

Luigi Pirandello, dramaturgo

Domingo Piga

Introducción

Cuando aún no se perfeccionaba la unidad política de la nación italiana, nace Luigi Pirandello en la pequeña ciudad siciliana de Girgenti (Agrigento) en 1867, en una familia pequeño-burguesa campesina. Sicilia, y muy vivamente Agrigento, tiene la presencia del mundo cultural de la Magna Grecia. Pirandello conoció y sufrió la influencia griega antes de aprender a leer. Allí estaban los templos con sus columnas dóricas, el mármol que, aun en ruinas, es fiel testimonio de la grandeza del pasado.

El centro de la inteligencia, del arte y del pensamiento europeos era, en la segunda mitad del ottocento, París. Y, paradójicamente, no es en París en donde surgen los genios creadores de la cultura teatral contemporánea. La explosión de un nuevo mundo —si bien es cierto originado del iluminismo del siglo XVIII francés más la filosofía idealista alemana— se produce, en lo que a la creación dramática se refiere, en München, con el aporte extraordinario de Jorge II, el duque de Meiningen; en una provincia nórdica, que culturalmente no pesaba en la tradición europea, Noruega, con Henrik Ibsen, nacido en una caleta de pescadores, Skien, y en la provincia italiana siciliana, con Luigi Pirandello. Además, el arte del actor adquiere los contornos insospechados de ciencia cultural con otro provinciano de la misma generación de Pirandello —de un país “bárbaro”, la Rusia zarista, al decir del crítico más importante de París, F. Sarcey—, el creador Konstantin Ser-

gueievich Stanislavski. Sin pretender profundizar esta característica que se repite en los creadores teatrales, surgir de medios geográficos, sociales y culturales sin relevancia histórica y en circunstancias adversas (como son los casos de André Antoine creador del Théâtre Libre en París y Arthur Gordon Craig en Londres), insistiremos en el origen siciliano de Pirandello y en su lengua dialectal.

Italia, a pesar de la unidad política, que se completó con el episodio de la Porta Pia —20/9/1870— y del auge nacional de un nuevo pensamiento, el Risorgimento; desde el punto de vista de la creación artística dramática, siguió siendo tan pobremente significativa como lo fue en los años anteriores, hasta finalizar el ottocento y los primeros años de este siglo. El movimiento teatral italiano se basaba en los actores, divos y divas, que llevaron su arte a los más altos lugares del estro artístico. Baste citar a la genial Eleonora Duse y a Tommaso Salvini, que no tuvieron iguales en el resto de Europa, incluida Francia.

Pirandello es un fenómeno aparte de la realidad italiana, porque es el genio que surge con violencia y se pone muy por encima de su medio. Y no sólo de Italia, sino de Europa y del mundo entero. Pirandello marcó una era, abrió un nuevo camino, ejerció la mayor de las influencias que hayan recibido los autores contemporáneos y sobre todo creó una *escuela*. En la historia del teatro se habla del pirandellismo. Por eso Ferdinand Crommelynck dijo: "El más grande y el más fecundo autor dramático de este siglo". Y André Maurois: "El más grande genio inventor de nuestro tiempo. El pirandellismo quedará en la Historia de las Ideas como el bergsonismo o el platonismo". Este dramaturgo genial, poco apreciado en su patria, tuvo antes el reconocimiento del exterior y su talento y su genio fueron en todo caso tardíamente reconocidos, cuando ya surcaba el medio siglo de su existencia. El oropel de la retórica dannunziana lucía más que el oro fino de la profunda humanidad pirandelliana. El creador artístico y el creador científico tienen en común el ser los únicos que, partiendo de la creatividad, transforman el mundo. Los demás aplican sus creaciones.

En la obra pirandelliana señalamos tres antecedentes fundamentales cuya presencia está en sus dramas, en sus cuentos, en sus ensayos y novelas: *el mundo siciliano*, la *filosofía idealista dialéctica* y su *mundo familiar*.

Herencia siciliana

La tradición es tan fuerte que gravita de manera decisiva en el ser humano. Es el conjunto de formas de vida, de conductas, de juegos, de comidas, de paisaje, de relación familiar, de educación, de vestidos, de dialecto, de música, de relación con los amigos, con las mujeres, de comportamiento frente a las instituciones como la iglesia y el matrimonio, frente al pasado y al futuro, la conducta ética y los valores fundamentales; en fin, todo lo que se relaciona con el hombre.

Sicilia, dentro de un país de regiones muy delimitadas, como es Italia, es exageradamente regionalista. Baste recordar sus anhelos separatistas. Su conducta no es racional, sino pasional, y la pasión para vivir cada segundo de su vida, es la fuerza motriz del siciliano. Su muy particular concepto del honor, como en el español del siglo de oro, es la guía de todos sus actos. La familia es concebida a modo de comunidad, de clan primigenio y, en su seno, como en el ayllu del incario andino, surgían la economía y las formas culturales. Aun cuando en nuestros días Sicilia haya sufrido la penetración del occidentalismo actual y haya comenzado a cosmopolitizarse, recordemos que Pirandello fue niño, adolescente y joven siciliano decimonónico y todas las constantes vitales de la tradición siciliana le son propias. La religión católica, sincretizada con la magia y las supersticiones, es otro de los pilares del hombre siciliano, apegado a la tierra como el azufre, los olivos y los limoneros. El campesino vive en un mundo mágico en el que se mezclan pecado, pasiones y Cristo. Este fenómeno espiritual cristiano-pagano, de magia y misticismo, es común a todo el mezzogiorno y a la Italia insular.

En toda la isla está presente la Magna Grecia, pero más allá de las ruinas de sus templos y teatros, más allá del mármol y la piedra, en el alma siciliana. Los isleños son más griegos que los del Peloponeso o de Atenas actuales. Tienen tan vivo el sentido trágico como si se pasearan por un ágora del siglo V a.C. Es un sentido trágico popular expresado en una entrega total al destino. Ese hados se une a su extraordinaria capacidad para habitar la fantasía en el reino de un recio primitivismo. Así sean semi-analfabetos y no conozcan los Atridas, pasa por su sangre la fuerza del destino como si aún siguiera viva la maldición de los dioses del Olimpo.

El dialecto, el que amamantó a Pirandello en Girgenti, el del seno de su familia, el de años escolares de Empedocle y Palermo, el del hablar pueblerino de cada día y, el otro, el escrito, el de Giovanni Verga, Dario Niccodemi, Nino Martoglio, Angelo Musco, Virgilio Talli, influirá poderosamente en Pirandello a lo largo y ancho de su vida y de su obra. El hombre piensa en su idioma y Pirandello sabía muy bien que en Italia, más aún la de hace un siglo, el pueblo no piensa en italiano. Cuando se refiere a su obra, dice: "No habría nacido autor dramático sin ellos": los autores y los actores del teatro siciliano. Pirandello fue profesor de literatura y de lenguas romances, pero su creación literaria no es académica ni tiene la sequedad ni la dureza de un idioma muerto, sino que es coloquial, parece lengua oral, de diálogo cotidiano y fresco, no sólo el de su teatro, también el de su narrativa. Sus cuentos parecen hablados y se los siente como nacidos desde el escenario. Esta agilidad es obra dialectal, así esté escribiendo en italiano. ¿Qué sería *Cavalleria Rusticana* de Verga si no fuera dialecto? ¿Cómo hacer vivir en su dolor, en su pasión, a una Santuzza, a un Alfio o Turiddu, si no es en siciliano? Pirandello recibió esta influencia y la mantuvo en toda su obra.

Influencia de la filosofía idealista dialéctica alemana

Los filósofos alemanes Hegel y Fichte influyeron notoriamente en Ibsen, el revolucionario creador del teatro contemporáneo realista y burgués. Ibsen, desde un punto de vista ideológico, es idealista y es dialéctico. En su acendrado individualismo fue el mejor intérprete y representante de la burguesía decimonónica en su apogeo. Esta burguesía, que tenía todo el poder en sus manos, tenía también la verdad, la verdad de su clase, la única, una sola para todos. La búsqueda de la verdad, aunque signifique la desgracia y la muerte, era el leit motiv ibseniano. "La mentira o yo, uno de los dos tiene que perecer", decía el viejo león noruego y arremetía contra todo y contra todos para levantar esa bandera de la verdad. "Las mayorías nunca tienen la razón", dice el personaje Dr. Stockman (*Un enemigo del pueblo*), dueño de la verdad y de la moral. Ibsen representa lo absoluto, defendiendo una verdad enorme que es la de toda su clase en la cúspide del poder, sostenido

ideológicamente por el idealismo dialéctico. Pirandello, como veremos, representa el reverso de la moneda. Niega la verdad, esa ibseniana, común a todos, porque la verdad es una para cada uno y jamás la misma para todos. Y Pirandello también es representante de la burguesía e idealista y dialéctico en filosofía. Pero es el poeta de un mundo en disolución, de su clase en crisis, en decadencia, que pierde el poder y se derrumba.

El escritor siciliano de 22 años, profesor de lenguas románicas, va a hacer un post-grado en la Universidad de Bonn, en donde se doctora. Hasta el medio siglo de su vida trabajará como profesor, y la enseñanza será su medio de subsistencia, no la literatura. La fama le llega tardíamente. En Bonn profundiza su contacto con la filosofía alemana, y a pesar de que a él no le gusta reconocer esta influencia, es decisiva en su narrativa, en sus ensayos y sobre todo en su teatro. Su pensamiento dialéctico e idealista está en sus cuentos y en sus novelas y, más aún, en su obra dramática que es tardía, de la profunda madurez de su existencia. En ella está su análisis del mundo, de la conducta humana, los conflictos del individuo, eterna y despiadadamente solo. Surgen las contradicciones dialécticas y frente a esta lucha entre una verdad objetiva para el uso de todos, lesiva para el ser humano, Pirandello, en una toma de conciencia idealista, se aferra a la verdad del individuo que se defiende en su yo interior y elige, o mejor, crea una verdad suya, que es sólo para él, pero que le permite vivir. El Universo real de la objetividad, de la verdad burguesa decimonónica, no sirve para el burgués angustiado y destruido de nuestro tiempo que necesita la piedad con que lo viste Pirandello. La realidad se la crea cada cual y es ésa la única verdad.

Unamuno, el inmenso escritor español, hablaba, el año 1923, de su parentesco con el entonces casi desconocido genio siciliano. Decía que a veces, en la historia de la literatura, se dan esos casos de dos espíritus que, sin conocerse ni ponerse en relación, llegan a juntarse en caminos comunes y en análogas concepciones, obteniendo los mismos resultados. Unamuno creía en algo que flotaba en el ambiente o latía en las profundidades de la historia en busca de quien lo revele. Los críticos italianos, que hacía apenas unos tres o cuatro años empezaban a preocuparse de Pirandello, asociaban su nombre al del ínclito vasco. Comenzaron a notarse estas coincidencias en la novela *Niebla* de Unamuno, en su negación de

una existencia real para su personaje Augusto Pérez, lo cual constituía el comienzo de una nueva filosofía estética. "Cuando se nace personaje, cuando se tiene la dicha de nacer personaje vivo, se ríe uno de la muerte, ¡no se puede ya morir!" (Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*). Esta idea la suscribe Unamuno plenamente cuando dice que Don Quijote y Sancho tienen más realidad histórica que Cervantes, o bien que no es Shakespeare quien creó Macbeth, Hamlet, Lear, Falstaff y Otelo, sino que fueron estos personajes quienes lo crearon a él. Otra característica pirandelliana coincidente, la acota Unamuno cuando Pirandello se refiere a esos seres históricos de ficción, que aparentemente son menos reales, pero más verdaderos. Y el gran español dice: "¿y qué es la realidad, qué es la verdad, hay una realidad no verdadera, hay una verdad que no sea real?" Le parece esto todo el problema del arte, de la filosofía y de la historia. O bien dice: "¿pero es que las ideas no son tan verdaderas como lo que llamamos cosas?" Más verdaderas, por ser más duraderas y la verdad de las cosas está en su idealidad. Y dice también que hay que salvar la verdad de los personajes, esa verdad que se ahoga en el realismo. Sin duda la relación y la coincidencia entre el vasco y el siciliano son extraordinarias, y hay que pensar en ese algo que latía en las profundidades de la historia. Además ambos fueron profesores y vivieron de su trabajo docente, uno en Salamanca y el otro en Roma.

Mundo familiar

Pirandello no podía ser una excepción en las costumbres de la institución familiar siciliana. La decisión de los padres era definitiva en los compromisos matrimoniales. Y así sucede con Pirandello, pues el joven profesor de 27 años se casa con la hija del socio de su padre en las minas de azufre, Antonietta Portulano. La novia aporta la "zolfatara" como dote. La institución de la dote, herencia griega, era de tal manera importante que la mujer valía tanto como el monto de su dote y sin ella, nada valía; al extremo de no poder casarse. Nacen tres hijos de este matrimonio: Stefano, que será también autor teatral (Stefano Landi); Lietta, la hija que estará siempre a su lado en los momentos de crisis, casada luego con un militar chileno de apellido Aguirre; y Fausto, que fue pin-

tor. Una napa irrumpe en las galerías de azufre y la fortuna de las dos familias desaparece. La Sra. Portulano in Pirandello pierde su dote, o sea pierde materialmente el símbolo de su valor, lo que ella representaba en esa sociedad matrimonial de acuerdo a las tradiciones y costumbres sicilianas. Para la nueva familia con tres hijos pequeños significó problemas económicos, pues debían vivir sólo con el sueldo de profesor de Pirandello. Fueron años de duros trabajos sin descanso ni vacaciones, repartidos en clases, correcciones de tareas, exámenes y escribir, escribir en horas robadas al reposo, los cuentos y novelas y un primer intento de drama (1898): *El epílogo*, que en 1910 se estrenó con el nombre de *La morsa*. De esa época es *Il nibbio* que llegó al estreno, 1915, con el nombre de *Se non così* y ya impresa con el nombre definitivo *La ragione degli altri* (*La razón de los demás*). La señora Antonietta, en su inconsciente, con la pérdida de su dote, fue perdiendo su valor como ser humano, y al sentirse que nada valía, por contraste, fue imaginando que en la vida íntima de su marido empezaban a adquirir valor otras personas. Esto que empezó —como empiezan los ríos en las montañas, como hilo apenas perceptible y luego crecen y son ríos caudalosos, turbulentos, gigantes— fue el origen de un desequilibrio psíquico que creció, alienándola y conduciéndola a una definitiva locura de celos. Los celos no eran sólo por la relación que como profesor debía tener Pirandello con sus alumnas, sino por lo que escribía, lo que hacía, lo que pensaba, lo que publicaba. Y por esto el escritor vivió en el mundo de la locura, dentro de la locura, tema que estará en la piel y en la sangre de sus cuentos, novelas y teatro. ¿Quién es cuerdo y quién loco, cuál es el límite del filo de esa angustiosa navaja? La idea de la verdad y la idea de la locura o la cordura están en el mismo nivel. La angustia de la soledad, de la incomunicación, común denominador del hombre contemporáneo, las siente, las sufre hondamente Pirandello, durante tantos años en que no conoce ni la gloria ni la fortuna, sino sólo privaciones y trabajo, mucho trabajo sin descanso. Fue ese mundo angustioso y solitario de su mujer, y en el que él tenía que ser actor sin quererlo ni buscarlo, el que influyó tan amargamente en su pesimismo. Cuando poco antes de morir escribe: "... Hombre, he querido decir algo a los hombres, sin ninguna ambición, excepto, quizás, la de vengarme de haber nacido", lo comprendemos muy bien, porque su obra trasunta ese dolor,

esa mirada amarga y por eso cubre sus personajes con ese manto de piedad, de ternura, de amor que es lo que en definitiva queda de su obra. Y aquí no hay excepción, es ésta la característica dominante de sus dramas y de su narrativa: piedad para estas víctimas del vivir.

“Yo pienso que la vida es una muy triste bufonada, porque tenemos en nosotros, sin poder saber ni conocer ni cómo ni por qué, la necesidad de engañarnos continuamente a nosotros mismos con la espontánea creación de la realidad —una para cada uno y jamás la misma para todos—, la cual poco a poco se descubre como vana e ilusoria. El que ha entendido el juego no vuelve ya a engañarse, no puede ya tomar ni gusto ni placer a la vida. Mi arte está lleno de compasión para aquellos que se engañan. Pero la compasión va seguida por la feroz burla del destino que conduce el hombre al engaño”.

Estas palabras del autor son la síntesis, la médula de su obra, son algo así como gotas de una amarga autobiografía, de sus horas de cada día en su drama familiar.

En algunos, acaso muchos artistas, la vida familiar determinó su vida entera. Si Augusto Strindberg no hubiera sido hijo ilegítimo, no habría escrito ninguna de sus obras, sus mujeres no serían esos seres demoníacos que fueron en sus dramas y en su vida personal. La vida de sus tres cónyuges legítimas, no habría sido esa mezcla de infierno y calvario que fue. Si la madre de Oscar Wilde no lo hubiera educado, criado, vestido como una niña durante tantos años, además de amarlo con un afecto morbosamente posesivo, el escritor inglés, probablemente, no se hubiera visto envuelto en los escándalos homosexuales que arruinaron su existencia en la cárcel de Reeding. Si la herencia de un Beethoven no hubiera sido alcohólica y la educación de su infancia no hubiera sido el látigo paterno, tal vez no hubiera escrito esas últimas sonatas con tan dolorosa pasión, ni sus últimos cuartetos (el opus 132 especialmente) hubieran sido escritos con los tonos de la angustia más profunda. En el caso del escritor siciliano, esta circunstancia familiar fue una influencia decisiva.

Constantes de la dramaturgia pirandelliana

A menudo los historiadores y estudiosos del teatro dan en hablar de una "filosofía pirandelliana", haciendo aparecer a Pirandello como un pensador que escribe narraciones o dramas, o bien como un frío racionalista que da una versión dramática de la filosofía idealista dialéctica de Hegel; en fin, un filósofo que escribe teatro. En este pecado cayó Benedetto Croce:

"... atibos artísticos, sofocados o desfigurados por un convulso, inconcluyente filosofar. Ni arte escueto, pues, ni filosofía... los personajes abren academia para apuntalar y exponer la tesis de cada obra... nunca ha elaborado una proposición filosófica y nunca ha penetrado en el misterio de la vida ni ha dado solución a una serie de soluciones al misterio... se ha compuesto una receta para lograr imponerse en el teatro..."

Pirandello, en su profundo y extraordinario ensayo "El humorismo" (1920) le da, en cierta medida, una respuesta al filósofo napolitano y en una carta al profesor Domenico Vittorini en New York en 1935 escribe:

"Entre tantos Pirandellos que hace tiempo andan por el mundo de la crítica literaria internacional —rengos, deformes, todo cabeza y nada corazón, estafalarios, desgarrados, lunáticos y perturbados— en los cuales yo, por mucho que me esfuerce, no consigo reconocerme ni siquiera en un mínimo rasgo —*el más imbécil de todos creo que es el de Benedetto Croce*—... entre tantos que creen saber muy bien qué son, yo no lo sé en absoluto y siempre he huido de saberlo como una injuria a toda la vida que se agita dentro de mí continuamente, encuentro en Ud. alguien que me hace andar erguido sobre las piernas y me da todo el corazón que necesito para amar y compadecer a esta pobre humanidad, sea cuando razona, sea cuando hace disparates... De cualquier modo seguiré existiendo y ellos no..." (carta que Vittorini usa como prólogo en su libro *El drama de Luigi Pirandello*, Universidad de Pensylvania, 1935).

No es de extrañarse que los filósofos nieguen al teatro su condición de arte (Auguste Comte), o no lo entiendan o lo entiendan mal (como sucede con el especialista en estética, Benedetto Croce), o bien lo ignoren y éstos son la mayoría. Siempre nos hemos quejado de que no haya estudios de estética del teatro. Ni Marx ni Engels se preocuparon del teatro. Entre los marxistas fue Plejanov el primero en hacer un estudio de un autor, Henrik Ibsen, y luego Walter Benjamin, de Bertold Brecht. La estética se preocupa siempre de las artes plásticas y de la novela, pero no del teatro. Creo que esto se debe más a ignorancia y falta de sensibilidad. El teatro tiene una estructura que obedece a normas que no son las del resto de la obra literaria. Además es más fácil escribir sobre una pirámide que ya tiene siglos —pintura, escultura, novela—, que empezar desde la nada. Si esta situación es válida para el teatro como obra literaria del autor, fácil es imaginarse por qué nunca se ha escrito sobre el actor, el director, el diseñador, los artistas que crean el verdadero fenómeno teatral. Los llamados críticos, hablan de la obra como texto literario y cuando quieren referirse al problema de la actuación, sólo dicen majaderías que revelan su total incapacidad e ignorancia. Con la excepción de G.B. Shaw, que era un hombre de teatro, que fue capaz, en el siglo pasado, de comprender la grandeza de la Duse frente al artificio técnico de la Bernhardt, los otros críticos, los de todo el mundo, nunca han entendido, ni lo más mínimo, del arte del actor. Acaso también habría que agregar, como excepción, a Marco Praga, pero no incluyo ni a Sarcey.

Tanto fastidiaron con aquello de la "filosofía pirandelliana", que Pirandello no le daba la menor importancia, a modo de represalia, a la influencia que recibió de los filósofos alemanes. Cuando se leen esas opiniones y estudios sobre el dramaturgo, y no se le ha leído o visto sobre un escenario, se pensaría en un pseudofilósofo aficionado al teatro. En cambio su teatro desborda amor, ternura, piedad por los seres humanos, esos personajes tan desgraciados, invadidos por el dolor y la angustia. Y esa angustia del hombre contemporáneo ante su soledad y la incomunicación, es la primera y más importante de lo que llamamos constantes de su teatro. Esta idea va unida a su hondo pesimismo por esa triste bufonada que es la vida, por esa necesidad de engañarnos con una realidad que cada uno se crea para sí. El hombre huye de su destino —sentido y

pensado como hados griego— que es la realidad, la objetiva, a la que todos pueden acceder, y crea otra realidad, la única verdadera, que es una para cada uno y jamás la misma para todos. Eleva la idea que representa el objeto a sujeto real, como el único vivo y posible. Los personajes se independizan del autor, adquieren vida autónoma. A pesar de ser ésta una historia con historia en el mundo desde Pigmalión, en manos de Pirandello se hace más fresca y más nueva que si recién surgiera. Y dice el autor: “Cuando se nace personaje, se gana enseguida tal independencia, hasta del propio autor, que cualquiera puede imaginarlo en muchísimas otras situaciones en que el autor no imaginó ponerlo y hasta conseguir para él, como personaje, una significación que el autor nunca soñó darle”. Y sigue *El Padre de Seis personajes en busca de autor*:

“Cuando los personajes viven, viven de verdad ante su autor y éste no hace sino seguirlos en los actos, en las palabras, en los gestos que ellos mismos proponen. Un personaje siempre puede preguntar a un hombre quién es. Porque un personaje tiene una vida genuinamente suya, de rasgos propios bien impresos, y, gracias a eso es siempre alguien, en cambio un hombre puede ser nadie”.

La doble personalidad —no vista psiquiátricamente, como entre los autores influidos por el psicoanálisis, sino desdoblamiento como forma de vida, personaje que crea su contrafigura, su otra realidad para ser uno para algunos y ser otro frente a otros y, más aún, otro ante sí mismo, sin saber nunca cuál es el verdadero—, es una de las constantes que, junto a las que hemos señalado, tejen la gran red de lo que los franceses llamaron “pirandellismo”. Unamuno anota: “Otra de las concepciones que ese yo incógnito sembró en Pirandello y en mí, fue el modo de ver y desarrollar las personalidades históricas —o sea de ficción— en flujo vivo de contradicciones, como una serie de yos, como un río espiritual”. Todo lo contrario de lo que en la dramaturgia tradicional se llama un carácter. “No logro definirlo a Ud.”, me dijo una vez un teólogo. Y yo le contesté: “Afortunadamente para mí, pues si Ud. u otro lograra definirme es que me habría muerto”. Y Pirandello escribe (pareciera un diálogo): “El misterio. Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, Unamuno no sabe quién es, no sabe quién

es ninguno de los que nos oyen". La realidad está en el mundo interior de los personajes en oposición dialéctica al mundo exterior que es la realidad aparente, por eso se es uno, o se es ninguno o se es cien, mil, cada personaje es muchos personajes y así aparecen también sus muchas personalidades. Por eso *El Padre* (*Seis personajes en busca de autor*), protesta cuando la hijastra lo quiere eternizar en ese momento vergonzoso de su vida, que es sólo uno, que no se puede totalizar.

Análisis de algunas obras dramáticas

Ya dijimos que su primer intento teatral fue *El epílogo* (1898), conocido luego en definitiva como *La morsa*, seguido de *Il nibbio* (*El halcón*) que se llamó también *Se non così* (*Si no es así*) y definitivamente *La razón de los demás*. Estas obras son de juventud, su autor tenía 31 años. Sigue escribiendo incesantemente cuentos y novelas.

De 1904 es la famosa novela *El difunto Matías Pascal*. Cuando se aproxima al medio siglo, recién se interesa por el teatro. También por esos años empieza a hablarse de Pirandello como escritor. En 1910 se estrenó *La morsa* en Roma, acto único, y siguieron *L'umie di Sicilia*, también acto único; adaptado de un cuento, *El deber del médico*, *Piénsalo*, *Santiaguito*, *Liola*, y llegamos a 1917 en que se estrena *Così è, se vi pare* (*Así es, si así os parece*), la primera de las grandes obras pirandellianas, en donde, como si se abriera el abanico que muestra todas las ideas y la inspiración poética del autor, aparecen las constantes de su teatro, a las que nos referimos en unos párrafos anteriores. Brevemente puntualizamos las líneas generales de su argumento: hasta una ciudad de Italia meridional llega un empleado de la Intendencia con su mujer y una señora anciana que se supone es su suegra. Todos visten de luto. Preocupa a los habitantes el hecho de que vivan separados matrimonio y suegra. Visitan a la Sra. Frola, la anciana, con el pretexto de saludarla, pero en verdad para saber el porqué de esta separación. La Sra. Frola, después de las inquisidoras preguntas de los curiosos, responde que su yerno enloqueció a raíz de un terremoto que destruyó el pueblo en donde estaban y creyó que su mujer —su hija— había muerto, por lo cual hubo de hacerse

un fingido matrimonio, como si fuera otra mujer con la cual él se casaba en segundas nupcias. Insistió en que era un hombre buenísimo y perfectamente normal y que se querían todos mucho. Después va el yerno, el Sr. Ponza, a casa de esta gente, muy indignado porque se inmiscuyen en su vida privada y cuenta que en ese terremoto murió su primera mujer, la hija de la Sra. Frola. Fue tal el dolor de esa buena señora, que enloqueció y cree que su segunda mujer es la misma hija suya. También insiste en que es una anciana muy buena y en lo mucho que se quieren mutuamente. La gente pueblerina quiere saber la verdad, o sea cuál de los dos está loco y sigue haciendo averiguaciones. Mandan emisarios al pueblo de donde vienen para tener documentos, porque los documentos son la verdad. Vuelve el emisario y dice que no hay nada porque todo se destruyó con el terremoto. Mientras tanto, a lo largo de la obra, hemos visto un personaje, que se llama Laudisi, que se ríe de sus familiares por su afán de querer descubrir la verdad y sostiene que la verdad nunca la sabrán. Se hace venir, entonces, a la Sra. Ponza para que ella diga quién es, y contesta: "Yo soy la hija de la Sra. Frola". Pero luego sigue: "Y soy la segunda mujer del Sr. Ponza". Y cuando le preguntan: "Pero, para Ud., ¿quién es?", ella contesta: "Para mí, ninguna, ninguna. Yo soy la que cada uno quiere ver en mí" (Io sono colei che mi credono). Y Laudisi cierra la obra diciendo: "Ecco la verità". El Sr. Ponza, la Sra. Ponza y la Sra. Frola son seres que viven en el dolor, en la angustia, en la soledad, en la incomunicación y han creado cada uno su propia verdad, que es válida sólo para cada uno de ellos y es la única realidad posible, ésa que es una idea y se han convertido en personajes que son más vivos y reales que su mismo autor. Y la Sra. Ponza, para estar viva, no es, no está definida, como decía Unamuno, es lo que los demás creen que es; para ella, ninguna. Por eso Pirandello la hace aparecer en el escenario, que es el mundo, como una "donna velata", una mujer con el rostro cubierto con un velo, es decir no tiene máscara, cada quien le ve un rostro y ése es el verdadero, "la que cada uno quiere ver en mí". Vemos a la suegra y al yerno salir abrazados, protegiéndose recíprocamente, "povere creature sofferente" que Pirandello, a su vez, las abraza, las envuelve en su piadoso manto. Esta es la famosa filosofía pirandelliana: ni filosofía ni esquemas fríos, sino ternura, amor, piedad para esos seres víctimas de un destino atroz.

Sigue la extraordinaria producción (Pirandello es el autor contemporáneo más prolífico después del expresionista alemán George Kaiser) con *Il berretto a sonagli*, drama grotesco de la obsesión de los celos —problema muy personal para el dramaturgo siciliano como lo analizamos en los antecedentes familiares— y de la exaltación pasional. Tengo un recuerdo de mis 20 años, muy emotivo respecto a *El gorro de cascabeles*. El viejo actor español, octogenario a la sazón, Joaquín Montero, interpretó para mí, al saber mi amor por Pirandello, la parte de Ciampa. Conservo ese recuerdo como uno de los momentos culminantes de emoción, el haber sido yo solo el público de un inmenso actor interpretando a un genial autor. Entonces comprendí en plenitud lo que era el teatro: autor, actor y público, tres unidades indispensables que no tienen vida por separado y se necesitan mutuamente para estar en la vida del arte. Don Joaquín tenía una carta de Luigi Pirandello en la que le decía que era el mejor intérprete de Ciampa que jamás hubiera entre todos los que vio. Y Pirandello no acostumbraba a adular y, apasionado como era, siciliano al fin, me imagino la emoción que sintió al ver y escuchar su creación literaria viviendo sobre el escenario, ésa que a mí me emocionó sin más recursos que los medios expresivos del actor, sin escenografía, ni luces, ni vestuario, ni maquillaje, ni los otros actores. Yo vi un teatro desnudo y desde entonces supe, y para siempre, que el teatro se hace con actores y lo demás adorna, enmarca o sobra. Vi años más tarde, a la famosa Marta Abba, la amiga íntima de Pirandello, y no me transmitió nada; hablaba, se movía, decía un texto, pero el misterio de la creación divina que da el actor, el que llega por la razón al alma, no lo había. He visto tantos Pirandellos, buenos, regulares, malos y hasta pésimos, y el mejor, el que me hizo sentir a Pirandello, fue el de don Joaquín, en una tarde fría de lluvia, en un cuarto pobre, sin calefacción, sólo el actor dando vida al sueño del autor y un mozalbete que se iniciaba en la pasión del teatro.

Como los límites de este trabajo no pretenden ser los de un libro en el cual se haga el análisis exhaustivo de cada una de las obras dramáticas de Pirandello, nos limitaremos a hacer referencias relativamente someras de algunas de ellas, haciendo observaciones más detenidas en las que consideramos sus tres dramas fundamentales, *Così è, se vi pare*, *Seis personaggi in cerca d'autore* y *Enrico IV*.

El tema de la paternidad, visto a través de su "filosofía" idealista y de su concepción de la verdad, está presente por lo menos en cinco de sus comedias y dramas: *Pensaci*, *Giacomino*, cronológicamente la primera, *El injerto* (*L'innesto*), *L'uomo, la bestia e la virtù*, *Tutto per bene* y *L'altro figlio*. En *Piénsalo*, *Santiaguito* el protagonista es un hombre anciano que se casa con una mujer 50 años menor, acepta como hijo suyo el fruto de la relación de su joven mujer con un hombre joven. Se pone en contradicción dialéctica la moral convencional e hipócrita con la moral de la naturaleza, una más humana y sencilla, la moral pirandelliana. En *Tutto per bene*, Martino Lori se resigna a todos los sufrimientos. Su mujer ha muerto y él se nutre de su recuerdo y del gran amor que le profesó. Le queda su hija a quien ama intensamente. Está a su lado el amigo íntimo de la familia, Salvo Manfroni. Descubre, después de veinte años, que su hija no es su hija, sino la del amigo Manfroni en una relación con su infiel cónyuge difunta. Hay doble engaño y doble decepción, traicionado por la mujer y por el amigo. Debería producirse el gran desastre de sus sentimientos, el derrumbe de su vida sostenida por los pilares del recuerdo venerado de la muerta y el inmenso amor por esa hija. ¿Qué hacer, vengarse? No. ¿Por qué? *Tutto per bene*, todo sea por el bien de esa criatura, porque la felicidad de su hija es la única felicidad posible para él. ¿Generosidad? Más que nada idealismo filosófico: la verdadera paternidad es el sentimiento de padre. El se hizo padre amando a esa niña y eso es más válido que la paternidad biológica. El eligió la parte de padre en la comedia de su vida y ésa es la única verdad, porque es su verdad. La verdad es una para cada uno y jamás la misma para todos. Recordemos el mismo problema en *El pato salvaje* de Henrik Ibsen, drama que podríamos llamar de la verdad, la absoluta, la única posible, la que es común a todos y a toda una clase, la burguesía decimonónica. El personaje Hjalmar descubre que su hija, por la que ha profesado un amor hipertrofiado, no es su hija y entonces la repudia. La niña se mata y la desgracia aplasta ese hogar. Pirandello cubre a sus personajes, como lo dijimos, con el manto de la ternura, de la compasión para con aquéllos que son víctimas de la feroz burla del destino.

Mucho se habló de la oscuridad, de lo ininteligible que eran sus dramas, bastaría recordar el estreno en Roma de sus *Seis personajes en busca de autor*. Todos aquéllos que insisten en ver de-

masiado la parte filosófica de su teatro, se pierden en los senderos de la línea argumental y por eso develamos y aclaramos la oscuridad pretendida comentando algunos de ellos. *Vestire gli ignudi* (*Vestir los desnudos*). El tema es el de una muchacha cansada de su vida miserable que busca el suicidio como solución. Un novelista toma el caso y convierte a la mujer en heroína, víctima de la sociedad en que vive. Un periodista hace una crónica, "a modo suo", que nada tiene que ver con la realidad. Aparece el novio, que había abandonado a la mujer, consciente de ser él el culpable del suicidio y eso no es efectivo. La realidad, esa "verdadera", es fea, es gris y es necesario embellecerla con la imaginación, vestir al desnudo.

La vita che ti diedi es el drama de una madre cuyo hijo murió. Esa verdad ella no la acepta, porque no le sirve para vivir, entonces revive a su hijo, continúa las cartas con su amada, prolonga su vida, arregla su cuarto, habla de su hijo que ha salido y que está por regresar. Para los demás está loca, para ella es la única verdad posible. El tema se llevó al cine en 1937, en uno de los episodios de *Carnet de bal* dirigido por Julian Duvivier con la actriz Françoise Rosay.

Come prima, meglio di prima (*Como antes, mejor que antes*), es el tema de la creación ideal de una madre verdadera como si fuera otra mujer y así se convierte en más real, porque ha sido creada como personaje-madre. Se realizó en cine en dos oportunidades.

Siguen presentándose obras como *El placer de la honradez*, *No es una cosa seria*, *La señora Morli*, *una y dos*, *Cada uno a su modo*, *La razón de los demás*, *El juego de las partes*, *Questa sera si recita a sogetto*, *La nueva colonia*, *Lazzaro*, sus actos únicos *L'imbecile*, *L'uomo dal fior in bocca*, *La patente*, *La sagra del Signore della nave*, *L'umie di Sicilia*, y sus mitos *La favola del figlio cambiato*, con música de Malipiero, y el inconcluso y póstumo *Gigantes de la montaña*, dos actos y un sustituto del tercero que Pirandello no alcanzó a escribir, pero que contó a su hijo Stefano, quien lo relata, como argumento, y en las representaciones lo lee un actor.

En 1921 (10 de mayo), en el Teatro Valle de Roma se estrenó la obra que habría de ser el comienzo de la fama universal de Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*. Acostumbrado el público romano a ver dramas y comedias tradicionalmente cons-

truidos, no entendió nada de lo que acontecía en ese escenario. Asombrado, pasó del estupor a la furia por sentirse burlado por el autor. Silbidos, gritos y luego, bastón en mano, se inició la persecución del autor para castigarlo físicamente por su osadía. Luigi Pirandello con Lietta corrieron por el Corso Vittorio Emanuele en busca de un taxi en donde refugiarse. Así son los comienzos de los grandes momentos del teatro. Chejov, en idénticas condiciones, escapó del T. Alexandrinski en San Petersburgo en 1896 en el estreno de *La gaviota*. Y así nació también el romanticismo francés con la llamada batalla de *Hernani* de Víctor Hugo en 1830.

Luego *Seis personajes...* se reestrenó en el T. Manzoni de Milano con gran aceptación del público y empezó la carrera que había de culminar con el Premio Nobel en 1934. ¿Qué era lo que exasperó a los italianos en 1921 en el estreno de *Sei personaggi...*? El teatro dentro del teatro, que es tan antiguo como la Comedia Nueva de Menandro, como Plauto, como el teatro medieval, como Shakespeare, pero que el público olvida. Además Pirandello presenta este teatro dentro de su propio teatro, con la irrupción de los personajes, fantasmas más reales que los actores que están ensayando *El juego de las partes*. El mito de Pigmalión, que ha servido para crear tantas obras, es la esencia de *Seis personajes...*: los personajes se le escurren de las manos al autor como gotas de agua, son autónomos, se rebelan contra su autor, se enfrentan con su creador que no puede dominarlos. Los "personajes" (El Padre, la Hijastra, la Madre, el Hijo legítimo, los dos niños y Madame Paz —española en el original, italiana en las traducciones—) interrumpen el ensayo pidiendo que los dejen representar su drama doloroso. La historia, el argumento de la obra, que Pirandello no quiso escribir tradicionalmente, no es fundamental y, además, para gran parte del público pasa inadvertido. Se entrega el drama previo, el que los "personajes" viven y reviven, fragmentariamente, de modo desordenado, lo cual es la causa de la falta de claridad aparente, pero que es el cimiento de la estructura dialéctica y del juego de oposiciones realidad-ficción. Esta carencia de orden lógico, al que estaba acostumbrado el público desde Esquilo hasta el realismo burgués ibseniano, desorienta a los actores de la compañía que estaba ensayando, pero los fascina, los arrastra hasta el fondo del infierno pasional en que viven los "personajes". Y así sucede con los públicos de todo el mundo desde hace casi setenta años. Y en

esto reside la genial astucia dramática del siciliano, su ingenio en la creación de una estructura insólita que ha fascinado y conmovido a tantas generaciones y que ha influido en los autores de todo el teatro contemporáneo.

"¡Qué difícil es el arte, todo arte en cada manifestación suya y cómo es extrañamente difícil el arte dramático! Idear y observar pueden hacerlo muchos. Transformar y reproducir, muy pocos. Y para estos poquísimos, ¡qué trabajo, qué tormento, a veces qué angustia!", escribe el mismo Pirandello. Ideó, pensó, soñó esos personajes en su fantasía, pero qué difícil empresa le parecía —insuperable acaso—, expresarla con el mismo valor dramático de sus sueños. Y por eso, lo explica el personaje El Padre, los dejó fuera del marco de una obra, los dejó solos, sin forma fija y por eso ellos se rebelan y salen por el mundo a buscar un escenario en donde vivir, cada uno, su momento eterno, a contar sus tormentos, sus angustias. "Se nace hombre, o flor, o mariposa, nosotros nacimos personajes", esa era su identidad, una idea, la idea personaje, no su objetivización dramática, sino una ilusión eterna.

Enrico IV, menos llamante, sin los brillos deslumbradores de *Seis personajes...*, es la obra más profunda y patética del creador siciliano. Juega como pretexto aparente, y en verdad sin importancia, a pesar de lo que señala E. Cremieux (prólogo a la traducción francesa de *Enrico IV*), con el asunto histórico, los acontecimientos en que se ve envuelto el emperador de Alemania del siglo XII Enrique IV. El personaje, sin nombre propio, se queda con la máscara de su disfraz a consecuencia de un accidente y vive en su mundo de locura durante años. Vuelve a recuperar la razón, pero ya no puede volver a ese mundo de donde salió tanto tiempo. Su soledad y su angustia son su vida. Vivió en la locura y en ella permanecerá. Es ésa su verdad y elige la locura como su realidad. Atraviesa los límites de ambas existencias, y su existencia, el ser profundo y verdadero, es el personaje, el de la máscara de su drama doloroso de la cual ya no podrá salir y ahí se queda, irremediablemente, para siempre. Contempla y conoce su locura. Su presente es su pasado y su futuro es la eternidad. Siente el tiempo fundido en su existencia, pues él, voluntariamente, fija y detiene su existencia en un momento que sí es eterno.

La crítica de su época, que no lo comprendió, lo atacó con la saña común de los mediocres. El público iracundo que no acep-

taba sus formas nuevas y la hostilidad de los católicos de entonces, ideológicamente adversos, rechazaron sus obras durante años. *Liola* fue retirada del teatro Alfieri de Torino precisamente por esos ataques y calificaron de obscena dicha obra. La concepción católica entraba en oposición con la concepción pirandelliana del mundo.

Pirandello introdujo en la cultura popular la dialéctica de la filosofía moderna, contrapuesta a la forma aristotélica-católica de concebir la realidad objetiva, su nueva concepción de la objetividad (recordamos al dramaturgo católico por excelencia, Manzoni).

Entre 1889 y 1890, Pirandello escribía: "Lamentamos que el drama sea inexistente en nuestra literatura. Se dicen tantas cosas y se proponen tantos consuelos, tantas exhortaciones, tantos aditamentos, tantos proyectos. Tarea inútil: el verdadero mal no se ve ni se quiere ver. Falta la concepción de la vida y del hombre. . ."

Pirandello, hombre del ochocientos cronológicamente, libera el teatro italiano del melodrama tradicional pseudo-romántico y lo eleva, en su actitud moderna y crítica, a los niveles cimeros del teatro europeo. Innovador, con profundas raíces intelectuales, marcó y orientó todo el teatro contemporáneo de manera tal que la mayoría de los grandes autores europeos posteriores quedaron en el orbe de su influencia. La crisis y el derrumbe de la burguesía, la soledad del hombre incomunicado que crea sus propios límites y su mundo encerrado en su "verdad" para poder vivir más allá de su angustia, los temas y problemas de los personajes del teatro y del cine salen de la caja pirandelliana.

Pirandello fue, además, un auténtico hombre de teatro, pleno, completo. No sólo escritor, sino que tomó parte activa en el fenómeno teatral: fue director y empresario de su compañía que presentaba sus obras en el teatro Odescalchi de Roma. Esto no es simplemente anecdótico, el Pirandello capocómico es un hecho de extraordinaria importancia en el proceso creador del autor. En el escenario, la palabra del escritor se convierte en voz viva y los personajes se independizan y surge el verdadero fenómeno que se perfecciona con el público. Recordemos que Molière escribía sus obras ya pasadas por el tamiz del actor y del público. Y Shakes-

peare, actor, hombre de teatro de una compañía, nunca publicó una obra sin antes experimentar el proceso creador de la actuación y la recepción del público. De ahí, del escenario, salía la obra, la verdadera obra dramática. Los grupos experimentales realizan hoy una creación parecida trabajando de consuno, autor, director y actores. La obra tiene así el aporte de la savia que le dan los creadores que no son literarios y gana en expresividad, en la acción, en la construcción de los personajes, en la cimentación y crecimiento de los conflictos. Como método creador es sin duda mejor que el del escritor solitario y es una vía experimental que da frutos excelentes.

Mediando los años veinte, una compañía de ese teatro que en general suele llamarse comercial, partió en gira continental europea y atravesó el Atlántico y llegó a EE.UU. y a nuestra América Latina. Era la Compañía de Alta Comedia de Dario Niccodemi, autor y director. Llevaba sus famosas obras *La Nemica* (*La enemiga*) y *Scampolo* (*Retazo*) con la primera actriz joven Vera Vergani. Lo que nos interesa de esta gira es que el elegante autor-director de esas comedias que lindaban con el género melodramático, incluyera en su repertorio *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello, algo así como la contraparte o la antípoda de *Retazo* y de *La enemiga*. Este drama tan vanguardista (1921), casi una "commedia da fare" (comedia para improvisar), fue conocido en Francia y el resto de Europa, en EE.UU. y en las capitales latinoamericanas gracias a Niccodemi. Vera Vergani fue la primera Hijastra de los *Seis personajes*... que conoció el público no peninsular.

Por esos mismos años el estreno de *Enrico IV* se lo entregó Pirandello al actor Ruggero Ruggeri. Nos tocó en suerte —o quizás no— ver a R. Ruggeri octogenario en el personaje de Enrique IV y nos costaba trabajo imaginar la gran creación que había hecho en 1924 y de la cual Pirandello quedó tan entusiastamente satisfecho. Viejo, limitado en su expresión corporal, casi sin voz, sólo un ronquido inaudible, asistimos a un *Enrique IV* en decadencia. Ruggeri, como todos los actores, incapaz de autocrítica, mostraba ese personaje que es desbordantemente protagónico, como si fuera su fantasma, un eco de lo que él hizo mediando la década del veinte. El personaje Enrique podría compararse, en lo que se refiere a trabajo de actor (por las dificultades técnicas de un personaje tan vital que habla durante toda la obra) con el Macbeth. Muy

pocos, sólo los muy grandes pueden enfrentarse a esos personajes y tener éxito.

Pirandello en el cine

El genio italiano fue, a través de los siglos, en lo que a arte se refiere, creación plástica —pintura, escultura y arquitectura— o bien, creación musical —en los períodos polifónico y barroco y desde el seicento con el melodrama lírico. En literatura, salvo en los finales del siglo XIII y comienzos del siglo XIV, con Dante, nunca fue Italia una alta cumbre. España, Francia e Inglaterra tuvieron sendos Siglos de Oro, así llamados por la excelencia de las obras y la abundancia de autores teatrales. Ya señalamos que hubo de aparecer Pirandello para que Italia tuviera una figura señera en el arte teatral.

El cine fue inventado por los Lumière en Francia y casi coetáneamente por Edison en EE.UU. Pero los italianos supieron muy bien aprovechar este invento con el cual los inventores no sabían qué hacer. Italia, con Pastrone a la cabeza (1912), convierte el cine en un nuevo arte. Los primeros estudiosos y teóricos del cine en el mundo son Edmondo d'Amicis y Giovanni Papini, y hasta ahora los más importantes teóricos cinematográficos siguen siendo los italianos. Quien primero se dio cuenta de que el actor se enfrentaba con un medio expresivo nuevo, con un lenguaje nuevo, fue la gran Eleonora Duse. Los actores de 1916, cuando la Duse habló de lenguaje de cine (prioridad mundial), actuaban ante las cámaras como ante un público teatral. Luego la escuela neorrealista y los grandes directores que siguieron, le dan a Italia, por derecho propio, uno de los lugares más importantes en el arte del cine. Pirandello no podía estar ajeno a esta terrible tentación cinematográfica. Su novela *El difunto Matías Pascal* tiene dos versiones cinematográficas. La primera en 1925, dirigida por Marcel L'Herbier, con hermosos decorados de Alberto Cavalcanti, brasileño, decorados con techo, con la actuación de Mosjoukine, Pradot, Michel Simon. Se considera una realización muy formalista, con imágenes refinadas, pero un filme falso, presuntuoso, literario, convencional y comercial. Corresponde, además, a una época de crisis del cine, en que se dejaba arrastrar fácilmente por el intelectualismo, lo lite-

rario, la pintura. Pecados éstos que no se pueden atribuir a Pirandello que sólo aportaba su novela que servía de base para el guión. La segunda versión es de 1937, dirigida por Pierre Chenal, con la actuación de Pierre Blanchard y de Isa Miranda. Esta versión tiene las características de ese cine francés de la década del 30, realismo poético, un acentuado gusto por los análisis psicológicos, y un ambiente gris, de tintes sombríos y pesimistas. La realización de L'Herbier, aunque menos inserta en el lenguaje cinematográfico, mostraba muy bien el marco italiano con el campo toscano de San Gimignano. En la versión de Chenal lo más importante era la actuación de Blanchard. No siempre los guiones de cine están al nivel de los originales novelescos de donde se adaptan. Tenemos que esperar a Visconti para encontrar un guión que no traicione la novela y que sea lenguaje de cine y no literario. Pirandello quedó siempre muy por encima de sus adaptadores.

En 1926, Amleto Palermi adaptó *Enrico IV* y el personaje fue interpretado por uno de los mejores actores alemanes expresionistas, Konrad Veidt. Cine mudo, en cuyas didascalias se empobrecía el pensamiento pirandelliano, difícilmente podía superar o igualarse al lenguaje teatral, al del actor sobre el escenario, a pesar de la calidad extraordinaria del intérprete. Gennaro Righelli realizó *Canzone dell'amore* en 1930, la primera cinta sonora italiana, rodada en tres versiones, y *Pensaci, Giacomino*, que resultó teatro filmado, pero no adaptación de la comedia al lenguaje cinematográfico. Mario Camerini filmó *Ma non è una cosa seria* (1936). Todas estas versiones se realizan en la peor época del cine italiano, la década del 30, en plena decadencia, durante la dictadura fascista. En EE.UU., el director George Fitzmaurice, dirigió *Come tu mi vuoi* (*As you desire me*) con la extraordinaria Greta Garbo y el austríaco Erich von Stroheim. Tampoco fue una versión afortunada. También en EE.UU. se hicieron dos realizaciones de *Come prima, meglio di prima*. En ambas se perdía la idea pirandelliana y quedaba sólo la cáscara del contenido argumental de un realismo pobre. Pirandello era todo fantasía, imaginación desbordante, por eso exigía un director y un guionista con la suficiente sensibilidad como para conservar la grandeza del teatro en el lenguaje de cine. Gennaro Righelli realizó *El viaje*.

El año 1933 Pirandello escribió un guión literario que fue realizado en Italia por Walter Ruttmann. Ruttmann junto con el pin-

tor sueco dadaísta Viking Eggeling y Hans Richter, también de la escuela Dadá, crea el movimiento experimental del cine alemán que buscaba juegos rítmicos a través de signos geométricos y abstractos, formas puras, una música visual. *Acciaio (Acero)*, así se titula el guión, sucede en una fundición, en donde los elementos mecánicos, los altos hornos, el fuego, el ruido que es aplastante, toda una sinfonía sin alma, son los protagonistas. ¿Y el hombre en donde está? Pirandello sin seres humanos, sin pasiones, sin conflictos, sin doble personalidad, sin personajes, sin fantasmas, sin contradicciones dialécticas de realidad-ficción, sin tormentos, sin locura, no es Pirandello. Ruttman conserva demasiado su abstraccionismo, sus ejercicios rítmicos, que ahora, además, son sonoros. La película que recordamos era muy de Ruttman y poco o, mejor, nada de Pirandello. Muchos la han relacionado con la opereta fascista, la fanfarria mussoliniana, vacua y ruidosa. Fue un fracaso al cual no merecía estar asociado el nombre de Pirandello.

En 1937, un año después de su muerte, el mejor autor italiano postpirandelliano, el napolitano Edoardo de Filippo, escribió una obra basándose en el guión literario de Pirandello *L'abito nuovo*. Algunos han hablado de una obra escrita en colaboración entre los dos italianos del mezzogiorno, pero no es así. Edoardo, como se le llama simplemente en el teatro, adaptó un texto que Pirandello había escrito para el cine.

En *Carnet de bal* de J. Duvivier (1937) uno de cuyos episodios es adaptado de *La vida que te di*, no se menciona el nombre de Pirandello en los créditos.

El escritor francés Jules Romains, guionista de la película dirigida por Jacques Feyder *L'image* (1926), reconoce la influencia pirandelliana en el tratamiento de los conflictos pasionales de su guión y dice: "Se ama a una mujer imaginaria, no a una mujer real... sin saber por qué los hombres deforman su visión". Tal vez sea esa concepción pirandelliana lo único que sobrevive del filme.

Hay que recordar que en 1919, Pirandello dirigía la productora cinematográfica Tespi-Film, con A. Fratelli y Ugo Fracchia.

Pirandello comprendió muy bien la importancia del cine y empezaba a interesarse por escribir para este nuevo medio artístico. Desgraciadamente en su época el cine italiano era una muy pobre expresión que sólo servía a intereses propagandísticos del régimen del ventenio fascista. No había tampoco ningún director con

la capacidad suficiente para verter su teatro al lenguaje icónico con la belleza y la sensibilidad suficiente para no traicionar el pensamiento pirandelliano. Los grandes realizadores de los últimos años, como Visconti, Antonioni, o más recientes como Marco Bellocchio o Bernardo Bertolucci, habrían podido crear una excelente película, del más puro cine, con *Così è, se vi pare*, sin desvirtuarla, sino, por el contrario, mostrando en imágenes, muy fielmente, el conflicto doloroso, de esos seres encerrados en la angustia de sus personajes.

Influencia en el teatro contemporáneo

Todo lo que hemos llamado las constantes de la obra pirandelliana, cambia la faz del teatro de los últimos 50 años. Baste citar los nombres de grandes autores que mucho le deben a Pirandello y que sin él ellos no habrían nacido como autores dramáticos: Jean Giraudoux, Ferdinand Crommelynck, Eugene O'Neill, Henri Berstein, Marcel Achard, John B. Priestley, Goetz, Gantillon, Jean Anouilh, Jean P. Sartre. En cuanto a contenido, el teatro contemporáneo le debe a Pirandello la presencia crítica del derrumbe de una sociedad como clase, la burguesía, de este mundo en disolución en donde el hombre se debate angustiado y solitario, desesperado, porque carece de fe, de orientación, de fuerzas y se consume devorado por su incapacidad de reacción frente a otra fuerza ascendente. En lo formal y estructural devuelve al teatro la audacia que había perdido en siglos de pseudoclasicismo, melodrama romántico y realismo burgués.

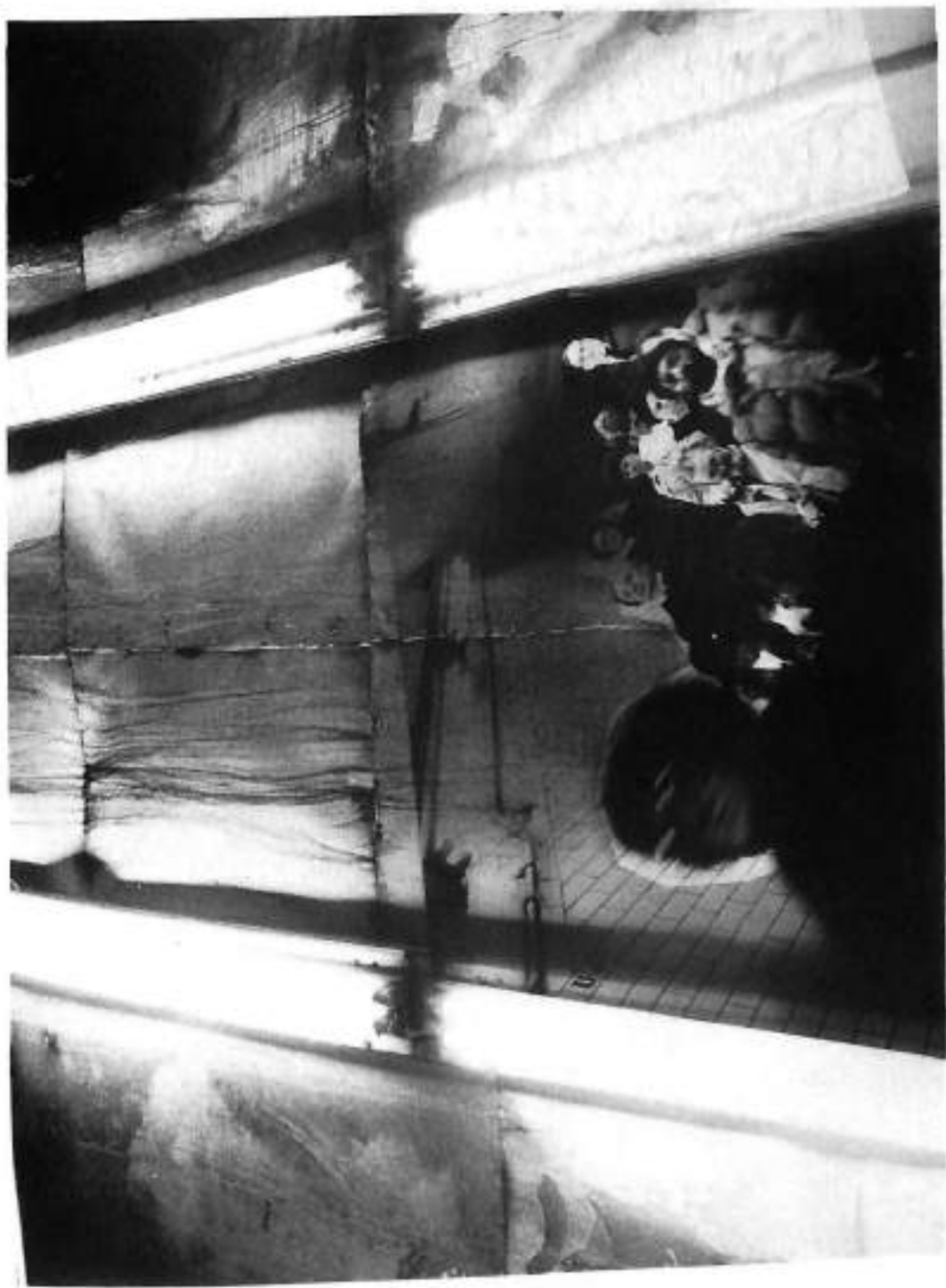
Testamento de Pirandello

“Que se deje pasar en silencio mi muerte. A los amigos, a los enemigos, plegaria; tampoco que hablen de mí en los diarios, ni por asomo. Ni anuncios, ni partes de defunción.

Muerto, no se me vista. Que me envuelvan, desnudo, en una sábana. Y nada de flores sobre el lecho y ninguna vela

encendida. Carroza de última clase, la de los pobres. Desnudo. Que ninguno me acompañe, ni parientes ni amigos. La carroza, el cochero y basta. Quémenme. Y mi cuerpo, apenas haya ardido, que se disperse, porque nada, ni siquiera las cenizas, querría que permaneciese después de mí. Pero si esto no puede hacerse, que la urna con las cenizas la lleven a Sicilia y la entierren en alguna piedra rústica en el campo de Girgenti donde nací."

Se apagó lentamente, como un cirio de cera, en silencio y sin dolores, en Roma, 1936.



Maria Cecilia Piazza



Billy Hare