia imaginaria. Eso sólo y únicamente puede surgir si el individuo es concebido de una forma absolutamente abstracta; es decir de una forma artística.

Por otra parte Gentile, concibe el espíritu no como ser sino como actividad en la cual es inmanente toda realidad; por lo tanto nada existe que no pertenezca a la actividad del Espíritu como acto del puro pensar en su permanente y simultánea actividad. Este acto puro nunca es hecho porque siempre es acto que supera las barreras del tiempo y del espacio, creaciones del mismo Espíritu que no es estático sino dinámico en su permanente actuar, tal es la característica del arte.

Pirandello a través de su *seis personajes*, representan la actividad del espíritu y por lo tanto una realidad pura que supera las barreras del tiempo y espacio y lo dinámico de la vida es representado por los actores de compañía que a su vez a través del drama se vuelven también creaciones.

#### 4.2.5 La realidad vista desde la perspectiva filosófica de Gentile.

Gentile decía que la realidad es el momentáneo detenerse del fluir vital de la vida; el momento muere y la vida continúa engendrando a otro ser vivo. El individuo es una forma relativamente estable y a través de él la vida sigue siendo, éste crea vidas que no fluyen y permanecen a través del arte.

Una familia burguesa venida a menos, concebida como argumento dramático y no poetizada al final, se encuentra en un ensayo teatral. Plantea su destino a las gentes de teatro y, por otra parte, los comediantes tratan de reflejar la vida real. Dos, tres y cuatro capas de conciencia se superponen. Surge la conexión entre realidad e ilusión, entre vida y forma.

Pirandello lo refleja en las siguientes escenas:

‘El Padre’: p. 53

‘La Madre’: p. 100

*LA MADRE:*

*[...] Yo estoy viva y presente, en cada momento de mi dolor, que se renueva, vivo y presente siempre.*

Para Gentile, la vida siempre resulta triunfadora pues su fluir tropieza con una forma y la destruye, la traspasa para seguir adelante. Lo fijo es el impedimento que hace posible el poder fluir de la vida; no es más que el estorbo o resistencia que la vida misma se crea para poder trascenderlo y determinar una realidad.

Esta cuestión filosófica es la que acentúa Pirandello, con sus Seis personajes, en particular en las siguientes escenas:

El Padre: p. 54, 55

El Director, Primera Actriz, El Padre, p104-105

El Director, El Padre, p. 105-106.

Así el teatro de Pirandello es el teatro del no ser, el teatro de la contingencia que reconoce como protagonista al tiempo mismo, en cuyo seno, van concentrarse todas las cosas y todos los hombres, en algo instantáneo inaprensible del suceso. Los personajes vagan en las sombras buscándose a sí mismos sin encontrarse, por que a cada instante dejan de ser lo que son, porque la vida, en tanto que pasa, va creando sobre las ruinas del momento vivido formas perdurables, nada detiene su marcha; el recuerdo mismo no es ya más un eslabón unificador, sino un vivo testimonio de nuestra inestabilidad, que nos advierte cuán distintos éramos en el instante anterior al momento fugaz que vamos transitando.

Esta temporalidad del teatro pirandelliano nos remite a dos símbolos. Primero; el sentimiento trágico de los personajes finca en no poder ser lo que ellos quisieron o debieron ser, y segundo la concepción tradicional de los caracteres, en qué el drama de cada personaje deriva una multiplicidad.

La realidad es inmanente al pensamiento de los personajes asumiendo un matiz idealista y relativo, pulverizándose en tantas realidades cuantos personajes, es decir, puntos de vista, la enfocan. El drama de Pirandello se descomponen en dos plano: En *uno* se desarrolla la acción aparente de los personajes en cuanto no quieren ser lo que son, en cuanto pretenden escapar a su condicionalidad



presente, en el plano teatral se desenvuelve la acción virtual que pudiera haber sido si los personajes realizaran ese tránsito anhelado de la realidad absoluta al plano ideal de la realidad ilusoria (escénica).

### **4.3 Verdad en *Seis personajes en busca de autor***

*La verdad de vida y la verdad artística no son lo mismo. Un mismo evento o acontecimiento de la vida es narrado de manera distinta por diferentes autores. La verdad de la vida es la misma pero cada uno posee su verdad artística. (Pirandello en Celarié 1992: 305.)*

Vimos en el apartado anterior, el significado de verdad y los sentidos filosóficos de éste en relación a Pirandello, pero ahora plantearé donde radica su verdad.

Ahora bien cuando se toma como parámetro la visión del concepto de la *verdad* planteado por Pirandello, en la epígrafe que abre este capítulo, veremos cómo se manifiesta este concepto en la obra que nos ocupa. Desde el inicio, Pirandello en las acotaciones, nos irá marcando cómo distinguir lo inverosímil, de lo verosímil.

*[...] Quien vaya a intentar una puesta en escena de esta comedia debe valerse de todos los medios disponibles para lograr un efecto gracias al cual estos SEIS PERSONAJES, no confundan nunca con los actores de la compañía. La disposición de unos y otros, indicada en las anotaciones, cuando ya se encuentre en el escenario será sin duda útil; tanto como una intensidad luminosa variada de reflectores especiales. Pero el medio más eficaz e idóneo que sugiere será el uso de máscaras especiales para los PERSONAJES [...] se interpreta de esta manera el sentido profundo de la comedia. Los PERSONAJES no deberán, por lo tanto, aparecer como fantasmas, sino como realidades creadas, elaboraciones inalterables de la fantasía, y por lo tanto más reales y conscientes de la voluble naturalidad de los ACTORES. Las máscaras ayudarán a dar la impresión de la figura construida artísticamente y fijada de*

*la manera inalterable en la expresión del propio sentimiento fundamental, que es el remordimiento en el PADRE, la venganza en la HIJASTRA, el desdén en el HIJO, el dolor en la MADRE, con lágrimas de cera, fijas en lo más lívido de las ojeras y las mejillas. (Pirandello 1998: 16)*

Desde este momento comenzamos a observar las distinciones físicas como el uso de la máscara de los personajes, que los harían representantes una verdad. Para Pirandello, el problema de la personalidad está relacionado con el tema de la relatividad en la verdad. Todo es relativo y en constante flujo de la vida: El hombre también cambia se convierte en un individuo que no tiene una sola personalidad sino muchas y el hombre no puede autodefinirse por lo que cree ser en cierto momento de su vida, porque seguirá transformándose. *“Es tan complejo el interior del ser humano, que a veces es difícil explicarse por qué se piensa ésta o esa cosa o se actúa de éste o de otro modo.”* (Giuseppe 1970: 45.)

*EL PADRE.- Pero señor, usted sabe muy bien que la vida está llena de infinitos absurdos, que descaradamente, ni siquiera tienen necesidad de parecer verosímiles, por que son verdaderos.*

*EL DIRECTOR.- Pero, ¿Qué diablos dice?*

*EL PADRE.- Digo que puede considerarse una locura, sí señor, esforzarse en hacer lo contrario, es decir, crear lo inverosímil para que parezca verdadero. Pero permítame hacerle la observación de que, si fuera locura, ésta es la única razón de su oficio. Los ACTORES se agitarán molestos.*

*EL DIRECTOR.- ¿Ah sí? ¿De manera que nuestro oficio le parece cuestión de lo locos?*

*EL PADRE.- Bueno, dar la apariencia de verdadero a aquello que no es, sin necesidad de hacerlo, señor; como un juego...*

*¿O acaso no es el oficio de ustedes dar vida en la escena a personajes fantasiosos?*

*EL DIRECTOR.- [...] ¡Yo le aseguré que la profesión del cómico, estimado señor, es una noble profesión! Si hoy por hoy los nuevos señores Comediógrafos nos dan a representar comedias banales y a títeres en lugar de hombres ¡sepa que es nuestro orgullo haber dado vida- aquí sobre las tablas- a obras inmortales!*

*EL PADRE.- ¡ Eso es! ¡Muy bien! ¡A seres vivos, más vivos que aquellos que Visten y calzan! Menos reales, quizá; ¡pero más verdaderos!*

*[...] (Pirandello 1998: 52-53.)*

En esta obra observaremos la verdad como concepto, expuesto a través de ‘El

Padre', pero a su vez la veremos en relación con la filosofía pirandelliana, ya que *verdad y vida* fueron temas recurrentes desde el comienzo de su obra en relación con la *forma*.

En este sentido Pirandello buscaba transmitirnos con sus `seis personajes': La vida y cómo vemos la verdad, pero también en el contexto del teatro dentro del teatro. Es esta forma del metateatro, la que permite a Pirandello, darle sentido a los conceptos de verdad y vida para que todo lo que está incluido en teatro como, los actores sea verosímil.

Hasta este momento sólo hemos visto los planteamientos a través del 'Padre' como representante de los *seis personajes* y a través del 'Director' que es la voz de los actores, donde la verdad y la vida debe obedecer a ambas realidades que por ser opuestas no permanecen continuamente; sí la vida se moviera siempre, no permanecería nunca, si permaneciese siempre, nunca se movería, esto representa la paradoja pirandelliana. *"El teatro es ante todo espectáculo, arte sí, pero también vida. Creación sí, pero no perdurable momentánea. No hay vida definitiva, pero tampoco hay arte definitivo al fin de cuentas el problema es la vida que subsume al problema del arte, y sí el teatro es espectáculo la vida no lo es menos, en todo lo que tiene de verdad y de ficción, de apariencia y de profundidad"*. (Carrara 1999: 15.)

Acerca de la realidad y la apariencia, Pirandello era más explícito. *El mundo vivo, verdadero, real, es el que cada uno lleva dentro de sí único e incanjeable como el individuo mismo ya que el individuo es otro en cada instante que pasa. Mundo desprovisto de valor de cambio, pero rico de valor inmanente, la realidad vulgar y común, por cuyo vehículo el individuo logra al fin forjar su soledad, es la inversa, realidad convencional y abstracta, exterior por lo tanto, irrealidad. De ahí el drama, el hombre en cuanto vive, se abisma en sí mismo, corta sus amarras con la*

*realidad extrínseca, se clausura dentro de su mundo como en una isla. El es el señor absoluto dentro de su mundo, como en un milagro. (Pirandello 1992:32.)*

Su práctica discursiva estaba impulsada por la búsqueda del sentido existencial. Lo que divide en formas y en discursos reflexivos es la inquietud del sentido existencial, interhumano e intersubjetivo de lo verdadero planteado como objetivo problemático de las relaciones humanas. La incertidumbre del sentido de la vida y de su representación, daña al hombre cuando trata de encontrarle un sentido universal a las cosas, cuando 'el otro' le dará un significado diferente, y lo mismo sucede con el arte y por ende con el teatro.

EL PADRE.- ¡Aquí está todo el daño! ¡En las palabras! Llevamos todos por dentro un mundo de cosas, en cada uno el suyo propio. ¿Cómo es posible que nos entendemos, señor, si en las palabras que yo digo incluyo el sentido y el valor de las cosas tal como yo las considero, mientras quien lo escuchas las asume inevitablemente con el sentido y el valor que tienen para él, de acuerdo al mundo que lleva en su interior? Créame que es posible entendernos. ¡pero no nos entendemos nunca!(Pirandello 1998: 62.)

En cuando a la idea de hibridización, Pirandello produce una obra con aspectos contradictorios. Las formas chocan con el deseo de la verdad. La búsqueda de la verdad se ve minada por la conciencia de lo radicalmente falso y de la máscara.

Desde mi perspectiva, el "pirandellismo" es una expresión escénica, con elementos narrativos, con un discurso altamente filosófico donde condesa aspectos de estética, filosofía y teatro. *El artificio del teatro esta andando en la vida. Porque la escena pirandelliana es humana, demasiado humana. Y el despliegue de roles ficticios o reales no es más que un retorno incesante a lo social mediatizado por las máscaras. (Pirandello en Krynsiski 1997:19.)*

Fuera de la máscara con que todos traicionan su ansia de verdad absoluta no se puede vivir, y esa prisión, esa condena a la relativa verdad de los gestos gastados y convencionales, es la única forma en que es posible vivir, amar y coexistir. La máscara, constituye así un valor de intercambio de ser arrojado en el mercado de una sociedad determinada.

*“Cada uno reacomoda su mascara como puede –la máscara de encima, pues debajo hay otra máscara que suele no armonizar para nada con la de afuera. ¡Y nada es verdadero! verdadero el mar, sí, las montañas, verdadero el guijarro y la brizna de pasto. Pero el hombre, sin quererlo, sin saberlo, el hombre siempre sigue estando enmascarado por aquello que de buena fe cree ser: hermoso, bueno, agradable, generoso, infeliz, etc.” ( Krynsiski 1997: 32.)*

El juicio de la intencionalidad que los personajes hacen recíprocamente afecta la transmisión de la verdad de lo cognitivo y lo objetivo. El conocimiento es una ilusión, la verdad es un mito, ser y aparecer, uno, ninguno y cien mil juntos.

Pirandello, con sus *seis personajes* mostró, el misterio de la creación estética, la imposibilidad de acceso a la verdad, el personaje dramático como una forma pura, aislado del devenir temporal y, por lo mismo, con un ser, con una verdad en sí mismo. Esto último es lo que diferencia al personaje del ser humano concreto. Dice Pirandello en el prólogo, que escribió tiempo después que esta obra fuera publicada:

*“¿Cuál autor podrá decir nunca cómo y por qué un personaje nació en su fantasía? El misterio de la creación artística es el mismo misterio del nacimiento natural. Una mujer puede, amando, sentir el deseo de ser madre; pero el deseo por sí solo, por intenso que sea, no es suficiente. Un buen día ella se sentirá madre, sin una advertencia precisa de cuándo a serlo. Así, un artista, viviendo, acoge en sí mismo muchos gérmenes de la vida, pero nunca podrá decir cómo y por qué, en cierto momento, uno de esos gérmenes vitales penetra en su fantasía para convertirse él también en criatura viva, en un plano de vida superior a la voluble existencia cotidiana. Sólo puedo decir que, sin saber si los había buscado, encontré frente a mí, tan vivos que podía tocarlos, tan vivos que hasta podía oír su respiración, aquellos seis personajes que*

*ahora se ven en la escena. Y esperaban, allí presentes, cada uno con su tormento secreto y unidos todos por su nacimiento y por la madeja de sus vicisitudes recíprocas, que yo los hiciese entraren el mundo del arte, componiendo con sus personas, con sus pasiones y con sus azares una novela, un drama o al menos, un cuento. Nacidos con vida, querían vivir". (Pirandello 1998: 29.)*

Las creaciones del arte son ilusiones, son productos de una ficción, buscada voluntariamente. Se crea la forma artística, en un acto de voluntad, libre; de ese modo se va más allá de la vida por la vía del arte y se encuentra una manera de dar a lo inacabable de la vida un acabamiento que al mismo tiempo la trasciende.

El dilema es, diría Pirandello "vivir la vida o escribir la vida"(Guilmain 1943: 85); renunciar a vivir para que viva la forma con su propia legalidad interior que la sustrae de las peripecias y vaivenes de una temporalidad desgarrada.

Así nacen los personajes que sin quererlo, sin saberlo, en la agitación que los domina a cada uno de ellos para defenderse de la acusación del otro expresada como su ardiente pasión y su tormento: el engaño de la comprensión recíproca, fundado irremediabilmente en la hueca abstracción *de las palabras*.

*La múltiple* personalidad de cada uno según todas las posibilidades de ser que se encuentra en cada uno de nosotros; y por último, el trágico conflicto inmanente entre la vida que de continuo se mueve y cambia y la forma inmutable que la fija.

Especialmente dos de esos *seis personajes*, 'El Padre' y 'La Hijastra', hablan de esa atroz, cruel fijeza de la forma, en la cual uno y otra ven expresada para siempre, su esencialidad, que para uno significa castigo y para otra venganza; la defienden contra las muecas ficticias y la inconciente volubilidad de los actores y

tratan de imponerla al vulgar Director, que quisiera alterarla y arreglarla de acuerdo con las llamadas exigencias del teatro.

Ya bastante avanzada la obra, 'el Padre' expresa rotundamente el pensamiento Pirandelliano en relación con la verdad:

*EL PADRE:- (con dignidad pero sin altanería): Un personaje, señor, puede preguntar a un hombre quién es. Porque un personaje posee, verdaderamente, una vida suya, con caracteres propios,*

*por los cuales siempre es 'alguien'. Mientras que un hombre...no digo usted, ahora, sino un hombre*

*real, así, en general, puede no ser 'nadie'.*

*EL DIRECTOR: Sí...pero usted me lo pregunta a mí, que soy el Director de la Compañía! ¡Comprende?*

*EL PADRE: (casi con sordina, con meliflua humildad): Sólo para saber. Señor, si realmente usted, tal como es ahora, se ve...como ve, por ejemplo, a distancia en el tiempo, lo que usted era en otra época, con todas las ilusiones que entonces se forjaba; con todas las cosas, dentro y alrededor de usted, como le parecían entonces, y eran, eran realmente para usted! Y bien, señor, pensando en aquellas ilusiones que usted ya no se forja; en todo aquello que no le 'parece' como para usted era en otros tiempos, no siente como si le faltase, no digo estas tablas del palco escénico, sino el terreno bajo sus pies, considerando que del mismo modo 'éste', como se siente usted ahora, toda su realidad de hoy, tal como es, está destinada a ser ilusión mañana.*

[...]

*EL DIRECTOR: (resolviendo tomarlo a risa): Ah, muy bien! Y diga además que usted, en cada comedia que viene a representarme aquí, es más verdadero y real que yo!*

*EL PADRE (con la mayor seriedad): Pero eso sin duda alguna.(Pirandello 1998: 106.)*

Por todo lo que se abordó, observamos que existe una verdad, que puede, ser real o ilusoria, dependiendo el plano en que se ubique en la cuestión teatral y en relación al humano no podrá nunca tener una realidad por que siempre cambiarán sus verdades e ilusiones.

#### **4.4 La ilusión vista a través de Pirandello en esos *Seis personajes fijos***

La ilusión como concepto es: La imagen o representación sin verdadera realidad que procede de la imaginación o el engaño de los sentidos. El ser humano opera con imágenes que no se limitan a la reproducción de lo directamente percibido, puede ver algo que no existe en absoluto y también algo que no existe en realidad en esta forma concreta.

El teatro le aporta a Pirandello nuevos motivos de reflexión: la ilusión, la máscara, la denegación... Pero, ¿no es también todo eso la vida misma?: Nos creamos una máscara ante los otros y la negamos y hacemos ilusiones de nosotros y los demás.

La innovación mayor de este autor reside en su intento por profundizar en la ilusión escénica; lo que le llevará a ensayar distintos procedimientos para que el espectador cambie su modo tradicional de enfocar lo que pasa en escena. Pirandello no buscaba que el espectador se identificara con sus personajes por la sola vía del 'sentimiento', sino también de la 'razón'.

Para conseguir estos efectos, el autor intenta romper con la ilusión escénica, enfrentando comportamientos vitales a comportamientos teatrales. Así, en *Seis personajes en busca de autor* el espectador asiste de entrada al ensayo de una obra del propio Pirandello titulada *El juego de las partes*.

En esto se presentan en el teatro *seis personajes*, frente a la historia expuesta en



el ensayo, estos intrusos exponen al director y a sus actores otra historia real como la vida misma: sus propias existencias. Pirandello, con este artificio, parece pretender que el espectador no tome a estos personajes como seres de teatro.

Aquí reside justamente el drama de la obra que nos ocupa, en el límite entre angustia y fingimiento, en la limitación de una existencia que trata de cambiar, en la ilusión de lo finito y de las apariencias reales, lo eterno e infinito de su ser. Pero, una de esas formas de descomposición que el personaje debe vivir en esta tentativa de sustraerse de su condena es la razón; la más vana y la más engañosa de sus partes, y sin embargo la que más íntimamente se vincula con la naturaleza y la historia del personaje. Así como llora y ríe a la manera de un ciudadano, sufre y se desespera, ama y odia a la manera burguesa, así también el personaje de Pirandello razona, es decir, encarna la más inútil de las ilusiones a que está condenado, sin que tampoco le sirva de auxilio, el desvarío racional es el punto más alto y más inexorable de su dolor, *“justamente porque esa forma es la más relativa y falsa de las partes en que traduce su tragedia, la más ilusoria y burguesa de las máscara que soporta su dispersa unidad”*. (Sansone 1936:223).

La superación de la oposición perceptible entre la realidad y la ilusión escénica operada por Pirandello constituye un rasgo específico del teatro moderno. La ilusión escénica, realidad autónoma, convierte al teatro en un arte igualmente autónomo que define según sus propios medios de expresión.

El tema de la realidad e ilusiones, después de la autonomía del personaje, es el más importante. La realidad del personaje es inmutable, mientras que la del hombre cambia continuamente ellos tienen sólo la realidad de la ilusión; este sufre el cambio frecuente entre realidad e ilusión.

EL PADRE.- [...] es conveniente que usted también desconfíe de su realidad, de ésta que hoy usted respira y toca en usted mismo porque como la de ayer, está destinada a descubrirsele mañana como ilusión. (*Pirandello* 1998: .53)

La preocupación por el conflicto entre vida y teatro, recurre a elementos pirandellianos, se debe también a la naturaleza misma de estos procedimientos. El aspecto de improvisación escénica, la franca presentación de todo el mecanismo de la creación teatral, el resorte de un drama dentro de otro, sugiere la imaginación del espectador que a veces, le resulta difícil distinguir entre realidad e ilusión. El autor es perspicaz aprovecha entonces esta nueva situación del espectador de plantear el problema de la relación entre vida y teatro. Frecuente es el recurso de volver al público a la realidad. La solución de este problema teatro-vida o ilusión-realidad, según el punto de vista del autor, satisface la curiosidad creciente del público interesado en el saber donde acaba la ilusión del arte y donde empieza la realidad de la vida.

Haciéndonos dudar de la realidad, Pirandello se sirve de la ilusión teatral, para luego hacernos creer en ella. Al desarrollarse ante nosotros, el drama de los seis personajes que adquiere tal fuerza de evocación que alcanzan un nivel trágico.

Pero sin duda la máscara será su símbolo constante, así como el más negativo de toda su obra marca críticas sociales y diferencias entre lo *real* y lo *fantástico*, lo verdadero y lo ilusorio, estas fuerzas se vuelven costumbres invisibles y sin embargo reconocidas, corresponden a la justicia y a las instituciones del orden, tales como la escuela, la iglesia, y sobre todo la familiar, proyectado en los diversos microuniverso del texto pirandelliano.

En el siguiente fragmento de la obra veamos otro enfrentamiento entre la realidad y la ilusión, dentro de la obra que nos ocupa.

LA PRIMERA ACTRIZ:- ¡Y la ilusión más fácil?  
EL PADRE (de un salto, levantándose):- ¿La ilusión? Por caridad, ¡no digamos la ilusión! ¡No utilice esa palabra, que para nosotros es particularmente cruel!  
EL DIRECTOR (aturdido):- ¿Y por qué, disculpe?  
EL PADRE:- ¡Sí, cruel, cruel! ¡Debería comprenderlo!  
EL DIRECTOR:- ¿Y cómo deberíamos decir entonces? La ilusión de crear, aquí, en los espectadores...  
EL PRIMER ACTOR:- con nuestra representación...  
EL DIRECTOR:- ¡la ilusión de la realidad!  
EL PADRE:- Comprendo, señor. Quizás, usted, en cambio puede comprendernos a nosotros. ¡Perdóneme! Porque, vea, aquí para usted y para sus actores solamente te trata de su juego, y es justo...  
LA PRIMERA ACTRIZ (interrumpiendo, indignada):- ¿pero qué juego? ¡No somos justamente niños! Aquí se representa en serio.  
EL PADRE:- No digo que no. Me refiero al juego del arte propio de ustedes, que precisamente debe dar-como dice el señor- una perfecta ilusión de realidad.  
EL DIRECTOR:- ¡Así es, justo!  
EL PADRE:- Ahora, si usted piensa que nosotros como tales (se señalará a sí mismo y también señalará vagamente a los otros cinco Personajes) ¡No tenemos otra realidad fuera de esta ilusión!  
EL DIRECTOR (aturdido, mirando a sus Actores que también han quedado como en suspenso y extraviados): ¿Y cómo sería?  
EL PADRE:- ¡Pero sí, señores! ¿Y cuál otra? Aquella que para ustedes es una ilusión que debe ser creada, en cambio, para nosotros, es nuestra única realidad. (Pirandello 1998: 104-105.)

Marcando con esta contraposición el punto central de *Seis personajes en busca de autor*, pero sería Cervantes (Sciascia 1997: 60) quien establecería interferencias entre lo real y lo fantástico, entre la representación de la posibilidad y la de la efectación. *En Don Quijote encontramos por primera vez al personaje que reclama en nombre de su existencia, a veces real, a veces literaria, reivindica el propio derecho de ser tratado de cualquier manera, planteado la disolución de la personalidad y la vanidad del arte teatral frente a la riqueza inaprensible de la vida, le dan a la obra de Pirandello un sentido global.* (Krysinki 1997: 136.)

El antagonismo entre la vida y la forma es uno de los conflictos principales y una de las ideas básicas del teatro de Pirandello. El hombre con sus máscaras trata de

detener la vida y de darle una forma. La vida, en cambio, no se puede fijar por que es fluida e inasible, código, que Pirandello manejará en toda su obra y que en seis personajes, será externado por el Padre al decir que la vida de los actores es cambiante y fluida y la de los personajes es fija.

*Los seres humanos no siguen ese proceso vital, y de eso sufren silenciosos, solos. Encerrados en sí mismos, viven, trabajan enajenados con fines que no les pertenecen y, al final de su vida, se dan cuenta de no haber estado nunca vivos; se ven con pánico la forma que les ha sido impuesta. Subyugados por la máscara fija e inmutable con la que no han podido desvincularse, siente el dolor de no haber tenido una verdadera vida; su vida la han movido entre el ojo siempre abierto e implacable de los otros. Todos desperdiciamos y ahogamos cada día el florecer de quién sabe cuántos gérmenes, cuántas posibilidades que hay en nosotros, obligados como somos continuas mentiras e hipocresías. (Sciascia 1997: 27.)*

En esta cita tomada Sciascia, vemos resumidos los códigos, símbolos y signos, que son las bases de la filosofía pirandelliana planteada en toda su obra.

Así establecemos que según la filosofía y dramaturgia pirandelliana, la ilusión existe en el humano, en el sentido de lo cambiante de su vida y lo que hoy concibe como real mañana puede adquirir el otro sentido, en cambio la ilusión en el personaje y en si en el teatro es fijar la imagen de la fantasía.

#### **4.5. Escena clave de los seis personajes y su realidad.**

La definición de realidad, debatida por los filósofos abordados, fue llevada al aspecto dramático y escénico por Pirandello, planteado que la realidad de la fantasía puede ser más verdadera que la realidad del humano que es cambiante.

De entre la diversidad de conflictos y temas que forman el variado paisaje pirandelliano se destacan dos ideas que se reeditan a través de toda su obra con persistencia de una obsesión, constituyendo el fondo permanente de su teatro y definen un concepto perdurable de la vida. Están basadas en la más detenida y penetrante observación de lo que nos rodea y de nuestro fuero interno y aspiran, por su profundidad y su naturaleza humana.

Por eso resulta apropiado llamarlas los dos postulados de la filosofía pirandelliana; por que a través de estas pretende sentar las verdades destinadas a expresar su definitiva concepción del mundo, y son: el desdoblamiento de la personalidad y la afirmación de una realidad interior y subjetiva frente a la objetiva y aparente.

Esta obra es un enfrentamiento entre la realidad de la fantasía de la ilusión y la realidad creada de vida de los actores. A continuación, para entenderlo cito la escena en la que se basa el drama de los personajes, y como ésta es manifestada por las dos realidades.

### La escena

EL PADRE. (Acercándose con una voz diferente.) Buenos días, señorita.

LA HIJASTRA. (La cabeza gacha, con un reprimido disgusto.) Buenos días.

EL PADRE. (La observará un poco, bajo el sombrero que casi oculta todo su rostro, e intuyendo que ella es muy joven, exclamará de asombro, un poco por satisfacción pero también por temor a comprometerse en una aventura arriesgada.) Pero... ¿No será ésta la primera vez que... que viene aquí? No, ¿verdad?...

LA HIJASTRA. No, señor.

EL PADRE. ¿Ha venido otras veces? (A lo que la HIJASTRA asentirá con la cabeza.) ¿Más de una vez? (Esperará un poco la respuesta, volverá a espiarla bajo el sombrero, sonreirá y dirá.) Entonces... No debería sentirse así... ¿Me permite que le quite el sombrero?

LA HIJASTRA. (Rápido, para prevenirlo, pero conteniendo su disgusto.) No, señor. ¡Yo sola me lo quito! (Lo hará de prisa, turbada.)

*La MADRE, presenciando la escena, con el Hijo y con los otros dos pequeños, que permanecerán siempre junto a ella, colocados al lado opuesto de los ACTORES, estará en vilo, con gestos de dolor, desdén, ansiedad y horror por las palabras y los actos del PADRE y la HIJASTRA. También ocultará el rostro, por momentos, o emitirá algún lamento.*

LA MADRE. ¡Dios mío! ¡Dios mío!

EL PADRE. (Debido al lamento, se quedará rígido por un momento, pero luego continuará con el tono previo.) Démelo. Lo cuelgo yo. (Le quitará el sombrerito de las manos.) Pero sobre una hermosa cabecita como la suya debería estar un sombrerito más digno de usted. ¿Querrá ayudarme, después, a escogerle alguno entre los que tiene Madama? ¿Sí?

LA ACTRIZ JOVEN. (Interrumpiendo.) ¡Mucho cuidado! ¡Esos sombreros son nuestros!

EL DIRECTOR. (Rápido, enfurecido.) ¡Cállese, por Dios! ¡No se haga la chistosa! ¡Estamos en mitad de la escena! (Dirigiéndose a la HIJASTRA) Continúe, por favor, continúe.

LA HIJASTRA. (Prosiguiendo.) No, gracias, señor.

EL PADRE. ¡Vamos! ¡No me diga que no! Tiene que aceptármelo. Me sentiría apenado... Mire que hay algunos muy bonitos, ¡mire! Y eso alegrará a Madama. ¡Los pone aquí a propósito!

LA HIJASTRA. No, señor. Es que ni siquiera podría llevarlo puesto.

EL PADRE. ¿Acaso lo dice por lo que pensarán cuando la vean volver a casa con un sombrero nuevo? No se preocupe. ¿Sabe qué hacer? ¿Qué debe decir en casa?

LA HIJASTRA. (Arrebatada, sin contenerse.) ¡No es eso, señor! No podría llevarlo, porque soy..., como puede ver..., ¡ya debería haberse percatado! (Le mostrará su luto.)

EL PADRE. ¡Está de luto! Es verdad. Le pido que me disculpe. Me siento avergonzado, disculpe.

LA HIJASTRA. (Armándose de valor incluso para sobreponerse al desdén y la náusea.) ¡Basta, basta, señor! Soy yo la que tiene que agradecersele, y no usted quien debe mortificarse o sentirse afligido. No haga caso, por favor, de lo que dije. También yo, como comprenderá... (Se esforzará por sonreír y añadirá.) No debo pensar más en cómo estoy vestida.

EL DIRECTOR. (Interrumpiendo, mirando al APUNTADOR en el foso mientras sube al escenario.) ¡Espere, espere! ¡No escriba más, deténgase en esta última frase! (Dirigiéndose al PADRE y a la HIJASTRA) ¡Muy bien! ¡Muy bien! (Luego únicamente al PADRE.) Usted continuará como hemos acordado. (A los ACTORES.) Maravillosa esta escenita del sombrerito, ¿no les parece?

LA HIJASTRA. ¡Lo mejor está por venir! ¿Por qué no continuamos?

EL DIRECTOR. ¡Tenga un poco de paciencia! (Volviendo a dirigirse a los ACTORES) Hay que tratarla con un poco de ligereza.

EL PRIMER ACTOR. De desenvoltura, de acuerdo...

LA PRIMERA ACTRIZ. ¡No se necesita nada más! (Al PRIMER ACTOR) Podríamos ensayarla ahora mismo, ¿no?

EL PRIMER ACTOR. ¡Por mí!... Ya está, me preparo para hacer mi entrada. (Saldrá para volver a entrar por la puerta del fondo.)

EL DIRECTOR. (A la primera actriz) Ahora, entonces, fíjese bien. Ya ha terminado la escena entre usted y Madama Paz, que ya me encargará de escribir. Usted debe quedarse... ¿A dónde va?

LA PRIMERA ACTRIZ. Un segundo, que me pongo el sombrero... (Irá a cogerlo del perchero.)

EL DIRECTOR. ¡De acuerdo, muy bien! Entonces, usted se queda aquí con la cabeza inclinada.

LA HIJASTRA. (Divirtiéndose.) ¡Pero si no está vestida de negro!

LA PRIMERA ACTRIZ. ¡Ya me vestiré de negro, y mucho mejor que usted!

EL DIRECTOR. (A la HIJASTRA) ¡Le ruego que se calle! ¡Sólo mire! ¡Tiene mucho que aprender! (Dando palmadas.) ¡Adelante, adelante! ¡Haga su entrada!

**(Y bajará del escenario para tener una mejor imagen de la escena. Se abrirá la puerta del fondo y se acercará el PRIMER ACTOR, con el aire desenvuelto y pícaro de un viejo galante. La representación de la escena, contemplada por los ACTORES, será desde el principio algo completamente diferente a una parodia, sino una copia exacta del drama. Naturalmente, la HIJASTRA y el PADRE no se identificarán ni con la primera actriz ni con el primer actor al escucharlos decir sus mismas palabras. Lo expresarán de varias maneras, bien con gestos, sonrisas, o con protestas explícitas por las impresiones de sorpresa, asombro y sufrimiento, entre otras, que reciben, como se verá a continuación. Se escuchará claramente la voz del APUNTADOR, colocado en el foso).**

EL PRIMER ACTOR. «Buenos días, señorita...»

EL PADRE. (De inmediato, sin lograr contenerse.) ¡No y no!

LA HIJASTRA, al ver entrar de esa manera al primer actor, estallará en carcajadas.

EL DIRECTOR. (Enfurecido.) ¡Cállense! ¡Y usted deje de reír de una buena vez! ¡Así no podemos avanzar!

LA HIJASTRA. (Aproximándose al proscenio.) Disculpe, pero es inevitable que me ría, señor. La señorita (señalará a la PRIMERA ACTRIZ) se queda quieta allí donde está. Pero si hubiera sido yo, le puedo asegurar que si alguien me dice «buenos días» de esa manera y con ese tono, me habría dado risa, tal como ha ocurrido.

EL PADRE. (Acercándose también un poco.) ¡Es eso!... El aire, el tono...

EL DIRECTOR. ¡Pero qué aire! ¡Qué tono! ¡Ahora háganse a un lado y déjenme ver el ensayo!

EL PRIMER ACTOR. (Adelantándose.) Si tengo que representar a un viejo que va a una casa de citas...

EL DIRECTOR. ¡No le haga caso, por favor! ¡Repítalo, repítalo, que estaba muy bien! (A la espera de que el actor lo repita.) ¿Decía?...

EL PRIMER ACTOR. «Buenos días, señorita...»

LA PRIMERA ACTRIZ. «Buenos días...»

EL PRIMER ACTOR. (Repitiendo el gesto del PADRE, de curiosear bajo el sombrerito, pero expresando luego de una manera completamente distinta la complacencia y el temor.) «¡Ah!... Pero... ¿No será ésta la primera vez que...? Espero que no...»

EL PADRE. (Corrigiendo, sin resistirse.) ¡Nada de «¿Espero que no?», sino «No, ¿verdad?». «No, ¿verdad?»

EL DIRECTOR. Dice «No, ¿verdad?», como preguntando.

EL PRIMER ACTOR. (Mirando al apuntador.) Yo he escuchado «Espero que no...».

EL DIRECTOR. ¡Pero si es lo mismo! «No, ¿verdad?» que «Espero que no...» Usted prosiga, prosiga. Quizá un poco menos enfático. Mire cómo lo hago yo, mire... (Subirá al escenario y repetirá el papel desde la entrada.) «Buenos días, señorita...»

LA PRIMERA ACTRIZ. «Buenos días...»

EL DIRECTOR. «¡Ah!... Pero...» (Dirigiéndose al PRIMER ACTOR para hacerle notar el modo como ha observado a la PRIMERA ACTRIZ bajo el sombrerito.) Sorpresa..., temor y complacencia... (Luego, retomando el parlamento, se dirige a la PRIMERA ACTRIZ) «¿No será ésta la primera vez que... que viene aquí? No, ¿verdad?...» (De nuevo, dirigiéndose con una mirada aguda al PRIMER ACTOR) ¿Me explico? (A la PRIMERA ACTRIZ.) Y ahora usted: «No, señor» (De nuevo, al primer actor.) En fin, ¿cómo debo decirlo? ¡Souplesse! (Y bajará de nuevo del escenario.)

LA PRIMERA ACTRIZ. «No, señor...»

EL PRIMER ACTOR. «¿Ha venido otras veces? ¿Más de una vez?»

EL DIRECTOR. ¡No, no, espere! Deje primero que ella (señalará a la PRIMERA ACTRIZ) asienta con la cabeza. «¿Ha venido otras veces?»

La primera actriz levantará un poco la cabeza, entornará disgustada los ojos y, después de una indicación del DIRECTOR, asentirá dos veces con la cabeza.

LA HIJASTRA. (Sin contenerse.) ¡Por Dios! (Y de inmediato se tapaná la boca para

contener la risa.)

EL DIRECTOR. (Dando media vuelta.) ¿Ahora qué pasa?

LA HIJASTRA. (Rápido.) ¡Nada, nada!

EL DIRECTOR. (Al primer actor.) ¡Continúe, continúe!

EL PRIMER ACTOR. «¿Más de una vez?... Entonces... No debería sentirse así... ¿Me permite que le quite el sombrero?»

***(El PRIMER ACTOR dirá estas últimas frases con un tono y un movimiento tal, que la HIJASTRA, todavía con las manos cubriendo su boca, por más que intente reprimirse, no logrará contener la risa, que estallará estrepitosamente entre sus dedos.) (Pirandello: 1998, p.107)***

Hemos planteado la filosofía y drama pirandellianos a partir del estudio de seis personajes en busca de autor, pero para culminar el capítulo rescato la escena de “*Uno, ninguno y cien mil*”, donde dice Vitangelo Moscarda una lista de reflexiones y conclusiones:( Krynsinski 1997: 35.), ya que me parece que en ella se encuentran resumidos los principios que Pirandello buscaba entre la ilusión y la verdad.

1. *Yo no era para los otros quien había creído hasta ese momento ser para mí.*
2. *No podía verme vivir.*
3. *Al no poder verme vivir, permanecía como un extraño para mi mismo, es decir, alguien que los otros podrían ver y conocer, cada uno a su manera. Yo no.*
4. *Me era imposible ponerme frente a ese extraño para verlo y conocerlo, podía verme, yo pero no verlo a él*
5. *Mi cuerpo, si lo consideraba desde fuera, era para mí como la aparición de un sueño, algo que no tenía conciencia de vivir y que permanecía allí, esperando que alguien se apoderara de él-*
6. *Tal y como tomaba posesión de este cuerpo para ser cada vez como quería y me sentía, de la misma forma otro podía apoderarse de él para confiarle la realidad a su antojo.*
7. *Finalmente este cuerpo en si mismo, era al mismo tiempo nada, nadie, un soplo de aire podría hacerlo estornudar hoy y llevárselo mañana. :( Krynsinski 1997: 35.),*

A pesar de sus paradojas el teatro pirandelliano aportó a la escena:



1. La conjunción de drama y filosofía.
  
2. Estimuló los cuestionamientos relativistas, en sincronía con los adelantos teóricos científicos que iban en esa dirección.
  
3. Llevó un paso adelante las propuestas escénicas que abordan el espacio del público, en un teatro ilusionista que derramó la fantasía sobre la 'realidad' del público en las butacas.
  
4. Constituyó un ejemplo de teatro moderno con los cuestionamientos a una realidad pretendidamente conocida y puso en evidencia mediante el espectáculo teatral, el carácter inasible del 'otro'.

## CONCLUSIONES

Los seres humanos creemos ser únicos y verdaderos, pero jamás lo seremos, cada día cambiamos y mutamos, así fue el trabajo de esta tesis, un cambio constante, pero con la fijeza al igual que los seis personajes, al querer desde un inicio demostrar las características filosóficas y dramáticas de *Seis personajes en busca de autor*.

Lo que más me impulsó a la decisión de este tema, fueron dos aspectos, el primero data de mi acercamiento al texto, en el CCH. Desde que lo leí, me interesó mucho, se convirtió en mi libro favorito y además al analizarlo en aquel tiempo, decidí estudiar la carrera de Literatura dramática y teatro.

Posteriormente como 'gente de teatro' y elegir el tema de mi tesis, hallé que en nuestro ámbito, no había estudios de tesis u otros que ahondarán la relación entre filosofía y drama, desde un perspectiva literaria.

Lo anterior me hizo querer profundizar y estudiar estos aspectos, a partir de los niveles de la realidad, aunados a los elementos teatrales, vistos desde una perspectiva, estética, artística, lógica y filosófica.

Durante el proceso de investigación me encontré, con opiniones de desagravio hacía 'el hijo cambiado' especialmente por la 'gente de teatro' y eso me generó más inquietud hacía el tema. Desde mi perspectiva, creo que ese descontento se debe a que sus obras dramáticas y en especial la más famosa *Seis personajes en busca de autor*, se pueden leer como una crítica para que 'el que hacer teatral', pero considero que mejor ejemplo no pudo encontrar Pirandello; no solo desde un

aspecto artístico sino también humano de enfrentarse a sus realidades, temores e hipocresías.

Por todo lo antes expuesto, espero que la presente tesis, de pie a estudios, de los *seis personajes* y en general de la obra dramática del 'hijo cambiado', de un autor que será considerado como uno de los representantes fundamentales de la historia del teatro y la filosofía.

# ANEXOS

## ANEXO I. Obra literaria de Luigi Pirandello.

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 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 publicó sus últimos poemas.<sup>3</sup>

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 Capuna, su primera novela es *Marta Abba*, posteriormente publicada como *La intrusa*. Esta novela se concentra en el tormento que acarrea a una esposa la calumnia infundada de un adulterio.

En el año siguiente, en 1894, Pirandello comienza su trayectoria como cuentista<sup>4</sup>. Su primera recopilación es *Amore senza amore* que comprende tres cuentos,

---

<sup>3</sup> La poesía es el género más estudiado en la obra de Pirandello, pero sobre ésta se puede consultar el análisis de Giuseppe Bonghi, Introducción general a la poética de Luigi Pirandello, que aparece en el sitio: <http://www.fausernet.novara.it/fauser/biblio/index.htm>.

<sup>4</sup> Dada la abundancia de la cuentística pirandelliana sólo se abordarán las recopilaciones más importantes, para un estudio profundo sobre la evolución cronológica de los cuentos véase Marina Polaco, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1999.

“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 Gudró*.

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 romane* de Goethe, que publicará en 1896. Sin embargo, a partir de este momento la cuentística se volverá para Pirandello una actividad cotidiana que alternó con los demás géneros literarios.

Sus novelas cobraron un carácter experimental y en numerosas ocasiones fueron un germen que se desarrolló más ampliamente en la novelística o en la dramaturgia; de ahí que éstas sean consideradas como la base del pensamiento pirandelliano.

Gran parte de las novelas aparecieron por primera vez en periódicos y en revistas literarias. En 1897 encontramos en *Rassegna Settimanale Universale* la novela “*Il dottor cimitero*” dedicada al escepticismo hacia la ciencia médica en pueblo de Miloca, pero este mismo cuento fue publicado en 1952 en el volumen 7° de la novelas con el título “*Acqua e lí*”.

En el año siguiente, 1898, Pirandello publicó en la revista *Ariel* su primer acto único, *L’epilogo*, republicado en el 1901 bajo el título de *La morsa*. Mientras tanto continuó su producción cuentística, y en 1899 apareció en *Il Marzocco* la novela “*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 retomó la poesía. Pero en el mismo año publicó otras dos recopilaciones de cuentos: *Beffe della morte e della vita* y *Quand'ero matto...* que fueron de enorme importancia en la trayectoria del pensamiento pirandelliano; en la primera se codificó la *beffa* como la burla y el engaño al que son sometidos los personajes por el destino; en la segunda aparece la *novela* *Quand'ero matto*.

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 que le abrirá las puertas de la casa editorial Treves de Milán, una de las más importantes en aquel entonces. 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 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”. Al año siguiente, 1905, se publica en *Il Marzocco* “Fuoco alla paglia”. 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 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, apareció la primera parte de la novela *I vecchi e i giovani*, relativa a los problemas post-unitarios; pero no se trata de novela verista por el contrario, en ésta se plantea el contraste, humorista por excelencia, entre los ideales y la realidad. En este mismo año, Pirandello comenzó a publicar en *Il Corriere della Sera*, donde siguieron

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 empezó a representarse. A petición del comediógrafo siciliano Nino Martoglio fueron puestos en escena los actos únicos *Lumíe de Sicilia*, y *La morsa*; y paralelamente sale por la editorial Treves la recopilación de cuentos *La vita nuda*.

En 1911 apareció la novela *Suo marito*, republicada póstuma con el título *Giustino Roncella nato Boggiólo*. En el mismo año, se publicó en *Rivista Popolare di Política, Lettere e Scienze Sociali* “Il saltamartino”, después llamado “Paura d’esser felice”. Posteriormente, en 1912, la casa editorial Treves publicó 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: la resignación, la muerte o la locura.

En el año siguiente, 1913, fue representado el acto único *Il dovere del medico*, basado en la *novella* “Il gancio”; la editorial Treves publicó la edición completa de *I vecchi e i giovani*; y aparece en *Abrutium* la *novella* “Nel gorgo”.

En 1914 a casa editorial Quattini publica la recopilación *Le due mashere*, que después fue republicada con título *Tu ridi* por la casa Treves en 1920. En el mismo año apareció “Il treno ha fischiato...” en *Il Corriere della Sera*.

En 1915 Pirandello vio representada su primera comedia en tres actos *Se non cosí*, seguida por *La ragione degli altri*, basada en el *Il nido*, una primera idea



dramática de 1896. En el mismo año se publicó *Si gira...*, una novela contra el progreso de la ciencia que conduce a la deshumanización y fue republicada en 1925 como *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. 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”, la otra recopilación es *Erba del nostro orto*. Aquí apareció “Bereche e la guerra” que es la primera *novella* en la que abordó la temática de la primera Guerra Mundial.

En 1916 se representó *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*”.

En 1917 basado en “*La mosca*” y en capítulo V de *Il fu Mattia Pascal*, se representó *Liola* en argentino, pieza teatral que fue escrita en italiano sólo en 1942. También se presentó el “*Misterio profano e una acto*”.

En el año siguiente, 1918, sólo apareció la recopilación *Un cavallo nella luna*; mientras que 1919 fue un año ocupado principalmente por el teatro. Se representó *Ma non é una cosa seria*, proveniente de la novelas *La signora speranza* y “*Non é una cosa seria*”, *Il giuoco delle parti*, basado en la novela homónima ; y por último, *L'uomo, la bestia e la virtù*. También, salieron los volúmenes de cuentos: *Bereche e la guerra* por la casa editorial Facchi e *Il carnevale del morti* por la casa editorial Battistelli.

Durante la I Guerra Mundial el teatro de Pirandello se siguió poniendo en escena. En 1920 se representó 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 de auge del teatro para Pirandello y en este mismo año la editorial Trves publicó la recopilación de las obras teatrales *Maschere nude*.

En 1921, se estrenó *Seis personajes en busca de autor*, basada en la novela “Colloqui con personggi” y “La tragedia di un personaggio” (Giuseppe: 1970, p.105.). Esta obra se representó el mismo año en Londres y en Nueva York, y a partir de este momento comenzó el éxito de Luigi Pirandello en el extranjero. En el año siguiente, 1922, se representó en Italia con gran aceptación *Enrico IV* (Leñero: 2000,p.22). Y finalmente también en este año Pirandello emprendió el proyecto de recopilación de toda su cuentística en las *Novelle per un anno*.

En 1923 se publicó “Fuga” en *Il Corriere della Sera*, otro cuento en que la locura aparece como una rebelión contra la máscara. En el mismo año se representó *La vita che ti diedi*, de las novelas “Pensionati della memoria” y “La camara in attesa”; *All’uscita*, *L’imbecille*, *Vestire gli ignundi*, *L’uomo dal fiore in bocca*, de la novela “La morte addosso”; y *Ciascuno a suo modo*, inspirado en un episodio de *Si gira....*

En el año siguiente no apareció ninguna publicación. En 1925 Pirandello asumió la dirección de su compañía de teatro y representa *Sagra del signore della nave*, inspirado en la novela “ Il signore della nave”, *La signora Morli*, *una e due*, *Diana e la Tuda*, que primero se había representado en alemán; *L’amica delle mogli*, y por último, el mito *la nuova colonia*. Otras compañías representaron el acto único *Bellavita*, basado en la novela “*L’ombra del rimoroso*” , el poema dramático *Scamandro* y la pantomima *La salamandra*.

Al año siguiente, 1926, Pirandello retomó la narrativa con la publicación de

“Pubertá”. En el último año apareció su última novela, *Uno, nessuno e centomila*, cuyo tema ya se había esbozado brevemente en la novela “Stefano Giogli, uno e due”, pero *Uno, ninguno e centomila* puede considerarse la culminación del pensamiento pirandelliano.

En los dos años siguientes no apareció ninguna publicación. En 1929 se representó *O di uno o di nessuno*, proveniente de la novela homónima; se presentó con la actriz Marta Abba (quien representó a personajes femeninos pirandellianos, durante mucho tiempo, y fue también la inspiración y compañía de Pirandello) *Come tu mi vuoi* y Lázaro que ya había sido representada en inglés. En el mismo año apareció *Questa sera si recita a soggetto*, que antes ya había sido representada en alemán, y ésta junto con *Sei personaggi y Ciascuo a suo modo* formó la trilogía del “teatro en teatro”. En este mismo año se representó en Lisboa, en una velada de honor a Pirandello, el acto único *Sogno (ma forse no)*, inspirado en la novela homónima; *Trovarsi* y *Quando si é qualcuno*, que primero había sido representado en español en Buenos Aires. Por último, en este año Pirandello publicó en *Nuova Antología* dos poemas, *Improvvisi*, en los que se identifica el pensamiento pirandelliano.

De nuevo pasaron cinco años sin que aparecieran publicaciones. Desde luego no fue que a Pirandello le faltaran casas editoriales dispuestas a publicar su obra más bien es que en los últimos años su ritmo creativo disminuyó. Prefirió concentrarse en ambiciosos proyectos, como el de los *365 cuentos* para un año que la muerte le impidió concluir.

De cualquier manera su teatro continuó representándose. En 1934, le fue concedido el Nobel de Literatura. Dos años más tarde, en 1936, Pirandello enfermó de neumonía murió en Roma el 10 de diciembre, dejando incompleto el

último de su mitos teatrales *I giganti della montagna*, y el proyecto de la recopilación de las *365 Novelle per un anno* que sólo suman 237.

## BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *Poética*, versión de Juan David García Bacca, UNAM, México, 2000, pp. 325.

Camilleri Andrea, *Bibliografía del hijo cambiado*, Cátedra, España, 2006, pp. 325.

Croce Benedetto, *Crítica de la imitación de la naturaleza*, Madrid, cátedra, 1994, p.245.

Geymonat Ludovico, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, volumen VII, Milano, Garzanti, 1977, p. 353.

Giuseppe Neglia Erminio, *Pirandello y la Dramática Rioplatense*, Dinamos, Italia, 1970, p.105.

Giuseppe Petronio, *Historia de la Literatura italiana*, traducción de Manuel Carrera y Ma. de Las Nieves Muñiz, Cátedra, 1990, p.791

Gramsci Antonio, *El materialismo y la filosofía de Benedetto Croce*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005 p.32.

Guilmain Andrés, G. B. Ricci y José Janés, *Antología de humoristas italianos*, Barcelona, 1943, p.125.

Krysinski Wladimir, *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*, México, Cátedra, 1997, pp.128

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

Mario Presas, *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1997, p.223

Massa-Carrara Marina, *Prólogo de Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, México Anagrama, 1999, p.15

Parattore Ettore. *Historia de la crítica literaria italiana*, Torino, UTET, 1997,p.133.

Pirandello Luigi, *Ensayos*, Júcar, Madrid, 1989, pp.101

Pirandello Luigi , *El difunto Matías Pascal*, Alianza, Madrid, 1980, p.212.

Pirandello Luigi, *La tragedia de un personaje*, traducción de José Ramón Monreal, Barcelona, Acantilado, 2002, pp.567

Pirandello Luigi, *Seis personajes en busca de autor*, Introducción y traducción de Roberto Rashella, Losada Oceano, México, 1998, p.116

Pirandello Luigi, *Teatro Completo*, cita tomada del prólogo Edmundo Guiburg, Compañía General Fabril, Buenos Aires, 1998, Tomo I.

Román, Calvo, Norma, Para leer un texto dramático, México UNAM FFYL, 2001.

Sansone Mario, *Orientaciones actuales de la Literatura Italiana*, Troquel, Buenos Aires, 1963, p.57.

Sciascia Leonardo, *Alfabeto Pirandelliano*, Traducción de Guillermo Fernández, Intro. Annunziata Rossi, México, 1997 p.62

### **BIBLIOGRAFÍA EN LÍNEA:**

<http://www.enfocarte.com/2.13/ensayo.html>., por Ernesto Schoo, para LA NACION - Buenos Aires, 2005.