



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN AUDIOVISUAL
TRABAJO DE GRADO

LUIGI PIRANDELLO

El involuntario encuentro de la vida en la vida

Tesista: Anna Rosa Paladino Collarino

Tutor: Virginia Aponte

Caracas, septiembre de 2006

A mi mamá y a mi papá, por la tragedia
A mi hermana, por compartirla
A mis abuelos, por el legado, los recuerdos y la pasta
A mi familia, por tratar de ser
Per la professoressa Helzel, per presentarmi Pirandello
A Virgi, por recordármelo, por reconocer mi ficción y dejarme llorar por ella
A Rony, por secarme las lágrimas y soportar
A Alejandro, por los libros y la crisis
A las chicas: Naty, Paty y Migle y Ana O' por estar, por el formato, unas citas y la
primera lectura
A Jose, por siempre estar cuando hace falta
A Biagio, por estar en mente
A la memoria de Laura...
Al signor Mazarella, per la disposizione
A Teatro UCAB, por el espacio para descubrir
Alla Codazzi, per il soggiorno nelle lettere
Al Instituto Italiano de Cultura

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	1
JUSTIFICACIÓN	4
MARCO REFERENCIAL	6
CAPÍTULO 1: LUIGI PIRANDELLO Y	
SU INVOLUNTARIO PASO POR ESTE MUNDO	6
1.1 Una isla, un pueblo, una casa, una familia	6
1.2 Luigi Pirandello y su involuntario paso por este mundo	9
1.3 Germen de un hombre, de ninguno y de cien mil	14
1.4 Palermo: La máscara en la catedral	22
1.5 La Universidad: Palermo, Roma, Bonn	28
1.6 El regreso: Antonietta, sonido de un piano ajeno	40
1.7 La locura de mi mujer soy yo	56
1.8 El espejo: encuentro con un padre ausente	63
1.9 La última etapa: teatro de una vida	66
1.10 Una aclaratoria	72

CAPÍTULO 2: EL HOMBRE Y SU CREACIÓN	74
2.1 Luigi Pirandello: obra de una vida inconsistente	74
2.2 Seis personajes en busca de autor (comedia todavía no escrita)	85
2.3 Enrique IV: la máscara de la locura	98
2.4 El hombre de la flor en la boca: paseo de la mano con la muerte	107
CAPÍTULO 3: LA ESCRITURA	113
3.1 Sobre la construcción de una historia	113
3.2 Sobre los personajes	122
MARCO METODOLÓGICO	126
OBJETIVOS	126
1. EL PROCESO	127
1.1 Posibilidad de creación	127
1.2 Instrumento de trabajo	128
1.2.1 La Historia	130
1.2.2 Los personajes	133
1.3. La aplicación del instrumento	136

1.3.1 La historia	137
1.3.1.1 Sentimiento máximo	137
1.3.1.2 El dominio y el tono	138
1.3.1.3 El Pretexto	141
1.3.1.4 El carácter de la palabra	147
1.3.1.5 La extensión	148
1.3.1.7 Idea	149
1.3.1.8 Sinopsis	149
1.3.2 Los personajes	151
1.3.2.1 De la persona al personaje, el personaje en busca de autor y el personaje y su autor	151
1.3.2.2 Tablas de descripción de personajes	155
2. LA CREACIÓN: EL VOLUNTARIO PASO	
DE QUIEN ADMIRA UN LEGADO DE CREACIÓN	172
CONSIDERACIONES FINALES	204
BIBLIOGRAFÍA	208

INTRODUCCIÓN

Pero yo, uno, ¿quién, quién?

*Pero ¿qué otra cosa tenía yo dentro más que este tormento que me
revelaba ninguno y cien mil?*

Uno, ninguno y cien mil

Luigi Pirandello

Luigi Pirandello fue un hombre dedicado al estudio de la fenomenología del ser. Formado en la época transitoria entre el naturalismo y el vanguardismo, dejó un legado de más de doscientas obras entre novelas, ensayos, cuentos y obras de teatro, todas ellas cargadas de una profunda reflexión sobre la condición incierta de la personalidad humana, y su capacidad para mutar.

Desde este pensamiento, Pirandello descubrió que la vida es un flujo continuo que el hombre intenta parar cristalizándolo en formas, en categorías estables. Estas formas son los conceptos que el hombre crea de sí mismo y de su entorno, a partir de los cuales juzga su exterior. Sin embargo, Pirandello encontró que incluso los conceptos son inciertos, ya que, si bien ellos tienen una forma común para todos, son interpretados distintamente según la percepción de cada persona, por lo que se transforman a partir del mundo interior de cada quien.

La relatividad, la disolución de la personalidad y la delgada línea entre la realidad y la ficción fueron algunos de los temas que obsesionaron a este autor, a partir de los cuales se permitió transgredir los paradigmas de escritura dramática. Gracias a la propuesta teatral de Pirandello, el teatro pasó a convertirse de un medio de entretenimiento, a un espacio de encuentro con el drama de la vida misma, un espejo que revela la imagen grotesca del hombre.

Este trabajo de grado pretende revivir la imagen de Luigi Pirandello a través del medio que él revolucionó: el teatro. A partir de una investigación profunda de su vida y tres de sus más grandes obras teatrales, *Seis personajes en busca de autor*, *Enrique IV* y *El hombre de la flor en la boca*, se intentará dar vida a la imagen de un hombre que es el reflejo de todos, proyección del drama de ser humano, de la tragedia de creerse seguro en las formas, pero realmente ignorar quién se es, ser relativo, estar condenado a buscar refugio en las imágenes que crea la mente, en la imaginación, puerto de los deseos, los miedos y la memoria.

Este trabajo de grado contiene un Marco Referencial que consta de tres capítulos. El Capítulo 1 presenta una biografía extensa de Luigi Pirandello, desde los antecedentes de su nacimiento, hasta los últimos días de su vida. En este capítulo se hace hincapié en las experiencias que lo marcaron profundamente, permitiéndole generar su pensamiento ante la vida y el arte.

En el Capítulo 2 se hace una exposición de la esencia del pensamiento pirandelliano, así como una descripción de las tres obras escogidas: *Seis personajes en busca de autor*, *Enrique IV* y *El Hombre de la flor en la boca*.

En el Capítulo 3 se encuentran expuestos y explicados los distintos aspectos que debían ser tomados en cuenta en el momento de llevar a cabo el proceso de creación.

La segunda parte de la tesis es el Marco Metodológico, en el cual está estructurada la información expuesta en el Capítulo 3 del Marco Referencial de manera de esclarecer la forma de llevar a cabo la creación artística. En esta parte también se narra cómo se dio el proceso creativo y los descubrimientos a través de los cuales surgió el producto final.

Seguido a esto, se presenta el producto final, la pieza teatral inspirada en la vida y obra de Luigi Pirandello que lleva por nombre *Luigi Pirandello, el involuntario encuentro de la vida en la vida*.

Finalmente, en la última parte de la tesis, se hace referencia a ciertas Consideraciones Finales, las cuales son el fruto de una reflexión acerca el trabajo realizado.

JUSTIFICACIÓN

...el sentimiento que nosotros tenemos de la vida es precisamente esa chispa de Prometeo. Esta chispa nos hace vernos perdidos en la tierra; proyectar alrededor de nosotros un círculo más o menos amplio de luz, más allá del cual está la sombra negra, la sombra pavorosa que no existiría si la chispa no estuviera encendida en nosotros; sombra que, sin embargo, nosotros tenemos, por desgracia que creer verdadera, mientras que la chispa se mantenga viva en nuestro pecho.

El Humorismo

Luigi Pirandello

La vida de Luigi Pirandello es digna de ser conocida incluso desde antes del día de su nacimiento y hasta su último estertor. Desde su gestación, y durante sus sesenta y nueve años de paso por este mundo, el autor (y en especial, el hombre) protagonizó acontecimientos apasionantes y reveladores, la mayoría de los cuales fueron la fuente directa de su creación artística.

Sin duda es interesante conocer la vida del autor, pero lo es aún más conocer la vida del hombre, su drama. Hablar de la vida de Luigi Pirandello, mostrarla en la imagen viviente que es el teatro, es utilizar como recurso un momento individual para convertirlo en espejo de las incertidumbres a las que estamos sujetos todos.

A través de este trabajo de grado se pretende escribir un texto teatral, cuyo objetivo no es la adaptación de datos a un código teatral, sino la combinación de una serie de elementos provenientes de la investigación y de la inspiración, con el fin de crear un mensaje que trascienda la dimensión personal y se proyecte a un plano más colectivo. Esto se hace para intentar crear una reflexión acerca de la condición humana a partir de la muestra de una vida, y sus inquietudes. Se espera además que a partir de la reflexión se genere un cambio de actitud, un reevaluar la vida misma.

Para fines de este trabajo de grado, se hará una narración de la vida de Luigi Pirandello desde su nacimiento hasta su muerte, pero la información que se verá reflejada en el producto final sólo podrá ser descubierta y determinada a partir del proceso de creación, el cual, mediante ciertos ejercicios, mostrará cuál es el aspecto de la vida de Pirandello que conviene ser usado para transmitir el mensaje.

Por otra parte, se hizo una escogencia de las obras teatrales más representativas del pensamiento pirandelliano, de las cuales se tomará la esencia para la creación artística, objetivo general de esta tesis. *Seis personajes en busca de autor*, *Enrique IV* y *El hombre de la flor en la boca* representan tres de las más importantes piezas creadas por Pirandello, las cuales pertenecen al período más floreciente y cargado de reflexión del autor, comprendido entre 1921 y 1935. Ellas representan la concentración máxima de una vida de reflexión y padecimiento, así como el legado más importante que Luigi Pirandello dejó a la humanidad.

Estas tres obras fueron escogidas porque dos de ellas – *Seis personajes en busca de autor* y *Enrique IV* – representan fielmente la concepción pirandelliana de la vida y la forma; *El hombre de la flor en la boca* en cambio forma parte de su colección de obras cortas, y propone de manera poética cómo cambia la percepción de la vida dependiendo de las circunstancias en las que el hombre se encuentre, en este caso, cómo se ve la vida cuando se lleva encima la muerte.

MARCO REFERENCIAL

CAPÍTULO 1: LUIGI PIRANDELLO Y SU INVOLUNTARIO PASO POR ESTE MUNDO

Todo fantasma, toda criatura de arte, para existir, debe tener su drama, es decir, un drama del cual es personaje y para el cual es personaje. El drama es la razón de ser del personaje, es su función vital, necesaria para existir.

El Humorismo

Luigi Pirandello

1.1 Una isla, un pueblo, una casa, una familia

La historia de la familia nuclear de Luigi Pirandello se remonta a la Italia de la segunda mitad del siglo XIX, época en la que estallaron los movimientos revolucionarios para liberar el territorio meridional del reinado de Fernando II de Borbón.

Socialmente el país estaba dividido en dos frentes: los apoyaban a la monarquía, y los que querían deshacerse de él, los llamados antiborbónicos, quienes, guiados por el libertador Giuseppe Garibaldi, generaban focos revolucionarios clandestinos a lo largo toda Italia.

Cuando Garibaldi llegó a Sicilia, las consignas que más atrajeron a los habitantes de la isla no fueron las de unidad, sino las de independencia. De hecho, el pueblo siciliano estaba caracterizado por una forma exasperada de individualismo, en la que intervenían “en doble e inverso movimiento, los componentes de la exaltación viril y de la sofisticada disgregación” (Sciascia, 1968, p.16). En otras palabras, el pueblo siciliano deseaba la revolución sobre todo en cuanto ámbito de expresión de la superioridad del varón sobre sus congéneres y sobre la mujer, y en segundo lugar

como medio para conseguir una independencia de la monarquía, que reforzara la identidad insular.

La unión ideológica, el compañerismo bélico y el fervor por la exaltación del pueblo siciliano fueron las causas que propiciaron el encuentro entre dos personas que pronto traerían a la vida a uno de los escritores más prolíferos del siglo XX, que tal vez estaba destinado a portar en sus venas el gen de una revolución, no política en su caso, sino literaria.

La madre de Luigi Pirandello, Caterina Ricci-Gramitto, pertenecía a una familia caracterizada por ser considerada la más antiborbónica de toda la región siciliana de Agrigento. El patriotismo era el lazo que unía a todos sus integrantes, tanto es así que la misma Caterina, siendo una niña de trece años, cosía banderitas italianas en el sótano de su casa (Camilleri, 2005), las cuales eran portadas por los revolucionarios en representación de la unidad.

Por otro lado, el padre, Stefano Pirandello, era el decimoctavo hijo de una familia de veinticuatro hermanos, cuyo padre había muerto de cólera durante una de las grandes epidemias que atacaban la isla de Sicilia debido a la insalubridad. Stefano era partidario de Giuseppe Garibaldi, con quien se codeó varias veces en combate, por lo que fue condecorado por el mismo libertador (Camilleri, 2005). Uno de sus grandes compañeros de revolución fue Rocco Ricci-Gramitto, hermano de Caterina, gracias a quien se dio el encuentro entre los padres de Luigi Pirandello.

Después de pocos meses de haberse conocido, se celebró la boda entre un hombre recién llegado del combate, necesitado de atenciones femeninas, y una mujer que había sobrepasado la edad de matrimonio, pero “bona pí mugliera” (buena para esposa) (Camilleri, 2005, p. 146. Traducción libre de la autora), quien le debía respeto y aprecio a ese hombre que la había aceptado a pesar de sus años.

Pese a la concordancia ideológica, la relación entre los cónyuges nunca fue muy serena. Los prejuicios, la falta de arrepentimiento, el afán por mantener una

postura – o forma- familiar exigida por la sociedad impidieron que esta pareja de patriotas se conocieran más allá del lo que el uno creía del otro. El terrible temperamento de Don Stefano era una de las principales causas de incomunicación, el mismo Luigi Pirandello dijo en una ocasión:

Si alguna vez, bendito sea Dios, se dañaba o se rompía algún objeto de poco valor, pero difícil de reemplazar, toda la casa se llenaba de luto, en la consternación más grave...Pero era necesario entender lo que significaba para él, para el marido, la pérdida de ese objeto. Una falta de cuidado, no del objeto, sino de él, que lo había comprado. ¿Avaro? ¡Ni soñarlo! Era capaz de destrozar media casa por una baratija de poco valor.

...bastaba una tontería para que de cuando en cuando estallara salvajemente. Probablemente se arrepentía justo después; pero no quería, o no sabía confesarlo: le parecía un acto de rendición; deseaba que los demás le adivinaran el pensamiento; pero como en medio del pánico nadie se atrevía ni siquiera a respirar, se obstinaba en una cólera negra y muda por varias semanas (Pirandello en Camilleri, 2005, p. 31. Traducción libre de la autora)

Ante esta cólera, Caterina enmudecía, asumiendo que su marido no quería ser molestado ni por ella ni por los hijos, creyendo que ese hermetismo debía ser respetado, ya que se le había inculcado desde niña que la figura del marido –así como la del padre- era inmaculada, y por eso, imposible de contradecir. Al narrar esta parte de la vida de Pirandello, Andrea Camilleri (2005) cita a Giuseppe Pitré, quien dice que en la Italia meridional de finales del siglo XIX y principios del siglo XX el fenómeno comunicacional se debía principalmente a que existía un paradigma social por el cual debía guiarse un núcleo familiar; Pitré describe que “en los sicilianos es fuerte el sentimiento de familia. El padre tiene el gobierno absoluto de ella; la madre gobierna la casa, toma posesión e interés de los hijos, casi por facultad del marido, a quien ella obedece y ama aunque el no lo merezca”. (p. 26. Traducción libre de la autora)

Probablemente por esta razón, en los momentos de tensión –que eran los más frecuentes- Doña Caterina se dedicaba esquivamente a atender a su marido,

mientras que –según su hijo- él de manera inconciente realmente deseaba “que lo adivinaran” (Pirandello en Camilleri, 2005, p. 31. Traducción libre de la autora), es decir, que alguien traspasara la barrera de la apariencia y se encontrara con el hombre emotivo que podía ser.

Sin embargo, esta situación familiar prometía ser perenne e irreversible, ya que tanto en el campo de experiencia de Don Stefano, como en el de Doña Caterina la forma natural de relación en un matrimonio consistía en proyectar en la pareja una imagen fija de los roles que se asumían (padre, madre, marido y mujer), la cual estaba establecida por la cultura y la tradición, por lo que el patrón se repetía casi inevitablemente (Sciascia, 1968). Este sistema de relaciones interpersonales favorecía en ocasiones una contradicción entre el individuo y su puesto social, ya que la presión de la correcta representación de rol exigía ciertas represiones de la personalidad, que establecían una dicotomía entre el ser, y el deber ser. (Sciascia, 1968)

Debido a esta fuerte dualidad de las personalidades tanto paterna como materna, el clima familiar siempre fue causa de sufrimiento para Luigi Pirandello sobre todo en sus primeros años de vida, y representó el primer enfrentamiento entre la apariencia y la realidad de las relaciones humanas (Bellini & Mazzoni, 1995), vivida y padecida por él mismo.

1.2 Luigi Pirandello y su involuntario paso por este mundo

Don Stefano y Doña Caterina Pirandello vivían con su hija de dos años en Agrigento, ciudad siciliana en la que estalló una gran ola de cólera en el año de 1867. Para esa época, Doña Caterina estaba encinta de un niño, y su salud, como la del bebé, estaban en riesgo ante la irrefrenable devastación humana que poco a poco producía la enfermedad.

Para evitar el peligro, Don Stefano adquirió una villa a las afueras del pueblo, cerca del “Caos”, bosque denominado por los campesinos “cávusu”, forma dialectal del vocablo griego *kàos* (Bellini & Mazzoni, 1995); pronto Doña Caterina y su hija se mudaron a la villa, mientras que Don Stefano permanecía en la ciudad de Agrigento encargándose de los negocios de las minas de sulfuro que poseía y administraba.

Durante casi todo el período de gestación, Caterina llevó una vida tranquila en el “Caos”, rodeada de campos de olivos por los que paseaba diariamente, acompañada por las vistas al mar azul y límpido de la isla de Sicilia, a salvo de la epidemia de cólera. Estaba tan aislada de la vida urbana que ignoraba los estragos que se estaban viviendo en las ciudades, de los que su esposo también fue víctima. No mucho después de la mudanza de su esposa a la villa, Don Stefano se enfermó de cólera. (Camilleri, 2005)

Don Stefano Pirandello había decidido no acercarse al “Caos” por temor a que su mujer se contagiara; incluso consideró apropiado que ella no se enterara, por lo que se comunicó con los miembros de la familia más cercanos a Caterina, y les hizo jurar que esconderían el hecho. Así, le mandó una carta a su mujer informándole que los asuntos de negocios se extenderían, y que estaría ausente por un tiempo.

El señor Pirandello se hospedó en casa de una de sus hermanas en Palermo para ser atendido, y no salió de ahí hasta después de varias semanas de supervivencia. Para la época no se conocían los medios para sobrellevar la epidemia y los habitantes de la isla, campesinos en su mayoría, simplemente se encomendaban a Dios para liberar a los cuerpos enfermos de lo que ellos consideraban como un castigo del Señor; los más supersticiosos, culpaban a “le donne” (las mujeres) (Camilleri, 2005), brujas malvadas que merodeaban por las noches para hacer el mal, las cuales sólo podían ser combatidas mediante contrahechizos practicados sobre los enfermos por hechiceras del pueblo, que generalmente eran las mujeres más ancianas de la región. Debido a estos métodos de curación, la tasa de supervivencia no era muy elevada.

Tal vez el ateísmo y el escepticismo ayudaron a Don Stefano, quien después de unos meses de agonía logró recuperarse, y decidió encaminarse al “Caos” para ver a su mujer, quien para ese momento tendría siete meses de embarazo. Pero a pesar de que gracias a la distancia había logrado ocultar su enfermedad, su aspecto físico hablaba de largas noches de malestar. Su cuerpo había cambiado radicalmente desde que había caído enfermo: estaba delgadísimo, casi seco, y su rostro se había desfigurado, tornándose ojeroso y pálido (Camilleri, 2005).

Don Stefano llegó al “Caos” sin tomar precaución de su aspecto, y al presentársele de esta manera a su mujer, le provocó tal susto que inmediatamente tuvo un “síntoma de parto” (Camilleri, 2005, p.18. Traducción libre de la autora). Doña Caterina tuvo algunos dolores de parto, pero no dio a luz ese día; después de calmarse, escuchó de boca de su marido que volvería a estar sola, ya que la fantasmal presencia de ese hombre irreconocible podría perjudicarla. Al día siguiente, Don Stefano partió nuevamente para Palermo.

Cinco días después, hacia las dos de la madrugada Caterina tuvo contracciones prematuramente. Las condiciones de salubridad y los recursos para un buen parto eran escasos, sobre todo en las afueras de la ciudad, donde la soledad humana se rodeaba de los incesantes cantos de los grillos, que competían con el ulular del viento a través de las hojas de los árboles de olivo y los pinos. Esa noche del 28 de junio de 1867, un hermano de Caterina la acompañaba, y al saber de los síntomas de la mujer, salió inmediatamente en busca de ayuda por toda la campiña aledaña (Camilleri, 2005); pero a esa hora nadie tenía el valor de abrirle las puertas por miedo a la delincuencia, a “le donne” y a los fantasmas que, según los campesinos, rondaban por los campos siempre en busca de algún alma inocente. Pero el hermano de Caterina no cesó de buscar hasta que consiguió a una campesina dispuesta a ayudarlo; su sorpresa fue abrumadora cuando al regresar vio su hermana acostada en su cama, teñida de sangre, y con un bebé en brazos.

Esa noche fue memorable, tanto que años después Doña Caterina le contaría a su hijo cómo había sido todo. Por su parte, ya en edad adulta, Luigi Pirandello transformó la historia narrada por su madre en un hermoso pasaje de su autobiografía, el cual dice:

Una noche de junio yo caí como una luciérnaga bajo un gran pino solitario, en un campo de olivos sarracenos, asomado a la orilla de una altiplanicie de arcilla azul, sobre el mar africano. Ya se sabe como son las luciérnagas. Parece que la noche hace negrura para ellas, que, volando no se sabe hacia dónde, unas veces acá y otras allá, nos abren un momento aquel su rayo de luz verde. Alguna, de cuando en cuando, se cae; y entonces vemos centellear en el suelo aquel su espíritu verde, que parece perdidamente lejano. Pues así me caí yo aquella noche de junio, en que tantas otras lucecitas amarillas centellaban sobre una colina donde había una ciudad, la cual aquel año padecía gran peste. Como consecuencia de un susto debido a aquella peste, mi madre me trajo al mundo antes del tiempo previsto, en aquel solitario campo lejano, donde se había refugiado. Un tío mío andaba con una linternilla en la mano, por aquel campo, en busca de una aldeana que ayudara a mi madre a traerme al mundo. Pero mi madre se había ayudado ya a sí misma y yo había nacido antes que mi tío volviera con la aldeana. Recogido por el campo, mi nacimiento fue firmado en el Registro de la pequeña ciudad situada sobre la colina...Yo creo que, para los demás, será una cosa cierta que yo debía nacer allí y no en otro sitio, y que no podía nacer antes ni después. Pero confieso que de todas estas cosas jamás me he hecho una idea ni sabré hacérmela nunca. (Pirandello, 1956, p.27)

Siendo una pequeña criatura sietemesina, Luigi Pirandello empezó su involuntario paso por este mundo (Pirandello, 1956) en el “Caos”, ante lo cual él mismo diría, mofándose de su propia vida: “Yo por lo tanto soy hijo del Caos; y no alegóricamente, sino que es la verdadera realidad (...)” (Luigi Pirandello en Manotta, 1998, p. 1. Traducción libre de la autora).

Así como el nacimiento de Luigi Pirandello fue signado por el susto de Caterina ante la forma irreconocible de su marido, su lactancia materna fue interrumpida por el terror.

Hacia finales del año de 1867 vivía en Agrigento un ex-presidiario siciliano liberado en la época de la revolución, quien “dictaba la ley” (Camilleri, 2005, p. 21. Traducción libre de la autora) en los pueblos aledaños, es decir, controlaba mediante amenazas y violencia la voluntad de sus víctimas. Cola Camizzi era un matón que “abandonó los clamorosos gestos de sangre y se transformó en un temido jefe de la mafia local” (Camilleri, 2005, p. 21. Traducción libre de la autora). En otras palabras, el matón había cambiado su método de asesinato: si antes mataba desenfrenadamente y a la luz pública, ahora lo hacía sin espectáculos ni rumores, y sus primeras víctimas eran aquellos quienes se atrevían a rebelarse ante su ley y los que no pagaban una cuantiosa suma de dinero a cambio del perdón de sus vidas.

Ese año Don Stefano Pirandello había invertido mucho dinero en minas de sulfuro, las cuales empezaban a rendir beneficios, por lo que se convirtió en un blanco perfecto para el mafioso.

Un día, mientras el comerciante regresaba a su casa de Porto Empedocle – pueblo cercano a Agrigento- fue interceptado por el mismo Camizzi, quien trató de imponerle la mensualidad pecuniaria a cambio del perdón de su vida. Don Stefano, hombre revolucionario y fuerte, le respondió con una bofetada, seguida por una cadena de golpes que dejaron el rostro del matón como “un bollo de pan recién horneado” (Camilleri, 2005, p. 23. Traducción libre de la autora).

Unos día más tarde, indignado por semejante atrevimiento, Cola Camizzi se dirigió arma en mano a la mina de sulfuro en busca de su retador. Ambos se enfrentaron armados. Don Stefano recibió en el acto una bala en el pecho, y otra en la mano con la que se cubría la herida anterior. El señor Pirandello estaba en evidente desventaja, pero el matón no contó con que un jovencito que trabajaba en la mina lo atacaría por la espalda, golpeándolo en la cabeza. Aunque Camizzi trató de escapar, Don Stefano, ignorando sus heridas, descargó contra él deliberadamente toda la carga de su revolver (Camilleri, 2005).

Mientras tanto, Doña Caterina cuidaba tranquilamente de sus dos hijos en el “Caos”, y, dado que Don Stefano era una figura cuya estadía en casa era intermitente, jamás imaginó que su marido irrumpiría en la villa ensangrentado, moribundo, cargado por algunos amigos, con dos tiros en el cuerpo. Esta imagen la horrorizó tanto que perdió toda su leche materna, por lo que de ahí en adelante el pequeño Luigi tuvo que ser alimentado por una nodriza.

Más adelante, Doña Caterina le narraría estos episodios a su hijo, quien se sorprendió al descubrir que la aparición del padre en casa significaba la llegada de alguna desgracia que recaería sobre él. Andrea Camilleri dice que “Seguramente, en el mecanismo elemental de la cabeza del chiquitín, se formó un principio de causa y efecto: cada vez que el padre asustaba a la madre, ocurría una desgracia que probablemente lo afectaría a él” (2005, p. 25 Traducción libre de la autora). Parfraseando las palabras del autor, podría decirse que tal vez comenzaba a engendrarse en el pequeño un repudio hacia ese hombre robusto y ululante.

1.3 Germen de un hombre, de ninguno y de cien mil

Poco tiempo después del nacimiento de Luigi, la epidemia de cólera cesó, y las ciudades se hicieron nuevamente habitables, por lo que la infancia de Pirandello osciló entre la ciudad de Porto Empedocle y la de Agrigento, lugares en los que Don Stefano llevaba asuntos de negocios. El hogar del pequeño hasta por lo menos los diez años se ubicó en la Vía San Pietro de Agrigento, suburbio en el que los Pirandello eran la familia más pudiente, hecho que llamaba la atención de sus vecinos, y por lo que frecuentemente se veían afectados por los encuentros con gente de la mala vida (Camilleri, 2005). Fue aquí donde a su temprana edad “Luigino” (Luisito, como le decía su madre) comenzó a desarrollar una conciencia analítica de su entorno. Impulsado por su curiosidad infantil, experimentó el efecto enfermizo del

descubrimiento de los secretos que determinan la condición miserable del ser humano, la mentira de la vida y la muerte, de la familia y la religión.

Más que con la madre, tenía una estrecha relación con Lina, su hermana mayor de dos años, a quien le confiaba todos sus secretos, y con quien mantuvo largas conversaciones durante toda su vida. Incluso cuando las distancias se interpusieron, Lina siempre fue la primera destinataria de las cartas; con ella Luigi sentía que podía ser honesto, que no necesitaba tomar una actitud correcta, o elaborar discursos acerca de sí mismo; en otras palabras, con Lina podía distanciarse de su rol de hijo.

En cambio, la relación con la madre era el encuentro entre un niño –y más adelante, un hombre- y un mito, una forma fijada en un rol sagrado al que había que estarle eternamente agradecido por su sacrificio y subordinación (Marco Manotta, 1998). Para Luigi Pirandello las madres sacrificaban su género para convertirse en las guardianas de la vida, y las defensoras de los hijos al punto de la irracionalidad. Él mismo lo exclamó a través de la voz del Padre en *Seis personajes en busca de autor* (Pirandello, 1956, p. 63): “¡No es una mujer: es una madre!”. La madre no se realiza como espíritu, ni como una simple presencia, sino como naturaleza, por lo que “vive en un continuo sentimiento que jamás tiene solución y por lo tanto, nunca podrá tomar conciencia de su vida” (Marco Manotta, 1998, p. 144. Traducción libre de la autora). Esta inconciencia de la vida se traducía en el amor incondicional e irracional que la madre debía ofrecerle a su hijo, sin importar las circunstancias. Pero al ser una forma fijada, un rol asumido, la comunicación se daba en cuanto tal, es decir, un diálogo distante entre la criatura y el creador, entre quien interpretaba a cabalidad el papel materno, y el que se comportaba como debía ser un hijo. Por esta razón, Luigi sentía que la comunicación no era real.

El trato con su padre era respetuoso y lejano. Don Stefano era el hombre que quería a sus hijos, pero no sabía cómo expresar ese sentimiento (Camilleri, 2005). Su manera de demostrar afecto era a través de los bienes materiales; las minas de sulfuro

que poseía en Agrigento, con las cuales mantenía una buena posición en la sociedad, eran su acto de sacrificio y afecto, que, si bien lo mantenían lejos de casa, representaban el medio a través del cual adquiriría un estatus que se proyectaba a la familia, y por ello debía ser querido y respetado.

Se podría decir que la educación y el verdadero afecto le fueron dados al niño por personas ajenas a la familia. En primer lugar, durante los primeros años de aprendizaje, Luigi no fue a la escuela, sino que le fue asignado un preceptor, Fasulo, un hombre que, si bien apenas y se esforzó por enseñarle a leer, por lo menos propiciaba frecuentes visitas al teatro dei Pupi (teatro de los Títeres), en el cual Luigi empezó desarrollar un interés inconmensurable hacia las máscaras, los disfraces y los títeres de madera y latón (Bellini & Mazzoni, 1995). Pese a la mediocridad de su maestro, y casi para compensarla, Luigi quiso avocarse a la lectura, pero la biblioteca familiar no ofrecía más que una Biblia maltratada y llena de polvo, y tres o cuatro volúmenes más, entre los cuales figuraban algunas obras de Walter Scott (Camilleri, 2005). Pero pronto Luigi descubrió que cerca de su casa había una pequeña librería, en la cual de allí en adelante iría a parar todo el dinero que Don Stefano le dejaba semanalmente (Camilleri, 2005).

El primer libro que Luigi adquirió fue una tragedia llamada *Eufemio da Messina*, por la que quedó completamente atrapado y fascinado; la sensación de encanto que le produjo esa lectura fue mayor que la que había experimentado al presenciar el espectáculo de los títeres. Fue gracias a este encantamiento que Luigi decidió empezar a escribir.

A los doce años, Luigi Pirandello escribió su primera obra de teatro: *Barbaro*. Pero la escritura no fue suficiente porque ya a esa temprana edad, Pirandello intuía que el texto se realizaba realmente en el momento de la representación, “cuando los personajes escritos asumen un cuerpo que les es prestado por el actor, quien se desnuda para convertirse en otro” (Camilleri, 2005, p. 73. Traducción libre de la autora). Así que se dedicó a montar su primera obra; reunió en el patio de su casa a

algunos amigos y familiares a quienes les exigió máxima disciplina y compromiso; eliminó la figura del apuntador, todos los actores debía aprenderse sus líneas de memoria para lograr verdaderamente la conversión en el personaje. (Camilleri, 2005)

Quienes disfrutaban de esos espectáculos eran principalmente Doña Caterina, Lina, y la criada. Maria Stella, vivía con los Pirandello, y era quien menguaba la soledad comunicativa que Luigi experimentaba con sus padres (Camilleri, 2005). En esa región de Sicilia existía un dicho popular que decía “La criada hace a la criatura” (Camilleri, 2005, p. 41. Traducción libre de la autora), y en muchos aspectos, Maria Stella fue la tutora del pequeño, ya que no sólo lo internó en la sabiduría popular de Sicilia, narrándole historias de brujas y espíritus, sino que forzosamente tuvo que revelarle las verdades más oscuras de las relaciones humanas, de las que la madre jamás se hubiera atrevido a hablarle, y sobre las que él nunca se hubiese arriesgado a preguntarle.

Los paseos al mercado del vecindario con Maria Stella fueron muy frecuentes durante la infancia de Luigi Pirandello, en especial cuando Doña Caterina sufrió de una fiebre fuerte y decidió irse con su hija a la casa de su hermana mientras se recuperaba. Por lo tanto, Luigino se quedó en casa sólo con su nana.

Un día, de regreso a casa, un joven de la mala vida le hizo a María Stella una propuesta obscena, llena de gestos groseros y malintencionados (Camilleri, 2005). Al pequeño Luigi le pareció muy curioso la manera en la que se movía el muchacho y todo lo que le dijo a su nana; siendo un niño curioso, no pudo evitar hacer preguntas en lo que llegaron a casa. María Stella trató de evadir el interrogatorio, pero la obstinación de Luigi era tal que no tuvo opción: o se enfrentaba al pequeño, o no podría liberarse de una persecución perenne. Así, Maria Stella, una mujer que encarnaba fielmente su papel de criada, religiosa en apariencia, modosa en cuanto empleada de una familia respetada, pero realmente supersticiosa y conocedora de la vida (Camilleri, 2005), tuvo que hablarle al pequeño sobre el acto sexual, aclarándole

e insistiéndole en que este sólo era posible durante el matrimonio, y su función era creación de los hijos.

Esa noche, Luigino no pudo dormir; no dejaban de resonarle en su cabeza las palabras del joven callejero, así como la sensación morbosa que le había transmitido el movimiento de su cuerpo; por contraste recordaba las explicaciones de María Stella, en cuyos ojos había percibido cierta complicidad velada por la vergüenza. De repente, sintió un peso en la boca del estómago, había descubierto un nuevo secreto que necesariamente involucraba a sus padres. Ese hombre rudo llamado Don Stefano, y la débil Doña Caterina tenían momentos de encuentro íntimo y obsceno, ya que estaban casados y tenían tres hijos. Después de una hora de pensamientos continuos e interminables, el pequeño se levantó de su cama, fue al baño y vomitó. (Camilleri, 2005)

Unos días más tarde, María Stella le ordenó a Luigi que permaneciera en su cuarto porque necesitaba limpiar profundamente la casa, ya que Doña Caterina vendría pronto. Luigi obedeció con desgano, y pasó toda la tarde frente a su ventana, viendo lo que sucedía en la calle. De repente, el pequeño divisó a tres hombres, dos de ellos cargaban una bolsa a través de la cual se percibía una silueta humana; el otro vestía un uniforme policial. Los tres se dirigían a la puerta de una torre que se encontraba cerca del edificio en el cual vivían los Pirandello. Al llegar ahí, el hombre uniformado sacó una llave y abrió la puerta; los tres entraron. Luigi observó ansioso la escena, y se sorprendió al ver que después de un rato, los tres hombres salieron y uno de ellos llevaba en la mano la misma bolsa completamente vacía. En medio de la sorpresa, a Luigino le pareció que el policía había olvidado cerrar la puerta por completo, por lo que la curiosidad lo invadió improvisamente (Camilleri, 2005).

Los tres hombres se fueron, y Luigino se quedó ahí, inmóvil, planeando cómo haría para escaparse de su casa; allí abajo había un cadáver, y él necesitaba verlo. Así, esperó con ansiedad hasta después del almuerzo, cuando la nana aprovechaba que su jefa estaba fuera de casa para una siesta de una hora después de comer.

Apenas María Stella se hubo dormido, Luigino bajó y atravesó la calle con mucho temor, ya que no acostumbraba a caminar sólo. Cuando llegó a la torre, confirmó que la puerta estaba abierta. Al entrar todo estaba oscuro; Luigino tropezó con un peldaño de madera, miró a los lados, y de repente, ahí estaba, frío e inmóvil, el muerto que tanto esperaba ver. El pequeño se sintió desilusionado: aquel cuerpo maloliente era menos de lo que había imaginado que podía ser un muerto (Camilleri, 2005).

Poco después, Luigino escuchó un ruido, al principio pensó que se trataba de una paloma, pero la fuente del sonido no parecía provenir del techo, así que empezó a buscar, y allí, en el piso descubrió qué era lo que escuchaba: un hombre y una mujer en una danza parecida a la que pocos días antes había visto hacer al joven callejero, sólo que ahora se bailaba en dos; dos seres mantenía relaciones sexuales frente al muerto (Camilleri, 2005).

Luigi no comprendió inmediatamente, y se preguntó porqué esa pareja bailaba frente a un cadáver, pero después de un momento de observación, cayó en cuenta de que ellos no bailaban, sino que estaban llevando a cabo lo que hace unas noches María Stella le había explicado que hacían los matrimonios de noche en sus habitaciones.

Luigi sintió que se le revolvía el mundo, todo los esquemas inculcados por su familia y por su nana se rompieron improvisamente; los muertos no eran sagrados, el matrimonio no era necesario para el acto sexual, y ese acto, del que incluso sus padres eran partícipes, era tan irracional que ni siquiera era importante si se practicaba frente a un cadáver. El acto que engendraba la vida, el amor, no tenía reservas ante la muerte.

Andrea Camilleri (2005) acota en su *Biografía del figlio cambiato* que Leonardo Sciascia, escritor contemporáneo a Luigi Pirandello y su amigo, consideró que este episodio fue una de las razones por la que “siempre en Pirandello el amor

tendrá este sentido de muerte. No la idea de la muerte, sino la podrida presencia física de la muerte...y no existe mujer que, por muy hermosa que sea, no engendre en el autor una sombra de repulsión” (p. 61. Traducción libre de la autora).

La necesidad de conocer, esta curiosidad por los intrínquilos del ser humano se manifestarían frecuentemente a lo largo de la vida de Luigi Pirandello, y provocarían siempre la sensación de vacío y vorágine, sensación que se acentuaba en el momento en que el autor se reconocía a sí mismo como actor, como generador de los hechos que él consideraba repugnantes, cuando se veía vivir, e incluso cuando recordaba que él mismo era producto de un acto de repulsión. Él era el fruto de un baile morboso entre dos seres que apenas y se comunicaban entre ellos.

Pero este sólo sería el comienzo de una ola de descubrimientos que finalmente le harían pensar en la posibilidad de no pertenecer a la familia en la que había nacido, pensamiento alimentado por uno de los cuentos de Maria Stella: la historia del hijo cambiado.

La historia del hijo cambiado es un cuento protagonizado por una madre cuyo hijo sano y hermoso, fue cambiado en su cuna por un bebé enfermo y amorfo. Las responsables de este cambio fueron *le donne* (las brujas), de las cuales, la más conocida del pueblo, *Vanna Scoma*, le explica a la madre que su verdadero hijo había sido llevado a una corte real, y estaría bien en cuanto ella cuidara del que le ha sido otorgado a cambio. La madre vive más de veinte años con la esperanza de que su verdadero hijo algún día volvería, y en efecto, una mañana llega al puerto un príncipe enfermo, quien había decidido pasar un tiempo en un pueblo marino para recuperarse. Al ver que la madre se avoca a convencer al príncipe de que él era su verdadero hijo, y que lo único que podía sanarlo era su amor y cuidado materno, el hijo mal formado decide asesinarlo, pero falla en su intento. Unos días más tarde, la bruja Vanna Scoma prevé la muerte del rey, por lo que el príncipe debía regresar a gobernar, pero él se niega, alegando que por fin ha encontrado un lugar al que pertenece, por lo que pide que el hijo mal formado sea coronado rey. Así, el hijo cambiado se convierte en rey

de burla. (Pirandello, L. (2006). La favola del figlio cambiato [Documento en línea]. Consultado el 15 de julio de 2006 en la World Wide Web: <http://www.rodoni.ch/malipiero/favola6.html>).

Al escuchar esta historia, Luigi empezó a dudar sobre su pertenencia a la familia Pirandello (Camilleri, 2005). Él siempre se había considerado ajeno a ella, y en especial, distinto a su padre. Para el pequeño era inconcebible que ese hombre rudo, agresivo e impenetrable, responsable del sufrimiento de su pobre madre, y culpable de continuas desgracias y malos ratos, hubiese podido tener algún vínculo con él, niño sensible ante la vida. Por esta razón no buscó nunca pertenecer a este comportamiento paterno, sino que se esforzó por desarrollar uno contrario y reforzar su condición de figlio cambiato

Un día, Don Stefano cometió un sacrilegio: cansado de escuchar la campana de la iglesia de la calle, tomó el fusil y le disparó, provocándole un daño irreparable. Esto provocó una turba entre los fieles, pero el párroco logró detener al cúmulo de gente que se había precipitado hacia la casa de los Pirandello. Don Stefano no sólo se disculpó, sino que prometió reparar el daño. Pero la grieta sería irreparable ante los ojos de su hijo, quien confirmó su distancia absoluta con el padre, alimentada de un misticismo infantil (Borsellino, 2000).

Para establecer aún mayores distancias entre su personalidad y la de con Don Stefano, el niño le rogó a Maria Stella que lo llevara a la iglesia todos los domingos, aún sin el consentimiento de los padres. La criada vaciló, pero al ver la firmeza del pequeño, y entusiasmada por la fe que se estaba despertando en él, lo hizo. Ahí, el párroco se conmovió al ver a la criatura arrodillada ante la figura de cristo, por lo que trató de establecer amistad con él, alimentado la esperanza de que a través del niño esa familia de sacrílegos entrara al camino de Dios (Camilleri, 2005).

El pequeño frecuentó religiosamente la misa todos los domingos. A su corta edad mostró una gran compasión por la miseria humana: de camino al templo,

Luigino repartía entre sus amigos más pobres todo el dinero que le daba su madre para comprar dulces.

Un día, el párroco promovió una rifa de una estatuilla de la Virgen, para lo cual había que comprar un ticket. Ese domingo Luigino tenía la esperanza de poder comprar su boleto con un poco de dinero que le había sobrado de la repartición, pero justo antes de entrar a la iglesia, encontró a un niño enfermo y pobre, por lo que no pudo resistir darle lo que le quedaba, perdiendo toda esperanza de ganar la estatuilla (Camilleri, 2005).

Aún así, el pequeño se quedó a ver la extracción del boleto ganador, y se sorprendió enormemente cuando el párroco leyó “Luigi Pirandello” (Camilleri, 2005, p. 52). Ante esto, el pequeño palideció; apenas había depositado su confianza en un hombre el que había considerado incorrupto y honesto, y ya esa fe había sido trasgredida. Al escuchar su nombre, Luigi no hizo más que correr a su casa aturdido y sollozando. Andrea Camilleri (2005) narra que

Su agitación fue máxima cuando escuchó que los tambores de la procesión de la Virgen se acercaban para acompañar a la estatua a su casa. ‘¡No es verdad! ¡No es verdad! ¡No la quiero! ¡Llévensela! ¡No la quiero!’ decía llorando. Para calmarlo, su madre ordenó que se llevaran la estatua de allí” (p. 53. Traducción libre de la autora).

A partir de ese día, Luigi Pirandello entendió que incluso la fe era una máscara que podía ser utilizada por conveniencia, y que las formas sociales más estables, como la de un padre de iglesia, eran una ficción. De allí en adelante, Pirandello se considerará ateo.

1.4 Palermo: La máscara en la catedral

En 1880, la familia se transfirió a Palermo, metrópolis que el mismo Luigi Pirandello (1956) describiría en su cuento *Donna Mimma* como una ciudad llena de

...palacios, demonios de sombras gigantescas perforados por luces (...)", "(...) filas, collares de lámparas a lo largo de calles rectas, sin fin, entre la confusión de la gente que aparece por aquí, por allí, de repente, enemiga, y el estrépito que la envuelve por todas partes, ensordecedor, de los coches que huyen precipitadamente (...) (p. 787).

Don Stefano había alquilado un apartamento, que se convirtió en el escenario de una de las terribles enfermedades que Pirandello padeció a lo largo de su vida.

El pequeño Luigi solía somatizar físicamente los movimientos de su psique cada vez que experimentaba la miseria y la hostilidad de la vida. El caso más recordado es el de una terrible enfermedad surgida cuando Giovanna, la niña de la que se enamoró a sus doce años, hija de los dueños de la casa en la que habían alquilado un piso, debió dejar el lugar para ir a estudiar en un convento. Debido al desasosiego y la depresión por la ausencia de la niña, Luigi se enfermó al tal punto que estuvo al borde de la muerte, y la única que comprendió el porqué de tal enfermedad fue la madre. Se dice que Luigi reconoció en su primer amor, una niña de casi once años, aquella sensación diabólica (Camilleri, 2005) y terrible que es la mutación del sentimiento, del amor al odio. Amor por su presencia, odio y repulsión por su partida.

Doña Caterina empezó a notar que después de la partida de la niña su hijo se hizo más introvertido, dejó de comer, y su aspecto empezó a cambiar. Más tarde, empezó a sufrir de fiebre, cuya razón los médicos nunca supieron reconocer. Después, Luigi cayó gravemente enfermo; los médicos jamás comprendieron la causa, y le recetaron medicamento tras medicamento. Finalmente, perdieron cualquier esperanza de vida, pero no lograron quitársela a la Doña Caterina, quién, como Luigi, ya había sentido la violencia a la que puede someterse el cuerpo cuando la psique y el corazón son agredidos por la persona amada. El nacimiento de Luigi era producto de esa violencia, y ahora él mismo la padecía en carne propia.

Al perecer, los recuerdos atormentaban al muchacho, y no había rincón de la casa que no despertara en Luigi alguna memoria de la estadía de Giovanna; no quería

vivir, no quería seguir descubriendo los demonios ocultos dentro de los seres humanos, y sobre todo, dentro de sí mismo. Fue su madre quien lo obligó a sobrevivir, dándole extracto de carne junto con las medicinas, colocándole compresas de agua fría sobre la frente, acompañándolo siempre durante la enfermedad y en su sufrimiento. Después de que Luigi logró recuperarse, Doña Caterina le pidió a su marido una mudanza inmediata. (Camilleri, 2005)

Así, los Pirandello se mudaron a Vía Borgo, donde Luigi terminó de sanarse y se dedicó intensamente al estudio, a la lectura de textos clásicos y a sus primeras escritura. (Bellini & Mazzoni, 1995)

Después de su renacimiento, era imprescindible liberarse de los monstruos que lo visitaron durante su enfermedad. Él mismo había conocido los horrores de la ausencia amorosa, y la agresión psíquica que ella promueve; él mismo se había convertido en su madre dándolo a luz después del terror de no reconocer a su marido abatido por una enfermedad. La liberación de los fantasmas que lo aturdían sólo era posible a través de la escritura y, a partir de este momento, comenzó un camino que le permitió por primera vez organizar el caos de su nacimiento. Por otro lado, debía continuar su senda hacia la diferenciación del padre y quiso convertirse en poeta, “un poeta lo más lejano y diferente a un comerciante de sulfuro” (Camilleri, 2005, p. 87 Traducción libre de la autora). De allí en adelante, su vida sería una tragedia a representar; todos sus personajes, sus historias, no serían más que sus recuerdos y experiencias, exteriorizadas al papel, tal vez con el fin de desprenderse un poco de ellas, para no padecerlas tanto.

En su afán por la escritura, Luigi comenzó a interesarse cada vez más por las historias humanas; desde niño, comprendió que las relaciones entre los hombres están llenas de desentendimientos, angustias y misterios; sus últimos descubrimientos acerca del amor y su potencia destructora y asesina reafirmaron su teoría.

Paralelamente, también despertó una aguda observación del cambio de las personalidades de sus seres más cercanos según las situaciones que se presentaban. Vio cómo Doña Caterina mutaba según la presencia o la ausencia del marido, y pasaba de ser una mujer fuerte, decidida, capaz de arrancar a un moribundo de las entrañas de la oscuridad, a convertirse una criatura sumisa, temerosa y obediente. Se observó a sí mismo como un ser estúpido y enfermizo ante la presencia del ser amado, después se encontró hablando con confianza en casa con la hermana, y al mismo tiempo se convertía en un témpano de hielo, rígido e impenetrable ante la figura hermética del padre (Camilleri, 2005).

Empezaba a engendrarse en la cabeza del niño la teoría de las personalidades múltiples, de la diferencia entre la forma y la realidad, es decir, la posibilidad de que un hombre se comporte de manera distinta dependiendo del contexto en el que se encuentre, y de que ese mismo hombre sea percibido como diversos seres diferentes a lo que él cree o dice ser dependiendo de quien lo mire.

La mayor prueba de su teoría la vivió Luigi Pirandello hacia sus catorce años, cuando descubrió que el padre mantenía una relación adultera con una prima, en quien había engendrado una niña ilegítima, quebrando así su rol de padre immaculado. Esta fue otra de las jugadas terribles que – a los ojos de Luigi- Don Stefano le hacía a Doña Caterina, quien sufría en silencio. “La acción no solo ofendió al joven adolescente, (...) sino que representó la prueba máxima de su diferencia con el padre, hombre capaz incluso de cometer traición” (Camilleri, 2005, p. 87. Traducción libre de la autora)

Nadie le había contado Luigi lo que estaba sucediendo, pero el joven había comprendido inmediatamente la situación, y un día decidió seguir al padre, quien solía salir de casa por la mañana, pero que desde algunos meses tardaba cada vez más en volver casa.

Ese día el joven Luigi descubrió que los amantes se encontraban en una abadía, cuya abadesa era una tía de Don Stefano, y por lo tanto, cómplice de la relación adúltera. De pequeño, Luigi nunca se había atrevido a enfrentar al padre, pero este acto lo disminuía tanto ante sus ojos, que incluso fue capaz de entrar a la abadía para desenmascarar el hecho. Cuando el muchacho irrumpió en el lugar, el padre no vaciló en esconderse detrás de una cortina; la abadesa, invadida por el horror de ser descubierta por un muchacho, se encerró en su habitación. Sólo quedó fuera y frente a él la mujer, paralizada por el miedo, ya que sabía bien quién era el pequeño que “(...) estaba allí, quieto..., mirando con ojos de loco (...)” (Luigi Pirandello, 1956, p. 111).

Luigi no soportó tener delante de él la causa del sufrimiento de la mujer que lo había traído dos veces a la vida, así que se precipitó sobre el seno de la amante de su padre y le escupió en la cara (Camilleri, 2005). Por su lado, Don Stefano no previó que la cortina era demasiado corta como para no cubrirlo por completo, por lo que Luigi logró adivinar dónde estaba escondido, pero no fue capaz de verle el rostro al hombre que se escondía como un niño tras haber cometido un acto repulsivo. “Desde ese día nació entre padre e hijo un silencio obstinado y lejano” (Camilleri, 2005, p. 93. Traducción libre de la autora), ya que Don Stefano quedaría fijado para siempre por la falta más grave que pudo cometer. Más adelante, el mismo Luigi exportaría su propia tragedia a *Seis personajes en busca de autor*, pieza mediante la cual reconoce no haber conocido a su padre más allá del concepto que se había formado de él desde pequeño. El *Padre* de la obra exclama, al querer explicar por qué la madre y la hija lo repudian tanto:

(...) Me sorprendió en un lugar donde no debía haberme visto nunca: me vio como yo no debía haber sido nunca para ella; y de ese momento fugaz y vergonzoso pretende forjar la realidad de toda mi vida: de un momento que jamás pensé que ella pudiera llagar a conocer”. (Luigi Pirandello, 1956, p. 72).

Ya a la edad de catorce años, el joven Luigi percibía una dicotomía de la personalidad: por un lado había visto cómo sus padres eran capaces de cambiar y de

esconder, incluso de manera radical, sus verdaderas personalidades, las cuales, al florecer, solían fragmentar el entorno al que estaban ligadas sus apariencias; por el otro, él mismo se sentía ajeno a lo que era o representaba en su familia.

Fue el tormento de esta dicotomía lo que lo condujo a reforzar el pensamiento de que existía una gran diferencia entre la forma y la realidad, y que las formas – representadas en el cuerpo, los modales, y los roles sociales- son máscaras que el hombre usa para poder sobrevivir al mundo y a sí mismo. Pero la máscara es una ficción inmóvil, que se desnuda una vez que el hombre se ve vivir, y reconoce en sí mismo sus verdaderos deseos, miedos y personalidades; es esta realidad voluble e impredecible la que realmente hace al hombre (Marco Manotta, 1998).

Tal vez en ese encuentro en la abadía, Luigi conoció al hombre que se refugiaba en la máscara de aquel padre robusto, impenetrable y severo; un hombre más bien cobarde, que en su acto de refugio tras una cortina puso a la luz que incluso él era capaz de sentir el sentimiento más común de todos: el miedo a mostrar la vulnerabilidad humana.

Pronto los estragos de la noticia del adulterio y de la hija ilegítima de Don Stefano se hicieron evidentes; la tensión familiar fue tal que la hermana de Luigi, Lina Pirandello, “rápidamente se sumergió en la oscuridad (o en la luz) de la locura (de la cual se curaría inmediatamente). Ella no veía más a su alrededor seres humanos, sino animales. El padre se transformó en un lobo” (Camilleri, 2005, p. 93. Traducción libre de la autora).

Lina fue una de las personas más importantes en la vida de Luigi, por lo que este pequeño rayo de locura le afectó intensamente, y la acompañó todo el tiempo. Por otro lado, Doña Caterina estaba destruida, y no pudo sostener a su hija tal como lo hizo con Luigi, y se sentía tan impotente ante esta locura que prácticamente no se hacía partícipe de su recuperación.

Don Stefano se sintió culpable, por lo que decidió dejar de ver a la amante, y la obligó a casarse con un empleado de las minas de sulfuro, con el fin de procurarle a su nueva hija un hogar. Después, tomó la decisión alejarse de Palermo y de mudarse con su familia nuevamente a Porto Empedocle. Pero esta vez Luigi no fue con su familia: se quedó en casa de un amigo en Palermo para continuar sus estudios.

1.5 La Universidad: Palermo, Roma, Bonn

Luigi Pirandello estudió normalmente la secundaria en Palermo, pero el último año presentó ciertos problemas de atención y de comportamiento. Al parecer ya no frecuentaba regularmente las clases, pese a los consejos que le daba su mejor amigo y anfitrión Carmelo Camizzi. Con esta actitud, Pirandello se jugó su título de bachiller, tanto fue así que los profesores se reunieron en un consejo especial para decidir si era pertinente permitir que el joven presentara los exámenes finales. Pero finalmente Luigi logró graduarse de bachiller (Camilleri, 2005).

Su distracción no fue casual: para ese momento la atención de Pirandello estaba dirigida a los latidos de su corazón cada vez que partía hacia Porto Empedocle a visitar a su familia, y se encontraba con Lina, una prima cuatro años mayor que él de la que estaba locamente enamorado desde sus trece años. Ahora Luigi era ya un muchacho de dieciocho años, por lo que la diferencia de edad no era tan evidente, y la idea de conquistarla dejaba de ser descabellada.

Así, Luigi logró entablar una relación clandestina con la prima, pero pronto fue descubierto, por lo que los progenitores de Lina sólo aceptarían el noviazgo con la condición de que Luigi se asociara con su padre en el comercio de la minas de sulfuro. Este fue un período muy difícil para él, ya que no sólo debía codearse con su padre, sino que además conoció las terribles condiciones a las que estaban expuestos los obreros, y después de tres meses de arduo trabajo llegó a la conclusión de que ese lugar sólo podía traer pensamientos malsanos (Camilleri, 2005). Por su parte Don

Stefano observó detenidamente a su hijo, y entendió que definitivamente ese trabajo no era para él, por lo que logró entablar un acuerdo con los padres de Lina, prometiéndoles que el chico iría a la universidad, y que una vez graduado e inserto en el mundo de las leyes, se casaría con Lina; ellos aceptaron. Así, el año de 1885 Luigi se inscribió en la Facultad de Derecho de la Universidad de Palermo.

Una vez en la Universidad, Luigi perdió el interés por la prima, e inventaba excusa tras excusa para no ir a verla; uno de los argumentos más frecuentes era que la novia le quitaba la serenidad necesaria para estudiar. Utilizando este argumento, empezó a transmitir en su familia y en la de la novia la idea de que lejos de Sicilia podría acelerar el proceso de estudio y adelantar el matrimonio. Paradójicamente, los familiares estuvieron de acuerdo con que el joven se trasladase a Roma para concluir los estudios.

En Roma, Luigi se sintió libre de escoger su objeto de estudio, y decidió involucrarse en los círculos de artistas extravagantes y anárquicos que proliferaban en esa ciudad, que además formaban parte de la universidad, y se llamaban a sí mismos los poetas malditos (Bellini & Mazzoni, 1995). Fue aquí donde el escritor decidió de una vez por todas, y a escondidas de su padre, cambiar las leyes por la literatura y a Lina por el Arte.

Así, en una carta dirigida al padre, expuso el posible surgir de una nueva y verdadera vocación de estudiante universitario, y se describió a sí mismo como parte de la categoría de desgraciados a los que “el tiempo moderno expulsa y excluye de su seno” (Camilleri, 2005, p. 111. Traducción libre de la autora), dijo explícitamente: “Yo no debo, yo no puedo casarme” (Camilleri, 2005, p. 111 Traducción libre de la autora).

A pesar de que Pirandello no confesó su cambio de facultad, es en esta carta donde Luigi Pirandello intentó determinar el comienzo de su nueva vida, exenta de lazos familiares, compromisos de matrimonio, y, lo más importante, lejos de los ojos

juiciosos del padre. Pero esto solamente fue aparente, ya que una simple carta no podía significar el rompimiento oficial del noviazgo, y mucho menos su independencia de Don Stefano, a costas de quien vivía para poder pagar su estadía en Roma y los gastos de la Università della Sapienza. Pero el deseo más grande de Pirandello era el de liberarse de la presencia abrumadora y hostigante de su padre, y en Roma sintió que por fin sus ilusiones de artista libre podrían realizarse sin sentirse tan asfixiado por el disfraz que debía vestir ante la presencia de Don Stefano: la máscara del buen hijo, aquella que lo condenaba a un silencio penumbroso, alimentado por la rabia de tener que estar relacionado con el payaso de la traición. Sin embargo, todavía no era posible deshacerse por completo del cordón umbilical, a través del cual Luigi se alimentaba gracias a la mensualidad que recibía para poder mantenerse en la capital (Camilleri, 2005).

Para disminuir los gastos, Luigi se hospedó en casa de Don Rocco, el hombre que había sido compañero de armas de Don Stefano, el tío que después de ser un héroe durante la liberación de Italia, cayó en un estado de depresión tal que decidió no querer hacer nada más que se abandonarse en su casa, junto con sus loros, gatos, perros, y monos (Camilleri, 2005).

La estadía de Luigi en esa casa fue corta ya que la presencia del tío, su indolencia ante la vida, su pasivo abandono al transcurrir del tiempo y su fracaso no solamente lo sumían en una continua melancolía, sino que lo hacía reflexionar sobre los riesgos y los efectos de la caída de las ilusiones (Camilleri, 2005). El joven no soportó enfrentarse todos los días con la imagen del posible final de un hombre que se perdía en sus metas, y que, al no conseguirlas, o al perderles la fe, se abandonaba en un mundo absurdo, rodeado de fracaso. Unas semanas más tarde, Pirandello se mudó a un apartamento en el edificio contiguo al del tío.

En Roma, el estatus social de Pirandello era el de un *rentier* (quien vive de una renta, en este caso de la del padre), que se dedicaba por hobby a la publicidad, a la poesía y a la narración. Paralelamente a la escritura, Pirandello asistía normalmente

a todas las lecciones impuestas por el pensum de la facultad de letras, pero la única materia que realmente le llamaba la atención, y a la que asistía animosamente era la de filología romance, impartida por Ernesto Monaci, profesor con quien entabló una muy buena relación. Luigi era un estudiante promedio, tranquilo, silencioso y solitario; su vida oscilaba entre las clases, las horas de lectura y la escritura. Nadie hubiese imaginado que aquel joven de mirada profunda y melancólica hubiese sido capaz de enfrentarse al profesor de latín y rector de la universidad por causa de un compañero de estudio.

Un día, el profesor Occioni cometió un error mientras traducía del latín una comedia de Plauto; al darse cuenta, trató de recomponerlo creyendo que nadie lo había notado. Ante esto, el compañero de banco le Luigi le dio un golpecito con el codo, y emitió una risita burlona, que él pasó por alto. El profesor se enfureció ante la burla del alumno, por lo que lo reprendió groseramente, acusándolo de saboteador (Camilleri, 2005). Luigi no soportó que un catedrático que se decía ser el rector de la universidad más importante de Roma no aceptara su error; alegó que, si bien su compañero había errado al burlarse, tenía razón en demostrar que incluso el profesor era capaz de equivocarse. Este atrevimiento desató una discusión violenta que le costó a Pirandello la expulsión de la universidad. Ni siquiera el profesor Monaci, ya prácticamente amigo íntimo de Luigi, fue capaz de abogar por él dentro de la Universidad de la Sapienza. Lo único que pudo hacer fue recomendarlo a la Universidad de Bonn, Alemania, para que siguiera un estudio profundo por su inclinación por la filología romance.

Pero, para poder ir a Bonn, Pirandello necesitaba mejorar su situación económica, por lo que previo a la decisión de partir debía regresar a Sicilia, lo que representaba “una doble humillación, la de contarle al padre que había sido expulsado de la universidad y la de pedirle un aumento de la mesada” (Camilleri, 2005, p. 115. Traducción libre de la autora), además debía confesarle a Don Stefano su inclinación total por la literatura, y su abandono de las leyes, una razón más para desatar su furia.

Así, en los primeros meses del año de 1889, Pirandello partió hacia su tierra natal. Una vez más, no sólo debía encontrarse con el rostro del hombre que se había escondido tras la cortina de la abadía, al cual había repudiado tanto y quería olvidar, sino que probablemente debía exponerse a sus reproches y rabieta.

Pero apenas Luigi tocó su casa cayó gravemente enfermo de un mal que lo llevó nuevamente al límite de la muerte. Los médicos le diagnosticaron una seria forma de endocardio debida a las continuas tensiones emocionales a las que estaba expuesto. Estas tensiones se vieron acentuadas por el decadente compromiso con la prima Lina, quien desde el mes de enero del mismo año se había mudado con sus futuros suegros para poder recordar más a menudo la presencia de su prometido.

Como resultado de esta mudanza, Lina había caído en una profunda depresión, por lo que en repetidas ocasiones doña Caterina le rogó a su hijo que fuera a visitarla. Luigi lo había hecho a regañadientes, y se había encontrado con una Lina completamente distinta de la que se había enamorado. Ahora esta mujer de veintiséis años, absorta por la hastiante cotidianidad del pueblo, sumida en su rol de prometida, opaca y desprolija, lo acusaba de abandono, por lo que Luigi le había hecho una confesión a su hermana: “He perdido la última ilusión que me quedaba: el amor...yo no amo más, no puedo, no soy capaz, por cuanto trate de persuadirme, no puedo amar más a esa pobre enferma” (Camilleri, 2005, p. 117. Traducción libre de la autora).

Ahora, unos meses después de su desilusionador encuentro con Lina, Luigi regresaba a su casa decidido interponer entre él y su prima más quilómetros de distancia. Pero no fue tan fácil librarse de las miradas comprometedoras de la familia de la novia, quienes consideraban que, pese a que Luigi no amaba más a la muchacha, el compromiso seguía en pie.

Sin embargo, Pirandello fue capaz de menguar la frecuencia de las visitas de su prometida a la casa, utilizando como excusa su delicado estado de salud. Este argumento también le sirvió para esconderse del deber de acompañar al padre a las

minas de sulfuro, “aquella infernal actividad, que le traería a la memoria que se había traicionado a sí mismo tratando de adquirir la posición del padre justamente por amor a Lina, amor que ahora repudiaba” (Camilleri, 2005, p. 118. Traducción libre de la autora).

Durante su larga y tediosa estadía en Sicilia continuó escribiendo poesía; de esta época es el *Mal giocondo*, título y obra que empezaban a asomar lo que próximamente sería uno de sus principales fundamentos: el motivo humorístico del contrario (mal y jocosos, son palabras que insinúan una contradicción) el cual

Es el sentimiento de pena que inspira la imagen misma del autor, cuando, materializada como está, se quiere ridícula. Y se quiere así porque la reflexión, fruto de amarguísima experiencia, ha sugerido al autor el sentimiento de los contrarios, por el que reconoce su error y quiere castigarse con la burla que los demás harán de él. (Luigi Pirandello, p. 1006)

Mientras tanto, el profesor Monaci esperaba recibir noticias de su alumno para poder hacer los trámites necesarios del traslado académico a Alemania, pero no fue hasta septiembre de ese año que Luigi pudo escribirle, explicándole su terrible estado de salud, pero su ferviente deseo de partir lo antes posible. Sólo unos meses más tarde Luigi Pirandello regresó a Roma en una escala que duró más de lo previsto por una recaída en la enfermedad (Camilleri, 2005); pero después de dos semanas de reposo, el autor partió hacia la tierra que le abriría los ojos a un mundo nuevo, en el que la libertad se redimensionaría.

Luigi Pirandello vivió en Bonn los días más tranquilos de su vida; allí desarrolló una rutina de vida que no hubiese sido posible en la prejuiciosa y retrógrada sociedad italiana, y muchos menos en su prehistórico pueblo en Sicilia. Por las mañanas asistía a sus cursos universitarios, en los que fue aceptado inmediatamente gracias a la carta de recomendación enviada por el profesor Monaci, y en los que se interesó rápidamente por causa de la entusiasta acogida del profesor

Foerster, destinatario de la carta de recomendación, quien se mostró afectuoso y completamente disponible para atender a las necesidades e inquietudes del joven.

Pirandello se paseaba diariamente por las orillas del Rin, admirando la naturaleza, hasta que se sentaba en algún banco para escribir poesía, y reflexionar acerca de sus lecciones en la universidad, en especial en la cátedra impartida por Lipps, “Estética de las comedias y las tragedias” esencial para la construcción de su futuro concepto del humorismo (Marco Manotta, 1998).

Por las tardes, tomaba una merienda ligera en su posada, o en algún café cercano al río. A menudo, entre bocado y bocado, sentía nostalgia de su idioma, por lo que se iba a la Catedral que quedaba justo frente a su hotel, y visitaba a Giovanni Sambo, un restaurador italiano de mosaicos. Allí sostenía con el artista largas conversaciones en su idioma natal, al que inconcientemente acudía en sus momentos de soledad y melancolía, pues, a pesar de la paz en la que se encontraba, de cuando en cuando el llamado de sus raíces y la memoria de una tierra lejana, marina, ignorante, y maternal se hacía muy fuerte (Camilleri, 2005). Paradójicamente, las visitas a la Catedral fueron frecuentes pese a su condición atea; en ocasiones, su objetivo no era visitar a Sambo, sino simplemente sentarse a estudiar y a leer entre los ecos de los pasos de los fieles, oculto tras el claroscuro del templo. Estaba ahí casi todo el día, salvo durante las horas de las clases a las que le gustaba asistir; entre sus notas Pirandello escribió, refiriéndose a la Catedral: “...la visito diariamente con uno o dos libros...y estudio admirado por los ángeles y los santos...” (en Camilleri, 2005, p. 122. Traducción libre de la autora).

Este tiempo de ocio sólo fue posible gracias a las modestas comodidades económicas de las que gozaba. Pirandello no estuvo obligado a trabajar durante su estadía en Alemania, ya que recibía una mensualidad considerable de la mano pestilente a sulfuro de Don Stefano. Pese al sentimiento de repudio que Luigi sentía hacia el padre, debía estarle agradecido por el subsidio que le mandaba, suficiente para pagar una habitación con las tres comidas incluidas en el Hotel zum Münster, y

para cubrir los gastos de los estudios y parte de su ocio. Si bien el joven sentía que la lejanía geográfica determinaba un escape del agobiante cordón umbilical que lo ahorcaba en Sicilia, ahora estaba atado como un perro por una cadena hecha de metal de monedas. No importaba cuánto se esforzara por establecer entre él y su padre independencia y distancia ideológica, de una u otra manera Don Stefano Pirandello estaba involucrado incluso en el proceso de formación autónoma de su hijo, ya que sin él, tal vez, el Luigi Pirandello que revolucionó el curso de la dramaturgia no hubiese existido.

En el hotel, Luigi entabló una férrea amistad con un irlandés, William Henry Madden, con quien se mudó a una pensión para estudiantes, de la que quedó encantado por el aspecto fabular que tenía el lugar, desde cuyo estudio se veía el hermoso paisaje del contraste entre el Rin, la campiña, las montañas y la ciudad (Camilleri, 2005). Se dice que en este lugar se encontró con el verdadero sentir humano: el sentido del hogar. Por fin entendió el significado de pertenecer a un lugar gracias a la amistad que entabló con Karl Artx, doctor en letras. Karl representó una especie de espejo para Luigi Pirandello; después de los primeros momentos de charla posteriores a las cenas, la identificación entre ellos fue inmediata, ya que compartían un drama similar: la tragedia de ser hijos de sus padres.

El padre de Karl había botado a su hijo de casa por negarse a seguir los estudios de Teología; aunado a esto, después de obtener el doctorado, Artx fue expulsado de la universidad por sus ideas social-demócratas (Camilleri, 2005). En él, Luigi encontró a alguien que entendía su tragedia y la compartía profundamente; por fin su corazón se sintió acompañando gracias a sus noches de largas conversaciones, risas y lágrimas. Dos hijos sin identidad se hacían compañía en su intensa y melancólica soledad, lidiando entre el deber ser y el querer ser.

Elegante y educado como era, Luigi logró entablar relaciones con hombres y mujeres de la buena burguesía alemana. Muy a menudo recibía la visita de Mary y Anna Rismann, dos chicas que Luigi describió en una carta enviada a su hermana

como dos diablitas fogosas, de las que Lina no debía pensar mal por las libertades que se tomaban en su habitación (Camilleri, 2005), y argumentaba que ese comportamiento simplemente representaba una de las tantas distancias culturales que existían entre su país natal y la tierra del pueblo germano: “La de aquí, es otra educación, es mucho más humana” (...) “¿Acaso te hablaría, hermana mía, de mujeres que no son honestas?” (Pirandello en Camilleri, 2005, p. 123. Traducción libre de la autora).

Luigi quedó fascinado por la vida universitaria de Bonn, en la que, pese al rigor de los estudios, no existía mayor distanciamiento entre los alumnos y los profesores, los cuales se esforzaban por el entendimiento humano de los jóvenes, y abogaban por las ideas que surgían de sus pupilos. Incluso algunos profesores trataban de entablar una relación de familiaridad con los jóvenes, tanto es así, que Luigi sintió la confianza de acudir a Foerester cuando presintió que estaba a punto de enfermarse nuevamente del corazón. Gracias a la paternalidad del profesor, el joven fue atendido inmediatamente por el doctor Schultze, una luminaria en medicina, quien le diagnosticó un alto grado de estrés, por lo que le recomendó que se dedicara un poco más al deleite de la vida, y menos a las preocupaciones que esta le causaba (Camilleri, 2005).

Luigi intentó seguir el consejo, así que las visitas a las óperas y a las obras de teatro se hicieron más frecuentes, mientras intentaba sobrellevar su carrera universitaria de una manera más relajada; pero a pesar de sus esfuerzos, su naturaleza mediterránea, alimentada por las terribles experiencias vividas en su infancia y adolescencia lo acompañaban como una sombra que se hacía más intensa a la luz de situaciones comprometedoras. Debido a su complicada psique, el disfrute se convertía en otro ámbito para el encuentro entre sus deberes y sus deseos. Su mundo interior se debatía entre las instancias espirituales de la mente del rigor moral y lógico y las corporales de la adaptación a la realidad, el instinto (Marco Manotta, 1998). Por un lado estaba el Luigi correcto, responsable del orgullo del apellido Pirandello, familia de hombres heroicos y emprendedores, único hijo varón, y único de los hijos en quien

se había invertido para una carrera universitaria, hombre que tenía un compromiso matrimonial y una dote en juego; por otro lado, había un ser (o una serie de seres) que simplemente quería abandonarse al disfrute, desligándose de cualquier compromiso afectivo que hiciera caer en el más mínimo cargo de conciencia, quería, como él mismo lo dice por boca de *Moscarda*, protagonista de *Uno, ninguno y cien mil* “ ¡(...) perderse allí, relajarse y abandonarse, así, entre la hierba, bajo el silencio de los cielos; llenarse el alma de todo aquel azul, haciendo naufragar en él todo pensamiento, todo recuerdo! (Luigi Pirandello, en Grande, et al., 1956, p. 665).

A pesar del terrible dictado de su conciencia encadenada, Luigi Pirandello no dejó de disfrutar las manifestaciones culturales de la ciudad de Bonn. Una de ellas, y tal vez la más importante incluso para la articulación del concepto de la máscara y de la tragedia de ser mil hombres en uno, fue el carnaval celebrado con un gran baile enmascarado en la plaza del mercado de la ciudad. En una carta dirigida a su hermana y a su cuñado, Luigi decía “Yo también me disfracé, y –horrorícense- también bailé, o mejor dicho, salté, o mejor aún, pisé los pies del enmascarado más próximo”. (Camilleri, 2005, p. 126. Traducción libre de la autora).

Refugiado tras la sombra de un antifaz, Luigi se dejó llevar por sus instintos, dejándolos fluir desenfrenadamente, saciando su curiosidad por el comportamiento del género humano, dejándose arrastrar por el contexto, tratando de obviar esa parte de él que lo juzgaba, acusándolo de ser inmoral, y poco correcto. Por un momento, y varias veces durante su estadía en Alemania, Pirandello logró evadirse, a desprenderse de su psique, ya que su cuerpo, su forma delgada, rubia y delicada se mimetizaba sin problemas con el tipo alemán, elegante, distinguido.

Pero ese instante de euforia en el carnaval duró poco; después de unos minutos, Pirandello se encontró a sí mismo inmerso en una reflexión acerca de la condición humana y su comportamiento. Mientras la gran mayoría bebía, danzaba y disfrutaba, él observaba y fumaba, sumido en un análisis que devoraba a quienes caían en él (Camilleri, 20005), al mismo tiempo que su imaginación se dejaba

arrastrar por “una doncella esbeltísima(...) Un poco despechada y burlesca que se llama Fantasía”. (Luigi Pirandello, 1956, p. 35).

Pronto, una mascarita azul bajo un sombrero de paja le tomó el brazo, atraída por aquel ser cuyos ojos expuestos reflejaban una personalidad distinta, interesante. Danzaron también ellos hasta media noche, hora en la cual todos los presentes debían despojarse de su disfraz, y revelarse. Esta es la narración de lo que Luigi Pirandello vivió en ese instante: “A media noche, hora en la que es costumbre quitarse las máscaras, me maravillé al reconocer en mi diabólica e incógnita compañera una de las bellezas más luminosas que haya visto jamás” (Camilleri, 2005, p. 128. Traducción libre de la autora).

Jenny Schulz-Lander era una jovencita interesada en el arte y la pintura, y de la que Luigi quedó encantado. Al día siguiente a la fiesta, como era costumbre, fue a visitarla y pronto entablaron una bonita amistad. Pero unos meses después Luigi sintió que debía dejarla por un tiempo, ya que su precaria salud le obligó a interrumpir los estudios, y por orden del médico regresó por cuatro meses al “Caos” para recuperarse. Ahí, Luigi siguió escribiendo cuentos cortos y poesías, entre las que se encontraban versos dedicados a Jenny, *La Pasqua di Gea*, un manuscrito que dejó en su casa natal al partir nuevamente a Bonn (Camilleri, 2005).

El regreso a Alemania fue difícil, ya que, debido al tiempo de ocio en el “Caos”, le fue muy duro retomar sus estudios; además, su delicado e impredecible estado de salud hacía que se agotara con facilidad. Es por esto que Jenny lo persuadió para que se mudara a su casa, donde la madre alquilaba habitaciones para estudiantes, y donde sería muy bien atendido. Luigi aceptó. Transfirió todas sus cosas a la casa de Jenny, y se llevó consigo a un compañerito testigo de sus largas sesiones de escritura nocturnas: Mob, un perrito callejero del que se había compadecido, que sabía reconocer en su patrón al primer hombre que le dio un trozo de pan. (Camilleri, 2005. Traducción libre de la autora)

Fue en casa de Jenny donde Luigi consiguió la paz y la hospitalidad necesaria para poder empezar a trabajar en su tesis de grado, la cual implicaba un encuentro con sus raíces que podía evocar fantasmas y sombras guardadas en lo más profundo de su ser. Esta era un *Estudio de los sonidos y desarrollo de los sonidos en el dialecto y en el imaginario popular de Agrigento*, tema que escogió por su amor a los cuentos y cantos populares de su tierra, que le traían recuerdos de su infancia, de cuando iba a ver el teatro dei pupi a ver a los títeres moverse atados por sus hilos, y de los cuentos supersticiosos de su nana María Stella (Bellini & Mazzoni, 1995).

Durante su estadía en casa de Jenny, Luigi recibió un telegrama de su hermana informándole que Don Stefano había hecho los trámites necesario para la publicación de la antología de versos llamado *La Pasqua di Gea*, dedicado a su amiga alemana (Camilleri, 20005). Este gesto de generosidad sorprendió a Luigi tanto como le causó angustia, ya que era otra de las acciones por las cuales estarle agradecido a su padre, y la cadena que lo ataba a él podía fortalecerse. Por otro lado, los versos dedicados a Jenny pusieron en tela de juicio la responsabilidad de Luigi con su compromiso con la prima Lina, quien cada vez sentía más lejano al prometido que de joven le juró una vida juntos, y ahora, de adulto, evitaba el encuentro con una mujer desprolija, arrastrada por lo años, cuya luz de la juventud se había extinto. Por cuestiones de salud, y un poco por consejo de su amiga germana, Luigi trató de dejar esos problemas a un lado mientras se dedicaba a terminar su tesis. Afortunadamente, tenía un gran consuelo: el apoyo incondicional de su adorada hermana Lina, y de su cuñado, quienes en un acto de solidaridad le enviaron dinero para que pudiera prepararse serenamente para la defensa del trabajo de grado.

El 21 de Marzo de 1891 fue un de los día más extenuantes en la vida de Luigi Pirandello, ya que la defensa de la tesis era un proceso severo, en el cual los alumnos debían exponerse al escarnio de los profesores más rígidos de la universidad, quienes no sólo interrogaban al graduando sobre su tesis, sino que evaluaban los sus conocimientos generales, incluso matemáticos y científicos (Camilleri, 2005). Sin embargo, Luigi logró aprobar, y ese mismo día le fue puesta la toga y el sombrero de

graduado; luego le dieron dos bastones de plata que debía cruzar para hacer el juramento.

Después de la graduación Luigi se encontró dividido entre dos tierras, y debía decidir cómo enfrentar la nueva vida que se le presentaba. Pero al parecer, la cadena férrea tiró de su cuello, y poco tiempo después escapó a Sicilia, abandonando a Jenny, dejándole sólo como recuerdo la compañía de Mob.

En Sicilia lo esperaba su decadente compromiso con la prima, el cual no fue capaz de enfrentar directamente, por lo que se refugió nuevamente en el “Caos”, donde se preparó para viajar a Roma con el fin de conseguir trabajo. Antes de partir le escribió una carta a Lina en la que explica que su condición de artista le imposibilita casarse. Don Stefano fue el encargado de llevar la carta, satisfecho de que su hijo tomara esa decisión, ya que jamás estuvo de acuerdo con esa unión. Después de terribles ofensas y discusiones, el compromiso se disolvió. Luigi partió para Roma libre de compromisos conyugales; ahora sólo le restaba liberarse de la sombra paterna.

1.6 El regreso: Antonietta, sonido de un piano ajeno

En 1891, Luigi Pirandello regresó a Roma en busca de la realización personal a través de la escritura, pero no consiguió más que un pequeño trabajo como colaborador de periódicos, por lo que se vio obligado a pedirle nuevamente subsidio al padre, quien en varias ocasiones se negó a hacerlo, porque consideraba que su hijo no hacía más que derrochar el dinero en cosas fútiles. Ante esto, Luigi respondía “Yo no nací pequeño, ni puedo contentarme de poco” (Camilleri, 2005, p. 138. Traducción libre de la autora). Pero este argumento lo usaba casi para engañarse a sí mismo; pedirle dinero al padre significaba asumir que no era autosuficiente, y que no podía reafirmarse aún como el hijo cambiado que creía ser. La cadena forjada por compromisos y deudas al padre se hacía cada vez más férrea, y la liberación se

complicaba día tras día. Con el fin de ganar autonomía, Luigi intentó varias veces publicar los poemas y los cuentos que escribía; pero cada intento era un nuevo fracaso, y cada fracaso era un eslabón más para la cadena.

La vida en Roma fue dura; Luigi no se sentía capaz de lidiar con la angustia de conseguir trabajo y, al mismo tiempo, encargarse de los oficios de la casa. Al ver sus camisas arrugadas, y su ropa interior maltrecha, empezó a sentir la necesidad de una compañera que se encargara de él, que lo atendiera y tratara de llenar el vacío cotidiano que lo abrumaba. Pero no estaba dispuesto a involucrarse emocionalmente con nadie más después de los tantos fracasos amoroso que había vivido, por lo que decidió que era preferible un matrimonio arreglado por la familia, ya que él no necesitaba más para sobrevivir que una muchacha hacendosa, con una buena dote (Camilleri, 2005).

En esta segunda estadía en Roma su estado depresivo y melancólico se incrementó cada vez más, el fracaso lo abatía, empujándolo hacia un abismo de desprecio por si mismo; se sintió tan miserable e incapaz que llegó a escribirle una carta a sus familiares diciendo “Yo ya no tengo ninguna voluntad, es más, me gusta abandonarme completamente a la de los otros. Esto se los digo sinceramente...Hagan de mi lo que quieran” (Camilleri, 2005, p. 141. Traducción libre de la autora).

Ante esto, Don Stefano percibió una gran oportunidad para hacer crecer sus negocios arreglando un matrimonio con la hija de uno de sus socios, y se avocó a convencer a Don Calogero Portolano de casar a su hija Antonietta con Luigi. Según Don Stefano este matrimonio representaría la solución a los problemas económicos de su hijo, y, tal vez, también aquellos personales (Camilleri, 2005).

Ningún integrante de la familia Pirandello conocía a la muchacha, pero no era necesario, su dote era suficiente como para aceptarla de inmediato, así que Don Stefano empezó a mandar cartas al hijo con el fin de convencerlo de tomar el

compromiso. Pronto fueron decididos los porcentajes de la repartición de la dote entre las minas de sulfuro, y el futuro núcleo familiar. Ante la situación, Luigi comentó:

Alrededor del negocio en cuestión....se me dio a entender esto: una muchacha llena de méritos, con cien mil liras de dote, que estaban destinadas a la caja social, de la cual obtendría un tercio de las utilidades netas, y después, todo el tiempo posible para conseguir mis ideales. Acepté. (Camilleri, 2005, p. 143 Traducción libre de la autora).

Antonietta Portolano era un misterio en Agrigento; se decía que nadie conocía su rostro, porque la muchacha jamás alzaba la mirada del piso, ya que esto le traería como consecuencia la represión y los golpes de alguno de sus familiares, en especial de sus hermanos, quienes la vigilaban celosamente. Antonietta era una muchacha ingenua, educada en un colegio de monjas; no sabía nada de la vida, simplemente tejía y se encargaba de los quehaceres de la casa (Camilleri, 2005).

Pronto se planificaron los encuentros entre los novios; Luigi quedó satisfecho por el aspecto físico de su futura esposa, pero le preocupaba su mundo interior, difícil de descifrar, sobre todo porque previo al matrimonio nunca hubo contacto visual ni conversaciones: Antonietta estaba sometida a tener un comportamiento decoroso frente a su futuro esposo y a los hombres en general, comportamiento vigilado por un chaperón por parte de cada familia, que debían estar presentes durante los silenciosos encuentros entre la pareja.

Es importante recordar que para Luigi Pirandello el amor tenía un sabor a muerte por causa de los recuerdos de su temprana edad (Camilleri, 2005). Debido a sus experiencias infantiles (los copulantes en la torre, la enfermedad mortal por el despecho) “no había mujer en la que, por muy bella que fuera, el hombre no percibiera, más o menos evidentemente, una sombra de repulsión” (Camilleri, 2005). Muy a pesar de ello, Luigi reconoció que debía disponerse a enfrentar esa sombra, poniendo un poco de su parte, y aceptando de la mejor manera esta oportunidad que le otorgaba la vida. Así, intentó establecer comunicación con Antonietta escribiéndole

cartas apasionadas y confusas en las que confesaba su esperanza por hacer convivir junto con sus dos ideales más supremos: el Amor y el Arte (Camilleri, 2005). A los ojos de Antonietta, las palabras de esas cartas eran complejas, intensas, y muchas veces algo obscenas para lo que ella estaba acostumbrada, pero no pudo evitar enamorarse perdidamente de este hombre tan distinto a ella, letrado, inteligente, quien la llevaría a vivir a una nueva ciudad, donde su arte estaba por hacerse. Por otro lado, a Luigi lo obsesionaba el afán de convertir a esta muchacha inocente en una verdadera mujer (Camilleri, 2005).

Antonietta jamás le respondió la correspondencia, lo evadía alegando que no sabía escribir, o que no comprendía por qué era tan necesario que ella le diera su opinión. Después de varios intentos por empujar a la muchacha por la misma vía por la que él caminaba, Luigi se dio cuenta de que Antonietta jamás lo alcanzaría en su viaje en búsqueda del Arte. Sin embargo, jamás abandonó el compromiso.

Pronto los problemas comenzaron a surgir. Don Calogero no estaba de acuerdo con que se llevaran a su hija lejos de él a una ciudad desconocida, por lo que se negó a casarla a menos que Luigi aceptase mudarse de regreso a Agrigento. Luigi se rehusó, le parecía inconcebible regresar a ese pueblo estancado en el tiempo, además esto significaba abandonar la casa que estaba preparando en Roma para empezar su nueva vida. Fue Antonietta quien tomó partido en el asunto y por primera vez se atrevió a desobedecer a su padre, jurándole que si no se casaba con Luigi se haría monja. A Don Calogero no le quedó otro remedio que aceptar.

El 27 de enero de 1894 Luigi Pirandello y Antonietta Portolano se casaron en Agrigento. Tanto el novio como la novia sabían que este matrimonio nacía bajo el signo de la no comunicación recíproca (Camilleri, 2005). De hecho, el primer signo de discordancia se dio justo la noche de bodas en el “Caos”. Luigi creyó que no era conveniente tocar a Antonietta por respeto a la muchacha, y ella a su vez, percibió este gesto como un acto de rechazo. Sin embargo, a pesar de los desencuentros Andrea Camilleri afirma que a pesar de todo, ambos “(...) intuyeron que los unía una

pasión auténtica, una atracción física realmente fuerte que duraría a lo largo del tiempo, tanto así, que el hijo Stefano diría que sus padres eran más que todo amantes” (Camilleri, 2005, p. 143. Traducción libre de la autora). Después de ocho días de casados, partieron a Roma.

La vida de Antonietta cambió radicalmente con la llegada de Luigi: salió por primera vez de su isla natal hacia una ciudad cuyo ritmo era mucho más acelerado que el de su silencioso pueblo, a compartir su lecho con un hombre al que día tras día comprendía menos, y que la engañaba con su verdadero amor: el Arte. Luigi nunca dejó de ser un hombre abogado completamente a la creación artística; se pasaba horas en su estudio, escribiendo, pensando; de cuando en cuando salía a reunirse con su círculo de amigos intelectuales; a veces les hacía llamar para encontrarse en su casa. Una vez allí, Antonietta debía encargarse de atender a todos esos hombres cuyas conversaciones no entendía; incluso había mujeres, elegantes, interesantes, locuaces, y no entendía cómo ni porqué su marido había decidido compartir su vida con ella, muchacha de pueblo que apenas había ido a la escuela (Camilleri, 2005).

Pronto el escritor entendió que su esposa no podía seguirlo por la vía artística, que su pensamiento estaba destinado a atenderlo a él, a la casa y a pensar en los futuros hijos. Al comprenderlo, Luigi nunca trató de forzarla a seguir su senda; siempre fue afectuoso y atento, conciente de que su matrimonio estaba signado por una factura cultural, más bien por la “soledad irremediable” (Luigi Pirandello, 1956, p. 658) inminente a los seres humanos.

Finalmente, después de tantos años de ataduras, Luigi logró independizarse del padre; la dote de Antonietta generaba cuantiosos intereses, que incluso le permitieron darse el lujo de publicar algunas novelas; su vida por fin sintió un aliento de felicidad, autonomía y logros.

Después de algunos meses, Antonietta empezó a sufrir de migraña, síntomas que a su esposo le provocaban gran ansiedad, porque le despertaban una sospecha

fundada: en junio de 1895 nació su primer hijo, Stefano Pirandello, una de las alegrías más grandes del escritor. (Camilleri, 2005)

La llegada de Stefano provocó un pequeño descalabro económico, ya que el dinero no era suficiente para cubrir los gastos del bebé, los de la casa y los de las publicaciones. Sin embargo, aunque por un lado Luigi sufría por tener que sacrificar su arte para poder equilibrar la economía, por el otro el nacimiento de su hijo le proponía un reto que quiso cumplir a toda costa: crear el sentido de pertenencia dentro de un núcleo familiar donde padre y madre sólo se comunicaban en la cama. Desde el día del nacimiento de Stefano en adelante, una de sus grandes misiones fue la de suprimir en su hijo el gen del hijo cambiado; según él, para Stefano no debía existir cadenas.

En 1897 nació Lietta, luz de los ojos de Luigi; la amaba desenfadadamente, tanto es así que en el futuro su relación sería tormentosa, casi de dependencia. Ese mismo año obtuvo el puesto de profesor en el Instituto Superior del Magisterio Femenino, en el que enseñaba lingüística y estudios de los clásicos griegos y latinos. Se dice que era un muy buen profesor, interesado por el crecimiento psíquico de sus alumnas; respetuoso, jamás se dejó seducir por ninguna de ellas, quienes deliraban por su personalidad melancólica y absorta, hombre de ojos entre cerrados y lejanos. Sus clases nunca se convirtieron en una corte de amor gracias a su seriedad y su sentido de responsabilidad. Era muy exigente en cuanto las asignaciones escritas de sus alumnas; odiaba todo lo que era mecánico, académico, sin resonancia en la vida. “Le gustaban las páginas en las que la alumna se abandonaba o a los recuerdos o a las expresiones de su mundo interior” (Camilleri, 2005, p. 161. Traducción libre de la autora), consideraba que la esencia de un verdadero drama estaba en la vida del escritor. Este concepto del autor como fuente directa y viva del nacimiento de una obra de arte derivó directamente de la concepción de la multiplicidad de las personalidades, que sería el pilar principal de su dramaturgia. Para el autor, los personajes de una historia nacían de la disolución de la persona; “la identidad personal, decompuesta en la pluralidad de ‘almas’ que la conforman, se determina

como teatro de conflictos entre soma y psique, instinto y razón, memoria y percepciones y aspiraciones al absoluto control” (Manotta, 1998, p. 192. Traducción libre de la autora).

Luigi Pirandello era un hombre sensible, atento a todos aquellos detalles de la vida, sin prejuicios burocráticos; en su continuo estado reflexivo, le daba valor a los pequeños detalles que le ofrecía el día a día; frecuentemente se entretenía con los bedeles del instituto, y hablaba humildemente con ellos. Se interesaba intensamente en la fenomenología de los casos humanos (Borsellino, 2000), le fascinaba cada detalle de la vida pobre y sencilla, llena de verdaderas experiencias y sabiduría popular. Apasionado del contacto humano, se mantuvo dando clases durante once años sin siquiera recibir un aumento de sueldo (Camilleri, 2005), sin embargo “se lo veía siempre cansado, como si estuviese mortalmente cansado...” (Camilleri, 2005, p. 163. Traducción libre de la autora).

Durante el período entre 1892 y 1902, Luigi Pirandello colaboró en periódicos literarios y artísticos gracias al estímulo de su amigo Ugo Fleres y del principal representante del realismo en Italia: Luigi Capuana, el siciliano con más reconocimiento en Roma (Borsellino, 2000). Fue el mismo Capuana quien lo incitó a profundizar en el oficio de la escritura, invitándolo con mayor frecuencia a colaborar en periódicos y revistas. En ellos, Pirandello publicó sobre todo ensayos críticos, en los que generalmente hacía un análisis de la crisis espiritual y artística de finales del siglo XIX (Borsellino, 2000). El más famoso y contundente fue *El Humorismo*, el cual derivó de la observación de la melancolía y la conciencia de la marginalidad del hombre en el sistema de la Naturaleza. Según el autor, los seres humanos no son más que ínfimas partículas efímeras arrastradas por la necesidad de ser, y en ese afán, tratan de fijarse en formas estables, dándose nombre y apellido, creyendo ingenuamente que en la interpretación de los roles está el sentido de la vida, asumiendo que el concepto de sí mismo le otorga estabilidad y firmeza. Sin embargo, incluso el hombre más seguro de sí mismo no escapa de la embestida, porque

La vida es un flujo continuo que nosotros intentamos parar, fijar en formas estable y determinadas, dentro y fuera de nosotros, porque nosotros somos ya formas fijadas, formas que se mueven en medio de otras inmóviles y que, sin embargo, pueden seguir el flujo de la vida hasta que, deteniéndose poco a poco el movimiento, cese todo. Las formas con que intentamos parar, fijar en nosotros este flujo continuo, son los conceptos, son los ideales con los que quisiéramos ser consecuentes, todas las ficciones que nos creamos, las condiciones, el estado en que tenemos que establecernos. Pero dentro de nosotros, en aquello que nosotros llamamos alma, y que es la vida en nosotros, el flujo continúa, indistinto, por otros diques, dentro de los límites que le imponemos al construirnos una conciencia, al edificarnos una personalidad. En ciertos momentos tempestuosos todas esas nuestras formas ficticias se hunden miserablemente bajo la embestida del flujo; y hasta aquello que no corre dentro de los diques y de los límites, sino que nos parece distinto y que nosotros hemos canalizado con cuidado en nuestros afectos, en los deberes que nos hemos impuesto, en las costumbres que nos hemos trazado, en ciertos momentos de aluvión se desborda y se altera todo.

Hay almas inquietas, casi en un estado continuo de fusión, que no quieren reprimirse, endurecerse en esta o en aquella forma de personalidad. Pero hasta para aquellas más quietas, que se han acomodado en una o en otra forma, la fusión siempre es posible: el flujo de la vida está en todos. (Luigi Pirandello, 1956, p. 1066).

El drama y la miseria humana radican en que no se es nadie, y a la vez se es miles. Concientes de esa miseria, no queda más que reírse de ella, “(...) reímos conmisericordia” (Luigi Pirandello, 1956, p. 1000). En estos primeros ensayos, Pirandello empezaba a publicitar su idea de la multiplicidad de las personalidades, que pronto se vería reflejada en su obra narrativa y dramática.

En 1899, dos años después del nacimiento de Lietta, nació el último de los hijos, Fausto; los tres nacieron el mes de junio, mes del cumpleaños del padre, comienzo del verano. (Camilleri, 2005).

Ese año, a pesar de que recién había dado a luz, Antonietta persistió en querer ir a pasar el verano en Sicilia con su marido y sus tres hijos, pero no en el Caos, sino en la villa propiedad de su padre, tal vez para poder sentir nuevamente la sensación de

pertenecer a algún lugar, tal vez para recordar quién era y de dónde provenía, ya que desde que se había casado, su mundo obtuso se había ampliado de una manera vertiginosa, y sentía que se había perdido entre las luces de la ciudad. Regresar a Sicilia le recordaba su identidad, que en su actual casa en Roma simplemente se hacía evidente a través de los ingresos que se generaban de su dote, y que le permitían al marido poder seguir creando su arte. (Camilleri, 2005)

Los Pirandello pasaron en la villa Portolano los largos días de junio y agosto, entre los árboles de olivos, la campiña marina y el olor a salitre. Los niños jugaban entre los arbustos de mora, y el ulular del viento cálido y salado les regalaba momentos de paz. De vez en cuando el silencio se interrumpía por el llanto del pequeño Fausto (Camilleri, 2005), nada que el seno Antonietta no pudiese resolver; allí ella se sentía útil, segura.

Como era costumbre, los últimos días de estadía veraniega la joven familia Pirandello se paseaba por todas las casas de los parientes y conocidos para cumplir con los tradicionales y aburridos saludos de despedida. Luigi odiaba estas formalidades, y siempre buscaba la manera de zafarse de ellas, por lo que Antonietta debía asumir sola la responsabilidad de demostrarles a sus conocidos que su matrimonio era bueno, que tenía hijos hermosos, y que su marido era un hombre respetable, a pesar de ser un poco desapegado de las tradiciones.

Era el año de 1899, Luigi y Antonietta habían sido invitados a tomar el café en casa de la señora Fracapane, cuyo marido había salido de casa, por lo que Luigi aprovechó la excusa de no tener interlocutor para evadir las largas horas de conversación formal que sucedían al café.

Una vez en la casa de los Frangapane, Luigi se despidió rápidamente alegando que tenía que visitar a un amigo muy enfermo. Antonietta se quedó sola con la anfitriona, quien la había invitado a recostar a su hijo neonato en una de las habitaciones contiguas al salón. Después pasaron a sentarse en los ostentosos divanes

de terciopelo que amoblaban la sala de estar. La señora Frangapane notó que su invitada se mantenía silenciosa, apenas y asomaba alguna reacción ante sus relatos y sus preguntas. Antonietta miraba para todos lados, su semblante era sospechoso, inestable; de repente, se levantó y sin previo permiso se dirigió hacia el piano que se encontraba justo al lado de los divanes. Abrió la tapa, descubrió las teclas, y empezó a tocar. La anfitriona de la casa intentó retomar una conversación que poco a poco se convertía en un monólogo opacado por las notas de su instrumento. Antonietta no la escuchaba, estaba completamente absorta, hermética. La señora Frangapane no supo qué hacer, este tipo de reacciones impulsivas eran mal vistas en una mujer de familia (Camilleri, 2005). Afortunadamente para ella, llegó el señor de la casa, quien se precipitó a buscar a Luigi después de presenciar el espectáculo. Mientras tanto, la señora Frangapane no hizo más que ver con horror cómo Antonietta interrumpía la melodía tocada para golpear las teclas del piano con rabia, generando un sonido estridente y agresivo, para luego retomar la melodía como si nada hubiese sucedido. Finalmente, llegó Luigi, quien tomó rápidamente una silla y se sentó al lado de su esposa para susurrarle al oído frases reconfortantes, de aliento. Los Frangapane notaron que el señor Pirandello se comportaba como si la escena ya hubiese sido ensayada varias veces (Camilleri, 2005), como si supiera exactamente qué decir. Sin embargo Antonietta no le prestaba atención. Sólo el llanto desesperado de Fausto logró sacar a la mujer de su trance, ya que al oír los gritos de su hijo se levantó y se precipitó al cuarto a buscar al bebé; luego salió a la sala, donde su marido se despedía avergonzado de sus anfitriones. Antonietta no dijo ni una palabra, se fue a su casa con el niño en brazos, acompañada por Luigi, quien tenía dibujado en el ceño la evidencia de la angustia.

En el pueblo se decía que ese tipo de desequilibrios mentales se debían a la debilitación femenina que causaban los partos y los períodos de lactancia (Antonietta había tenido tres en cuatro años), que eran un mal pasajero que menguaría a medida que la mujer se recuperara de la debilidad (Camilleri, 2005). Sin embargo, Luigi sabía que se trataba de algo más grave, ya que había ese tipo de escenas se habían

presentado con anterioridad, pero siempre lo mantuvo en secreto. Sólo un año antes había intercambiado líneas paradójicamente con su padre, al que le confesaba: “Ningún idioma podría expresar lo que yo he sufrido en secreto durante estos años de matrimonio, junto a una mujer incapaz de entenderme y de sentir elevadamente” (Camilleri, 2005, p.159. Traducción libre de la autora).

Antonietta sufría de paranoia, cuya raíz se encontraba en el miedo de no ser apta para su esposo, sentimiento que se engendró la noche de bodas, ante lo que ella había considerado un rechazo por parte de su esposo, quien era su única vida, la razón por la que había dejado atrás a su familia y su pueblo. Luigi no hablaba mucho con ella; si no conversaba sobre sus problemas con la docencia, mucho menos lo hacía sobre su vida de escritor. Ante esto, Antonietta sentía que estaba casada con un desconocido y su terror al abandono, acompañado por llantos de soledad, se incrementó cada día más, derivando en un desenfadado afán por controlar los pasos de su esposo para que él jamás la olvidara.

Según Antonietta, las únicas razones por las cuales su marido la seguía respetando y aceptando eran los beneficios que generaba su dote invertida en las minas de sulfuro (Camilleri, 2005). A través de este ingreso económico Antonietta marcaba colaboración en las publicaciones de Luigi, quien podía darse el lujo de simplemente dedicarse a la docencia y a la escritura gracias a que esa mensualidad extra les permitía vivir decentemente (Camilleri, 2005). Para ese verano de 1899, y durante unos tres años, la frágil psique de la mujer todavía se mantenía en pie sobre esta idea, pero una desgracia terminó de derribarla a un abismo de sombra y sufrimiento.

Una tarde de 1903, Luigi llegó a su casa después del trabajo, y encontró a Antonietta sobre una poltrona, con los ojos perdidos, destruida (Camilleri, 2005); sobre la mesa había una carta con remitente “Don Stefano Pirandello”. El sobre estaba abierto, ya que, como era costumbre, Antonietta abría las cartas que mandaban sus suegros. Luigi comprendió inmediatamente que se trataba de algo grave, pero

jamás se imaginó que tal desgracia podía acaecerles: la mina de sulfuro, en la que Don Stefano había invertido la dote de Antonietta, se había inundado irreparablemente, por lo que todo el capital se había perdido.

La razón que sostenía la identidad de esposa de Antonietta, a través de la cual afirmaba su presencia día tras día (Camilleri, 2005), se había esfumado con su estabilidad emocional. Según su pensamiento acomplexado ella era simplemente objeto valuable y, al desaparecer su valor, pasaba a ser un peso muerto a los ojos de su marido (Camilleri, 2005). Su shock fue tal que quedó paralizada de las piernas por un tiempo. Por el otro lado, Luigi sintió que debía comenzar todo desde el principio, reestructurando su vida laboral hasta lograr un ingreso suficiente para mantener una familia de cinco personas. La frustración y la desesperación de Luigi aumentaron cuando descubrió que su padre no tenía intenciones de ayudarlo: cuando intentó convencerlo de que el dinero de la dote le pertenecía a su familia y que si se había usado como capital de la expansión de una mina era a manera de préstamo; Don Stefano rebatió que el capital formaba parte de una sociedad, y por lo tanto, al fallar, no le debía nada a su hijo (Camilleri, 2005). El último lazo que lo amarraba a la familia no existía más; ahora era el hijo cambiado quien debía pensar en cómo construir su propio camino, pero ya no le quedaban fuerzas para seguir viviendo. Durante los meses consecutivos a la tragedia, pensó seriamente en el suicidio calculado, previendo que con su desaparición, su suegro, Calogero Portolano, se haría cargo de su esposa e hijos. (Camilleri, 2005)

Pasados varios meses de miseria e infinito trabajo, combinados con el tiempo que debía dedicarle a la creciente enfermedad Antonietta, Pirandello realmente sentía que la muerte era su único escape, pero antes de que pudiera llevar a cabo cualquier agresión contra sí mismo, recibió de parte de un querido amigo un gesto de solidaridad que le cambiaría definitivamente la vida. Angiolo Orvieto era hermano del director de la revista *Marzocco*, para la cual Luigi había escrito cuentos de manera gratuita durante varios años; al enterarse de la situación dramática del amigo, Angiolo no sólo consiguió que se le pagara un monto por cada uno de los cuentos que había

escrito para la revista, sino que a partir del 1904 la retribución por cada publicación sería doblada. Que un escritor percibiera dinero por su obra era símbolo de estatus literario, por lo que gracias a este acto de bondad por parte de los hermanos Orvieto, la revista *Nuova Antologia* le abrió las puertas a Luigi Pirandello, dándole la oportunidad de publicar una de sus dos novelas más representativas: *El difunto Matías Pascal*, obra gracias a la cual se disparó su fama de literato.

El Difunto Matías Pascal, tuvo éxito gracias a su ingeniosa trama: narra la historia de un hombre que escapa desesperado de las opresiones y el tedio de su pueblo en Sicilia, y al volver, descubre que sus familiares lo habían declarado muerto, y hasta se había celebrado su funeral. A pesar de que al protagonista se le presenta la oportunidad de desmentir su fallecimiento, decide tratar de vivir sin identidad. Al principio siente una felicidad inmensurable producida por la libertad, ya que al morir, todos sus compromisos se habían exhumando; pero el conflicto empieza a presentarse cuando el hombre por fin entiende que para vivir es necesario el contacto con el otro, y este no es posible sin identidad, sin un nombre y una historia. Así, el difunto decide ponerse un nombre nuevo y crearse una nueva identidad, que no es más que una ficción que poco a poco le trae mayores problemas: una mujer se enamora del hombre que él dice ser, mientras quien se enamora de ella es el verdadero Matías Pascal. Es aquí donde el protagonista se encuentra representando el gran drama moderno: el del hombre que se refugia bajo un concepto incompatible con los verdaderos flujos de su ser. Al comprender que su existencia ficticia sólo podría convertirse en una nueva cárcel para sí mismo, el protagonista decide morir por segunda vez, simulando el suicidio de su otro yo. (Pirandello, 1956)

Si bien se dice que *El difunto Matías Pascal* surgió de la necesidad de mejorar una difícil situación económica, también es el reflejo del deseo de escapar del dolor y de la desesperación que le causaban las noches en vela cuidando a Antonietta (Manotta, 1998).

El difunto Matías Pascal – junto con *Uno, ninguno y cien mil*- viene a ser una de las novelas pirandelianas que más ponen en práctica su teoría del humorismo: en ella se hacen evidentes el sentimiento del contrario y la representación de la vida como una *fantocciata* (payasada). Según Giuditta Rosowsky, citada por Andrea Camilleri (2005), *El difunto Matías Pascal* es

Un título formado por un nombre propio, precedido por el signo de la muerte y de la ausencia; una novela escrita en primera persona, signo de la presencia: en el juego que crea esta primera relación para el lector, se modulan las interrogantes de los enredos del cuento y del significado de la escritura. Escritura como gesto de una vida que se cumple en el libro, escritura como trabajo de reconstrucción y de replanteamiento; si el término “difunto” indica una modificación del personaje, escritura como repetición; cualquiera que sea la relación, el problema de la autobiografía está aquí, en la relación que corre entre dos situaciones narrativas y dos niveles distintos, cuyo interferir dibuja la configuración del texto. (p. 172. Traducción libre de la autora)

La autobiografía modificada como medio de salvación fue la única herramienta que finalmente Luigi consiguió para sobrevivir; la escritura pasó a ser su único suspiro, tanto económico como espiritual. La situación de emergencia le permitió hacer de su drama personal una herramienta para el surgimiento de nuevas ideas, personajes y situaciones, que, por su lado empezaban a darle prestigio como autor, y por el otro, lo ayudaban a canalizar las penurias que debió afrontar hasta el día de su muerte. En sus cuentos y novelas, Luigi Pirandello no hacía más que escribirse a sí mismo; estaba consciente de que, ahora más que nunca, era necesario hacer de toda circunstancia una oportunidad para la reflexión y el arte. Ante esto, alguna vez dijo en una nota: “Mirad y prestad atención a todas las cosas que duelen cuando se miran.” (Pirandello, 1956, p. 21), porque en ellas se encuentra la esencia del drama humano.

Pirandello decía que cuando no se sabía vivir la vida, había que escribirla (Pirandello, 1956), por lo que pasó toda su vida escribiendo. El truco estaba en revivir, e inventarse a través de la escritura; pero esta reinención implicaba un cambio: una mofa de, como decía él mismo, “esta payasada que llamamos vida” (...)

“la vida que continúa entre acciones y reflexiones que distractorias en la habitación donde un hombre está agonizando” (Borsellino, 2000, p. 27. Traducción libre de la autora). Reír para no llorar, este fue el lema que terminó de redondear el concepto que hace varios años venía formulando: el humorismo.

La risa por el llanto no significaba un acto de evasión, al contrario, implicaba una voluntad reflexiva hacia la miseria humana, cuyos manifiestos más grandes se presentan como imágenes inverosímiles que producen la carcajada de la burla. Esta risa histérica que se genera cuando un ser humano se ríe de otro – o de una circunstancia- simplemente por su apariencia absurda representa la esencia de lo cómico: un sentimiento pasajero y superfluo, en donde no existe conexión alguna entre los dos seres. Muy por el contrario, el humorismo lleva implícito un acto de reflexión a partir del cual se genera justamente el sentimiento del contrario. He aquí en las palabras del autor el planteamiento del proceso a través del cual se genera dicho sentimiento:

En la concepción de toda obra humorística, la reflexión no se esconde, no permanece invisible, es decir, no se queda en casi una forma del sentimiento, casi un espejo en el que el sentimiento se mira, sino que se pone delante, como un juez; lo analiza, desapasionándose; descompone su imagen; sin embargo, de este análisis, de esta descomposición, surge o emana otro sentimiento, aquel que podría llamarse, que yo llamo, el *sentimiento de los contrarios*.

Veo a una anciana señora, con los cabellos teñidos, untados de no se sabe bien qué horrible grasa, y luego burdamente pintada y vestida con ropas juveniles. Me echo a reír. *Advierto* que esa anciana señora es lo *contrario* de lo que una anciana y respetable señora tendría que ser. Así puedo, de buenas a primeras y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente un *advertir lo contrario*. Pero si ahora en mí interviene la reflexión y me sugiere que aquella anciana señora tal vez no encuentra ningún placer en vestirse como un loro, sino que tal vez sufre a causa de ello y lo hace sólo porque se engaña piadosamente y piensa que, vestida así, escondiendo sus arrugas y sus canas, conseguirá retener el amor de su marido, mucho más joven que ella, entonces yo ya no puedo reírme como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando dentro de mí, me ha hecho superar mi primera observación, o más bien, me ha hecho

penetrar en ella: de aquella primera *observación de lo contrario* me ha hecho pasar a este *sentimiento de lo contrario*. Esta es toda la diferencia que hay entre lo cómico y lo humorístico. (Pirandello, 1956, p. 1034)

El humorismo es ese arte que se transforma en solidaridad, porque a partir de una situación cómica, hace surgir una condición humana de la cual el mismo autor se siente partícipe y comunica esta conciencia al lector (Bellini & Mazzoni, 1995).

Luigi jamás dejó de mofarse de los detalles de su drama; la mofa no consistía en tergiversar la historia para hacerla risible, sino en presentar en sus producciones dramas verdaderos, dramas humanos que a la luz de la escritura se hacían inverosímiles y ridículos; he ahí parte fundamental del pensamiento pirandelliano: el protagonista del drama, al verse vivir, al leerse en el drama, se ve reflejado en un espejo que le devuelve una imagen grotesca y aberrada. Muchas fueron las críticas que tildaron de inverosímil y absurda la obra de Luigi Pirandello (Camilleri, 2005), por lo que el autor agregó al final de la novela *El difunto Matías Pascal* un anexo llamado *Advertencia: sobre los escrúpulos de la Fantasía*, en el que explica que

Las absurdidades de la vida no tienen necesidad de parecer verosímiles, porque son verdaderas. Al contrario de las del Arte, que, para parecer verdaderas, tienen necesidad de ser verosímiles. Y entonces, al ser verosímiles, ya no son absurdidades.

Un caso de la vida puede ser absurdo; una obra de arte, si es obra de arte, no.

De ello se sigue que tachar de absurdidad y de inverosimilitud, en nombre de la vida, una obra de arte, es estupidez. En nombre el arte sí; en nombre de la vida no. (Pirandello, 1956, p. 496)

Dado que para Pirandello el arte no era más que la vida misma, era perfectamente justificable que el arte fuera absurdo si así lo era la vida, y si para el público y la crítica no era posible aceptar esa condición vital era porque "...no es posible creer que la única razón de nuestra vida esté toda en un tormento que nos parece injusto e inexplicable" (Pirandello, 1956, p. 43).

Por otra parte, Pirandello alegó que posiblemente todas sus obras tendieran al absurdo porque aquella “(...) doncella esbeltísima (...) Un poco despechada y burlona que se llama Fantasía” (Luigi Pirandello, en Grande, et al., 1956, p. 35) no hacía más que hablarle de

(...)la gente más descontenta del mundo, hombres, mujeres, niños, envueltos en extraños casos de los que no encuentran la manera de salir; contrariados en sus proyectos, defraudados en sus esperanzas, y con los cuales, en suma, a menudo es un pena tratar(Luigi Pirandello, 1956, p. 35).

En este sentido, la literatura pasaba a ser el escenario donde se daba el encuentro entre las almas humanas, para unirse en una risa melancólica, en donde la conciencia de la miseria no deja salida más allá una carcajada para evitar el suicidio.

1.7 La locura de mi mujer soy yo

Si bien Antonietta se recuperó de su parálisis gracias a los cuidados que le ofrecía su esposo, su paranoia se acentuaba día tras día, haciendo de la convivencia matrimonial un camino difícil. Sin embargo, Luigi tomó la decisión de enfocar su vida a la escritura y al cuidado de la mujer que le había otorgado su atención incondicional. Para esto, tuvo que alejar de casa a los hijos todavía pequeños para evitar que presenciaran las escenas que frecuentemente Antonietta le hacía al marido, ya que la paranoia se había derivado en una celopatía aguda.

Luigi sufría, ya que a medida que pasaba el tiempo, sentía que la situación era cada vez más irremediable. En 1906 confesó en una carta para su hermana Lina:

A los cuarenta años, medio calvo, con la barba casi toda blanca, sin bienes; la casa destruida; lejos de los hijos...Mi suerte es realmente trágica, Lina mía, para mi no existe salida. Fui golpeado en los afectos más sagrados, y la vida perdió cualquier aprecio ante mis ojos. (...)...esa mujer desgraciadísima no puede sanar...he podido sentir el

horrible abismo en esa alma. No sanará, no puede sanar. (Camilleri, 2005, p. 183. Traducción libre de la autora)

Antonietta sentía celos incluso de la Fantasía; pensaba que la escritura era sólo una excusa para que Luigi estuviese a solas pensando en otras mujeres con las que la engañaba. Le adjudicaba actos de adulterio impensables, inverosímiles, que, sin embargo, para ella eran reales. Odiaba a las alumnas del Instituto Femenino, porque aseguraba que sus clases no eran más que un antro de seducción (Camilleri, 2005), y perseguía a Luigi para esperarlo vigilante en el portón del Magisterio; a veces se escondía para sorprenderlo si se atrevía a cruzar media palabra o una sonrisa con alguna de sus alumnas, quienes, además, no se contenían ante el encanto misterioso de su profesor (Camilleri, 2005).

Por las noches, Antonietta lo besaba, lo mordía y le arrancaba el cabello, luego rompía a llorar entre gemidos, con voz distinta, quería saber cómo había amado a otra, otra inexistente; lo acosaba “respirándole en el rostro, con su aliento de enferma” (Camilleri, 2005, p. 190. Traducción libre de la autora). En ocasiones, la situación se hacía tan insoportable que Luigi la tomaba por los hombros, y la zarandeaba gritándole lo estúpida que era (Camilleri, 2005); pero esto solo empeoraba las cosas: Antonietta se tornaba peligrosamente violenta, acusaba al marido de actos obscenos y lo insultaba. Luigi desesperaba, y se iba a su estudio envuelto por los gritos de aquella mujer irreconocible. Ella lo seguía, y lo obligaba a hacerle el amor; él cedía, pero ella nunca se aplacaba. A Luigi no le quedaba más que abandonarse en una realidad paralela creada por la mente de su compañera; cuando Antonietta por fin se dormía, él se quedaba en vela; salía de la habitación, se sentaba frente a su escritorio y empezaba a escribir, aferrándose a la imaginación, trasladando sus vivencia a personajes ficticios, casi queriendo arrancarse de las entrañas la sensación nauseabunda con la que quedaba después de las escenas con su mujer, volcándolas en esos seres que la Fantasía le presentaba.

Poco a poco Luigi se acostumbró a vivir bajo el sistema de la locura; le intrigaba cómo era posible que se le acusara de actos inexistentes, y, sin embargo,

verdaderos en la cabeza su mujer. Pirandello se sentía culpable de la enfermedad, en varias cartas enviadas a familiares y amigos repetía: “La locura de mi mujer soy yo” (Camilleri, 2005, p. 190. Traducción libre de la autora). Según él, era su responsabilidad que Antonietta se sintiera rechazada, inferior; por ello debía escuchar todas sus palabras, por muy violentas que fueran. Andrea Camilleri (2005) dice que según Gardair, Pirandello había voluntariamente “elegido dejarse alienar” (p. 200. Traducción libre de la autora). Día tras día, Pirandello escuchaba con más atención las incoherencias que salían de la boca de su esposa, resignado a la condena de una situación irreversible: la comunicación de la pareja estaba compuesta por el encuentro de un yo real, convertido en fantasma, y de un él fantasma, convertido en realidad (Camilleri, 2005).

Nuevamente se hacía presente en la vida de Pirandello la evidencia de la multiplicidad de las personalidades, condena humana que deriva de la relatividad de las percepciones. Según Pirandello, un hombre es tantos hombres cuantos ojos lo ven, porque cada persona tiene un mundo interior a través del cual se filtra la imagen exterior, y la modifica inevitablemente, fijándolas en formas personales. Dado que todos los individuos perciben su propia realidad, todas ellas son válidas. Pero la validez personal no salva al hombre de vivir en una ficción, ya que, al ser imposible percibir objetivamente la realidad, se vive en la incertidumbre alimentada por la ignorancia de lo real. Pero generalmente el hombre no tiene conciencia –o teme aceptar- esta posibilidad de las distintas realidades, por lo que se aferra a las formas fijadas, tomando como reales las imágenes que perciben de los otros, y que él mismo percibe de sí. Para Pirandello, la comunicación verdadera se hace imposible por dos razones: primero, el hombre es superficial y sólo percibe la forma, que es un engaño; segundo, en las palabras está el mal, porque quien pronuncia una palabra le da un valor a partir de su realidad, y quien las escucha, les da otro valor desde su campo de experiencia. (Pirandello, 1956)

Tal vez para Luigi adentrarse en la locura de su mujer significaba atreverse a conocer aquel hombre que era para Antonietta, que para ella era real, y vivía en él, tan

o más vivo que él mismo; quería conocer a todo esos hombres que ella imaginaba, quienes “(...) todos, en un cierto momento, nos parecerán equivocados, o todos verdaderos, que es lo mismo” (Luigi Pirandello, 1956, p. 568)

Desde que la enfermedad se hizo evidente, Luigi soportó vivir con su mujer once años, durante los cuales sólo se dedicó a cuidarla, mientras impartía sus lecciones en el Magisterio, y escribía principalmente cuentos y novelas. En 1909, Antonietta recibió la noticia de la muerte del padre, y partió inmediatamente para Sicilia con los hijos Fausto y Lietta, quienes ya eran dos jóvenes prestos a iniciar los estudios secundarios en la capital. A los pocos días de estar allá, Antonietta decidió impulsivamente regresar a Roma, por lo que Luigi fue buscarla y al llegar se encontró con la sorpresa de que la mujer había cambiado nuevamente de opinión: quería quedarse a vivir en una de las casas que tenía su padre en la campiña. Pero los hijos debían volver a la Roma por los estudios, y los hermanos de Antonietta no podían encargarse de ella. Ante esto, Luigi convino con sus cuñados el pago de una enfermera, quien se encargó de cuidar a la señora Pirandello en la casa de campiña más alejada que tenía la familia (Camilleri, 2005).

Una noche, durante la cena, Antonietta sorprendió a la enfermera al levantarse y correr hacia una ventana en el piso superior. Una vez allí, empezó a gritar desesperadamente, sin medir su volumen ni las palabras. No se sabe con certeza lo que sucedió justo después, pero estuvo comprobado que, cuando Luigi se enteró y se precipitó a viajar a Sicilia, encontró una orden un médico que exigía internar a la enferma en un manicomio (Camilleri, 2005). Pirandello se negó, arriesgándose a volver con su mujer a Roma. Luigi no podía abandonarla, hacerlo implicaría un cargo de conciencia más grande. Encerrarla en un manicomio, alejarla de su lado equivalía a un homicidio en el que la víctima era él mismo, era el asesinato del “yo” que Antonietta se había forjado. No podía tirar al abismo a un alma, que, si bien vivía en una ficción, esta era más real que muchas de las vidas que llevaban algunos.

La obstinación de Luigi por no encerrar a la esposa tenía una razón aún más fundamentada: a veces los locos dicen cosas que son ciertas, y que los que se hacen llamar cuerdos no quieren escuchar. Según él, a todo el mundo le conviene hacer creer que algunos son locos, para tener la excusa de encerrarlos, porque no se soporta oírlos. Para él -quien vivía día a día la experiencia- encontrarse con un loco era enfrentarse a alguien que derriba los cimientos de las formas fijadas por la lógica, porque para ellos todo es posible. (Pirandello, 1956)

Para un hombre que creía en la escisión de la personalidad, la locura era sólo una instancia más del alma, que tenía sus propias opiniones, tan válidas y verdaderas como las de cualquier otra. Para Luigi, los insultos de Antonietta, si bien eran infundados, representaban esa personalidad, suya, que derivaba de los ojos de la mujer. No podía permitirse la contradicción de encerrar a su propia teoría.

Pero no fue fácil volver a casa; la situación familiar se volvió cada vez más riesgosa: una noche, Luigi se despertó y se encontró con que Antonietta estaba de pie, al lado de la cama y lo miraba con un cuchillo en la mano (Camilleri, 2005). Pero, a pesar de los peligros, Luigi continuó impasible, ya que, mientras pudiese escribir, cualquier cosa sería soportable.

A partir de 1910, gracias a la insistencia del director artístico Nino Martoglio, y del actor Angelo Musco, Luigi consideró que retomar la vía del teatro podría darle una vida plena a sus historias. Además, las posibilidades de un mayor prestigio habían crecido, ya que ese mismo año pasó a formar parte del grupo de los editores de *Treves*, hecho que de por sí implicaba un reconocimiento de una fama que se proyectaba fuera de los confines italianos (Bellini & Mazzoni, 1995). Ese año comenzó a escribir sus primeras obras teatrales serias, rememorando aquellos años un poco más serenos en los que de niño se divertía dirigiendo a sus familiares y amigos.

Son de esta época obras de un sólo acto como *La morsa*, *Lumie di Sicilia*, *Il dovere di un medico*, que fueron representadas en Roma con mucho suceso

(Camilleri, 2005). Pero la alegría del suceso estaba envuelta en amargura por los celos de Antonietta, los cuales pasaron de las estudiantes a las actrices, quienes, para una mujer educada por las monjas, eran la encarnación absoluta del mal (Camilleri, 2005). Por esta razón Luigi debió dejar de asistir a los ensayos de sus obras. Para ese momento, la situación con su esposa se hizo más extenuante. Para salir de casa debía explicarle detalladamente a dónde iría y cuánto tiempo estaría fuera. En ocasiones debía correr desesperadamente por varias cuadras para poder cumplir el horario establecido, y una vez en casa se abandonaba agotado sobre una poltrona.

La relación empeoró aún más con la llegada de la hija Lietta, quien regresaba desde Sicilia para empezar a estudiar en Roma. Antonietta empezó a verla con malos ojos, a tratarla mal. La presionaba diciéndole que ella era responsable del mal estado de la casa, y de su intranquilidad. La pobre jovencita, quien incluso se dedicaba a hacer de secretaria a Luigi en su tiempo libre, no podía hacer más que tomar el ejemplo de su padre y soportar. Contrario a la madre, Luigi adoraba a su hija, la miraba con ternura, agradecido por su dedicación y su juventud sacrificada (Camilleri, 2005).

La tensión en casa pasó a ser mayor con la llegada de la Guerra del 1914-18, cuando los dos hijos del autor se alistaron en el ejército. Fausto no tardó en ser movilizado, y no se tuvieron noticias de él durante varios meses, mientras que Stefano pronto fue hecho prisionero en Austria. Sin embargo, a Stefano se le permitía enviar correo a la familia. Existe una antología completa de las cartas que Luigi y Stefano se enviaban mutuamente, en las cuales el padre trataba de reconfortar a su hijo narrándole los nuevos acontecimientos de su suceso como dramaturgo, y le regalaba palabras de aliento y melancolía. Una de las cartas más duras fue la enviada el 17 de febrero de 1916, en la que Pirandello escribe:

...Hoy es el cumpleaños de mamá: cumpleaños triste, faltando tú. Puedes imaginarte el augurio que hemos formulado, porque mamá no podrá ponerse bien con un hijo en tus condiciones. Ciertamente, tú te pasas los días pensando uno por uno y sientes el peso de cada uno, y

sientes en cada uno el reclamo de los recuerdos; habrás pensado hoy que es el cumpleaños de mamá, y quizás nuestros augurios se han encontrado. (...)Valor, Stefanuccio mío: no te abandones mucho a la meditación y trabaja, trabaja lo más que puedas: no existe remedio mejor a este mal de la vida. Por experiencia nadie lo sabe mejor que yo. (Luigi Pirandello, 1956, p. 14)

Tal vez la ausencia de los hijos desequilibró más a Antonietta, cuyo cerebro se había convertido en un nido de víboras (Camilleri, 2005). Tanto fue así que sus celos se trasladaron de manera violentísima hacia su hija, hasta el punto de pensar que ella y su padre estaban tramando asesinarla poniendo veneno en su comida. Lietta, atormentada por su madre, padecía de crisis nerviosas; un día no lo soportó más, y al escuchar con horror que su madre la acusaba de mantener una relación incestuosa con su padre, intentó suicidarse con un revolver, fallando en su intento (Camilleri, 2005). Inmediatamente después, escapó de casa para ahogarse en el río Tevere; afortunadamente se encontró con el doctor del padre, quien se la llevó a su casa comprendiendo que la joven se encontraba en un estado de crisis extrema (Camilleri, 2005). Luigi fue a buscar a su hija, pero no pudo volver a casa con ella, ya que Antonietta le dio a escoger entre las dos (Camilleri, 2005). Finalmente, Lietta tuvo que partir hacia Florencia, a casa de los parientes de la tía Lina. Este fue un punto determinante para Luigi, ya que, si bien aceptaba que la mujer lo reprendiera, no podía soportar que dañara a su adorada niña. Sobre esto escribe en una carta destinada a su hermana Lietta:

La maldita de la mujer que es mi esposa, después de haber martirizado desde que llegó de Sicilia a mi pobre Lietta, ahora, presa de una de sus más terribles crisis, se puso ferozmente contra ella. Y mi pobre niña, llena de horror, en un momento de desconsuelo, se encerró en su cuarto e intentó suicidarse (Camilleri, 2005, p.197. Traducción libre de la autora).

Al considerar las consecuencias que se estaban generando de tan morbosa situación, no hubo otro remedio que reconsiderar el manicomio. Después de terribles noches de sufrimiento y culpabilidad, Luigi consintió internar a la esposa sólo después de que los hijos regresaran de la guerra. Así, el 11 de enero de 1919,

Antonietta salió de la vida de Pirandello, dejándole un enorme legado: la experiencia directa de la crisis de identidad y la disociación de la personalidad (Manotta, 1998), temas fundamentales de su producción dramática que pronto revolucionarían el mundo del teatro.

1.8 El espejo: encuentro con un padre ausente

Finalmente, Luigi Pirandello se quedó solo. Sin esposa a quien atender, y con los hijos fuera de la ciudad, no le quedaba otra cosa que trabajar y abandonarse en su estudio a los caprichos de la Fantasía, tras el sonido de un silencio cuyo sabor había olvidado. Entre el claroscuro que se pintaba en su escritorio Luigi percibía sombras móviles, formas definidas que pedían a gritos un poco de atención, “fantasmas, figuras con identidad convencional que querían darse consistencia vital, y por esta razón estaban obligados a debatirse entre el parecer y el ser”, (Borsellino, 2000, p. 74. Traducción libre de la autora). Luigi los veía pasar, la mirada perdida en el horizonte, iluminada por un áureo rayo de luz del atardecer romano. Después, suspiraba, volvía en sí, inhalaba un nuevo suspiro, tomaba su bolígrafo lo golpeaba contra el escritorio, volvía a suspirar, y caía rendido nuevamente en el viaje de su imaginación.

Pero la desaparición de Antonietta no implicó el fin de sus conflictos, sino encuentro con un montón de ciclos irresueltos que habían sido absorbidos por el descalabrante abismo de la locura. El más incisivo de ellos: su padre.

El 13 de agosto de 1915 el alma de Doña Caterina abandonó el “Caos”, donde Don Stefano, anciano e improductivo, quedó solo por algún tiempo. Debido a su delicado estado de salud (sufría de ceguera y estaba físicamente débil) necesitaba asistencia (Camilleri, 2005); y como era la costumbre siciliana, cuando un padre quedaba viudo y enfermo, debía ir a vivir en la casa de la hija mayor. Pero Lina, que ahora vivía en Roma con su familia, no tenía las condiciones económicas para recibir a su padre, por lo que llegó a un acuerdo con Luigi: ella se comprometía a procurarle

las atenciones necesarias, y él se encargaría de pagar el alquiler de una pequeña villa en donde viviría el anciano con su hija, yerno y nietos.

La llegada de Don Stefano a Roma significó un punto de quiebre en la vida de Luigi, quien hacía ya unos cuantos años había roto relaciones con él. Evitarlo no era una opción, ya que eso implicaría alejarse de su adorada hermana, con la que iba a conversar muy frecuentemente. Durante esas visitas, Pirandello observaba impávido a través de una ventana cómo su padre, aquel hombre que en su memoria se mantenía activo, joven y violento (Camilleri, 2005), se había convertido en una figura encogida, dormida sobre un banco en el patio de la casa. De pronto Pirandello se sentía invadido por una conmoción extraña, casi de ternura, que inmediatamente se coartaba por el recuerdo de esos zapatos escondidos detrás de la cortina de una abadía. A sus catorce años, Luigi no había sido capaz descubrir el rostro de ese hombre, tal vez por miedo a asignarle una cara a la traición; pero ahora lo veía con otros ojos: con los de quien se mira en un espejo (Camilleri, 2005).

Ahora Luigi era un hombre, y era también un padre, capaz de sacrificarse con el fin de evitarles el sufrimiento a sus hijos, de complacerlos en todos sus deseos con tal de procurarles la felicidad. Frente a la imagen del viejo enclenque en que se había convertido su padre, Luigi se llenaba de preguntas, dudas y perplejidad (Camilleri, 2005). Ahora era él quien con sus continuos lamentos de soledad estaba generando en sus hijos la cadena de la culpabilidad y el desprecio, cadena bastante parecida a la que su padre había forjado en el joven Luigi. Pirandello recordó que en ocasiones se había oído a sí mismo emitiendo palabras crueles acerca de la floreciente carrera de pintor del hijo Stefano a pesar del orgullo que sentía por ello. Al encontrarse en estas reflexiones, Luigi intentó negarse a sí mismo la posibilidad de la pérdida de la identidad del hijo cambiado, usando como argumento que todas sus acciones eran por una buena voluntad. Pero ante esta evasión, él mismo se respondía: “¡Si pudiéramos prever el mal que resulta de nuestra más bella intención!” (Luigi Pirandello, 1956, p. 66). Finalmente lo comprendió: la vida lo estaba empujando a tomar una actitud que jamás imaginó, a representar un papel que había odiado años atrás: la del Padre.

Desde ese momento dejó de considerarse el hijo cambiado, forma en la que él mismo se había fijado, y que ahora, justamente gracias al flujo incesante de la vida, perdía sentido, pasaba a su memoria.

En *Quando si comprende* (Cuando se comprende), novela escrita en 1923, Pirandello narra que “(...) ya hace algún tiempo se sentía atormentar por el remordimiento de haber dejado al padre... de no haberle cuidado” (Camilleri, 2005, p. 219. Traducción libre de la autora). En medio de la culpa y las interrogantes, Luigi entendió que el sentimiento hacia su padre estaba dividido: por un lado, todavía sentía rencor por el hombre que lo había engañado, pero ese sentimiento estaba dirigido a un ser humano que ya no existía, a una forma fijada en su mente que no se comunicaba con él, sino con la forma del hijo cambiado; por el otro lado, estaba ese anciano al que le tenía una gran lástima y remordimiento, figura viva y mutable, distinta de otra.

A partir de esta reflexión, se dio una revolución en el alma de Luigi Pirandello. A medida que pasaban las tardes en su oficina, se daba cuenta de que se había visto en un espejo cuya imagen había removido piezas escondidas en su memoria, las cuales pedía a gritos volver a ser juntadas para representarse. Pero el autor las rechazaba, porque su rescate era muy doloroso, terrible. En una de las cartas dirigidas a su hijo Fausto escribió:

(...) tengo la cabeza llena de cosas nuevas: ¡tantos cuentos! Y una cosa extraña y tan triste, tan triste...*Seis personajes en busca de autor: novela por hacer*. Quizás tú lo entiendas. Seis personajes, cogidos en un drama terrible, que andan detrás de mí, para que los meta en una novela. Una obsesión. Y yo no quiero saber nada, y les digo que es inútil, que me tiene sin cuidado de ellos, y que ya no me importa nada de nada, y ellos mostrándome todas sus llagas, y yo echándolos de aquí..., y así, al final de la novela, estará todo hecho. (...) (Luigi Pirandello, 1956, p. 20)

Empezaba a engendrarse en la cabeza le autor una obra maestra, fruto del reencuentro con su pasado, con la memoria, refugio y vida de las formas fijadas.

1.9 La última etapa: teatro de una vida

Ya durante los primeros años de la guerra, el teatro de Luigi Pirandello había empezado a dar sus mejores frutos. Pero no fue hasta superado el trauma del internado de la esposa que su producción dramática comenzó a hacer propuestas innovadoras e importantes (Bellini & Mazzoni, 1995). Tal vez la calma de un hogar sin gemidos de *folia* (locura) propició que el autor se escuchara más internamente, favoreciendo una serie de revelaciones que, a la luz de la razón, moldeadas por el proceso estético y creativo, se transformarían en la declamación autobiográfica proyectada al género humano a través del arte.

El primer paso se dio en 1920, al transformar su idea de *Seis personajes en busca de autor: novela por hacer* en *Seis personajes en busca de autor: comedia todavía no escrita*. Esta transposición de lo narrativo a lo dramático tenía una razón práctica: a través del teatro era posible la vida real gracias a la acción, donde el público podría identificarse con lo que ahí sucedida, y, al verse representado, ya sea en un personaje, ya sea en una circunstancia, podía – más allá de asistir a un lugar que se había tornado en una especie de club social- verse vivir. En otras palabras, el teatro podría convertirse en el espejo de los dramas más oscuros del alma, imágenes que el mostrarse vivos, representados, contrastarían con la estática apariencia social, ofreciéndole un reflejo grotesco, pero igualmente vivo (Puglisi, 1970).

En una conferencia sobre el teatro dramático en la Fundación Alessandro Volta, el mismo Luigi Pirandello afirmaría: “El Teatro no puede morir. Todos somos actores en cuanto formas de la vida misma; aun si todos los teatros fuesen clausurados o abandonados, el teatro seguiría en la vida, incesante” (Bellini & Mazzoni, p. 324. Traducción libre de la autora). Así, impulsado por la necesidad de representar la vida misma, Pirandello escribió *Seis personajes en busca de autor: comedia todavía no escrita*.

Esta pieza representaba la historia de seis personajes cuyos dramas fueron rechazados por el autor, razón por la cual vagan errantes por los teatros, en busca de alguien que les permita representar su historia. Estos personajes irrumpen un ensayo teatral, y ruegan al director que los escuche, y que les permita representar su drama, el cual, es su razón de ser, su función vital, necesaria para existir, y permanece viva eternamente (Pirandello, 1956).

Esta obra fue uno de los grandes pilares de Luigi Pirandello, ya que en ella están presentes todos los elementos de su teoría literaria, dramática y artística, entre ellas, las más destacadas: el teatro dentro del teatro, representación de la vida misma y la vida eterna y real del personaje, quien es el que “puede reírse hasta de la muerte, porque no morirá jamás (Pirandello, 1956).

Andrea Camilleri (2005) cita al escritor Arnaldo Frateili quien recuerda que apenas Luigi Pirandello hubo terminado de escribir el texto, reunió muy emocionado a los amigos para leerles su trabajo. Dice Frateili:

Apenas hubo terminado de escribir la obra, Pirandello vino mi casa para mostrarnos su trabajo. Estaba el hijo Stefano, Silvio D'Amico, Alberto Cecchi, me parece que también Mario Labrota y otros dos o tres más...no sólo nos impresionó la comedia, sino también la pasión que Pirandello le ponía al recitarla...Aquella era una actuación en la que él representaba a todos los personajes, y vivía intensamente, casi dolorosamente, todas sus pasiones, amores y odios, alegrías y dolores, éxtasis e ironía...al oír su voz desde otra habitación, parecía no de una, sino de diez personas juntas ...Al final, terminamos discutiendo todos como energúmenos a su alrededor (p. 221. Traducción libre de la autora).

Se dice que el teatro de Pirandello era un teatro de consecuencias (Camilleri, 2005), bien sea las que se denunciaban en sus obras como dramas del hombre moderno, así como las consecuencias que generaba en el público. El fin primordial del teatro de Luigi era el de servirle de espejo a un público burgués acostumbrado a las historias de héroes (Borsellino, 2000). La representación teatral le permitía enfrentar al público a la crítica de las “formas estables y determinadas, dentro y fuera

de nosotros” (Luigi Pirandello, 1956, p. 1066). El suceso de la crítica se haría evidente desde esa primerísima representación en la casa de su amigo Frateili, donde creó una polémica extensa, en la que se discutían las posibilidades de la verosimilitud de dicha obra. Ante esto, Pirandello volvió a repetir que un personaje no necesitaba ser verosímil, si en él había realidad.

El 9 de mayo de 1921, *Seis personajes en busca de autor: comedia por escribir* fue estrenada en el Teatro Valle de Roma. Esa noche, durante la representación se libró una batalla incesante entre los actores y el público, quienes, a medida que transcurría el drama, exclamaban gritos de insatisfacción, tildando al autor de loco. El espectáculo continuó a pesar de que el ulular de la mayoría de los presentes, que opacaban las voces de los actores (Camilleri, 2005). Al final, Luigi Pirandello se presentó inmutable sobre el escenario, no dijo ni una palabra, simplemente dio su presencia. Ante este acto de valentía el público se tornó aún más agresivo; le lanzaron monedas, se repartieron golpes, y Luigi debió esperar una hora antes de poder salir del teatro para evitar las represalias de un grupo de gente que lo esperaba afuera. Se dice que el autor estaba conciente de que ese no era un público preparado, y que ese era el efecto natural que debía dar su pieza (Camilleri, 2005). Pero el fracaso duró poco. Cuatro meses después, la pieza se presentó en Milán obteniendo el mayor éxito, tal vez porque los milaneses habían tenido la oportunidad de leer previamente el texto (Camilleri, 2005), y se había dado un proceso de entendimiento.

Esta obra revolucionó los parámetros del teatro moderno, ampliando las posibilidades de escritura y puesta en escena, proponiendo un nuevo estilo que nada tenía que ver con los paradigmas a los que estaba ajustado el público burgués italiano, acostumbrado al reciente crecimiento del teatro realista, el cual – en pro de su raíz positivista- “encuadraba la realidad en un sistema de leyes, (...), determinadas y reconstruibles con un procedimiento a priori” (Puglisi, 1970, p. 24. Traducción libre de la autora). Muchos críticos acusaron a Pirandello de no tener estilo, ante lo cual el autor decía: “el estilo es la obra, y la obra es la concepción del artista, la del momento

en que él vive y se forma” (Puglisi, 1970, p. 45. Traducción libre de la autora). Pero no era fácil aceptar que esa sociedad estuviese generando tales propuestas de vida relativa y grotesca, por lo que surgieron diversas opiniones, tanto a favor como en contra. Ante los críticos más conservadores, Pirandello respondía:

Mi teatro es serio. Quiere toda la participación de la entidad moral-hombre. No es, ciertamente, un teatro cómodo. Teatro difícil. Teatro peligroso. Nietzsche decía que los griegos levantaban blancas estatuas sobre el abismo para ocultarlo. Yo, en cambio, las derribo para revelarlo... Es la tragedia del alma moderna (Pirandello, 1956, p. 29)

Según Filippo Puglisi (1970) en su libro *Pirandello e la sua opera innovatrice*, la razón por la cual *Seis personajes en busca de autor* causó tanto revuelo en la sociedad fue porque existía dos concepciones, una abierta y otra cerrada que se desarrollaban respectivamente en el futuro y en el pasado. Pirandello tuvo la oportunidad de iniciarse en la primera y de terminar confinado en la segunda; es decir, Pirandello tuvo la oportunidad de

respirar el aire de un mundo nuevo en virtud de sus estudios en Alemania, para ser obligado después a vivir en un mundo viejo por su regreso a Italia, de experimentar en sí mismo, mucho antes que sus personajes, el hurto entre lo ideal y lo real, entre lo que es el alma, nuestro verdadero yo, que quisiera ser, y lo que es la forma, el cuerpo del que no es posible deshacerse, y obliga a ser, pero, prisionero de la sociedad a la que pertenece, de las leyes que la regulan, y de las ideas que la determinan, las cuales están más que fundadas, que ya han echado raíces y viven imperturbables (Puglisi, 1970, p. 13. Traducción libre de la autora)

A partir del revuelo que causó *Seis personajes en busca de autor*, vida de Pirandello cambiaría para siempre, pero no sin antes vivir una última tragedia: el matrimonio de su hija Lietta.

La noche del estreno en Roma, Lietta acompañaba a su padre, ignorante de que en medio de las turbas de espectadores encontraría a un hombre que le miraría con ojos de ternura. Cuando finalmente padre e hija pudieron salir del teatro, se encontraron con que una turba de personas esperaba a Luigi para seguir

reprendiéndolo. Ante esto, un grupo de hombres circundaron al autor y a la hija para protegerlos; entre ellos estaba Manuel Aguirre, adepto militar de la embajada de Chile. Lietta y Manuel se conocieron esa noche, y menos de cincuenta días más tarde, se casaron (Camilleri, 2005). Esto representó un nuevo descalabro para Luigi, quien tomó este matrimonio como una especie de venganza hacia él por que años atrás había escogido alejar a su hija de él cuando Antonietta le había dado a escoger entre ella y Lietta.

Si el matrimonio de la hija fue un tormento, lo fue más su partida a Chile. Manuel necesitaba volver a su país natal por asuntos de trabajo, por lo que ese mismo año la pareja viajó a América. Luigi nunca estuvo satisfecho con esto, por lo que le hizo jurar al yerno que la estadía americana sería corta. Pero evidentemente, Lietta ya había escogido su senda, camino continuamente atormentado por el reciente egoísmo paternal que se había generado en Pirandello. Debido a la nueva actitud del padre, se generó una continua disputa de poder con Manuel, al que Luigi consideraba como el usurpador de la hija, quien por su parte sentía una gran insatisfacción ante la actitud desconsiderada de su padre.

Después de una atosigante relación epistolar durante aproximadamente cuatro años en la que Luigi acusó frecuentemente a Manuel de ser un hombre cuyo interés no era Lietta sino su dote, la chica decidió volver a Italia a visitar a su padre.

Pero la vida había cambiado para ambos; mientras Lietta cuidaba de su familia en Chile, Pirandello había vivido dos procesos personales importantes que le obligaron a tomar una nueva actitud. Por un lado, se había convertido en uno de los hombres más renombrados del mundo. La fama le había dinamizado el ritmo de vida, procurándole cada vez más giras, conferencias, y nuevas relaciones íntimas. Por el otro, Don Stefano había muerto en 1924, imponiendo en Luigi un terrible luto espiritual, por el que se había tornado un hombre seco, introspectivo, escéptico, incapaz siquiera de disfrutar sus más grandes logros (Camilleri, 2005). La muerte del padre representó la desaparición definitiva de la razón de la existencia del personaje

en el que mismo se había fijado: el hijo cambiado. Finalmente Luigi dejaba de ser ese alguien quien durante tanto tiempo creyó ser (Camilleri, 2005).

El regreso de Lietta fue en 1925, cuando se encontró con un padre cuya una disposición de ánimo casi rencorosa y extremadamente egoísta, muy distinta a la que ella había conocido. El hombre que unos años antes le había sugerido abandonar el techo conyugal para regresar a hacerle compañía ya no era el mismo (Camilleri, 2005). Ahora Luigi quería que la hija regresara a Chile lo antes posible, alegando que ese era su lugar, con su marido e hijas. Esta actitud sorprendió enormemente a Lietta, quien al poco tiempo volvió a Chile, marcando el inicio de un terrible silencio entre los dos, tal vez el mismo silencio que años antes había surgido entre Luigi y Don Stefano.

Ciertamente esta separación fue muy dolorosa para Luigi, quien no hacía más que refugiarse en su creación artística. Son de los últimos años de su vida más de veintisiete piezas teatrales, acompañadas de una gigante producción cuentera. Esta amplia producción propició que en 1934 la Academia de Suecia le otorgara el premio Nobel de la Literatura, con el cual se le reconocía al autor un noble sentimiento de humanidad, ya que su amargo pesimismo no sofocaba el idealismo, y su razón analítica no trunca las raíces de la vida (Bellini & Mazzoni. 1995).

A sus sesenta y nueve años, Luigi Pirandello contrajo una pulmonía que lo debilitó hasta llevarlo a la muerte. Pero, incluso moribundo, nunca dejó de escribir; pocos minutos antes de su muerte, el 10 de diciembre de 1936 exclamó: “¡Qué lástima!” (Pirandello, 1956, p. 23), refiriéndose a sus obras por terminar. Para su funeral se respetaron las exigencias que él mismo alguna vez había escrito en *Ultime volontà* (Última voluntades):

Que mi muerte pase en silencio. A mis amigos, a mis enemigos, ruego, no sólo que no hablen de mi en los periódicos, sino que ni siquiera se de la noticia de mi muerte.

Que no me amortajen. Que me envuelvan desnudo en una sábana. Y nada de flores sobre el lecho mortuario ni cirios encendidos.

Carroza fúnebre de ínfima clase: la de los pobres. Desnudo. Y que no me acompañe nadie, ni parientes ni amigos. La carroza, el caballo el cochero y basta.

Quemad mi cuerpo. Y en cuanto a mi cuerpo haya ardido, dejad que se dispersen las cenizas, porque ni eso quiero que de mí quede. Pero, si no fuera posible, llevad la urna funeraria a Sicilia y amarradla a cualquier tosca piedra del campo de Agrigento, donde nací. (Pirandello, 1956, p. 23)

Sus cenizas descansan hoy día bajo el pino secular que domina la colina del Caos, en Agrigento, donde nació.

1.10 Una aclaratoria

¿Quién fue Luigi Pirandello? Fue muchas cosas, personajes; hijo, esposo, padre, escritor, director...esa era su mayor tragedia...ser tantos...y ninguno a la vez. Se buscaba en su obra, Luigi, se buscaba...buscaba la manera de simplemente ser... o tal vez...encontrar la manera de encontrarse en alguien más...de comunicar realmente...de unirse plenamente en un suspiro con otro ser humano...entender...nos.

No ha sido sencillo entretener en unas pocas hojas la vida de este hombre tan apasionante, porque ha significado resumir en menos de una página por año de vida toda una existencia llena de experiencias que, a medida que se conocen, tanto la dramaturgia, como la narrativa de Luigi Pirandello cobran más sentido.

Tal vez sea absurdo pensar que lo anterior ha sido un paseo completo por los pasos que dio Luigi Pirandello...no. Simplemente se trata de una aproximación a él a partir de lo que han dicho algunos autores, desde como ellos lo ven, desde la forma de

los expertos. Aunado a esto, está mi percepción, la de la juventud inquieta quien está en la búsqueda, o cree que lo está, y simplemente siente que debe...una forma más.

¿Quién fue realmente Pirandello? Nadie lo sabrá con certeza... ¿cómo hacerlo?...ni siquiera él podría decirlo...creo...yo. Tal vez ni siquiera sea la persona que creo que es, y la imagen que tengo de él es simplemente lo que yo quiero que sea...existen tantos Luigi Pirandello cuantos piensan en él, todos verdaderos en cada uno, pero a la vez tan falsos como un santo en un desfile de carnaval... que es real...para quien lo vive....No aseguro que la visión que se ha mostrado de la vida de Luigi Pirandello sea la más confiable...nada es seguro...o tal vez sí...tal vez mi visión es la real...para mi debería serlo... todo es ficción.

PADRE: Podría decirme ¿quién es usted?

DIRECTOR: ¿Cómo?, yo soy yo

PADRE: Y si yo le dijera que no es así, sino que usted es yo

Seis personajes en busca de autor

Luigi Pirandello

CAPÍTULO 2: EL HOMBRE Y SU CREACIÓN

*Podemos conocer solamente aquellos a lo que le conseguimos forma.
El hombre se utiliza como materia incluso a sí mismo, y se construye,
sí, señores, como una casa. (...) Y la construcción dura mientras no se
cuarte el material de nuestros sentimientos y mientras dura el
cemento de nuestra voluntad*

Uno, ninguno y cien mil

Luigi Pirandello

2.1 Luigi Pirandello: obra de una vida inconsistente

Hablar delimitadamente de la obra de Luigi Pirandello también representa un reto de síntesis, porque este hombre produjo uno de los legados más grandes que un autor ha podido dejar a la humanidad (más de doscientos textos entre obras de teatro, novelas, cuentos y ensayos). Hablar de su obra implica además adentrarse en una continua autobiografía, porque no existe palabra escrita por él que no se remita directamente a sus experiencias durante su involuntario paso por este mundo. Sin embargo, el viaje dentro del alma del autor no es una empresa sencilla; debe tomarse el riesgo de seguir por un camino incierto, donde la realidad se deforma y el suelo donde se pisa es quebrado por el enfrentamiento a la vulnerabilidad humana, dejando un gran vacío.

Si bien toda su creación es digna de ser conocida por el deleite de hurgar en el alma de un hombre que representa a todos los hombres (y por lo tanto nos representa a todos), para fines de este trabajo de grado se hablará específicamente de la producción teatral; sin embargo, para poder esclarecer las ideas acerca del desarrollo de los temas teatrales y de su composición, será necesario remitirse de cuando en cuando a *El Humorismo*, su ensayo más importante, y también a la novela relativista por excelencia *Uno, ninguno y cien mil*.

Según Filippo Puglisi (1970) la evolución del teatro pirandeliiano se podría dividir en cuatro momentos: el período más largo es el primero, que va desde 1898 a 1916, en el que la mayoría de las obras son de un sólo acto, y algunas de ellas escritas en dialecto siciliano. En este período se empezaba a engendrar el relativismo, pero el objetivo principal era la representación de una vida cotidiana, haciendo hincapié en el regionalismo; son de este período los títulos *La morsa*, *Lumié di Sicilia*, *Il dovere di un medico*, *Cecé*, *Se non cosí*, *All'uscita*, *Liolá*, *Il piacere dell'onestá*. El segundo período, considerado el más explosivo y rico de recursos revolucionarios pero sobre todo a manera de experimentación va desde 1917 hasta 1921 a este período pertenecen las siguientes piezas: *Cosí é (se vi pare)*, *La patente*, *Il giuoco delle parti*, *Ma non é una cosa seria*, *L'uomo, la bestia e la virtú*, *L'innesto*, *Pensaci*, *Giacomino*, *Tutto per bene*, *Come prima, meglio di prima*, *La signora Morli*, *una e due*. El tercer período, y probablemente el más importante está comprendido entre el año de 1921 y el de 1935, aquí se utilizan los recursos experimentados en el segundo período, pero de una manera más madura y arriesgada, de esta época son *Sei personaggi in cerca di autore*, *Enrico IV*, *Vestire gli ignudi*, *L'imbecille*, *Il berretto a sonagli*, *L'uomo dal fiore in bocca*, *La vita che ti diedi*, *L'altro figlio*, *Ciascuno a suo modo*, *Sagra del Signore della Nave*, *Diana e la Tuda*, *L'amica delle mogli*, *Bellavita*, *La nuova colonia*, *Lázaro*, *O di uno o di nessuno*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Come tu mi vuoi*, *Sogno (ma forse no)*, *Trovasi*, *Quando si é qualcuno*, *La favola del figlio cambiato*, libretto in tre tai per la musica di Malipiero. Por último está el período que va desde 1935 hasta 1936, considerado el período de la obra de su misma disolución, de aquí las obras *Non si sa come*, *I giganti della montagna*, *Pari* (incompleta).

Es necesario aclarar que para este trabajo de grado se utilizarán tres obras del tercer período, el más importante. Dos de las obras que se han escogido – *Seis personajes en busca de autor* y *Enrique IV* – representan fielmente la concepción pirandeliiana de la vida y la forma (Manotta, 1998); *El hombre de la flor en la boca* en cambio forma parte de su colección de obras cortas, y propone de manera poética cómo cambia la percepción de la vida dependiendo de las circunstancias en las que el

hombre se encuentre, en este caso, cómo se ve la vida cuando se lleva encima la muerte.

Ahora bien, para poder adentrarse en la obra de Luigi Pirandello, es necesario conocer ciertos fundamentos que él mismo desarrolló a partir de la vida misma, construyendo un pensamiento relativista, que está fuertemente presente en todo su producción artística.

Como se ha visto, desde muy pequeño Luigi Pirandello percibió que la vida, y, en especial las relaciones humanas, se desarrollan a través de los conceptos que el hombre fija a partir de lo que cree de sí mismo, y de los demás. En este sentido, los seres humanos, presionados por el contexto, la cultura y la sociedad, construyen una forma llamada personalidad comparable a un disfraz o a una máscara a la que deben aferrarse para poder tener un espacio entre los demás, y ser reconocibles. Esta máscara es su apariencia, que no implica sólo el aspecto externo, sino también tipos marcados de pensamiento a los que el hombre se ata tales como lo que es correcto o lo incorrecto, lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo. Pirandello considera este sistema de vida una ficción (Manotta, 1998) que generalmente el hombre no percibe, por lo que puede morir sin hacer conciencia de ello.

Si la ficción es la forma, entonces la realidad tiene que ver con lo que está dentro del hombre, su alma, su esencia, lo que no suele mostrar, sus penas más dolorosas, sus deseos más ocultos, el llanto que no suele salir, la lágrima que apenas se asoma fugaz de noche casi en el sueño, y es absorbida inmediatamente por la almohada; sus pensamientos, volubles, relampagueantes, los que él mismo no se considera capaz de generar, pero que realmente están allí.

Como bien dice Pirandello en *El Humorismo* (Pirandello, 1956), la vida, que es el alma en el hombre, es un flujo continuo e indetenible, que induce tanto en el cuerpo como en el pensamiento, múltiples cambios equiparables a la erosión del viento o del agua, que pueden modificar un trozo de vidrio puntiagudo y violento, en

uno suave y redondeado. Es posible, dependiendo de la conciencia que se tenga del flujo, que en un cierto momento el hombre se encuentre distinto –incluso completamente contrario- a lo que alguna vez creyó ser.

Este descubrimiento puede generar un proceso de reflexión en el que el sujeto, conciente de la sensación vertiginosa que le genera su cambio interno, se da cuenta de que, a pesar de ello, lleva una máscara (moldeada por un nombre, la posición social, y los propios discursos sobre sí mismo) que le obliga a comportarse de un modo distinto al que desearía. Por otro lado, si el individuo descubre que él mismo ha sido capaz de crearse una máscara, también los demás lo son, por lo que empieza a percibir en el entorno las formas que cada quién crea de sí mismo.

Pero el proceso apenas comienza. Conciente de la forma anterior, se genera un proceso de comparación en el que se comprende que a partir del nuevo pensamiento, de las nuevas exigencias del alma, el entorno y las personas se ven distintas. Desde aquí se llega a la conclusión de que si para un hombre sus puntos de vista (su percepción) cambian según su nuevo pensar, entonces cada persona - bien sea a través de su máscara, o por la conciencia de ella- genera un punto de vista completamente distinto al de los demás, que, al proyectarlo en el otro, no es más una nueva máscara. En otras palabras, lo que un hombre percibe de otro es una figura completamente distinta a la original creada a partir del mundo interior o de la máscara del observador. Entonces, el hombre puede tener varias máscaras a la vez: la que él mismo se coloca, y las que le colocan los que lo rodean.

Luigi Pirandello desarrolló este descubrimiento a través de las palabras de *Moscarda*, protagonista de *Uno, ninguno y cien mil*, quien, en un diálogo directo con el lector, afirma que

Es preciso que el ser se encajone en una forma, y durante un tiempo se defina en ella, aquí o allí, así o así (...) El ser actúa necesariamente por formas, que son las apariencias que él se crea, a las que nosotros le damos valor de realidad. Un valor cambia, naturalmente, según el ser

nos aparece en aquella forma y en aquel acto (Luigi Pirandello, *Uno ninguno y cien mil*, en Grande, et al., 1956, p. 566, 568)

Pero el embrollo no termina ahí. Si un hombre descubre que su realidad ha cambiado, también descubre que sus puntos de vista y percepciones del entorno han cambiado, y que estos ahora son tan o más válidos y reales que los que tenía en un pasado. Entonces esto quiere decir que, si sus nuevos puntos de vista, capaces de ser incluso contrarios a los anteriores, son válidos para él, entonces las percepciones de los demás, por muy distintas y descabelladas que parezcan, también son válidos para ellos, y representan sus distintas realidades.

Ahora bien, si cada individuo tiene su propia realidad, ¿cuál es la verdadera realidad? No existe. Un conjunto de construcciones, de puntos de vista, eso es la realidad, todos relativos, sin consistencia. Para Luigi Pirandello no existe un centro, sino una multiplicidad de centros, todos válidos para la persona que los genera, y ficticios para quien los percibe (Puglisi, 1970).

Si bien Luigi Pirandello venía pensando en esta idea desde la adolescencia, lo confirmó y lo protagonizó de una manera contundente durante el período en que convivió con su esposa enferma, quien lo acusaba de ser un hombre completamente distinto al que él creía ser; realidad esta tan o más fuerte que la suya.

Pirandello representa y teoriza este drama nuevamente a través de su personaje *Moscarda* de *Uno, ninguno cien mil*, quien vive una situación similar: si bien su mujer no está loca (más bien quien corre el riesgo de enloquecer es él), su relación con ella está basada en una comunicación ficticia entre él y la persona que la mujer ve en él, al que por cariño llama *Gengé*. En una reflexión reveladora *Moscarda* descubre:

Porque aquel Gengé suyo existía, mientras que yo, para ella, no existía en absoluto. Nunca había existido. Mi realidad estaba para ella en aquel Gengé suyo que ella se había forjado, que tenía pensamientos, sentimientos y gustos que no eran míos y que yo no podía alterar en absoluto sin correr el riesgo de convertirme en seguida en otro que ella

no hubiera ya reconocido, en un extraño a quien ella no hubiera podido ya ni comprender ni amar. (Luigi Pirandello, 1956, p. 548)

Más adelante, el mismo personaje extrapola su situación personal a un nivel más general explicando lo siguiente:

(...)Fulano tiene tantas realidades como *nosotros* conoce, porque de una manera se conoce conmigo y de otra manera contigo, y con un tercero, con un cuarto, y así sucesivamente. Lo cual quiere decir que Fulano es realmente uno conmigo, uno contigo, otro con un tercero, otro con un cuarto, y así sucesivamente, aún teniendo la ilusión también él, mejor dicho, él especialmente, de ser uno para todos. (Luigi Pirandello, 1956, p. 67)

Pero, además de proponer una visión relativista del mundo, Pirandello tiene un objetivo de juicio crítico en sus palabras, más adelante, el mismo *Moscarda* dirá

Somos muy superficiales vosotros y yo. No nos adentramos mucho en la broma, que es más profunda y radical, amigos míos. Y consiste en esto: que el ser actúa necesariamente por formas, que son las apariencias que él se crea, a las que nosotros le damos valor de realidad. Un valor que cambia, naturalmente, según el ser nos aparece en aquella forma y en aquel acto. (...) La facultad de engañarnos y creer que la realidad de hoy sea la única verdadera, si por un lado nos sostiene, por otro nos hunde en un vacío sin fin, porque la realidad de hoy está destinada a mostrarse ilusión mañana. Y la vida no termina. No puede terminar. Si mañana termina, está acabada. (Luigi Pirandello, 1956, p. 568)

Recapitulando, según Pirandello, el hombre vive aparentemente en armonía con su forma hasta el momento en que toma conciencia de su verdadero yo, el que está dentro, que pide a gritos ser liberado en sus múltiples facetas; una vez liberado, la máscara se desnuda, y queda en carne viva el ser humano, vulnerable, equívoco, miserable (Marco Manotta, 1998). Pero la máscara desnuda pone a la luz (o a la oscuridad) la mirada de quien se descubre, aislándolo de un mundo ficticio en el que estaba acostumbrado a vivir.

Pirandello, en su vida y en su obra, buscó la liberación de la forma. Las ataduras familiares, la pertenencia sin voluntad a algún lugar, los títulos y los nombres solamente anclan al hombre a un disfraz que necesariamente se desintegra cuando se es capaz de reconocer el carnaval, la ficción. Si el hombre puede hacer conciencia de la mentira, el cuerpo – y con él todo lo que implica- pasa a ser un simple instrumento del alma, es decir, una apariencia que se adapta como una máscara camaleónica según las circunstancias en las que se encuentra, y en este sentido, imposible de conocer realmente. Cuando un hombre reconoce la multiplicidad de sus personalidades, ve el ridículo de las máscaras a las que está aferrado, e inmediatamente necesita liberarse de ellas para empezar a vivir, lo cual implica aceptar “la visión de nuestra soledad irremediable” (Luigi Pirandello, 1956, p. 658), ya que, el hombre es incapaz de relacionarse sin que el otro vea en él una forma.

Pero, al parecer, para Pirandello incluso el individuo es incapaz de conocerse a sí mismo, porque al tratar, por ejemplo, de verse en un espejo, sólo podría encontrarse en esa forma fijada que se refleja, la cual no da garantía de ser la que vean los demás, ni la que se proyecte diariamente. *Moscarda* dice “usted sólo puede conocerse en una determinada postura, estatua, no viva, cuando uno vive, vive y no se ve. Conocerse es morir” (Luigi Pirandello, 1956, p. 658). Según Pirandello entonces:

Esto conlleva a dos consecuencias relevantes: en primer lugar, ‘el yo que se ve vivir’, que no se identifica con el cuerpo, se expone al peligro (a la posibilidad estática) de la pérdida de la identidad; en segundo lugar, tal sentido de la estraneidad recae en el problema ético de la responsabilidad de aquellas acciones del cuerpo, que se escapan del dominio de la voluntad (Marco Manotta, 1998, p. 55. Traducción libre de la autora)

Aparentemente, para Luigi Pirandello no existe salvación, la tragedia del género humano es intrínseca a su condición, ya que por un lado, la aceptación de la multiplicidad de las personalidades permiten vivir, pero esta vida está llena de incertidumbre y olvido: el verse es volver a fijarse en una forma; el “(...) cuerpo es la

muerte: tiniebla y piedra.” (Marco Manotta, 1998, p. 55. Traducción libre de la autora), es la cárcel del deber ser, que frustra al alma, y ridiculiza al hombre en cuanto este se enorgullece de sí mismo, “(...) pobre del que se vea en su cuerpo y en su nombre” dice Pirandello en sus notas (Marco Manotta, 1998, p. 55. Traducción libre de la autora). Al parecer, el hombre está condenado a una vida de incertidumbre extrema, sin nada a lo que aferrarse, ni siquiera a sí mismo, hundido en una inmensa soledad.

Bajo este concepto de la multiplicidad de los centros, Pirandello reconoció que no era posible la comunicación real entre dos personas, ya que, como bien dijo *Moscarda* el encuentro entre dos seres implica el enfrentamiento de distintas realidades perceptivas. En este sentido, el autor descubre un nuevo drama: las palabras, dibujantes de los personajes que él mismo creaba, en el momento en que salían de su ser pasaban a convertirse en otra cosa, en lo que los demás percibían al ser leídas o escuchadas. Así, descubrió que realmente no hay escapatoria, los seres humanos están condenados a la soledad y al desentendimiento. El autor exclama por boca del Padre de *Seis personajes en busca de autor*:

Pero si ahí está el mal precisamente: en las palabras. Cada uno llevamos dentro un mundo diferente. ¿Cómo vamos a poder entendernos, señores, si a las palabras que yo pronuncio les doy el valor y el sentido que tienen para mí, mientras el que escucha, invariablemente, las entiende con el sentido y el valor que tienen para él? Por eso no nos comprendemos nunca. (Luigi Pirandello, 1956, p. 568)

Entonces, si las palabras se alienan en el momento en que salen del autor, algo similar debía suceder con los personajes. En efecto, los personajes viven autónomos incluso antes de ser escritos, convirtiéndose en fantasmas cuya vida es eterna, porque sólo tienen un propósito: vivir sus dramas, los cuales están presentes siempre. Distintos a los humanos, los personajes son reales formas fijadas. “Un personaje –dice el Padre de *Seis personajes en busca de autor*- puede preguntarle a un hombre quién es. Porque el personaje tiene una vida verdaderamente suya, con carácter propio, por

lo cual siempre es alguien. Pero un hombre en general, puede ser un Don Nadie”. (Luigi Pirandello, 1956, p. 101)

El drama de un personaje está vivo siempre, tal vez como las marcas que dejan los traumas de la niñez, como los dolores que causan los recuerdos más crueles. Y ¿qué son los recuerdos? Formas fijadas en el tiempo, vivos para siempre...personajes, tal vez.

Para el autor, los personajes de una historia nacen de la disolución de la persona; “la identidad personal, decompuesta en la pluralidad de ‘almas’ que la conforman, se determina como teatro de conflictos entre soma y psique, instinto y razón, memoria y percepciones y aspiraciones al absoluto control” (Manotta, 1998, p. 192. Traducción libre de la autora). Ellos son como fragmentos establecidos en una línea temporal, convertidos en materia al ser escritos, y en la materia, los puntos se alienan según una proporción espacial. Dentro del yo en cambio, los momentos se tocan entre sí y juntos se conservan en un contexto más alto que es la duración. Los personajes son el pensamiento pensante, no son un concepto, sino la encarnación viva del pensamiento del autor (Puglisi, 1970). Ellos son realmente figuras vivas, que nace en la *Imaginación* del Poeta como seres reales que en ella no se han movido en busca de su más perfecto y original desenvolvimiento. (Crema, 1953)

Al ser los personajes las diversas proyecciones de una misma persona, la obra artística, y en especial la obra teatral, pasa a convertirse en el reflejo de la vida misma, del flujo de un hombre en sus distintas facetas, de la capacidad humana de convertirse en protagonista y antagonista a la vez, de ser todos y ninguno al mismo tiempo. En *El Humorismo* Pirandello explica cómo se hace posible el nacimiento de una obra a partir de un ser inconsistente.

La obra de arte está creada por el libre movimiento de la vida interior que organiza las ideas y las imágenes en una forma armoniosa, cuyos elementos tienen correspondencia todos entre ellos y con la idea-madre que los coordina. La reflexión, durante la concepción, así como durante la ejecución de la obra de arte, no permanece inactiva: ayuda

al nacimiento y al crecimiento de la obra, sigue sus frases progresivas y goza con ellas, aproxima sus diversos elementos, los coordina y los compara. La conciencia no ilumina todo el espíritu; especialmente para el artista, la conciencia no es una luz distinta del pensamiento, que permita a la voluntad buscar en ella, como en un tesoro de imágenes y de ideas. La conciencia, en suma, no es una potencia creadora, sino el espejo interior en el que el pensamiento se mira; es más, se puede decir que es el pensamiento que se ve a sí mismo, ayudando a lo que este hace espontáneamente. Y, ordinariamente, en el artista, en el momento de la concepción, la reflexión se esconde; permanece, por así decirlo, invisible: para el artista es casi una forma de sentimiento. A medida que la obra se hace, ella la critica, no fríamente como lo haría un juez desapasionado, analizándola; sino de repente, gracias a las impresiones que recibe de ella. (Pirandello, 1956, p. 1034)

Para Pirandello entonces la obra parte del mundo oculto, casi irracional del poeta, y el pensamiento, la parte conciente del hombre, debe mantenerse casi al margen del proceso creativo.

Luigi Pirandello es el pionero del arte metafísica, es decir, el proceso por el que se traslada la atención de los hechos a los pensamientos, a las contradicciones en las que se envuelve el ser y que son de ayer como de hoy, de un lugar o de otro (Puglisi, 1970). En otras palabras, la obra de Pirandello no se enfoca en las acciones, sino en los procesos mentales que se derivan del alma inquieta del hombre. Lo importante para el autor no es lo que sucede, sino las consecuencias reflexivas que se derivan de algo que ya sucedió. “Lo que más cuenta no es el revestimiento exterior, sino el mensaje, la mejor fuerza de penetración que este pueda tener en el recoger y fijar la inconsistencia de la realidad” (Puglisi, 1970, p. 53).

Del concepto de la metafísica se engendra el del metateatro, es decir, la representación misma de pensamiento, que es el flujo, la vida misma. En el teatro relativo de Luigi Pirandello no hay nada concreto que representar en cuanto, se representa la representación, es teatro dentro del teatro, porque no hay más nada que representar que la vida, que, como bien lo dijo Pirandello, es teatro (Puglisi, 1970). Aquí el público se hace partícipe del drama, ya que lo comparten, se ven reflejados en él porque no existen protagonistas o antagonista, tampoco existe héroes, existe el

hombre (o sus fragmentos) tratando de vivir, en la cotidianidad, en el absurdo. En el teatro pirandelliano la vida se libera de cada máscara y se presenta en su desnudez, absurda, grotesca y molesta (Puglisi, 1970, p. 57).

En este sentido, el teatro pasa a ser el escenario donde se da un encuentro entre almas humanas, las cuales, al verse reflejadas, resuenan y se agitan tratando de quebrar la forma. El teatro de Luigi Pirandello es una invitación a reconocer las sensaciones que genera la pieza, las cuales podrían colocar al espectador en un estado de ánimo inestable capaz de engendrar una reflexión sobre el propio ser. Es por esto que el espectador no queda fuera de la representación, sino que participa en el rito de la creación (Puglisi, 1970), porque al igual que la del autor, su alma se escinde y se conecta con la vida, que es el teatro. Así, en este encuentro desaparece la línea entre la realidad y la ficción.

Pirandello ha visto la vida en su inconsistencia (Puglisi, 1970). Su encuentro con la lucha entre las exigencias del ser y del deber, la larga convivencia con una locura de su esposa, y el descubrimiento de la pérdida de la relación con el padre por causa de una imagen fijada en la mente a partir de una sola acción le demostraron que en la vida todo es posible, y todo es válido. Por esta razón la línea que separa la realidad de la ficción (o la vida del teatro) se esclarece como un trazo de tiza, porque, si en la vida misma el hombre se fija en máscaras, que son ficción porque no representan el fluir de su ser, y en el teatro las formas fijadas son reales porque su drama es único y eterno, entonces el teatro es la realidad, la única que es posible tangir. Como dice el mismo autor en el prefacio de *Seis personajes en busca de autor* (Pirandello, 1956, p. 47): “Todo lo que vive, por el hecho de vivir, tiene forma, y por eso mismo tiene que morir; excepto la obra de arte, que, precisamente porque tiene forma vive para siempre”. Entonces el hombre que en su vida se fija en formas que cree inmutables, ¿acaso no está haciendo teatro? ¿Se convierte él también en arte? ¿Qué queda del hombre cuando muere? Su nombre, su forma en recuerdo...nada. Todo es real y ficticio, nada es seguro.

2.2 Seis personajes en busca de autor (comedia todavía no escrita)

Seis personajes en busca de autor es sin duda la obra maestra de Pirandello, no por su gran calidad dramática, sino por ser reflejo de un alma en crisis, cuyo drama personal está tan tormentosamente latente como para convertirse en una obsesión formal con vida autónoma e independiente. Se podría decir incluso que esta pieza teatral es un cuenco donde Luigi Pirandello vuelca a manera de exorcismo todos sus traumas más incisivos, a los que les da una forma de personajes, a través de los cuales presenta su drama y emite la sentencia que pregonaba que éste es eterno (Camilleri, 2005).

Se dice que *Seis personajes en busca de autor* es la pieza teatral pirandelliana que expone con más claridad toda la exploración y las reflexiones que Pirandello había venido trabajando tanto en sus novelas, como en sus ensayos. Según Leone de Castris (en Bellini & Mazzoni, 1995), el teatro de Pirandello tiene una nueva dimensión dramática que nace de una condición intelectual definitivamente clara, y la tensión que hace posible el evento teatral es la exigencia de una poética, una necesidad de objetividad: la voluntad de acoger en personajes absolutamente autónomos, en el interior de sus casos, en la variedad de sus situaciones, la epifanía trágica de la condición del hombre.

Tomando en cuenta estas consideraciones, *Seis personajes en busca de autor* pasa a ser una especie de autobiografía representada, cargada de reflexiones que surgen a partir de una vida individual padecida dramáticamente, que, justamente al representarse, se proyectan e involucran a cada una de las personas involucradas en el público, ya sea lector o espectador.

Reconocida por la crítica pública como la obra más famosa de todas las obras teatrales de Pirandello (Borsellino, 2000), *Seis personajes en busca de autor* se considera tradicionalmente como la primera pieza teatral que rompe con los moldes repetitivos del teatro burgués de principios del siglo XX, el cual se nutría de los

conceptos de naturalismo de la segunda mitad del 1800. Esto quiere decir, que a finales del 1800 y a principios de 1900, en el arte, en el teatro si bien -como decía Zola (en Puglisi, 1970)- en una obra existen dos elementos, el elemento real, que es la naturaleza fija, y el elemento individual y mutable, que es el hombre, la mutabilidad del hombre no tiene que ver con una disolución de la personalidad (o un proceso interno), sino con cómo cambia la situación (familiar, económica o social) del ser humano al enfrentarse al concepto fijo de naturaleza, es decir, a una concepción de naturaleza establecida a priori. En estos términos, el cambio es de afuera hacia adentro, inducido por fenómenos naturales que obligan al hombre a cambiar para poder sobrevivir. En otras palabras, para finales del siglo XIX, existía un concepto fijado, aceptado además por los artistas y el público, de cómo se comportaba la naturaleza (implacable, violenta), y también de cuál era la situación del hombre ante ella. Según Filippo Puglisi (1970), el cuadro siempre era claro, con sus márgenes y su fondo, las figuras en primer plano y aquellas en penumbra, sus colores más o menos definidos: estable, compuesto; existía el hombre que padecía una desgracia, y las consecuencias de ello a su alrededor. La estructura teatral era rígida, la que debía ser, una caja negra en la que se representaba una historia lineal, con inicio, desarrollo, conflicto y final; de una lado estaba el espectáculo, y de el otro lado, el público fruidor, ajeno a la historia.

Como respuesta a esta rigidez, surge en Luigi Pirandello la necesidad de transgredir los límites teatrales y los del público con el fin de emitir el mensaje de que el drama no está en el ser formado, sino en el ser que sale de una forma, y en la búsqueda desesperada por ser (o parecer), se miente a sí mismo tratando de formarse, aferrándose a una personalidad incongruente con el fluir continuo de su alma, que más allá de formarlo, lo deforman (Puglisi, 1970). En otras palabras, surge la inquietud de emitirle a la sociedad que los cambios se dan desde el interior hacia el exterior, que el mundo muta a partir de un cambio de percepción, y que los únicos seres capaces de conformarse como formas fijadas son los personajes y los

protagonistas del arte, los cuales deben vivir eternamente la historia para la cual han sido creados.

El texto completo de *Seis personajes en busca de autor* consta de dos partes: el prefacio, y la obra teatral. El prefacio es un texto fundamental en el que el autor expone la manera en que se dio el proceso de creación de la pieza. Aquí Pirandello explica que durante algunos años ha estado al servicio de su arte “una doncella esbeltísima, pero no por eso nueva en el oficio” (Pirandello, 1956, p. 35): la Fantasía, a quien el autor considera un ente autónomo con nombre propio, capaz de influir a su voluntad en la vida del hombre. A continuación le descripción de la doncella en las palabras de autor.

Se llama Fantasía.

Un poco despechada y burlona, si le gusta vestirse de negro, nadie me negará que también muchas veces se viste de colorines, y nadie crea que siempre lo hace todo en serio y de una sola manera. Mete la mano en el bolsillo, saca un gorro de cascabeles, se lo planta en la cabeza, rojo como una cresta, y sale corriendo. Hoy aquí; mañana allí. Y se divierte en traerme a casa, para que yo saque cuentos, novelas, comedias a la gente más descontenta del mundo, hombres, mujeres, niños, envueltos en extraños casos de los que no encuentran la manera de salir; contrariados en sus proyectos, defraudados en sus esperanzas, y con los cuales, en suma, a menudo es un pena tratar. (Luigi Pirandello, 1956, p. 35)

Según Luigi Pirandello, un día la Fantasía tuvo el capricho de llevarle a su despacho a una familia entera, cuyos miembros inmediatamente insistieron en contarle sus penurias. Pirandello describe esto como una anécdota acontecida en la realidad; dice:

Esto es lo curioso, que me han dejado de lado y se han puesto a representar entre ellos las escenas de la novela, así como debería ser. Lo representan delante de mí, como si yo no existiera, como si no dependiera de mí, como si yo no pudiera impedirlo de ninguna manera. (Borsellino, 2000, p.84)

Pirandello continúa narrando, y confiesa que esta vez sentía que no debía escuchar, por lo tomó la decisión de alejar a estos personajes de él, alegando que ya había atormentado bastante a sus lectores con historia tristes. Sin embargo, dice que estos seis personajes se convirtieron en una obsesión, no por lo interesante de sus penas individuales, sino por el drama que se estaba creando en ellos en el momento en que el autor los rechazaba. Así, consideró interesante escribir una pieza teatral en la que estos personajes buscaran la manera de que alguien aceptara representar sus vidas, y los envió en búsqueda de un autor. Ellos debían vagar de teatro en teatro hasta conseguir a alguien que les concediera el espacio para contarse. Esa es la historia de *Seis personajes en busca de autor*. (Borsellino, 2000)

El conflicto surge cuando los personajes se encuentran con los hombres, las formas mutables que pretenden imitar sus escenas, sus vidas, y deben entender que, si bien el drama es real para ellos –que son formas fijas-, para los seres humanos es simplemente un evento que debe ser representado, una ficción. El problema más grande se genera cuando los hombres, al ser entes mutables, dan su propia interpretación del evento, aberrándolo, provocando que los personajes no se reconozcan en sus propias palabras.

Con este conflicto, Pirandello ha querido representar la condición humana: el hombre que cree que su drama personal es único, pero al verlo representado en alguien más, percibe una imagen grotesca, aberrada y ridícula molesta al ojo, difícil de aceptar. Él mismo propone su inquietud a través del personaje del *Hijo*, quien en un determinado momento dice: “¿Creen ustedes que se puede vivir delante de un espejo que, no contento con apoderarse de nuestra imagen, nos la devuelve tan ridículamente desfigurada, que nosotros mismos no la reconocemos?” (Luigi Pirandello, 1956, p.109).

El engaño de la comprensión recíproca fundado irremediabilmente sobre la vacía abstracción de las palabras; la múltiple personalidad según todas las posibilidades de ser que se encuentran en cada uno de los seres humano; y finalmente

el trágico conflicto inminente entre la vida que continuamente se mueve y la forma fija e inmutable son los temas que caracterizan esta pieza teatral. (Pirandello en Crema, 1953)

Seis personajes en busca de autor es precisamente la representación de una lucha que tiene dos frentes. Por un lado está la forma, representada a través de seis personajes, cada uno de ellos distinguido por una máscara grotesca cuya finalidad es reforzar la inmutabilidad de la forma: cada personaje tiene fijado en el rostro el gesto que genera su drama (Pirandello, 1956). Se trata de una familia entera compuesta por el *Padre*, un hombre de unos cincuenta años, que lleva por rostro la máscara del *remordimiento*; la *Madre*, una frágil viuda enlutada que lleva tatuado en el rostro *el dolor*, quien lleva de una mano a una niña de cuatro años y de la otra un niño de diez; la *Hijastra*, una jovencita osada y procaz, también de luto, lleva para siempre en su rostro la forma de la *venganza*; finalmente, el *Hijo*, un joven sobre los veinte años, hermético desdeñoso, quien muestra el *desprecio* (Pirandello, 1956). El escenario es, por admisión del mismo Pirandello, el destino de los personajes; él mismo dice: “esas miserables criaturas me obsesionaban... ¿A dónde hubiera podido mandarlas a vivir si no en un escenario, sede natural de los personajes?” (Borsellino, 2000, p.87).

Por el otro lado, están todas aquellas personas que conforman un grupo teatral, desde el director, pasando por los actores, hasta el tramoyista. Seres dedicados a la interpretación de una obra dramática, representan, con sus gestos y actitudes banales y superfluas, la condición disgregada del ser humano, que no les permite ser intensa y realmente nadie, ni vivir un drama verdadero, ya que, así como participan en el teatro, sus vidas están también repartidas entre otros ámbitos.

La pieza teatral consta de tres actos. Al inicio de la obra – en el primer acto– Pirandello exige que no haya telón, y que el público se encuentre con la sensación de que ha entrado a un ensayo teatral. El autor propone una serie de situaciones típicas de una compañía teatral, tales como un actor que no comprende su personaje, o el

retraso de la primera actriz. Justo cuando el ensayo está por comenzar, un ayudante le informa al *Director* que han llegado unos personajes que desean hablar con él.

Los *Seis personajes* llegan a través del patio de butacas y suben al escenario lleno de actores que están ensayando otro texto de Pirandello. Los seis buscan un autor capaz de convertir sus vidas en eterna experiencia teatral, alegando que ellos son personajes reales, con un drama único e interesante, digno de ser representado. En este momento, sobre la escena lo no cumplido y la irrelevancia de la persona, del ser humano, deja el puesto al personaje y su forma, la cual está todavía condicionada por un momento, por su historia (Borsellino, 2000).

El recurso de llegar por el pasillo de las butacas fue el primer paso que Pirandello dio para integrar a todo el teatro en la escena; al hacer que sus personajes entraran por la misma puerta que el público, estaba tratando de crear un silogismo en las mentes de los espectadores: si su lugar de entrada como público perteneciente al mundo real –y no al ficticio- era la puerta del teatro, pues al entrar por la misma puerta, los personajes ganaban veracidad. Esta, además, era una manera de involucrar a los espectadores, e inducirlos a una reacción al sentirse invadidos por la presencia cercana de los personajes. Si el público se sentía afectado, pasaba inmediatamente a formar parte de un juego llamado teatro dentro del teatro. Según Nino Borsellino (2000), el teatro en el teatro nace de la conciencia del carácter definitivo, inmutable del personaje escénico que, a diferencia del novelesco, puede provocar de cuando en cuando *el evento*, más que su memoria o su narración. Este evento es precisamente la reacción. En otras palabras, el teatro dentro del teatro es la herramienta a través de la cual se trata de suprimir en el público la sensación de asistir a un espectáculo, conduciéndolo a una experiencia más personal y viva, la cual inevitablemente genera un cambio de actitud, y por lo tanto, una posible reflexión. Una vez que los personajes están dentro, el choque es inminente. Ni los personajes pueden soportar verse representados, ni los hombres pueden adaptarse a la idea de ser menos reales que los personajes.

Es importante recordar que el teatro de Luigi Pirandello es un arte de consecuencias (Camilleri, 2005), es decir, lo que se ve representado es una consecuencia de un serie de acontecimientos anteriores, por lo que es necesario conocerlos para entender la historia y su consecutivo desarrollo.

Cada personaje tiene un drama que representar, pero todos ellos están entretejidos en un único gran drama, que es el que obliga al *Hijo* a viajar junto a los demás a pesar de que no lo quiera. El punto neurálgico del drama está en una casi relación incestuosa entre el *Padre* y la *Hijastra*, provocada por un malentendido derivado del drama de la *Madre*, quien es el personaje que más lo padece. Mientras el *Padre* sobrelleva su situación elaborando reflexiones sobre ella, la *Madre* es pura emoción, por lo que se ha considerado el personaje más humano de todos (Crema, 1953), dado que en ella no existe conciencia sino incomprensión de todas las palabras que vienen del *Padre*, quien, refiriéndose al drama materno, dice:

...su drama no podía consistir en amar a dos hombres, por los que ella, incapaz, no podía sentir nada, a no ser un poco de agradecimiento (...)
¡No es una mujer: es una madre! Y su drama, su terrible drama, está precisamente en esos cuatro hijos de los dos hombres que tuvo.
(Pirandello, 1956, p. 63)

El horizonte de la madre simplemente está limitado al horror, a la vergüenza, y por esta razón, no puede ver más allá de ello (Crema, 1953); simplemente sufre el hecho de haber sentido algo por un empleado del esposo, situación ante la cual el *Padre* decidió mandarla a vivir con el otro para que ella fuese feliz, no sin antes separarla del único hijo que tuvieron juntos. El *Hijo* es precisamente quien no desea estar allí porque fue alejado desde el principio, y esa actitud fría y hermética es una consecuencia de las decisiones tomadas por sus padres. El *Padre*, despidió al empleado, pero hizo todo lo posible por que la nueva familia pudiera vivir con comodidad; del segundo matrimonio nacieron tres hijos: la mayor, la *Hijastra*, quien recuerda que el *Padre* la esperaba todos los días a la salida de la escuela, y dos hijos más *El Muchacho* y *La niña*.

Sucedió que el segundo marido fue trasferido a otra ciudad, por lo que el *Padre* perdió todo contacto con ellos. Años después, cuando la *Hija* tiene alrededor de diecisiete años, el segundo padre muere, por lo que la familia cae en una terrible situación económica. Para sostenerse, la *Madre* cose vestidos a *Madame Pace*, una extranjera que vive en el pueblo, quien, además de tener una especie de boutique, prostituye jovencitas, una de ellas, la *Hijastra*, a quien le hace creer que su madre ha arruinado las telas que le ha dado para coser, por lo que ella debe pagar con su cuerpo. Para sorpresa de todos, al *Padre* es cliente de *Madame Pace*, y un día ella le ofrece disfrutar de los servicios de la *Hijastra*. Casualmente, la *Madre* se había enterado de la infamia que se estaba cometiendo con su hija, por lo que irrumpe en la habitación donde se encuentra con que su primer marido está a punto de tener relaciones con su *Hijastra*.

El drama del *Padre* comienza desde este momento. Su rostro de remordimientos queda fijado a partir de que descubre que su ex esposa había caído en la miseria porque el hombre con quien él la abandonó había muerto. Para su mayor angustia, la jovencita a la que estaba invitando a quitarse el vestido es su *Hijastra*, la misma a la que iba a ver con ternura al salir de la escuela. Para solventar su remordimiento, el *Padre* decide llevar a vivir con él a la nueva familia, pero existe un problema: el *Hijo*, quien poco antes había vuelto a su hogar, no quiere reconocer como suya esa nueva familia, y considera traidores a los padres por haberlo abandonado y bastardos a los tres hijos.

La búsqueda de la *Hijastra* consiste en la venganza hacia aquel hombre repugnante con quien casi se acuesta, y hacia el *Hijo*, culpable de uno de los tantos sufrimientos de la *Madre*, dado que no quiere absolutamente hablarle, y se encierra en su cuarto despreciándola. La venganza de la *Hijastra* consiste en divulgar cuan despreciable puede ser el *Padre*, es decir, necesita a toda costa representar su drama: la escena del cuarto.

En el segundo acto, después de una gran incredulidad, el *Director* se deja convencer, y consiente la representación de la escena del cuarto con el fin de transcribirla para que después sea representada por sus actores. Así, la escena transcurre como si fuese real, con los mismos gestos, con las mismas palabras, con los mismos protagonistas; incluso *Madame Pace* ha sido invocada, y ha llegado mágicamente al teatro para dar inicio a la escena, la cual termina con el grito estridente de la *Madre* desesperada que detiene la acción. El *Director* se sorprende ante la intensidad del dolor de la mujer, y la reprende preguntándole cómo es posible tanto sufrimiento por algo que ya ha pasado, la respuesta de la *Madre* es la siguiente: “¡No! Ocurre ahora ¡ocurre siempre! ¡Mi dolor no ha terminado señor! ¡Yo estoy viva y presente siempre, en cada momento de mi dolor, que se renueva vivo y presente a cada instante!” (Pirandello, 1956, p. 96)

Inmediatamente después, los actores se disponen a representar lo que han visto. Los personajes, al verse distintos a lo que son, reclaman su derecho a ser ellos quienes representen una y otra vez su drama en el teatro, ante lo cual hay una negativa del *Director*, quien recuerda la separación que existe entre los personajes y los actores: los personajes son elementos de la ficción, y deben ser representados por los actores. Ante esto, la desesperación de los personajes se incrementa, ya que su posibilidad de vivir eternamente sus dramas se ve obstaculizada. En este punto, el *Padre* introduce la reflexión en donde afirma que los personajes son más consistentes que el hombre mismo. Este es el diálogo que sostiene con el *Director*:

PADRE: Podría decirme ¿quién es usted?

DIRECTOR: Cómo, yo soy yo

PADRE: Y si yo le dijera que no es así, sino que usted es yo.

DIRECTOR: Le contestaría que está usted loco.

PADRE: Ahora sí pueden reírse, porque estamos jugando. Y usted puede argumentar que, sólo por juego, aquel señor, que es él, se

convierte en mi, que paso a ser él; ¡cuando mi realidad es solamente mía, como usted acaba de afirmar al llamarme loco!

Más adelante,

PADRE: Un personaje, caballero, puede preguntarle a un hombre quién es. Porque el personaje tiene una vida verdaderamente suya, con carácter propio, por lo cual siempre es alguien. Pero un hombre en general, puede ser un Don Nadie. (Pirandello, 1956, p. 100, 101)

He aquí el centro de la reflexión pirandelliana: la inconsistencia del hombre.

Sin embargo, el *Director* no cede en permitirles a los personajes representar sus dramas por siempre en el teatro, por lo que continúa transcribiendo lo que sucede para que sea representado a posteriori por sus actores. La siguiente escena es la conversación nunca cumplida entre la *Madre* y el *Hijo*, que comienza con la negativa del joven, quien rehuye continuamente de la *Madre* desde el día en que la volvió a ver. Ella siempre lo persigue, intentando tener la escena. Así ocurre también en el escenario: la madre insiste, y el hijo la explica al *Director* que dicha escena no existe, que él nunca vivió nada real con ella, y explica que aquel día, cuando la *Madre* intentó persuadirlo para hablar, salió de su habitación hacia el jardín, y vio algo horrible. Anteriormente, el Director había ordenado que se tratara de reproducir un jardín con un estanque de utilería, por lo que, una vez que el *Hijo* comienza a narrar y a representar lo que sucede justo después de salir de su habitación, todo toma un tono misterioso, con sabor a realidad, al igual que la escena del prostíbulo con el *Padre* y la *Hijastra*. Ahora el *Hijo* está en el escenario, y se encuentra con que *La Niña* está ahogada en el estanque; acude a ayudarla inmediatamente, pero se detiene porque justo detrás de los árboles está *El Muchacho* “(...) allí quieto..., mirando con ojos de loco a su hermanita ahogada” (Pirandello, 1956, p. 111). La *Hijastra* ha acudido también al evento, y, emitiendo un gran sollozo, se abalanza sobre su hermanita ahogada; el *Hijo* empieza a acercarse a *El muchacho* y entonces suena un golpe de disparo: *El Muchacho* se ha suicidado. La *Madre* da un grito desgarrador y acude con el *Hijo* y todos los actores y actrices. El *Director* intenta abrirse paso entre el tumulto, preguntándole a los que levantan a *El Muchacho* si se ha herido realmente; unos

dicen que ha muerto, otros, que todo ha sido un ficción, finalmente el padre dice levantándose y gritando en medio de todos “ ¡Nada de ficción, señores! ¡Realidad! (Pirandello, 1956, p. 112) y desaparece por el fondo. El *Director*, que no puede más pide al electricista que encienda la luz, y el teatro se ilumina fuertemente; el *Director* suspira como quien acaba de despertarse de un horrible sueño, y todos los demás se miran sorprendidos los unos a los otros, mientras se marchan. Por último, el *Director* ordena al electricista que apague todo, y el teatro se llena de una luz onírica, y el *Director* percibe al fondo del escenario las sombras alargadas de los personajes, excepto *El Muchacho* y *La Niña*. El *Director* huye asustado, al mismo tiempo que la escena queda iluminada con la misma luz de luna con la que se iluminó el jardín. Los personajes han quedado vivos y para siempre en el teatro, *El Director* y los actores no han podido quitarles su derecho de representarse, y son ellos –los actores- quienes abandonan el teatro mientras las sombras de los *Seis personajes* parecen quedarse para siempre, listas cada vez a retomar cuerpo en el intento de consistir en una forma (Borsellino, 2000).

Según María Teresa Navarro Salazar, autora del prólogo de la edición de EDAF, S.A. de *Seis personajes en busca de autor* (2004), se ha considerado que esta pieza no es una obra teatral, sino una reflexión de amplio calado cuyo objeto principal se centra en los problemas de conjunto que atañen a toda la representación teatral, es decir, a la relación que media entre autor y actor, entre producción y traducción. En este sentido ella misma propone que

Seis personajes en busca de autor es un hábil drama, a la vez teórico y empírico que versa sobre los elementos de la moderna dramaturgia, enfocados desde nuevas perspectivas: el autor, el director de la compañía, la construcción del texto escrito y su concordancia con el texto escénico, la actitud de los actores, la manera de llevar los ensayos, la representación, el tinglado teatral con sus componentes materiales y humanos: decorados, decorador, tramoyista, electricista, los límites del teatro. Aborda también el juego del arte entre ilusión y realidad, la autonomía del personaje dramáticamente “realizado”, el doble drama de los personajes reales que no se sienten representados por los actores y amplifica el problema de la identidad de los personajes, más reales que

los mismos actores, al haber quedado ya fijados y no tener que luchar contra el fluir del tiempo. (Pirandello, 2004, p. 30, 31)

Por otro lado, Andrea Camilleri (2005) propone que esta pieza es una obra alegórica a la vida de su autor, ya que la mayoría de los personajes representan una mezcla de distintas etapas y personas fácilmente reconocibles en la vida de Pirandello. El más evidente según Camilleri (2005) es el *Padre*, quien tiene tatuado en el rostro el remordimiento y la impudicia de Don Stefano, padre de Pirandello, en el momento en que fue descubierto con la amante; pero además, el drama de este personaje consiste en ser acusado de cometer un acto morboso de incesto con la *Hijastra*, acusa que el mismo Pirandello escuchó salir de la boca su esposa Antonietta, con respecto a él y su hija Lietta. Sin duda el *Padre* es el personaje más representativo de Pirandello, ya que en él se conjugan los sus drama humanos más fuertes, junto con sus propuestas de argumentativas acerca de la realidad y la ficción (Crema, 1953).

No hay que olvidar a la *Madre*, cuya emotividad irracional y amor sin condición coinciden con las características de madre que le fueron inculcadas desde pequeño al autor; por otra parte, es interesante notar que esta mujer fue alejada del marido, y obligada a vivir con un dependiente del *Padre*, tal como la amante de Don Stefano fue obligada a casarse con un empleado de las minas de sulfuro, para procurarle un futuro a ella y a la niña ilegítima (Camilleri, 2005).

Luego están los hijos. La *Hijastra* representa aquella parte de Pirandello que quiso acusar y desenmascarar a su padre. La máscara que lleva esta joven es la de la *venganza* contra un padre ausente, que lo abandonó. (Camilleri, 2005). El *Hijo* es la representación del hijo cambiado, aquel que fue alejado de su familia, y que no siente en absoluto que pertenece a ella, por lo que prefiere mantenerse al margen tratando de contradecir todo lo que el *Padre* intenta llevar a cabo. Finalmente están los hijos más pequeños, quienes nunca hablan. De *La Niña* no se dice mucho, simplemente que representa la edad en la que Pirandello no estaba conciente de las cosas que ocurrían a su alrededor y era un simple ser ingenuo. Muy por el contrario, se considera que *El*

Muchacho es Luigi Pirandello en la edad en la que descubre a su padre con la amante en la abadía. Pirandello, como el *Muchacho* es testigo de un hecho que desestabilizador para la familia (el engaño y la muerte de la *Niña* respectivamente), por lo que desean deshacerse de esa cruz. En su vida, Luigi marcó un silencio entre él y su padre, en la obra, el *Muchacho* se suicida (Camilleri, 2005).

Es completamente comprensible que esta pieza sea un gran manuscrito biográfico, ya que Pirandello la escribe justo después de vividas las peores épocas, en sus primeros momentos de reales silencios. Si el mismo Pirandello (1956) dice repetidas veces que los personajes de una obra nacen de la disolución del autor, quien ve aparecer delante de él las sombras que su disolución ha generado, no es difícil imaginar cómo y por qué se han generado esas sombras. Así como el escritor jamás logró liberarse de las marcas que dejaron los turbulentos eventos familiares, así mismo, sus personajes, los reales, viven continua y fervientemente sus dramas, día a día. El dolor de un trauma acompaña al hombre hasta el final de sus días, presente siempre como esos personajes fijados en la mente, que, de cuando en cuando, reaparecen para hacerle recordar su miseria. El teatro es la vida, y las sombras quedan allí para siempre.

Antonin Artaud, citado por Nino Borsellino (2000), dice que los personajes de *Seis personajes en busca de autor* parecen realizar el fin mismo del teatro: “ofrecernos un desahogo a nuestros sentimientos reprimidos”, es decir, “convalidar el axioma según el cual no existe teatro si no a partir del momento en que empieza realmente lo imposible” (p. 88)

Se puede decir entonces que *Seis personajes en busca de un autor* es la pieza teatral que muestra cuán delgada es la línea entre la realidad y la ficción, ya que finalmente, a través del teatro dentro del teatro, el público no podría asegurar si ha asistido a una obra de teatro, o si todo ha sido producto de su imaginación, una experiencia más de su personalidad fragmentada. Por otro lado, el teatro pasa a ser escenario de la vida real encarnada en un personaje, ergo, el teatro se convierte en la

vida misma; pero la vida está llena de incertidumbres y falsedades, y en cuanto un ser humano cree ser algo, o está seguro de serlo, genera en sí mismo una ficción, una máscara de sí mismo, entonces, la vida pasa a ser teatro.

Pareciera que Luigi Pirandello propusiera un trabalenguas; es como si él mismo invitara a pasar a uno de esos cuartos llenos de espejos de los parques de diversiones, en donde la propia imagen se repite infinitamente, tanto, que es posible confundirse y perder la noción de individualidad. La única diferencia es que para Pirandello no existe la opción de dejar el juego, el hombre está condenado a inconsistentir.

2.3 Enrique IV: la máscara de la locura

Si *Seis personajes en busca de autor* es el reflejo de una vida, *Enrique IV* es la máscara, es la proyección del encuentro entre un hombre disgregado, multiplicado al infinito, y la voz indiscutible de la locura; entre Luigi Pirandello y su esposa Antonietta.

Enrique IV nació de la contemplación de una revista inglesa que mostraba un dibujo de una cabalgata y de caballeros en trajes típicos. De allí, Pirandello pensó en cómo podría ser el drama de un gran hombre disfrazado, que además es un intelectual que domina su destino de habitante de un “tiempo remoto” colorido y sepulcral, donde los hechos son “ya historia, y no cambian jamás”, y de donde es posible observar a los hombres de mil novecientos y sus agitaciones vanas. (Borsellino, 2000, p. 90)

Así como en *Seis personajes en busca de autor*, es necesario conocer los antecedentes de la historia para poder comprender su desarrollo.

Enrique IV es la historia de un hombre que encarna al antiguo emperador alemán desde una fiesta de disfraces a la que asistió en su juventud. Allí, se cayó de su caballo durante la cabalgata histórica en la que participaron todos los invitados. En la caída el hombre se golpeó la cabeza, perdiendo la conciencia. Al despertar había olvidado su verdadera personalidad, y se proclamaba a sí mismo como *Enrique IV*. Según los médicos, el golpe le produjo una lesión severa en el cráneo y un trastorno de personalidad, y, dado que el joven había estudiado a la perfección toda la historia del personaje que asumió, después del accidente esa información quedó fijada en su mente como única y verdadera realidad. De allí en adelante, sus conocidos, allegados y médicos lo considerarían loco.

A partir de ese día, y durante doce años, *Enrique IV* vivió encerrado en su caserío decorado al estilo antiguo, en cuya sala hizo colgar dos retratos pintados justo antes de la caída en la mascarada. En uno él aparece vestido como el Emperador, y en el otro, *La Marquesa Matilde Spina*, antigua amiga y compañera de cabalgata, vestida de *Matilde de Toscana*, histórico amor del real emperador *Enrique IV*. Junto a él viven varios criados, a los que les obliga usar trajes de época, y quienes han debido estudiar minuciosamente los acontecimientos históricos del tiempo en que su amo vive para poder seguirle el juego.

A los doce años de la caída, *Enrique IV* recupera conciencia, y se da cuenta de que la vida se le ha escapado irremediabilmente de las manos, descubriendo la sensación de llegar “con hambre de lobo a un banquete ya pasado” (Manotta, 1998, p. 86). Ante la angustia que le produce el sentirse eyectado de la vida, decide continuar con la ficción sin confesarle a nadie su recuperación y concientemente sigue representando la historia de *Enrique IV*, que como suceso fijado en el tiempo, es un refugio seguro que evita sucumbir en el tormentoso presente. (Borsellino, 2000)

Temporalmente, la obra teatral comienza veinte años después de la caída, cuando ya han pasado ocho años desde el reencuentro de *Enrique IV* con su verdadera identidad. El sobrino, *Carlo di Nollí*, prometido de la hija de *Matilde Spina*, le ha

jurado a su madre moribunda, hermana de *Enrique IV*, que nunca dejaría solo a su tío, por lo que, una vez fallecida la señora, decide avocarse a encontrar la solución para que el loco se recupere. A *Carlo di Nolli* se le ha ocurrido la idea de que es posible curar a su tía dándole un susto, presentándole la imagen viva de la mujer a la que él amaba, la misma que está representada en el retrato. Dado que la hija de *Matilde Spina* es idéntica a su madre cuando era joven, el plan puede ser llevado a cabo a la perfección.

Así, *Carlo di Nolli* organiza una visita a la casa de *Enrique IV* a la que asisten *Doña Matilde*, su hija *Frida*, *Tito Belcredi*, amante de *Doña Matilde* y *El Doctor Dionisio Genoni*. Al llegar a la casa de *Enrique IV* todos deben utilizar trajes de época, en especial quienes quieren presentarse delante del loco. Así, *Doña Matilde* se disfraza de la *Duquesa Adelaida*, mientras que el *Doctor* toma los hábitos del *Monseñor Hugo de Cluny*; *Tito Belcredi*, quien por diversión ha pedido permiso para poder ver él también a su antiguo conocido de círculo social, se disfraza de un *monje benedictino*. El emperador les es anunciado, e inmediatamente después entra *Enrique IV*.

Es necesario transcribir la descripción que Pirandello hace de este personaje, ya que sus exigencias de vestuario, actitud y maquillaje son puntos clave para la argumentación del discurso que a partir de ello se desarrollará en el texto:

Enrique IV. Tiene unos cincuenta años, es muy pálido y sus cabellos son grises por la parte de atrás de la cabeza; en cambio, en las sienes y en la frente son rubios, gracias a un tinte casi pueril, evidentísimo; y en los pómulos, en medio de la trágica palidez, lleva un maquillaje de muñeca, también evidentísimo. (...) En los ojos tiene una mirada fija, espasmódica, que da miedo, en contraste con el porte del cuerpo, que quiere ser de humildad arrepentida, tanto más ostentada cuanto más siente que aquella humillación es inmerecida. (Pirandello, p. 143).

Al entrar *Enrique IV* se genera un choque inevitable entre el pasado y el presente, tanto el real – el del hombre conciente de su lejanía de la vida- como el ficticio. Encontrarse con las personas que le impusieron la marca de loco, y que lo

aislaron por ello, significa para *Enrique IV* un enfrentamiento con traidores, con personas que creen vivir en la estabilidad de sus personalidades, pero, como él lo ha podido ver desde su lejanía, no hacen más que enmascararse detrás de los conceptos de lo que ellos creen ser. El ejemplo más claro de este fenómeno es *Doña Matilde*, quien se obstina en proyectarse en su hija, y desde el principio se muestra con un ostentoso maquillaje, tratando de reparar “con demasiada evidencia los inevitables daños de la edad” (Pirandello, 1956, p. 125).

Apenas *Enrique IV* la ve, aprovecha su condición de loco para burlarse de ella tratando de hacerle de espejo mostrándole cuán ridículo es él portando esos cabellos rubios evidentemente pintados. Además, aprovechando que la *Duquesa Adelaida* - personaje que ella representa - tuvo relaciones accidentadas con el verdadero *Enrique IV*, no escatima en reprocharle el haberlo abandonado en sus peores momentos, dejando que el tiempo le tomara la vida. En el fondo, la vuelta de esta mujer significa para *Enrique IV* un acto de bellaquería, porque no es posible que alguien marque a un hombre con la etiqueta de la locura, y pretenda regresar veinte años después pretendiendo ser la misma de antes, creyendo hacer un bien, por compasión, asumiendo que con su aparición el tiempo regresaría y todo volvería a ser igual. A partir de esto, en sus divagaciones *Enrique IV* introduce el concepto pirandelliano de la vida y la forma. Dice:

Todos, sin embargo, seguimos manteniéndonos apretados a nuestro concepto, igual que quien envejece y se tiñe los cabellos. ¿Qué importa que este tinte mío no pueda ser, para vosotros, el color verdadero de mis cabellos? Vos, señora mía, sin duda no os lo teñís para engañar a los demás, ni a vos, sino sólo un poco, muy poco, a vuestra imagen delante del espejo. Yo lo hago en broma, vos lo hacéis en serio. Pero os aseguro que también vos vais disfrazada en serio, señora mía; y no por la venerable corona que os ciñe, y ante la cual me inclino, o por vuestro manto ducal, sino solamente por este recuerdo que queréis fijar en vos, artificialmente, de vuestro color rubio, en que un día os habéis complacido; o de vuestro color moreno, si erais morena: la imagen que os falta de vuestra juventud. (Pirandello, 1956, p. 147)

Más adelante, *Enrique IV* asegura estar condenado a alguna magia, la de no poder separarse del concepto en el que ha sido fijado.

Cuando *Enrique IV* se retira para descansar, los demás se reúnen para discutir la situación. El *Doctor* afirma que el paciente está totalmente loco, pero que en él existe la capacidad de reconocer un disfraz cuando lo tiene delante. Por otro lado, *Doña Matilde* alega que ella está segurísima de que él la ha reconocido, que la ha mirado con ojos de auxilio, que inspiraban el deseo de quererse separar de la máscara en la que ha quedado clavado.

Mientras tanto, *Enrique IV* no soporta la sensación que le ha causado la irrupción de la vida ya transcurrida, de la cual no ha sido partícipe; detesta la idea de que un grupo de inconcientes, ignorantes del daño que le han causado al tildarlo de loco, dejándolo en una extrema soledad, quieran rescatarlo del mismo abismo en el que ellos mismos lo han sumido. Es justamente la imagen de la juventud encarnada en *Frida* que acrecenta en él el llanto y el desprecio por esa vida que pudo ser y que le estuvo negada, hasta inducirlo al punto de confesar su ficción en la que se indujo durante los últimos ocho años (Manotta, 1998). Así, confiesa su lucidez delante de sus criados, a uno de los cuales le dice:

¿No comprendes? ¿No ves cómo los visto, cómo los arreglo, como hago que se planten delante, payasos asustados! Y se espantan sólo de esto: de que les arranco su grotesca máscara y descubro que van disfrazados. ¿Cómo si no les hubiera obligado yo mismo a disfrazarse, por el gusto que me doy de hacer el loco! (Pirandello, 1956, p. 168)

Luego, en un monólogo crítico arremete contra las llamadas opiniones corrientes, aquellas que los demás imponen, que signan al hombre más débil y lo condenan a una forma. Así, exclama:

Y ¡ay del que un buen día se encuentra marcado por una de esas palabras que todos repiten! Por ejemplo “loco”, ¿qué se yo? “imbécil”. Pero decidme: ¿se puede estar quieto pensando en que hay uno que se afana en convencer a los demás de que vosotros sois como os ve él, en fijaros en el aprecio de los demás según el juicio que ha hecho de

vosotros? (...) ¿Qué es? ¡Una mosca! ¡Toda la vida está aplastada así por el peso de las palabras (...)! (Pirandello, 1956, p. 169)

Enrique IV confiesa haber sanado hace ya ocho años, y haber tomado la decisión de vivir el una locura lúcida, conciente, dándose el lujo de evaluar la vida –la suya y la de los que lo abandonaron- a partir del concepto que le han fijado, a partir de una forma cristalizada en el tiempo que no morirá jamás porque ya es historia. La locura le ha permitido abrir los ojos ante la vida, y percibir que incluso los que creen ser personas normales se esconden detrás de un disfraz con el fin de encajar en algún lugar. Esas mismas personas que se creen alguien consideran locos a los que les dicen la verdad en la cara, a quienes los enfrentan con el espejo de la mutabilidad del ser, ante el precepto de que la vida no es ser, sino convertirse.

Ante el asombro de sus criados, *Enrique IV* revela lo que ha descubierto:

A todo el mundo le conviene, ¿comprendes?, a todo el mundo le conviene hacer creer que algunos son locos, para tener excusa de encerrarlos, ¿sabes por qué? Porque no se soporta oírlos hablar. ¿Qué digo yo (el loco) de aquellos que se han ido? Que ella es una ramera; el otro, un sucio libertino; el otro, un impostor... ¡No es verdad! ¡Nadie puede creerlo! Pero todos me escuchan asustados. Quisiera saber por qué, si no es verdad. ¡No se puede creer lo que dicen los locos! Y, sin embargo, escucha así, con los ojos abiertos por el miedo. ¿Por qué? Dime, dime tú, ¿por qué? Estoy tranquilo, no lo vez. (...) ¿No sentís que puede convertirse, incluso, en terror este miedo, como por algo que hace que os falte la tierra bajo vuestros pies y el aire que respiráis? ¡Por fuerza, señores míos! Porque encontrarse delante de un loco, ¿sabéis lo que significa? Encontrarse delante de uno que os derriba desde los cimientos todo lo que habéis construido en vosotros, alrededor de vosotros, la lógica de todas vuestras construcciones... ¡Ah! ¿Qué queréis? ¡Los locos, felices ellos, construyen sin lógica! (...) Y para ellos puede ser todo. (Luigi Pirandello, 1956, p. 171)

Él mismo alude que cuando era niño, creía realmente que había una luna en un pozo de agua, y que posteriormente creía en las cosas que decían los demás, y era feliz porque estaba aferrado aun concepto, se creía alguien, estaba, entre comillas, seguro; pero ahora vive en el abismo, porque si un hombre se embarca en la locura de reconocer que todo es un gran invento, una imposición del punto de vista otros,

descubre que la vida es una gran mascarada, una ficción, porque se trata de encarnar máscaras, de no ser nunca uno mismo, incluso, de no saber quién se es. *Enrique IV* revela el drama humano, el de la incomunicación recíproca, porque cada persona es un mundo, y mira y juzga a partir de él. Esta es su imagen de la soledad irremediable:

¡Ay, si os engolfarais, como yo, en considerar esta cosa terrible, que hacer realmente enloquecer: que estáis al lado de otro y le miráis a los ojos, como yo miraba un día ciertos ojos! Podéis imaginaros como un mendigo ante una puerta en que nunca podrá entrar; quien entre allí, no seréis nunca vosotros, con vuestro mundo dentro, tal como lo veis y lo tocáis, sino un desconocido para vosotros, tal como aquel en su mundo impenetrable os ve y os toca. (Pirandello, 1956, p. 172)

Como los únicos que conocen el secreto de *Enrique IV* son sus criados, los demás planean con minuciosidad el método con el que tratarán de curar al loco. Según *Carlo di Nolli* debe hacerse una superposición de imágenes: primero *Enrique IV* debe ver la imagen de *Frida* –idéntica a su madre- vestida con el antiguo traje de la fiesta de disfraces, luego, debe aparecérselle la misma *Doña Matilde* para así lograr que la mente del enfermo haga un viaje temporal a la época actual.

Cuando *Enrique IV* se ve aparecer la primera imagen, siente que lo han traicionado, percibe que le están queriendo reforzar su condición de loco, por lo que toma una actitud agresiva, y *Frida* desfallece del susto. Inmediatamente entran los demás, quienes ya se han enterado por boca de los criados que su amo no está enfermo, sino que todo ha sido una farsa. Ante esto, *Enrique IV* adjudica la culpa de su vida solitaria y mezquina a los responsables de su caída del caballo, entre los cuales está *Belcredi* quien con un grupo de compañeros pinchaban la cola del animal a manera de broma, hasta que finalmente ocurrió el accidente. *Enrique IV* lamenta fervientemente el que se le hayan encanecido los cabellos sin que él se diera cuenta, mientras a los demás sí se les permitió vivir sus vidas concientemente; desprecia además el gesto que ellos hacen al irrumpir en su casa, dentro de la calma que él mismo se ha creado en su máscara, en la locura. En medio de reproches e insultos, *Enrique IV* señala a *Frida* diciéndole que le pertenece por ser imagen viva de su

mascarada, por lo que la toma por la cintura y la arrastra hasta sí. *Belcredi* se apresura a ayudarla, pero *Enrique IV* lo apuñala; *Frida* logra zafarse, *Doña Matilde* grita repetidamente “loco, loco”, mientras *Belcredi* herido la contradice, alegando que no está loco, que sabe perfectamente lo que hace. La Pieza termina con *Enrique IV*, que se ha quedado en la escena entre sus criados, con los ojos desenchajados, aterrorizado por la vida de su misma ficción, que en un momento le ha obligado al delito. Llama a su alrededor a sus criados y proclama: “Ahora, sí..., por fuerza. Aquí juntos, aquí juntos... ¡y para siempre!” (Pirandello, 1956, p. 187). Así, el protagonista llama a su alrededor a quienes lo acompañan en su mascarada, constatando la irreversibilidad de su simulación (Borsellino, 2000). Ahora realmente no existe escapatoria para él: no será libre de manejar su locura, ni mucho menos podrá volver a entrar a la vida, pero en la locura deberá buscar una máscara en la que fijarse para siempre (Manotta, 1998). Es la irrupción de la vida en la historia lo que lo arrastra a la venganza y al delito, altera la perspectiva de su lucidez de la fijación, la relación privilegiada de la causalidad. Y lo aprisiona en el tiempo, en la costumbre a la máscara, y la necesidad de vivir en ella.

Es interesante conocer la interpretación que Nino Borsellino (2000), profesor de historia y literatura en la Universidad de la Sapienza de Roma, le ha dado a *Enrique IV*. Según él este es el texto pirandelliano que más acentúa la función de la palabra y del truco –instrumentos tradicionales del teatro del gran actor- y además celebra el protagonismo escénico. En este sentido es el menos “abierto” entre los dramas de metateatro. “El protagonista está solo en su condición de ‘máscara viviente’ que sale de un pasado enmascarado y vive un presente todavía más grotescamente enmascarado, y no le queda más que su auto-exaltación en un pathos de extrañeza y grandeza” (p. 90). El mismo autor (2000) propone que el modelo de la tragedia de *Enrique IV* es el destino de Hamlet: la imposibilidad de salir de una fingida y lúcida locura si no es matando, es decir, con un acto que impone el castigo o también el reconocimiento y la aceptación de la máscara.

Este es un texto que evidencia la soledad del hombre que se ve signado por un precepto, que es juzgado sin ser escuchado, y por lo tanto, aislado por ser diferente. *Enrique IV* propone una filosofía de la lejanía y un “telescopio invertido para empequeñecer y alejar el presente, o también, otro telescopio desde la tierra para observar la infinidad del universo, para evitar ver el entorno” (Borsellino, 2000, p. 90).

El lúcido delirio de la locura, la filosofía de la lejanía a la dialéctica entre la vida y la forma representan la justificación por la cual Luigi Pirandello grita al mundo la razón de su obstinación por no encerrar a la esposa (Camilleri, 2005). Según él a veces los locos dicen cosas que son ciertas, y que los que se hacen llamar cuerdos no quieren escuchar; el mismo *Enrique IV* lo exclama en el momento en que confiesa su ficción.

Para un hombre que creía en la escisión de la personalidad, la locura era sólo una instancia más del alma, que tenía sus propias opiniones, tan válidas y verdaderas como las de cualquier otra persona. Para Luigi, los insultos de Antonietta, si bien eran infundados, representaban esa personalidad, suya, que derivaba de los ojos de la mujer. No podía permitirse la contradicción de encerrar a su propia teoría.

Para Pirandello, las palabras de la locura eran un espejo que reflejaba la forma de una ficción tan presente y válida como cualquiera de las otras ficciones cotidianas, en las que los hombres, sin darse cuenta, crean máscaras para engañarse a sí mismos frente al espejo. Estos disfraces son muy fácilmente reconocibles, pero difíciles de aceptar como falsos.

Máscara y locura, ficción y realidad, nuevamente Luigi Pirandello nos ofrece su punto de vista ante la vida, perspectiva que abarca varios horizontes: el de los locos, el de los cuerdos, el de las víctimas, el de los tontos; nada menos podía esperarse de una nueva disolución del ser, del alma del que está continuamente

debatiéndose, de un hombre proyectando su confusión y su drama personal, dándole vida y forma a las voces que lo acompañaron por mucho tiempo.

2.4 El hombre de la flor en la boca: paseo de la mano con la muerte

Antes de introducir la próxima pieza teatral de Luigi Pirandello, es necesario hacer alusión a un elemento que, si bien no es explícito en todas sus obras, está presente como una enfermedad subcutánea, que roe calladamente el alma del hombre: la muerte.

Ya se ha dicho que la vida no es ser, sino convertirse (Bellini & Mazzoni, 1995), proceso que el hombre evade tratando de cristalizarse en un concepto de sí mismo, para vivir en la ilusión –o en la ficción- de permanecer siempre igual a pesar del paso del tiempo. La obsesión por mantenerse en una forma fija no es más que una lucha de vencidos contra la muerte, que, paradójicamente, es la única forma fija de la que se está seguro, dado que algún día a todos los hombres les tocará llevar la etiqueta de “muerto”.

A veces, como en *El difunto Matías Pascal* (1956) la muerte representa una especie de liberación, que, sin embargo desencadena una serie de muertes necesarias para poder continuar con la vida; en este caso, morir introduce un elemento gracioso en la historia, y le otorga al protagonista la capacidad de tomar decisiones fuera del concepto de él que tienen las personas de su entorno. Pero generalmente, la muerte en Luigi Pirandello se presenta de forma dramática, bien sea provocada por una terrible enfermedad, o autoinducida, es decir, con el suicidio (Bandín, 1989). En todos los casos la presencia de la muerte induce un cambio en los personajes. En los suicidas, representa el fin desesperado de la tragedia de una vida miserable, llena de sufrimientos, e incompreensión (como en el caso de *El Muchacho de Seis personajes en busca de autor*). En el caso de los enfermos, la muerte – en especial cuando se hace conciencia de ella- es una compañera de viaje, como una especie de cicerón que

guía al hombre hacia el descubrimiento y el disfrute melancólico de los detalles más ínfimos de la vida, aquellos que había obviado durante mucho tiempo, que no podrá disfrutar nunca más de no ser en el aquí y en el ahora.

Entonces, para Pirandello la conciencia de la muerte es una especie de desenmascaramiento, en el que el hombre pierde el interés por mantenerse acorde con las formas fijadas, y empieza a vivir realmente. En este sentido, la muerte es una reafirmación de la vida (Bandín 1989). Este es el caso de *El Hombre de la flor en la boca*.

El Hombre de la flor en la boca es una de las obras cortas más célebres de Luigi Pirandello, ya que en ella se ven reflejados casi fotográficamente los dramas más grandes del autor: la persecución paranoica de la esposa, y la conciencia de la pérdida, en su caso, la pérdida de sí mismo frente al Luigi Pirandello que veía Antonietta (Camilleri, 2005) y la necesidad de aferrarse a su imaginación, a su escritura, para poder sobrevivir.

El Hombre de la flor en la boca es un diálogo en un acto que se desarrolla en un pequeño café callejero cerca de las dos de la madrugada. Un *Hombre* condenado a muerte causa de un epiteloma (la flor en la boca) conversa con un *Parroquiano pacífico* que ha perdido el tren de regreso a la villa vacacional en donde se encuentran su esposa y sus hijas. Se trata de una conversación entre una persona que vive intensamente el poco tiempo que le queda, y otra rica de horas para transcurrirlas ociosamente (Corsinovi, G. (2006). Teatro Sociale [Documento en línea]. Consultado el 9 de agosto de 2006 en la World Wide Web: [http:// www. Teatosociale.it/web/compagnie. htm#torna](http://www.Teatosociale.it/web/compagnie.htm#torna)). Este es un encuentro fortuito entre dos mundos: por un lado, está el condenado a la soledad de la muerte, desesperado por engullir la poca vida que le queda, abriendo los sentidos a las cosas más pequeñas en las que se concentra para no recordar sus problemas. Por el otro lado, está aquel que dispone de mucho tiempo de vida, por lo que no se detiene voluntariamente a

observar a su alrededor, y tiene la preconcepción de que está lleno de problemas, cuando ellos son realmente futilidades al lado de la condición de su interlocutor.

La conversación se inicia cuando el *Hombre* nota que el *Parroquiano pacífico* ha perdido el tren, y su interlocutor se queja de que no ha podido alcanzarlo corriendo por culpa de la gran cantidad de paquetes que llevaba encima, todos ellos contenedores de pedidos que su esposa e hijas le han hecho. El *Hombre* aprovecha el referente para hacer alusión a lo maravilloso que es pararse frente a la vitrina de un establecimiento y disfrutar del arte con que los dependientes envuelven los paquetes, y hace una descripción detallada del proceso, digna de una persona que se ha tomado el tiempo para disfrutar de él. El *Parroquiano pacífico* le comenta que es notable que su interlocutor es una persona que se ha fijado mucho en los dependientes. Ante esta observación, el *Hombre* asiente, confesando que podría estar horas observándolos, que en ocasiones imagina ser el objeto envuelto, y se pierde en su imaginación olvidando todo, confiesa necesitar aferrarse a ella para sentirse vivo. A continuación, la transcripción de ese pasaje:

PARROQUIANO: ¿Le sirve? ¿Qué?...Y perdone...

HOMBRE: Aferrarme así, con la imaginación...a la vida. Como una enredadera a los barrotes de una reja. ¡Ah! No dar un momento de descanso a la imaginación, adherirse con ella a la vida de los demás...pero no de la gente que conozco. No, no. ¡Con esa no podría! Siento un fastidio, ¡si usted supiera! Verdadera náusea. ¡Ah, la vida de los extraños, en torno de la cual mi imaginación puede trabajar libremente, pero no a capricho, sino teniendo en cuenta las mejores apariencias descubiertas, en este o en aquel! ¡Y si supiera usted cómo trabajo, y hasta consigo penetrar! Veo la casa de este o del otro, vivo en ella, me siento allí como en la mía, hasta percibir...ese aliento particular que tiene cada casa, la de usted, la mía, pero...en la nuestra..., nosotros ya no lo notamos, porque es el mismo aliento de nuestra vida. ¿Me explico? ¡Ah! Veo que usted asiente. (Pirandello, 1988, p.11)

El *Parroquiano pacífico* le comenta que debe ser un placer tener esa capacidad de abstracción, y el *Hombre* le rebate diciéndole que esa capacidad

proviene de la terrible conciencia del final de sus horas, cosa que no sucede en su interlocutor, que ante las minucias de la vida, como imaginar qué puede sentir un sillón de un consultorio médico, sólo puede sentir fastidio. Esta es la respuesta del *Hombre*, intercalada con la aparición de un personaje taciturno, la *Mujer*, la esposa que lo persigue para controlarlo:

HOMBRE: Agradezca que es sólo fastidio. Hay cosas peores caballero. Ya le dije que necesito aferrarme con la imaginación a la vida de los demás, pero así, sin placer, sin interesarme siquiera... Más bien... para sentir su fastidio, para juzgar la vida tonta y vana, de modo que a nadie pueda importarle acabar. (*Taciturno, con rabia*). Y esto es fácil de demostrar, ¿sabe?, con pruebas y ejemplos continuos, implacablemente en nosotros mismos. Porque, caballero, el deseo de vivir no sabemos de qué está hecho... pero... está ahí. Lo sentimos todos aquí, en la garganta, como una angustia que no se satisface nunca, no puede satisfacerse nunca porque la vida, en el mismo acto de vivir, es siempre tan voraz de sí misma, que no se deja saborear. El sabor está en el pasado que nos queda vivo dentro. El deseo de vivir nos viene de eso, de los recuerdos que nos tienen atados. Pero, ¿atados a qué?, a esta tontería... a este disgusto... a tantas ilusiones estúpida... ocupaciones insulsas... sí, sí. Esto que ahora, aquí, es una tontería, esto que ahora, aquí, es un aburrimiento, y hasta podemos decir, esto que ahora nos parece una desventura... sí señor... a la distancia de cuatro, cinco, diez años, ¿quién sabe qué sabor tendrá... qué gusto tendrán las lágrimas de ahora! Y la vida. ¡Dios mío! Al sólo pensamiento de perderla... especialmente cuando se sabe que es cuestión de día... (*En este momento asoma la cabeza para espiar la mujer vestida de negro, por la esquina de la izquierda*). ¡Mire!... ¿Ve usted allí? Allí en aquella esquina... ¿ve usted aquella sombra de mujer? ¡Mire! ¡Ya se escondió!

PARROQUIANO: ¿Cómo? ¿Quién... quién era?

HOMBRE: ¿No la ha visto? Se ha escondido.

PARROQUIANO: ¿Una mujer?

HOMBRE: Mi mujer, sí. Me vigila desde lejos. Iría a echarla de allí a patadas, pero sería inútil. Es como un perro perdido, obstinado, que cuando más patadas se le da más se nos pega a los talones. (*Pausa*). Lo que esa mujer está sufriendo por mí... usted no puede imaginárselo. Ya no come ni duerme. Está siempre detrás de mí, día y noche, así, a la

distancia y...si almenos se ocupara de arreglarse ese andrajo que lleva en la cabeza, ese vestido...Ya no parece una mujer, parece el trapo de limpiar. Se le han encanecido para siempre los cabellos, aquí en las sienes, y apenas si tiene treinta y cuatro años. (*Pausa*). Me de una rabia, que no puede usted figurársela. A veces la tomo por los hombros y le grito en la cara: ¡“estúpida”!, zarandeándola. Se aguanta todo. Se queda allí, mirándome, con unos ojos...con unos ojos, qué, se lo juro, me hace venir a mis manos un deseo salvaje de ahorcarla. Nada. Espera a que me aleje para ponerse otra vez a seguirme a distancia. (*La mujer se asoma de nuevo*) (...). (Pirandello, 1988, p. 14, 15)

La aparición de la *Mujer* causa la compasión del *Parroquiano pacífico*, por lo que el *Hombre* se enfurece, confesando su condición de moribundo, alegando que la esposa quiere tenerlo siempre cerca de él, en casa, como ella siente que debe ser. En cambio, él no puede estarse tranquilo en casa llevando encima a la muerte, que se ha manifestado como un epiteloma en forma de flor debajo de los labios. Dice que no puede permanecer en su casa, porque la angustia y la desesperación de la pérdida de la vida lo haría sucumbir en un abismo terrible, el cual lo induciría en la locura, que lo haría capaz de matar a alguien. Ante esta confesión, el *Parroquiano pacífico* se asusta, y el *Hombre* lo tranquiliza diciéndole:

No, no. No tenga miedo, caballero. ¡Es una broma! (*Pausa*) Me voy. Me mataré yo, si acaso... (*Pausa*). Pero... ¡en esta época hay unos duraznos tan ricos!... ¿cómo los come usted? Con toda la boca ¿verdad?, se abren por la mitad, se oprimen con los dedos...como dos labios jugosos... ¡ah, qué delicia! (*Se ríe*). Mis respetos a su distinguida esposa y a sus hijas, que están de veraneo (*Pausa*). Me las imagino vestidas de azul o de blanco, en un hermoso prado, a la sombra... (*Pausa*). Y mañana, al llegar, me hará usted un favor: me figuro que el pueblo estará cerquita de la estación, al amanecer, puede usted hacer el camino a pie. La primera mata de hierba que vea usted en el borde del camino...cuente usted por mí los tallos que tiene. Cuantos tallos tenga, tantos días me quedan de vida... (*Pausa*). Pero elija usted una mata muy espesa por favor... (*Se ríe*). Buenas noches caballero. (Pirandello, 1988, p. 16)

El *Hombre de la flor en la boca* se va canturreando con la boca cerrada, con un motivo que tiene un mandolín que suena a lo lejos, dobla una esquina, pero

recuerda que la mujer está allí esperándolo, se vuelve entonces y va a la otra esquina, mientras el *Parroquiano pacífico* lo mira desmayadamente.

Este es uno de los textos que mejor representa la sensación de la soledad inminente de la condición humana. Sin embargo, existe un destello de misericordia: las últimas palabras de *Hombre*, en las que pide al hombre contar los días que le quedan de vida, reflejan un ruego de memoria, en donde un hombre le pide al otro que lo recuerde. (La Paglia, V. (2003). Prometheus [Documento en línea]. Consultado el 9 de agosto de 2006 en la World Wide Web: <http://www.Rivistaprometheus.it/revista/iii54/pirandello.htm>).

Una vez más Pirandello ofrece su vida, dejando en la de quien la recibe una sensación de vacío, de incertidumbre extrema. ¿Qué debemos hacer en la vida? ¿Es el mejor camino este que hemos escogido? ¿Sirven de algo todos los conceptos a los que nos aferramos? Preguntas, preguntas, y más preguntas surgen de la lectura de un texto pirandelliano, preguntas que cada quien responde a su manera, y ninguna respuesta es la correcta, ni la errada...todas valen...volvemos entonces a lo incierto, donde no se consiguen respuestas, sino más preguntas.

Tal vez el *Hombre de la flor en la boca* sea el texto en el que Pirandello más suplica desesperadamente una reflexión, y ofrece una opción: la del aprecio a las pequeñas cosas, el escape de la observación, del momento, dejando a un lado, aunque sea por pocos segundos, la sensación del mañana, para apreciar nostálgicamente lo que siempre se está perdiendo.

CAPÍTULO 3: LA ESCRITURA

...aquel pues que crea la vida para sí y para todos; aquel, pues, que consigue dar consistencia a una visión total y orgánica de la vida propia; aquel, pues, que es como el espíritu interior y puro que sabe revelarse totalmente: este es el poeta, el fautor, el creador...

Teatro nuevo, teatro viejo

Luigi Pirandello

3.1 Sobre la construcción de una historia

Según Pirandello, generalmente todos los autores esconden el proceso de generación de sus obras (Crema, 1953), y se podría decir que es cierto si se toma en cuenta que los artistas prefieren crear sus obras, más que generar teorías acerca de cómo lo hicieron.

Aún así, existen aquellos que se han convertido en intérpretes del propio proceso creativo, gracias a lo cual, a través del estudio de sus propuestas y de sus confesiones, el ensayista Edoardo Crema (1953) formuló una hipótesis acerca del proceso creativo. Esta hipótesis contempla tres posibilidades de creación: la *esquemática*, de *defluente* y la *mixta*.

La primera constituye en ver una especie de *esquema* o de *síntesis* en el momento inicial de la inspiración; el artista construye una especie de mapa mental de su obra, y a partir de él la construye. A medida que el trabajo fluye, va desarrollando de manera más concreta la forma abstracta que revela el espíritu del autor, ya que, según Crema “todos los artistas tienen desde el principio algo simple, abstracto e incorpóreo” (1953, p. 16. Traducción libre de la autora).

Por lo tanto, la manera *esquemática* propone desarrollar un hecho abstracto como un sentimiento individual o social, perteneciente al alma del autor, a través de

acciones y personajes vivientes previamente escogidos. Toda creación parte de una idea, y es necesario concebir su movimiento general. El artista debe lograr que su trabajo mantenga energéticamente, en plena luz de la conciencia, la idea inicial para poder acudir a ella continuamente con el fin de poder establecer una estrecha relación entre esta y los hechos en particular.

El método *defluyente* consiste en fantasear sin ningún esquema o dirección establecida, dejando libre a la imaginación asociatoria, y expresando las imágenes y emociones que van surgiendo sin preocuparse de la estructura.

En este tipo de ejercicio, nacen obras en las que “los elementos analíticos fluyen del germen de la inspiración, uno detrás de los otros, como ondas de una fuente copiosa, o unas detrás de las otras como hojas de cactus o piezas de dominó” (Crema, 1953, p. 16. Traducción libre de la autora)

En este tipo de obra sólo es posible encontrar una *unidad psicológica*, ya que nadie puede ver en su imaginación algo que no haya sido asimilado desde su psique. También es probable que se manifiesten *unidades de tiempo y de lugar*, relacionadas directamente con hechos de la vida real del autor.

El último tipo de creación es el que Crema define como *mixto*, el cual consiste en dejar libre la imaginación para que desarrolle una idea primaria. En este sentido, el autor debe ser lo suficientemente ágil como para encontrar relación entre cosas dispares, es decir, “acercar y asimilar los objetos de las especies más distintas, como lo ideal con lo material, e incorporar en ellos el pensamiento más vivo y abstracto” (Crema, 1953, p. 17. Traducción libre de la autora).

Este ejercicio consiste en tratar de poner un orden al caos que se genera de la liberación de la imaginación, tratando de moldear el producto a fin de no se representen figuras humanas por el simple hecho de representarlas, sino que, después de dejarlas ser desde la imaginación desordenada, el artista sea capaz de darles un sentido particular de la vida, para que tomen un valor universal.

Ahora bien, existen varias opiniones y teorías sobre cómo se debe narrar una historia, cuáles son sus componentes y las estructuras que deben usarse. Sin embargo sería un exabrupto pretender crear un texto teatral rígida y claramente estructurado sobre el hombre que justamente determinó un punto de quiebre a partir del cual centellearon los estilos más libres de escritura y representación del siglo XX.

Aún así, es necesario tomar en consideración ciertos aspectos concernientes a la creación artística que, si bien no determinan un método rígido, sirven como una guía básica para la eficacia del alcance del objetivo de este trabajo de grado.

En principio, es necesario citar al mismo Pirandello, quien en su ensayo *El Humorismo* (1956) expone cómo una obra artística se genera en el alma del autor. De la concepción de una obra de arte, Pirandello propone:

La concepción de la obra de arte no es otra cosa, en el fondo, que una forma de organización de las imágenes. La idea del artista no es una idea abstracta; es un sentimiento que se convierte en centro de la vida interior, se apodera del espíritu, lo agita y, al agitarlo, tiende a crearse un cuerpo de imágenes. Cuando un sentimiento sacude violentamente el espíritu, generalmente se despiertan todas las ideas, todas las imágenes que están de acuerdo con él. (Pirandello, 1956, p. 1044, 1045)

Se entiende entonces que la obra de arte supone una afectación personal: el sentimiento; este produce un movimiento - una turbación si se quiere- en el alma del artista, que adquiere autonomía conformándose en un cuerpo, una voz o una situación: una imagen. Ahora, cuando el sentimiento está fuertemente injerto en el alma del artista, es decir, cuando llega a convertirse en una obsesión, todas las instancias del espíritu generan imágenes consonantes a él, y esta es la razón por la cual nace una historia en su integridad.

Sobre la generación espontánea de las imágenes, Pirandello afirma en el prólogo de *Seis personajes en busca de autor* (1956) que este es un misterio que ni el mismo autor podrá resolver; el autor dice:

¿Qué autor podrá decir jamás cómo y por qué un personaje le nació en la fantasía? El misterio de la creación artística es el misterio mismo de la creación natural. Una mujer, amando, puede desear llegar a ser madre; pero el deseo solo, por intenso que sea, no bastará. Un buen día se encontrará con que es madre, sin saber exactamente lo que ha pasado. Así, un artista, viviendo, acoge en sí tantos gérmenes de vida, y jamás puede decir cómo y por qué, en un momento dado, uno de estos gérmenes vitales se le inserta en la fantasía para convertirse en una criatura viva, en un plano de vida superior a la voluble existencia cotidiana. (Pirandello, 1956, p. 36)

Así como a una madre, el artista tiene dos opciones: acoger esas imágenes como han nacido, observándolas, escuchándolas, acariciándolas y permitiéndoles vivir, o despreciarlas hasta el punto de abandonarlas, negándoles su derecho intrínseco a la vida.

Podría inferirse que, según lo propuesto por Luigi Pirandello, no existe una manera específica a partir de la cual se da la creación artística, sino que el proceso surge de un movimiento vital dentro del espíritu de cada autor, y al ser los autores hombres volubles y cambiantes, así mismo será el método. Esas formas, esas imágenes que delante del autor se generan son fantasmas eyectados a partir de la disolución de la persona, por lo que, a pesar de la autonomía de la que puedan jactarse, están ligadas al creador en su esencia.

Según Edoardo Crema (1953), en Pirandello las formas se presentan de un modo caótico, en ocasiones difícil de representar por la gran complejidad y la extensión de su drama, por lo que está en el artista encontrar la manera de estructurar estéticamente la historia. En otras palabras, el artista debe ser capaz de organizar el caos con el fin de transmitir claramente el sentimiento máximo que mueve a espíritu.

Ahora bien, ¿cómo ordenarlo? Existe una referencia obligada que es necesario consultar en el momento de investigar cómo establecer una estructura en la creación: la *Poética* de Aristóteles. Según Aristóteles (en Báez 2003), cada tragedia tiene necesariamente seis partes, de las cuales cuatro son las más importantes: éstas son el mito, los caracteres, la dicción, el pensamiento.

Según el filósofo (en Báez, 2003), el origen y el alma de la tragedia es el mito, es decir, la elaboración de los incidentes, y caracteres, lo que permite adscribir ciertas cualidades a quienes actúan. El mito es el remedo de la acción, la ordenación de sucesos, por donde se clasifica a los sujetos empeñados en la acción y se establecen dictámenes con que los interlocutores dan a entender algo, o bien declaran su pensamiento. En otras palabras, para Aristóteles, el elemento esencial de una pieza teatral es qué sucede, la acción a partir de la cual se genera y se desarrolla el pensamiento.

Si el mito es la cualidad que permite la elaboración de incidentes, es decir, la creación de instancias en las que se desarrolla la historia, y además es el que da la capacidad de la elaboración de caracteres, es decir, permite la génesis de personalidades inherentes a sí mismo, entonces existe una similitud entre el mito aristotélico y el sentimiento máximo Pirandeliiano, que es aquel que mueve el alma del autor permitiéndole generar imágenes. A partir de esto podría inferirse que el origen y el alma de una pieza teatral, lo que es necesario tener presente al momento de escribir son los sucesos que el sentimiento máximo sugiere al autor.

Esos sucesos deben tener una ordenación, por lo que Aristóteles (en Báez, 2003) dice que debe existir un principio, medio y fin. Principio es lo que de suyo no es necesariamente después de otro; antes bien, después de sí exige naturalmente que otro exista o sea factible. Fin es, al contrario, lo que de suyo es naturalmente después de otro, o por necesidad, o por lo común; y después de sí ningún otro admite. Medio, lo que de suyo se sigue a otro y tras de sí aguarda otro.

Poniendo esto último en palabras del estudioso de estructura dramática José Luís Alonso de Santos (1999), se podría decir entonces que la estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, sino la relación funcional y causal entre las partes que la constituyen.

En este sentido, el principio de una obra es evento que no necesariamente deriva de otro (o por lo menos no es necesario representarlo). El medio es una serie de efectos y causas que generan otras situaciones. Por último, el fin es necesariamente una consecuencia de algo, está directamente ligado con el principio en cuanto efecto de una causa. Así, la historia representa un entretejido de historias y de conflictos que no necesariamente están manifiestos, pero que sí ocurren tanto en el escenario, como en el personaje (Alonso de Santos, 1999).

Como segundo elemento de la tragedia están los caracteres, es decir, lo que Aristóteles (en Báez, 2003) califica como la mimesis de la acción a través de la cual se mimetizan los que actúan. En este sentido, quienes mimetizan la acción en el teatro son los personajes, en quienes los actores se convierten o tratan de imitar. Se infiere entonces que después de identificar el sentimiento máximo que se quiere expresar, es necesario descubrir cuáles son los personajes –los fantasmas, según Pirandello- que serán los emisores del mito.

En tercer lugar, está el pensamiento, es decir “el poder de decir lo que debe decirse o lo que es oportuno” (Aristóteles en Báez, 2003, p. 169). Este pensamiento supone un proceso de selección y rechazo, es decir, qué cosas han de ser dichas y de qué manera. Podría decirse que el pensamiento es el producto que existe a partir de una reflexión sobre el sentimiento máximo; el sentimiento se mueve voluntariamente en el alma del autor, y este, a través del pensamiento y la reflexión selecciona qué cosas de ese sentimiento quiere expresar, y qué no.

Lo siguiente es la dicción, “es decir la expresión a través de las palabras” (Aristóteles en Báez, 2003, p. 171). Esto supone cómo han de ser dichas las cosas, a través de qué palabras y modos.

Recapitulando, la creación artística es un misterio que supone un movimiento interno a partir de un sentimiento profundo del creador. Este movimiento incita la generación caótica de sucesos, de acciones, las cuales deben ser ordenadas funcional

y causalmente. Las acciones son ejecutadas por caracteres o personajes, quienes llevan a cabo las acciones, y los cuales son los instrumentos a través de los que se manifiesta el sentimiento máximo. Existe además un proceso de selección que es el pensamiento, a través del cual se hace una escogencia de los elementos más idóneos para la elaboración eficaz del mensaje. Por último, está la articulación en palabras del mensaje en la acción.

A pesar de todo, el proceso creativo continúa siendo un misterio difícil de categorizar; más difícil aún es determinar un curso a seguir para llevar a cabo el proceso, ya que cada vía es marcada distintamente por cada artista. Sin embargo, es interesante cómo, a pesar de las diferencias entre las épocas de vida, es posible conseguir algunas semejanzas de discurso entre distintos autores que han tratado de explicar cómo se lleva a cabo un proceso de creación.

Existe un artista anterior a Pirandello, quien como él padeció una vida llena de conflictos, rodeada de drama, y signada por la presencia de la locura y el sufrimiento: Edgar Allan Poe fue un poeta que como Pirandello hizo de su arte una catarsis de su drama, y que también intentó dilucidar cómo es posible llevar a cabo un proceso creativo. En su *Filosofía de la composición* (1944), Poe trata de explicar el proceso a través del cual fue posible la creación de su poema *El Cuervo*. Este ensayo describe una serie de pasos que el poeta siguió a partir del reconocimiento del sentimiento – del *efecto* como él lo llama – que se quiere transmitir. Si bien esta descripción no establece un método rígido a seguir, su referencia puede ser esclarecedora en el momento de llevar a cabo la composición del producto final de este trabajo de grado.

Si bien *El Cuervo* no es específicamente una pieza teatral, el método a partir del cual fue creado es extrapolable a cualquier género literario, ya que este ensayo Poe (1944) establece categorías intrínsecas al relato, es decir, al arte de contar una historia, a la emisión de un mensaje y su poema es el ejemplo a través del cual ilustra el proceso.

En primer lugar, el poeta contempla que en el inicio es necesario establecer la *extensión* del relato, ya que, según él, si una obra literaria es tan larga como para que el fruidor deba hacer una o varias pausas intermedias para poder continuar con ella, es preciso resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que, al interrumpir la percepción del mensaje, las actividades mundanas interfieren destruyendo toda la totalidad del mismo (Poe, 1944). Se puede notar que la destrucción (o por lo menos la aberración) de la unidad de impresión sería más contundente en la interrupción de una puesta en escena, ya que, al ser el teatro un medio vivo y efímero, el espectador no tendría la oportunidad de retomarlo a menos que vuelva a asistir a la representación, lo cual –debido a la mutabilidad de la personalidad, tanto de los actores como la de él mismo (Pirandello, 1956)- no le garantiza que perciba lo mismo.

El segundo punto a considerar es la elección de la *impresión* o del *efecto* que se desea producir con la obra, la cual debe ser un hecho universalmente apreciable (Poe, 1944). En este punto, el autor debe hacerse una serie de preguntas como por ejemplo: “De entre los innumerable efectos e impresiones de que son susceptibles el corazón, el intelecto o (más generalmente) el alma, ¿cuál elegiré en esta ocasión?” (Poe, 1944, p. 66). Aquí es necesario acotar que existe una coincidencia de pensamiento entre Edgar Allan Poe y Luigi Pirandello. El autor italiano en su ensayo *El Humorismo* (1956) expone que al ponerse delante de cualquier representación artística sólo se propone juzgar su valor estético, y “para este juicio tengo necesidad, ante todo, de saber el estado de ánimo que esa representación artística quiere suscitar: lo sabré por la impresión que me produzca” (p. 1041). Se puede inferir entonces que uno de los puntos más importante a la hora de una creación artística es la claridad del efecto que se desea que produzca el mensaje, o, si se quiere, el buen discernimiento del sentimiento que se mueve en su espíritu.

Poe alude que ese efecto o impresión se hace posible en un *dominio* que tiene que ver con las categorías universales en las que se maneja el hombre, como por ejemplo, la Belleza o la Soledad. Según él, es necesario tener claro el dominio con el

fin de que de allí se deriven sus causas directas, es decir, la historia, el mito, la acción.

Acto seguido, Poe propone la escogencia del *tono* de la más alta manifestación del dominio escogido. El poeta propone como ejemplo el análisis del dominio que ha escogido: La Belleza. Poe alude que, según su experiencia, el tono supremo de la Belleza es la tristeza, la melancolía.

Determinados *la extensión, el dominio y el tono*, es necesario escoger la clave de la construcción de la obra, es decir, “el pivote sobre el cual pudiera girar toda la estructura” (Poe, 1944, p. 70). En el caso del teatro, Poe llama a estos efectos artísticos *recursos*, es decir, las herramientas que propone el medio, tales como el monólogo, el diálogo, la imagen, que son el soporte sobre el cual se apoyan y se representan las categorías anteriormente determinadas.

Se presenta entonces la cuestión del *carácter de la palabra*, es decir, el cómo se dice lo que se quiere emitir. En este momento es necesario considerar la sonoridad de las palabras, el ritmo con el que debe ser expresadas, y cuáles son las que guardan mayor relación con el dominio escogido (Poe, 1944). He aquí la dicción de la que habla Aristóteles.

El siguiente paso que describe Poe es el de la escogencia del *pretexto* (1944), el cual es la circunstancia más adecuada para poder desarrollar el tema escogido. El pretexto implica la escogencia de varias cosas, entre ellas, qué sucede, quiénes serán los protagonistas del suceso, quién de ellos expresará qué, cómo se comportan. La escogencia del pretexto es entonces el momento en el que se le da cuerpo a la pieza, dándole vida a todas aquellas categorías escogidas anteriormente, las cuales, al estar en un plano universal, se hace intangibles al público, por lo que es necesario insertarlas en un evento.

Por último, Poe habla de la creación del *lugar*, es decir, el dónde sucederán las cosas. Según él, el lugar debe estar en consonancia con todo lo anterior, y es el

espacio en el cual es posible llenar de detalles la historia; por ejemplo, él explica que finalmente consideró idóneo desarrollar su poema en el estudio de un hombre durante una noche tempestuosa, razón por la cual es justificable la entrada del pájaro, ya que se podría alegar que está buscando refugio.

Considerando todo lo expuesto hasta este momento, es posible discernir entonces ciertos elementos que deberían ser considerados en el proceso de creación. En primer lugar, el *Sentimiento Máximo* –o el *efecto* de Poe-, instancia que determina a todas las demás, y cuyo descubrimiento implica la determinación del *Domino* y el *Tono*. Lo siguiente son los *Sucesos*, las acciones que deben estar ordenadas funcional y causalmente; estas son llevadas a cabo por los *Caracteres*, los personajes o caracteres; luego está el *Lugar*, es decir, el espacio donde se llevan a cabo las acciones. Nótese que Poe se refiere al *Pretexto* como la instancia en la que se definen el qué sucede, cómo sucede, y quienes son los protagonistas. Considerando esto, los *Sucesos*, los *Caracteres* e incluso el *Lugar* podrían ser englobados en el *Pretexto*, instancia a través de la cual se transmite el sentimiento máximo, el mensaje. Finalmente, está *El carácter de las palabras* o *La dicción*, es decir, la manera en que se articulan las palabras para transmitir el mensaje. Finalmente *La Extensión* podría considerarse como un elemento importante, ya que incita a cuidar la unidad de impresión.

3.2 Sobre los personajes

Ahora es necesario hablar un poco acerca de los seres a partir de los cuales se expresa el drama, es decir, los personajes. Ya se ha hablado de la importancia que los personajes tienen para Luigi Pirandello, por lo que es preciso empezar justamente con la descripción que Marco Manotta (1998) propone acerca de las cualidades que debe tener un personaje pirandelianamente caracterizado. Es necesario acotar que para Luigi Pirandello no existe un método específico mediante el cual deba ser construido un personaje, sino que son la inspiración y la fantasía quienes se encargan de hacer

surgir un determinado ente en la mente de quien escribe, un fantasma que debe ser dejado en plena libertad (Crema, 1953). En este sentido, la propuesta de Manotta pasa a ser nuevamente una especie de guía, fácil y necesariamente modificable a partir de la subjetividad del escritor.

Manotta (1998) propone cinco categorías principales de la posible constitución de un personaje:

1. *De la persona al personaje.* Ante todo, el personaje nace de la disolución de la persona; la identidad personal, descompuesta en la pluralidad de “almas” que la conforman, se determina como teatro de conflictos entre soma y psique, instinto y razón, memoria y percepciones y aspiraciones al absoluto autocontrol.

El personaje pirandaliano es personaje en cuanto descubre su multiplicidad de personalidades, de su indefinido número de máscaras determinadas por las circunstancias y quienes lo rodean. Al hacer conciente esta volubilidad se ve vivir, por lo que “cae en un estado de hamletica perplejidad, que inhibe cada relación práctica con la vida. La máscara se desnuda” (Manotta, 1998, p. 192. Traducción libre de la autora). La primera característica del personaje será entonces la lucidez absoluta.

2. *El carácter orgánico del personaje.* La persona tiene una forma y el personaje es una forma; aquello que tiene forma, en lo que actúa en el mundo cotidiano, caótico, inorgánico, está obligado a cambiar continuamente, y por lo tanto, a poner en crisis la noción de la forma misma.

En cambio, un personaje no muta jamás, ya que es forma misma, por lo que actúa de la misma manera, y bajo los mismos criterios en cualquier circunstancia. “Un personaje es siempre alguien, mientras que un hombre puede incluso ser nadie” (Manotta, 1998, p. 193)

Esto no significa que el personaje no pueda mostrarse desarmónico, incongruente, disociado, es simplemente su realidad dentro de la obra fijada por siempre, estable y coherente. Esto significa entonces que cada personaje debe tener un drama, una razón por la cual existir en escena

3. *La autonomía del personaje.* El personaje debe nacer adulto, es decir, con su ambiente y con su caso; la acción no es accidental, sino que debe seguir el carácter del personaje que lleva inscrito el drama en su propia deformidad física o espiritual. El drama no constituye a las personas, sino viceversa, por lo que es necesario tener a los personajes vivos, libres y operantes. Con ellos nacerá la idea del drama.

4. *El personaje en busca de autor.* La creación de un personaje está sujeta a la fantasía del autor, quien decide o no recibirlo en cuanto esta memoria y fantasía se presenta ante él. Ya se ha dicho repetidas veces que el personaje se le presenta al autor como un fantasma, una imagen que conjuga una serie de características pertenecientes al mismo autor, que, al unirse y mezclarse, conforman un ente totalmente autónomo. En otras palabras, la aparición de los personajes implica las obsesiones más profundas del autor, quien las recibe a través de formas determinadas, que no son más que las diversas expresiones de la multiplicidad del alma (Manotta, 1998).

5. *El personaje y su autor.* “El personaje es una personalidad secundaria del yo del autor, que se organiza desde los elementos fragmentarios de su conciencia” (Manotta, 1998, p. 196). La creación del personaje implica la exosización del autor, quien inevitablemente se proyecta en sus personajes, dándole forma a sus inquietudes, miedos, obsesiones, y dramas.

En este sentido, queda de parte del autor aceptar o el encuentro con estos “demonios” inconcientes, quienes piden salir a la luz para liberar al ser humano, y de una vez por todas tener una vida autónoma e independiente. Pero el drama sólo adquiere consistencia en el momento en que el autor acepta representarlo.

Ahora bien, es necesario buscar referencias un poco más generales acerca de la construcción de personajes, y las instancias que deben estar presentes en ellos. Para esto, se consultó *La estructura dramática* de José Luís Alonso de Santos (1999). Según Alonso de Santos, a partir del momento en que el autor inserta el drama en el escenario, el personaje tiene un recorrido caracterizado generalmente por cuatro partes principales: *la situación, el conflicto, el clímax y la resolución*.

La situación es la madurez, el estado actual e inicial con el que el personaje llega al escenario. Esto implica desde su aspecto físico hasta los movimientos de su psique, su drama y sus objetivos. *El conflicto* es el estado en el que sitúa el personaje antes de conseguir una meta (Alonso de Santos, 1999), en este estado, el personaje pone de manifiesto una nueva situación en la se hace presente que algo que debe ser resuelto. En la búsqueda de la meta se llega a un *clímax*, que es un cambio de equilibrio (Alonso de Santos, 1999), es el punto álgido de la obra, donde deben tomarse las decisiones, en donde se dan los desenmascaramientos, y donde se define si el personaje alcanza o no su objetivo. Finalmente, *la resolución*, la consecuencia directa del clímax, una nueva situación que el personaje queda fijado para siempre.

Aquí se tiene entonces las guías principales a partir de las cuales es posible la creación de una obra propia, sin que esta se convierta en un ejercicio estructurado, sino que represente una experiencia en la que la información y la disolución personal se combinan para la emisión de un mensaje.

MARCO METODOLÓGICO

OBJETIVOS

1. Objetivo general

Realizar un texto teatral inspirado en la vida de Luigi Pirandello y a través de tres de sus obras teatrales (*Seis personajes en busca de autor*, *Enrique IV* y *El Hombre de la flor en la boca*) respondiendo a las preguntas que surgen a partir de los distintos métodos creación artística expuestos en el marco referencial.

2. Objetivos específicos

- Determinar cuál de las posibilidades de creación que propone Edoardo Crema se utilizará para obtener el texto teatral.
- Crear un instrumento de trabajo a partir de los elementos seleccionados de las propuestas de Luigi Pirandello, Aristóteles, José Luís Alonso de Santos y Marco Manotta sobre cómo debe surgir una historia y las características de los personajes.
- Aplicar el instrumento de trabajo.
- Utilizar los resultados obtenidos de la aplicación del instrumento de trabajo para la escritura del texto teatral.

1. EL PROCESO

Y se piensa, monseñor, que los fantasmas, en general, no son otra cosa, en el fondo, que pequeñas equivocaciones del espíritu: imágenes que no se consigue mantener en el reino de los sueños, que se descubren, incluso, durante la vela, de día; y dan miedo. Yo siempre tengo mucho miedo cuando, por la noche, me las veo delante de mí: muchas imágenes despeinadas, desmontadas del caballo.

Enrique IV

Luigi Pirandello

1.1 Posibilidad de creación

Dado que el objetivo final de este trabajo de grado es el de llegar a obtener una creación propia que ilustre una concepción personal del autor Luigi Pirandello a partir de la investigación de su vida y obra, se utilizará la posibilidad de la creación *mixta* propuesta por Edoardo Crema. Esta escogencia se hace porque, si bien se aplicará un método para definir una idea inicial, y para determinar ciertos datos específicos de la vida y obra de Luigi Pirandello que deben ser utilizados, finalmente será la imaginación la encargada de desarrollar dichos aspectos mediante un proceso de personal y reflexión para con el fin de darles una estructura nueva y autónoma.

Como se ha dicho, este método *mixto* consiste en dejar libre la imaginación para que desarrolle una idea primaria. En este sentido, el autor debe ser lo suficientemente ágil como para encontrar relación entre cosas dispares, es decir, “acercar y asimilar los objetos de las especies más distintas, como lo ideal con lo material, e incorporar en ellos el pensamiento más vivo y abstracto” (Crema, 1953, p. 17. Traducción libre de la autora).

Siguiendo la definición de Crema, y aplicándola a esta tesis, se podría decir que los elementos de tipo material son los datos acerca de la vida del autor tales como sus experiencias personales anteriormente investigadas, así como las situaciones

específicas que se presentan en cada una de las tres obras escogidas; por otro lado, los elementos vivos y abstractos podrían definirse como las características concernientes al pensamiento que Luigi Pirandello proyecta en sus obras, así como los descubrimientos personales de la autora de este trabajo de grado – en otras palabras, la percepción de la autora, que no es más que la proyección de los elementos de la disolución de su persona-.

El ejercicio de la creación artística consiste en tratar de moldear un producto final que se deriva de la disposición de poner orden al caos que existe en el alma de un autor, con el fin de representar figuras humanas no por el simple hecho de representarlas, sino para que tomen un valor universal. Bajo este concepto, debe tenerse siempre presente la importancia de la creación de un producto final que refleje los elementos del drama humano que conectan las almas, uniéndolas en un solo respiro.

1.2 Instrumento de trabajo

La creación artística nace de una serie de preguntas que se hace un autor con el fin de buscar una respuesta en su interior que le indique el camino más acorde con el mensaje que desea transmitir. En ocasiones este camino no engendra una respuesta, sino una consecución de preguntas tanto en él, como en sus lectores y el público que permiten darle vida, continuidad, y universalidad al producto. Considerando esto, se podría decir entonces que la creación artística surge de las inquietudes, tanto del autor, como de los lectores, quienes en el afán de resolver los misterios que les reclama el alma, son capaces de dar a luz obras maestras no por la calidad literaria, sino por ser reflejo del sentir humano.

Las preguntas son la matriz del proceso creativo, el mismo Aristóteles (2003) parece insistir en ello cuando propone que la capacidad de crear implica

fundamentalmente tener claro el qué y el cómo de las cosas, es decir, qué instancia del alma quiere expresarse, y cómo debe hacerse.

Tomando en cuenta entonces que el proceso creativo se genera a partir de interrogantes, se infiere que el instrumento de trabajo debe partir de la esquematización de una serie de preguntas cuyas respuestas propongan las claves y elementos que deben relacionarse entre sí para la futura construcción del mensaje.

Evidentemente, las preguntas que se generan en la mente y en el alma de un ser humano son infinitas y se disparan a cada instante de vida, haciéndose muchas de ellas intangibles y en ocasiones ajenas a la conciencia. Por esta razón, se hace necesario escoger cierta estructura esquemática que permita asentar la información más esencial. Para esto, se utilizarán los elementos considerados en el Marco Referencial como importantes para la construcción de la historia, a partir de los cuales se espera desarrollar un boceto de lo que será el producto final. Dichos elementos son: *Sentimiento Máximo* –o el efecto de Poe-, el *Domino* y *el Tono*, los *Sucesos*, el *Lugar*, son el *Pretexto*, *El carácter de las palabras* o *La dicción* y *La extensión*. Por otro lado, para la descripción de personajes y sus características se utilizarán la propuesta Marco Manotta (1998) en combinación con el aporte de José Luís Alonso de Santos (1999).

Una vez establecido el esquema, se considerará la pertinencia de la elaboración de tablas que ayuden a agilizar y a organizar el proceso. A continuación, se presenta el esquema de interrogantes definido a partir de las categorías propuestas por los autores anteriormente citados, el cual pretende proponer una línea de trabajo que facilite la ordenación de los elementos del proceso creativo y del descubrimiento personal que se presentan en el alma de la autora de este trabajo de grado:

1.2.1 La Historia

- *El Sentimiento máximo*
 - De entre los innumerables efectos e impresiones de que son susceptibles el corazón, el intelecto o (más generalmente) el alma a partir de la investigación de la vida y las tres obras de Luigi Pirandello, ¿cuál elegir en esta ocasión? y ¿cómo utilizarla?
 - ¿Cuál es la impresión que se quiere generar en el público con el texto teatral? y ¿Por qué?
 - ¿Cuál es el sentimiento que invade el alma de la autora a partir del encuentro con la vida y obra de Luigi Pirandello?

- *El Dominio y el Tono*
 - ¿Cuál es aquella categoría, sentimiento o circunstancia que más se adapte, o que mejor refleje la impresión que se quiere generar?
 - ¿Cuál es el dominio que usualmente utiliza Luigi Pirandello?
 - ¿Se adapta ese dominio al efecto que se quiere generar con el texto? De no ser así,
 - ¿Tiene Luigi Pirandello un dominio que engrane con el efecto escogido? De no ser así,

- ¿Es necesario reconsiderar el efecto?
- Según la experiencia de la autora, ¿cuál es el tono supremo del dominio que se ha escogido?
- *El Pretexto: Sucesos, Caracteres y Lugar*
 - ¿Qué circunstancia es propicia para decir lo que se desea expresar? ¿Por qué?
 - ¿Cómo se presenta esta circunstancia?
 - ¿Qué sucede?
 - ¿Cuáles son las acciones que se generan?
 - ¿En dónde se generan esas acciones?
 - ¿Cómo sucede?
 - ¿Por qué sucede?
 - ¿Quiénes son los protagonistas de esta circunstancia?
 - ¿Quiénes podrían expresar lo que se quiere decir?
 - ¿Cómo son esos personajes?
 - ¿Qué sucede entre ellos? y ¿Por qué?

- ¿Dónde sucede?
 - ¿Cómo es ese lugar?
 - ¿Cómo es el entorno?
 - ¿Por qué ese es el lugar más propicio?
- *El carácter de la palabra o dicción*
 - ¿Cuál es la manera más efectiva de expresar lo que se ha escogido? ¿Monólogo o diálogo?
 - Para expresar el tono anteriormente establecido, ¿qué carácter debe tener la palabra?
 - ¿Cómo debe ser expresada la palabra? Y ¿Por qué?
 - ¿Qué tipo de lenguaje es conveniente utilizar?
 - ¿Con qué ritmo deben expresarse las palabras?
 - *Extensión*
 - ¿Qué extensión debe tener una pieza teatral para que no se pierda la unidad de impresión?

Se supone que a partir del desarrollo de este método de descubrimiento de la historia ya se debería tener una idea bastante clara de la totalidad de la creación artística, por lo que se considera pertinente incluir justo después de la aplicación de

esta parte del método el desarrollo de la *Idea general* y de la *Sinopsis* de la obra para después pasar a profundizar en los detalles de lo personajes.

1.2.2 Los personajes

- *De la persona al personaje*
 - Según la disolución de la personalidad de la autora, ¿Cuántos personajes surgen?
 - ¿Es necesario que todos los personajes se caractericen por tener lucidez absoluta? ¿Por qué?
 - De todas las posibles opciones surgidas de la disolución de la autora, ¿es posible conjugar varios personajes en un solo? o ¿es necesario que todos aparezcan? ¿Por qué?

- *El carácter orgánico del personaje*
 - ¿Quiénes son los personajes?
 - ¿Cómo se presentan?
 - ¿Cómo son físicamente?
 - ¿Cómo son psíquicamente?

- *La autonomía del personaje*
 - ¿Cuál es el drama de cada personaje?
 - ¿Qué proponen los personajes a partir de sus dramas?

- *El personaje en busca de autor*
 - ¿Es necesario aceptar a todos los personajes que se presentan?
 - ¿Cuáles aceptar y cuáles no? ¿Por qué?

- *El personaje y su autor*
 - ¿Son los personajes representantes de las obsesiones y los deseos de la autora?
 - ¿Está la autora conforme con los personajes? ¿Por qué?

- *La situación*
 - ¿Con qué situación llega cada personaje a la escena?
 - ¿Cuáles son sus metas?

- *El conflicto*
 - ¿Cuál es su conflicto?
 - ¿Cómo se dispone a alcanzar sus objetivos?

- ¿Cuál es el estado en el que sitúa el personaje antes de conseguir una meta?
- *El clímax*
 - ¿Cuál es el giro que se da en los personajes y en la historia?
 - ¿Qué decisiones toma el personaje?
- *La resolución*
 - ¿Cuáles son las consecuencias de esas decisiones?
 - ¿Cuál es la resolución?

Dado que el proceso de determinación de la historia requiere de una serie de reflexiones que necesitan ser desarrolladas no se considera pertinente la elaboración de una tabla, sino más bien la narración explicativa del desarrollo del ejercicio creativo. No sucede lo mismo con la parte de la creación de personajes, la cual, para su mejor desarrollo será dividida en dos secciones: la primera, concerniente a la relación del los personajes con la autora, sección en la que se describirá cómo es la conexión entre los elementos surgidos y la autora, y donde se considerarán las siguientes categorías: *De la persona al personaje, El personaje en busca de autor y El personaje y su autor*; la segunda sección se concentrará en las características propias de los personajes, es decir, en la elaboración de un esquema que presente de la manera más comprensible posible la descripción de cada uno de ellos. Para esto se considera pertinente utilizar una tabla que permita la descripción puntual de los aspectos concernientes a los personajes. La tabla a seguir será la siguiente:

Tabla de descripción de personajes						
Personaje	Carácter orgánico del personaje	La autonomía del personaje	La situación	El conflicto	El clímax	La resolución

La utilización de esta tabla permitirá el foco en los elementos más importantes y necesarios de la situación de los personajes, y ayudará a una visualización más clara de cómo es cada uno de ellos. Por otra parte, la tabla evitará las distracciones poéticas, cuyas propiedades se reservarán para ser utilizadas con mayor libertad a la hora de la elaboración del producto final.

1.3. La aplicación del instrumento

La experiencia de la creación artística, la verdadera creación artística, implica una entrega, un abrir las puertas del alma, y desenfrenar el torbellino de ideas, emociones y preguntas que se llevan dentro. También implica el someterse a una de los compromisos más grandes que un hombre pueda enfrentar: el juicio de uno mismo, el cual, como dice Saint-Exupéry (1958) en su cuento *El Principito*, es el más difícil.

Todas estas instancias del ser se presentan juntas y piden su derecho a protagonismo, por lo que el encuentro con ellas es caótico. Es tarea de quien quiere escribir hacer un discernimiento de cuáles son las más fuertes, de qué quieren decir, y cuáles son las que en ese momento corresponden a la idea primordial escogida por el artista. En algunas ocasiones, este proceso supone días de reflexión y trabajo, en otras, se presenta espontáneamente, en los momentos menos esperados.

A continuación se procede a narrar cómo fue llevado a cabo el proceso de aplicación del instrumento.

1.3.1 La historia

1.3.1.1 Sentimiento máximo

Lo primero que era necesario definir en el instrumento de trabajo era el llamado *Sentimiento Máximo*, es decir cuál de los tantos efectos de los que es susceptible al alma quería usar. Para llegar a descubrir esa instancia del alma que movía todo el ser fue necesario entrar en un profundo proceso de descubrimiento, en el cual se tuvieron varios intentos, los cuales generaron los primeros borradores fallidos del texto teatral. Estas primeras pruebas indicaron que el camino seguido no funcionaba, por lo que era necesario replantearse el descubrimiento.

Se trató de entender por qué las impresiones escogidas anteriormente no estaban dando resultado al tratar de definir los renglones posteriores del instrumento, los cuales arrojaban datos demasiado disgregados e insatisfactorios, difíciles de ordenar.

Después de varias noches de desvelo, y de la caída a un profundo estado de decepción, se descubrió que todas las impresiones escogidas anteriormente (tales como la depresión y la sensación de pérdida) se habían presentado en la mente como estados de ánimo actuales y propios, que no habían sido relacionados directamente con los estados de ánimo que Pirandello juega a producir a partir de sus obras.

Llegar a esto fue absolutamente revelador. Se pensó entonces determinar el efecto que generalmente busca crear Luigi Pirandello en sus creaciones artísticas; pero este era un espectro muy amplio, por lo que se usaron como referencia directa las piezas escogidas para este trabajo de grado. La repuesta fue satisfactoria y

bastante obvia, tan obvia, que se había cometido el error de pasarlas por alto en los primeros encuentros. Al releer tanto las tres piezas, como la descripción que hecho de ellas en el Marco referencial, se encontró que el efecto que usualmente inyecta Pirandello en sus obras es el de la confusión entre la realidad y la ficción. Este era el efecto que es necesario emitir, el *sentimiento Máximo* de Pirandello, en el cual invita a entrar a través de su arte.

La satisfacción se hizo más grande al descubrir que los efectos escogidos anteriormente eran consecuencia del último, es decir, que eran las impresiones subsiguientes al propio encuentro con la propuesta pirandelliana, y, ya que eran un estado de ánimo personal, probablemente aparecerían en la pieza teatral como sub-textos a la hora de poner en práctica la disolución de la persona.

Realidad y ficción sería el norte a seguir, el elemento clave, algo así como un superobjetivo, es decir, el código, la esencia de la que debía desprenderse todo lo demás, la razón por la cual hace unos meses atrás se había escogido elaborar esta tesis.

El drama humano de la incertidumbre, la confusión de verse de una forma, y sentirse distinta, la mentira formal a la que se está cotidianamente sometidos; estas eran las impresiones que dejaban la mayoría de las obras de Pirandello leídas, efectos que ahora se presentaban como una sola opción, como la única capaz de reflejar la razón por la que alguna vez se necesitó y se decidió escribir una obra, la proyección del gran dilema: mirarse al espejo, ser o no ser...crear ser y no ser.

1.3.1.2 El dominio y el tono

Una vez definido que el efecto sería la confusión entre la realidad y la ficción, se supone que se debe establecer el dominio de ese efecto, es decir, el sentimiento que mejor lo refleje. Dado que el efecto provino de la consideración de las obras

escogidas para esta tesis, se decidió que de aquí en adelante ellas serían el punto de referencia al que debía dirigirse cada vez que se sintiera la necesidad de un apoyo – lamentablemente aún se hace difícil desprenderse de la forma, tal vez sea el próximo paso.

Se prosiguió entonces a responder la pregunta ¿Cuál es el dominio que usualmente utiliza Luigi Pirandello? La respuesta surgió de la observación de la condición en la que generalmente se presentan los dramas de los personajes en sus obras. Se empezó por analizar la pieza más corta, *El Hombre de la flor en la boca*, cuyo protagonista transmite el drama de quien se ve obligado a – y necesita- mirar el mundo de una manera distinta por su condición de condena a muerte. *El Hombre de la flor en la boca* emprende solo este camino de redescubrimiento del entorno, ya que quienes quieren acompañarlo –como la esposa- no pueden comprenderlo, porque se encuentran en situaciones diferentes, por lo tanto, sus percepciones son distintas, así como sus mundos y prioridades, por lo que se hace imposible la comunicación.

Acto seguido, se revisó *Enrique IV* drama de un hombre atrapado en la conciencia de su máscara, destinado a vivir en la soledad más extrema y patética, porque la vida se le ha escapado de las manos, y no le es posible reinsertarse en ella. Esta es la historia de un hombre que sólo tiene dos opciones: continuar viviendo conscientemente en su propia locura, en el mundo que se ha creado y le pertenece, o condenarse a vivir en un mundo en el que debe ir igualmente disfrazado, pero con una máscara impuesta por los demás. *Enrique IV* también representa el drama de aquel que mira distinto y es incomprendido, juzgado; un hombre sólo en su lucidez absoluta.

Finalmente, está *Seis personajes en busca de autor*, el drama de los dramas, la perfecta escenificación de la incompreensión, de la revelación de la futilidad humana, de la imposibilidad de comunicación entre mundos distintos, que son las personas, por lo tanto, la condena del ser humano a creerse inserto en un sistema estable, seguro, que no es otra cosa que la representación máxima de la ficción, de una gran

mentira. En esta pieza, el hombre pasa a ser un ente disoluble y efímero frente al estado fijo del arte, y por lo tanto se convierte en un ser incierto. Incertidumbre, proceso personal en el que inevitablemente se generan preguntas que aíslan al hombre, que lo obligan a aferrarse a conceptos establecidos, a crearse una personalidad, de lo contrario caería en el abismo de la locura. Y qué es la locura sino la soledad de un ser humano frente a la irresolución de las preguntas que generan sus miedos más profundos.

En esta búsqueda por el dominio de la pieza se asomó una posibilidad: la soledad irremediable, consecuencia directa de la confusión entre la realidad y la ficción.

Era necesario entonces esclarecer el tono supremo del dominio, el cual es la manifestación más alta del mismo. Se supone que esto se logra a partir de la experiencia personal de quien escribe. Según la propia experiencia – que tal vez no sea mucha por mi corta edad- la soledad produce una terrible sensación de inestabilidad, un vacío que hunde al hombre poco a poco en la melancolía, en donde los silencios parecen detener el tiempo dando espacio a una lágrima que nadie ve.

La soledad podría ser entonces el tono supremo. Pero la palabra soledad era muy amplia, por lo que se delimitó este espectro a la soledad del encuentro con uno mismo en el espejo; esta es la mirada que se suele desviar hacia las formas, al color del cabello, a lo estético del peinado, a la blancura de los dientes. ¿Cuántas veces se sostiene un encuentro de miradas con nosotros mismos frente al espejo? Se piensa que estos instrumentos de reflexión de la luz sirven para revelar cómo es la propia imagen. Generalmente van mas allá, revelando no sólo cómo sino qué se es, pero no es posible verlo. Tal vez si se mirara más detenidamente sería posible discernir una figura grotesca y triste imposible de reconocer. La soledad que se necesita para este proceso es la del que se encuentra en el espejo.

1.3.1.3 El Pretexto

No existe mayor soledad que la que se vive en compañía. Para explicar esto me gustaría compartir una experiencia personal vivida hace algunos meses en una estación del metro de Caracas.

Un día caminaba por la estación de Chacaíto, hordas de gente pasaban de un lado para otro y llenaban el lugar tan escurridizamente como el agua que se derrama sobre la resina; todos estaban imbuidos en su miseria citadina; caminaban. Yo estaba sola... todos estábamos solos; pero nadie estaba más conciente de su soledad que una chiquilla de no más de tres años.

Era muy pequeña, de cabellos negros, ondulados; vestía una mínima braga de tirantes azules, y debajo ella una camisita rosada, con encajes floreados en las manguitas. Era de ojos enormes, inundados por las lágrimas de terror acompañadas por gritos de angustia. Miraba para todos lados desesperadamente, con su dedito índice en la boca brillante por la saliva que fluía de ella. Pensé que tal vez le dolían sus ínfimas encías por algún dientecito que estaba por salir... es doloroso crecer.

Después de observarla por un rato, miré a mí alrededor y noté que estaba perdida. La madre la había dejado allí como castigo porque ella no quería seguir caminando y pedía que la cargaran; la señora, invadida por la inafección, la miraba desde un rincón con ojos soberbios, hastiados.

Mientras tanto, la niñita se hundía cada vez más en el pánico, hasta el punto en que sus gritos se asfixiaban. La madre, después de verla durante unos minutos, fue hacia ella y la agarró del brazo con violencia. La niña se calmó, por fin había llegado quién la salvaría de la soledad, pese a su maltrato. No pude evitar observar la escena con asombro. Esa noche la recordé y lloré por ella, la niña estaría perdida para siempre. No puedo evitar imaginar lo que sentía esa pequeña niña al verse tan sola en un espacio tan poblado, no dejo de sentirme identificada.

Pensar en la soledad en compañía implica una reflexión sobre la condición humana, sobre su efímero e incierto paso por la Tierra. La soledad acompañada es el día a día de todos los hombres, que se creen insertos y coherentes en sus mundos, pero generalmente ignoran cuán mudable es el mundo de cada quién, y cuán solo se encuentra al no poder compartir realmente su interior, por lo que se aferra a la materia, a la forma. Pensando en la soledad acompañada, se recordó que *El Hombre de la flor en la boca* confiesa poder estar horas observando a los dependientes mientras envuelven los pedidos, y da una hermosa descripción de la imagen. Se descubrió entonces que esta pieza teatral muestra la tragedia de un hombre solo en su camino de supervivencia, un hombre que busca sostenerse en el bullicio ciudadano para sobrellevar su condena a muerte, para convivir con su drama. Este descubrimiento dio luces en cuanto a la manera en que debía desarrollarse la historia: así como en *El Hombre de la flor en la boca* era necesario el encuentro verbal entre varios personajes, o por lo menos un diálogo, una conversación en la que surgieran las inquietudes más profundas, donde el encuentro con el otro es una excusa para el monólogo interior.

El Hombre de la flor en la boca es una de las piezas que mejor refleja una de las tantas tragedias de Pirandello: la convivencia con su esposa paranoide, quien lo perseguía y lo atosigaba de preguntas, razón por la cual el autor procuraba encerrarse el mayor tiempo posible en su estudio para poder permitirse el diálogo consigo mismo. Surgió entonces una pregunta ¿qué podría haber de interesante en representar esta situación? Se recordó que el mismo Pirandello confiesa en el prólogo de *Seis personajes en busca de autor* (1956) que durante sus horas de encierro y de trabajo en el estudio se presentaban frente a él personajes vivos y autónomos que pedían ser escuchados.

Gracias a esto pensó: si se necesita un diálogo que permita reafirmar la soledad del hombre incluso cuando está acompañado, entonces ¿por qué no representar el diálogo entre autor y personaje? Esta idea parecía apropiada, ya que,

dado que el autor estaría conversando con sus personajes – seres creados por su imaginación- todo sería realmente una conversación consigo mismo, en soledad.

Este era el momento de decidir cómo dibujar todo lo descubierto anteriormente. Aquí fue necesario recordar el objetivo de este trabajo de grado, es decir, la escritura de un texto teatral inspirado tanto en la obra de Luigi Pirandello, como en su vida, por lo que el pretexto debía combinar ambas instancias.

Para esto se repasó la investigación hecha sobre la vida del autor con una pregunta en mente: ¿Cuál de todas las circunstancias de su vida es la más propicia para expresar el sentimiento de la soledad irremediable? Se encontró que la vida de Luigi Pirandello está llena de experiencia que podrían ser desarrolladas a partir de ese sentimiento, pero la más contundente, y la más larga fue la vida con Antonietta y su enfermedad, tiempo en que Pirandello se encerraba en su estudio cada vez que podía por largas horas, durante las cuales se encontraba con los fantasmas que serían los personajes de sus obras.

Aquí se reafirmó la pregunta formulada anteriormente: ¿por qué no darle vida a ese supuesto encuentro con sus personajes? Así como *El Hombre de la flor en la boca*, Luigi Pirandello se aferraba a su imaginación para poder sobrevivir su desgracia; qué mejor pretexto que ese para mostrar la soledad en la que vivía, y a la que continuamente hace alusión en sus obras.

Como era necesario, aquí surgió una nueva pregunta: ¿Cómo introducir el *Sentimiento Máximo?*, es decir, ¿cómo conducir al público hacia una confusión entre la realidad y la ficción? Es decir, ¿cómo mostrarles, sin ser explícita, que la situación que Pirandello estaba viviendo era una ficción, que, por otra parte, era la realidad cotidiana de este hombre? Se pensó entonces en la propuesta de no hacer evidente que Pirandello tiene un encuentro con seres generados por su imaginación, sino que debía ser posible lograr que desde el principio la escena pareciera desarrollarse como una situación del día a día, como un encuentro urbano real. Siempre con la idea de *El*

Hombre de la flor en la boca, se decidió que la escena debía parecer transcurrir en una especie de café nocturno en el que Pirandello entablara una conversación con un hombre desconocido.

Bien, se había usado a *El Hombre de la flor en la boca*, pero ¿dónde quedaban las demás obras?, ¿cómo introducir la complejidad de *Seis personajes en busca de autor* en una situación tan simple como lo es una conversación de un café nocturno? ¿Y *Enrique IV*?, ¿dónde quedaría el drama de la locura? Se sintió entonces la necesidad de decidir qué elementos debían usarse de cada una de las dos piezas teatrales restantes. Para esto, se hizo imprescindible volverlas a revisar, en la relectura se encontró que se hacía necesario incluir a los cuatro personajes adultos (Padre, Hijastra, Madre, e Hijo) de los seis personajes que buscan autor. Esta necesidad surgió porque, como ya se ha dicho antes, en el prólogo de esta obra teatral, Pirandello insiste en que dichos personajes se le presentaban insistentemente en su estudio, atormentándolo con sus súplicas; por otro lado, ya se ha comentado que ellos son reflejo de ciertas circunstancias de la vida del autor, por lo que era necesario incluirlos como elementos disparadores de memoria. Ahora bien, ¿cómo combinar esta aparición caótica con el estatismo de una conversación? Se revisó de qué manera introduce Pirandello a estos personajes en su pieza. Se encontró que ellos simplemente se presentan espontáneamente frente a la compañía teatral, es decir, aparecen sin necesitar un argumento real que los sustente. Su aparición es absurda desde el punto de vista de la realidad común, pero Pirandello creía que esa realidad era una gran ficción, y en la ficción todo es posible, incluso la aparición espontánea de seres fijados en sus propios dramas.

Aquí se descubrió que no era necesaria de una razón lógica para la aparición de los personajes, sino que, así como ellos se le presentaban al autor en su estudio, de la misma manera debían presentársele en el café nocturno, e interrumpir con la conversación. Luego se pensó que si estaba creando el espacio para un encuentro entre personajes y autor, sería interesante representar las razones por las cuales Luigi Pirandello rechaza a sus *Seis personajes en busca de autor*, tales como el mal gusto

de los recuerdos que le producen los personajes, o la desesperación de verse en un espejo que refleja una realidad irreparable: el drama de estar atado a un conflicto familiar.

En este punto se pensó que sería interesante un contraste entre los seres creados por la imaginación del autor: ya que los cuatro personajes están absolutamente concientes de su condición fija, así como Pirandello sabe que ellos son producto de su propia disolución, tal vez podría ser de gran ayuda para crearle un conflicto a la historia que el interlocutor de Pirandello ignorara completamente su condición de personaje, es decir, que creyera fielmente formar parte del mundo real. Esto ayudaría además a crear la atmósfera “real” del café nocturno que también surge de la imaginación del autor.

Ahora urgía otra necesidad, la de introducir en la escena una especie conexión entre los dos ámbitos, la realidad y la ficción. Se decidió entonces darle voz al elemento real que se presentaba con mayor fuerza en los análisis anteriores: Antonietta, mujer responsable del encierro de Pirandello en su estudio. Ella podía ser un recordatorio de la soledad. La aparición de Antonietta daría pie además a la introducción del elemento de la locura, drama de *Enrique IV*. Pero Antonietta no debía formar parte de física de la situación que Pirandello estaba recreando en su mente; más bien, ella debía presentarse como una voz lejana, quien eventualmente llama a su esposo para controlar su presencia, reforzando así el drama, y la obligación de volver a la realidad a enfrentarse con ella. Gracias a la representación de Antonietta, la esposa verdadera de Pirandello, el espectador empezaría a descubrir un viso de extrañeza en la situación, ya que ella determinaría la existencia de dos dimensiones de Pirandello: El Pirandello real, determinado por su situación conyugal, y el Pirandello en su imaginación, desesperado por aferrarse a la fantasía para no caer en el abismo al que su esposa lo invita día a día.

Si Antonietta representaba la realidad, cada vez que ella llamara, la confusión y el drama personal de Pirandello debían incrementarse, lo cual se vería reflejado en

su relación con los personajes. A medida que crece la evidencia de su tragedia, la insistencia de los personajes se haría mayor, por lo que la realidad y la ficción tenderían a la unión. Ahora, si la realidad y la ficción se unieran, entonces la evasión no sería efectiva, no existiría, por lo que Pirandello se vería atormentado y obligado a tomar una decisión drástica: la muerte momentánea de la fantasía, es decir, la negación máxima de la representación de su drama. Este podría ser el acto simbólico que determinaría el final de la pieza.

Recapitulando, el marco de la pieza sería una conversación como la de *El Hombre de la flor en la boca* entre Pirandello y un personaje creado por su imaginación, quien desconoce su condición ficticia. En medio de la conversación, se aparecerían el Padre, la Hijastra, la Madre y el Hijo los personajes de *Seis personajes en busca de autor*, quienes buscan ser escuchados, pero el autor los rechaza porque le traen a la memoria ciertas historias dolorosas de su vida. Paralelamente a todo, la voz de Antonietta, generadora de la reflexión acerca de la locura (como en *Enrique IV*), irrumpe la escena para determinar la vuelta a la realidad de Pirandello, obligándolo a suprimir la situación generada por su imaginación.

Una vez definidos los posibles personajes, y las situaciones tentativas, quedaba definir –siguiendo la línea del instrumento de trabajo– el *Lugar* en el que ocurriría todo.

Este punto ya se había tratado con anterioridad, pero era necesario esclarecerlo. La escena trascurriría en dos lugares paralelamente: el estudio de Luigi Pirandello y su mente. Para lograr este efecto, se pensó en jugar con la iluminación, el sonido y los elementos del espacio; en otras palabras, los recursos teatrales serían las herramientas para lograr el efecto deseado. Por ejemplo, la mesa en la que está sentado Pirandello no debía ser muy característica, de manera que no se pudiera discernir si es la mesa de un estudio a la de un café; en cuanto a vestuario y maquillaje, los personajes debían tener rasgos distintivos muy sutiles, para no poder notar una gran diferencia entre ellos y el autor.

Por otro lado, se consideró apto hacer una especie de separación entre el espacio de Pirandello y el de Antonietta, quien representa la realidad en él. Se pensó entonces crearle un espacio propio a esta mujer, fuera del escenario. Ya que Antonietta formaba parte de la realidad, parecía absolutamente necesario colocarla del lado del público, para además romper con la estructura teatral y ayudar a involucrar más a los espectadores.

Una vez descubierta la línea general de la historia, se hizo posible la articulación de la idea y de la sinopsis de la misma, no sin antes esclarecer la manera en que serían dichas las cosas.

1.3.1.4 El carácter de la palabra

Ya se estableció que la clave del diálogo es la estructura en la que deben ser articuladas las palabras. Este diálogo debe permitir el surgimiento de creciente del drama de Luigi Pirandello.

Las palabras deben tener un tono para ser dichas, así como un tipo de lenguaje. El tono estaría determinado por el estado de ánimo de cada personaje, así como por su situación, y la situación que se genere con los demás. Este aspecto será tratado más adelante en las tablas de descripción de personajes.

Por otra parte, dado que la conversación se daría entre dos hombres, uno de ellos, Pirandello, marcado por los modismos de principios de siglo XX, parecía conveniente que se manejara entre ellos un lenguaje acorde con su época. Si se observa con detenimiento la manera en que Pirandello articula sus obras, se notará que existen ciertos elementos recurrentes en la manera de comunicarse, como por ejemplo el trato de usted con la otra persona.

Por otro lado, el teatro pirandaliano, y en especial las piezas escogidas para este trabajo de grado, tienden a ser discursivas, es decir, que la acción está supeditada a la reflexión. Tomando esto en cuenta, es posible que en el momento de la articulación de la historia los sucesos se lean a partir de las palabras dichas.

1.3.1.5 La extensión

Según el instrumento de trabajo es necesario responder a la pregunta ¿Qué extensión debe tener una pieza teatral para que no se pierda la unidad de impresión? Lo primero que viene a la mente como respuesta es “lo que deba durar para transmitir el mensaje”. Por supuesto. Sin embargo, esta respuesta no resuelve nada, porque un mensaje podría transmitirse tanto en una sola página, como en una pieza de cinco actos.

Se decidió buscar una referencia en la extensión de las piezas teatrales del autor en cuestión, Luigi Pirandello. Pero las respuestas que podía conseguir allí eran muy variadas, ya que Pirandello tiene piezas teatrales de tres actos que constan de más de cien páginas, así como obras cortas de apenas ocho páginas. En este punto se pensó en tratar de calcular una media, pero para hacerlo correctamente hacía falta tener una serie de números de páginas de distintas obras de Pirandello, de las cuales debía eliminar la más larga y la más corta para luego hacer el cálculo determinado de suma y división.

Esto pareció una buena idea, pero debía escogerse una muestra. Se pensó entonces en utilizar las tres obras con las que estaba trabajando, pero aquí se presentó otro problema, ya que dos de ellas tienen tres actos, y requieren un intermedio. Se recordaron entonces las palabras de Edgar Allan Poe (1944): una pieza debe durar lo suficiente como para que el espectador o el lector no deba interrumpir el proceso de percepción para que no pierda la unidad de impresión. Allí estaba la clave: La pieza no debe tener intermedios. A partir de esta pista se decidió que la obra teatral debía

tener sólo un acto, por lo que utilizar las piezas de Pirandello como media quedaba descartado.

Con esto en mente se formuló la pregunta: ¿Cuánto dura generalmente una pieza teatral de un solo acto? En este punto se usó como referencia la experiencia teatral personal – tanto la de espectadora, como la de actriz- y se recordó que generalmente este tipo de piezas no duran más de una hora. Surgía ahora otra pregunta. ¿Cómo reflejar este tiempo en números de páginas? Después de pensarlo extensamente, se llegó a la conclusión de que un vez que tuviera el primer borrador del texto debía hacerse una lectura en voz alta para tener el tiempo aproximado de duración. Por ahora el parámetro de extensión sería que la puesta en escena debía aproximadamente durar una hora.

1.3.1.7 Idea

En el afán de evasión de su cruda realidad, Luigi Pirandello tiene un encuentro y una conversación directa y personal con los personajes que generan su propio drama, quienes finalmente lo refuerzan.

1.3.1.8 Sinopsis

Luigi Pirandello es un hombre atormentado por su esposa paranoide Antonietta, quien está convencida de que él la engaña, por lo que continuamente lo persigue para controlarlo. Dado que en ocasiones la situación conyugal se torna insostenible, Pirandello de vez en cuando decide encerrarse en su estudio y abandonarse a su imaginación.

En esta ocasión, Pirandello se imagina en un café nocturno, sosteniendo una conversación ficticia con un personaje banal, con un hombre libre de todo dramatismo, quien está convencido de ser un ser humano corriente, y dice comportarse como tal. A pesar de estar tratando de evadirse, Pirandello no puede evitar sacar a colación su historia personal, por lo que empiezan a presentarse personajes cuyos dramas están directamente ligados a él.

Pirandello rechaza a estos fantasmas, pero inevitablemente ellos dan pie para que la conversación con el Hombre se torne cada vez más compleja, al punto de revelar la condición miserable y trágica de la vida del autor. Cada vez que Pirandello da visos de su drama personal, vuelven a presentarse los demás personajes, atosigándolo con súplicas de comprensión y de atención. Paralelamente a la conversación, Antonietta lo llama periódicamente, obligándolo a recordar la razón por la cual se evade.

Pirandello continúa conversando con el Hombre, que, al ver la actitud sospechosa de su interlocutor, y al ser testigo del drama y de la insistencia con que lo persiguen los demás personajes, empieza a tener deseos de marcharse.

Finalmente los personajes deciden rodear al autor, sumergiéndolo en un mar de súplicas y sollozos, por lo que Pirandello toma el revolver que lleva en el saco y dispara al mismo tiempo que la oscuridad invade la escena.

Antonietta lo llama, al volver la luz, Pirandello está sentado frente a la mesa de su escritorio, sin revolver, se levanta y va hacia su esposa, no sin antes percibir que no está solo: las sombras de sus personajes han quedado fijadas para siempre en los alrededores de su estudio.

1.3.2 Los personajes

Una vez definida la línea general de la historia, era necesario profundizar en los personajes, los cuales ya se habían asomando en el proceso de descubrimiento de la historia.

Es evidente que esta parte de la creación artística es la más subjetiva, ya que supone la llamada disolución de la persona. Es aquí donde los fantasmas empezaron a surgir a partir de toda la información leída y procesada, y desde mi concepción de lo que fue Luigi Pirandello, sus obras y sus personajes.

1.3.2.1 De la persona al personaje, el personaje en busca de autor y el personaje y su autor

Una vez que se tuvo un rayo de lucidez acerca de la historia, se decidió proseguir con un abandono personal, el cual propiciaría el encuentro con las sombras que la imaginación generaba. Durante varios días, y en los momentos más inesperados, se presentaban personajes nuevos, muchos de ellos desconocidos, otros, demasiado personales, otros tantos, sin una historia que contar, sino como simples imágenes.

De todos ellos, los más recurrentes fueron la voz de Antonietta y la imagen de Luigi Pirandello mortalmente cansado, abandonado al sufrimiento, los cuatro personajes de *Seis personajes en busca de autor* pidiéndole audiencia a Pirandello, y un hombre ajeno a todo. Estos personajes se entremezclaban con decenas de otras imágenes menos claras, tal vez un poco infantiles, que pedían ser tomadas en consideración. Al ver tal situación, se recurrió a la siguiente pregunta del instrumento de trabajo: De todas las posibles opciones surgidas de la disolución de la autora, ¿es posible conjugar varios personajes en un solo? o ¿es necesario que todos aparezcan? ¿Por qué?

Después de una larga reflexión y observación de las sombras, se llegó a la conclusión de que no era necesario que todos aparecieran, porque se descubrió que la mayoría de ellos eran disoluciones de la disolución, es decir, personajes menos complejos cuyos dramas y situaciones eran reflejo de los que se presentaban con más fuerza. De estas sombras menos complejas, muchas formaban partes de obsesiones estéticas personales que finalmente no aportarían mayor interés a la historia, y que podían ser canalizadas por otros medios, en otros tipos de trabajo.

Quedaron definidos entonces como los personajes principales Pirandello, Antonietta, el Hombre, el Padre, La Madre, La Hijastra y el Hijo.

Acto seguido, era necesario definir si todos ellos debían caracterizarse por tener su lucidez absoluta. Dado que el teatro necesita de diversidad para poder entretener dramas interesantes, no es conveniente que todos los personajes se caractericen por tener una misma línea de pensamiento, ya que esto obstaculizaría un posible conflicto. Por otro lado, si se observa con detenimiento las obras escogidas para este trabajo de grado, se notará que generalmente Pirandello le otorga este poder sólo a un personaje. Esto se ve en el *Padre* de *Seis personajes en busca de autor*, en *Enrique IV* en la pieza que lleva por título el mismo nombre, y en el enfermo de *El hombre de la flor en la boca*. Otra de las razones por las que no sería posible que ciertos personajes escogidos, como la Madre, se caracterizaran por la lucidez es que ellos simplemente no tienen conciencia de nada más allá de sus propios dramas, son pura emoción, es decir, están ofuscados por lo que sienten, y no le dan cabida a la razón; a otros, como el Hombre, no les interesa esta lucidez, pues llevan una vida cómoda refugiados en sus formas.

Ahora bien, de los personajes restantes, ¿quiénes deberían llevar este signo? Sin duda no podría ser Antonietta, voz de la locura patológica –contraria a la locura lúcida de *Enrique IV*- representante y razón del drama más grande de Pirandello, responsable de los encuentros de su esposo con ciertas instancias del alma que, como ya se ha dicho, le permitieron al autor la convivencia con su continua disgregación

De principio, quien debe ser absolutamente lúcido es el Padre, quien por definición misma de Luigi Pirandello es quien lleva la voz de la razón; pero por otro lado, quién mejor que el mismo creador de estos personajes lúcidos para portar la marca de la condena de la conciencia de la propia miseria. Luigi Pirandello debía ser un personaje lúcido.

Ahora se tomará una licencia subjetiva para exponer lo que se siente de cada uno de estos personajes en cuanto a su representación para la creación propia, es decir, para explicar qué significan ellos en la disolución personal.

Luigi Pirandello es uno de los más grandes representantes de la confusión humana, es un hombre cuya vida se basó en la continua supervivencia, condena a la que estamos destinados todos. Representarlo en una conversación con sus personajes implica vernos a nosotros mismos en el continuo lidiar con nuestros deseos y sentimientos más profundos, los cuales generan imágenes propias que generalmente son enterradas en lo más profundo de nuestro inconciente. Sin embargo, sabemos que están allí.

Esas imágenes que generalmente evitamos ver son el reflejo de nosotros mismos, de nuestro drama, de nuestra historia personal que pide a gritos ser liberada para hundirse en un llanto ahogado. Convivir con ellas representa un trabajo continuo de diálogo interior, que usualmente exige la abstracción, y los suspiros.

El drama de Pirandello consiste en no poder separarse jamás de esas imágenes por más que lo intente. Toda su vida está dibujada en una serie de personajes que lo persiguen para recordarle quién fue, y quien no.

En su diálogo interior, Pirandello se consigue con la imagen fija que le quedó de su Padre una vez que lo descubrió engañando a su Madre. Pirandello lo rechaza porque no quiere recordar el episodio, pues el drama que actualmente vive es lo suficientemente doloroso como para permitir que las sombras del pasado lo atormenten. Sin embargo, el drama presenta –la convivencia con Antonietta- se funde

con el pasado para dar vida a una historia independiente y autónoma: el drama del Padre, que radica en la vergüenza de haber estado a punto de cometer un incesto con su Hijastra, quien lo acompaña en sus súplicas al autor. Pirandello reconoce en este drama el acto del que alguna vez fue acusado por la locura de su esposa: el incesto con su hija. Es por esto que el autor rechaza con más fuerza a estos personajes.

Ahora bien, ellos no están solos; los acompaña la Madre, mujer irracional, memoria de la madre de Pirandello y de Antonietta misma, desesperada por el sufrimiento, atormentada por la imagen del incesto, irracional, ofuscada por sus emociones y sus preconcepciones.

Lejos de todos los demás está el Hijo, joven obligado a acompañar a los demás por haber sido involucrado involuntariamente en el drama; él no desea estar allí, pero debe hacerlo, ya que le es imposible zafarse de las consecuencias que generaron en él las historias de los demás. El Hijo es el mismo Pirandello, incapaz de evadir su drama, atado a su historia personal, cuya voz es Antonietta. Así como el hijo se mantiene al margen de todo el conflicto, Pirandello trata de refugiarse en su imaginación para evitar su situación, pero ambos están condenados a volver: el Hijo debe seguir caminando involuntariamente con su familia, y Pirandello debe responder a los llamados de Antonietta.

Ahora el Hombre. Este personaje es reflejo de la mentira a la que está expuesto el ser humano, a la incertidumbre de creer pertenecer a un lugar, e improvisamente encontrarse en otro, distinto e impensable; él representa las formas establecidas que, al encontrarse con las preguntas de la lucidez absolutas, empiezan a derrumbarse como una casa cuyos cimientos se desmorona. Tiene dos opciones: entre en el juego, o escapar.

Todos ellos combinados son el reflejo de una obsesión personal, mía, de la que quisiera liberarme, y para lo que he acudido al encuentro con un hombre al que

admiro profundamente. La historia de Luigi Pirandello es la narración de un cuento del que somos todos partícipes: el conflicto entre ser y creer ser.

1.3.2.2 Tablas de descripción de personajes

En esta parte de la creación artística se tratará de dar respuesta a las preguntas planteadas en el esquema del instrumento de trabajo, utilizando como material de base los datos investigados y expuestos anteriormente en el Marco Referencial acerca de la vida y las tres obras de Luigi Pirandello. A pesar de ello, también aquí se dará cabida a la imaginación, es decir, a todos aquellos elementos que se diluyen de la personalidad de la autora, que son además consecuencia directa de una profunda reflexión sobre la anterior investigación. Por otra parte, se tratará de puntualizar de la manera más clara posible la relación que existe entre los personajes, con el fin de responder a cualquier confusión que haya podido presentarse en las reflexiones anteriores.

A continuación, las tablas de descripción de personajes.

Tabla de descripción de personajes						
Personaje	Carácter orgánico del personaje	La autonomía del personaje	La situación	El conflicto	El clímax	La resolución
Luigi Pirandello	<ul style="list-style-type: none"> - Poeta, dramaturgo y ser humano. - Hombre de unos cuarenta y cinco años. - Cabello, barba, cejas y bigotes canosos. Con entradas pronunciadas sobre la cabeza. La barba cortada en punta. - De tez pálida. - Ojeroso, demacrado, como si estuviese mortalmente cansado. - De mirada profunda, y melancólica, como de quien siempre mira dentro de 	<ul style="list-style-type: none"> - Tiene dos dimensiones: el Pirandello de la vida real, el autor que se encierra en su estudio y responde a la voz de su esposa y el Pirandello refugiado en su imaginación, quien sostiene conversaciones con sus 	<ul style="list-style-type: none"> - El Pirandello real está tratando de abstraerse en su estudio de la culpa y el peso que significa convivir con una esposa paranoide. - El Pirandello en la imaginación aprovecha para exorcizar sus mayores penas 	<ul style="list-style-type: none"> - El Pirandello real necesita abstraerse de su drama por unos minutos, por lo que se induce en un encuentro fantástico con un personaje ignorante de los dramas que él conoce. - Su imaginación empieza a crear 	<ul style="list-style-type: none"> - Su drama personal es inminente, por lo que empieza a aparecer durante la conversación con su personaje. - El clímax se da cuando ambas dimensiones se mezclan. El Pirandello real debe decidir 	<ul style="list-style-type: none"> - Pirandello es obligado a volver a la realidad. - Decide ir hacia donde su esposa, no sin antes fijar en su mente la experiencia que ha vivido gracias a su imaginación. Tal vez eso vuelva a suceder.

	<p>sí mismo. Tiende a perder la mirada.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Viste traje de color marrón oscuro, con un moño de mariposa anudado al cuello. Dentro del bolsillo del saco, un bolígrafo estilo fuente, y en la mano izquierda, su anillo de matrimonio. Lleva un sombrero tipo bombín. - Se presenta sentado frente a una mesa sencilla, sobre la cual hay una pequeña lámpara, y un papel en el que intenta escribir. - Hombre reflexivo, atormentado por su pensamiento, y por sus recuerdos. - Tiende a reírse melancólicamente, como aquel que se ríe para no llorar. - Habla cordialmente, con voz indagadora. 	<p>personajes.</p> <ul style="list-style-type: none"> - El Pirandello real necesita generar una situación ficticia para soportar la situación con su esposa. El Pirandello en la imaginación está cansado de recordar, de recibir en su estudio a todos esos personajes que le traen a la memoria momentos dolorosos de su 	<p>e inquietudes a través del encuentro con sus personajes.</p>	<p>personajes a partir de su drama, los cuales le impiden el desahogo pleno del autor.</p> <ul style="list-style-type: none"> - El Pirandello en la imaginación debe lidiar con su repentino estado de incapacidad para escribir, lo que genera una conversación con uno de sus personajes. 	<p>qué hacer con los personajes que su imaginación ha creado a partir de su drama.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Los personajes lo atormentan al punto de obligarlo a tomar la decisión de regresar a la realidad a menos que él los escuche. - Antonietta lo llama continuamente. 	
--	---	---	---	--	---	--

	<ul style="list-style-type: none"> - Es un hombre depresivo, abandonado a yugo de la vida. - Siente una enorme culpa por las consecuencias de sus actos, culpa que lo acompaña como un peso sobre sus hombros. - Necesita abandonarse a su imaginación para soportar la condena de estar casado con la locura. 	<p>vida.</p>				
--	---	--------------	--	--	--	--

Tabla de descripción de personajes

Personaje	Carácter orgánico del personaje	La autonomía del personaje	La situación	El conflicto	El clímax	La resolución
Antonietta	<ul style="list-style-type: none"> - Esposa de Luigi Pirandello, ama de casa y ser humano. - Mujer de unos treinta y siete años. - Desprolija, delgada, y demacrada, como si no se alimentara. - Tiene los cabellos encanecidos en las sienes, despeinados, amarrados en un moño mal hecho. - Viste una bata negra maltrecha, sobre la que coloca un chal. - De mirada nerviosa, paranoica, siempre tiene los ojos muy abiertos, 	<ul style="list-style-type: none"> - Su enfermedad no le permite ver más allá de las formas que crea su percepción. - Está atrapada en un mundo de formas fijas, en el que el Pirandello la engaña. - Su manera de presentarse es siempre la 	<ul style="list-style-type: none"> - Necesita hacerse presente periódicamente para no ser olvidada por Pirandello. - Es un ente aislado de la situación que crea Pirandello en su imaginación. 	<ul style="list-style-type: none"> - Teme que Pirandello se abstraiga tanto en sí mismo como para dejarla de lado. - Aparece cada vez que siente que Pirandello se pierde mucho en su imaginación. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cuando Pirandello está completamente rodeado por su imaginación, Antonietta llama con mayor insistencia, pero siempre con las mismas palabras. 	<ul style="list-style-type: none"> - Llama por última vez, hasta que Pirandello decide ir con ella.

	<p>mirando para todos lados.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se presenta como una figura fantasmal, casi imperceptible, que se hace viva por su voz. - Aparece en la penumbra, llamando al nombre de su marido. - Su voz es nerviosa, de alguien que pide ayuda porque se ha perdido en la oscuridad. - Siente continuamente que quienes la rodean quieren hacerle daño, en especial su esposo, al que acusa de adulterio. 	<p>misma: a través de sus llamados controladores.</p>				
--	---	---	--	--	--	--

Tabla de descripción de personajes						
Personaje	Carácter orgánico del personaje	La autonomía del personaje	La situación	El conflicto	El clímax	La resolución
El Hombre	<ul style="list-style-type: none"> - Personaje creado por la imaginación de Pirandello. - Hombre de unos cuarenta años. - Tiene una figura robusta y bien proporcionada. - De rostro simpático y bonachón, con ojos grandes que de cuando en cuando destella un toque de picardía. - De cabellos oscuros, bien peinados, e impecables. - Viste de traje color crema, con sombrero, y zapatos de patente 	<ul style="list-style-type: none"> - Su drama consiste en necesitar mantener siempre la postura que cree correcta para un hombre como él. - Sin embargo, necesita evadirse de vez en cuando, pero lo hace a partir de su forma, es decir, de la 	<ul style="list-style-type: none"> - Necesita una razón para distraerse, para olvidar un poco la responsabilidad de ser un hombre respetable. 	<ul style="list-style-type: none"> - No debe perder la compostura, pero se consigue con que Pirandello le hace preguntas indagadoras y fuera de su esquema de pensamiento. - No comprende por qué los personajes (La 	<ul style="list-style-type: none"> - No comprende las reflexiones de Pirandello, ni la presencia de los demás personajes, quienes lo incomodan con sus dramas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Al sentirse confundido por las reflexiones de su interlocutor y por la insistencia de los demás personajes, decide escapar

	<p>blancos.</p> <ul style="list-style-type: none"> - De actitud relajada, como de quien tiene mucho tiempo por delante, lo que le permite darse el lujo de iniciar conversaciones banales. - Habla muy seguro de sí mismo, con voz gruesa y clara. - Hombre práctico, piensa sólo en la manera correcta y lógica de hacer las cosas. - Está convencido de que lleva una vida estable, y no pone en duda que él es el que cree ser: un hombre responsable, un buen esposo, y alguien que posee una perfecta salud mental. Sin embargo, se siente en él un dejo de aburrimiento e insatisfacción. 	<p>manera que un hombre responsable lo haría: fumando en un café a altas horas de la noche.</p>		<p>Madre, el Padre, El hijo y la Hijastra) persiguen a Pirandello, atosigándolo con súplicas y preguntas.</p>		
--	---	---	--	---	--	--

	<p>- No tolera las ofensas.</p> <p>- Se presenta sentado en la mesa de un café, disfrutando del aire fresco de la noche, concentrado en disfrutar el cigarrillo que fuma.</p>					
--	---	--	--	--	--	--

Tabla de descripción de personajes						
Personaje	Carácter orgánico del personaje	La autonomía del personaje	La situación	El conflicto	El clímax	La resolución
El Padre	<ul style="list-style-type: none"> - Personaje de la imaginación de Pirandello. - Hombre de unos cincuenta años. - Canoso, con unas amplias entradas, pero no calvo. - Pálido, especialmente en su ancha frente. - Ojos azules, ovalados, muy vivaces y penetrantes - De rostro fuertemente marcado por las líneas de expresión, que le dibujan un gesto perenne como de remordimiento, con una sonrisa 	<ul style="list-style-type: none"> - Su drama consiste en necesitar representar su historia personal con la hijastra: casi sostiene relaciones sexuales con ella en un prostíbulo, ignorante de que la joven era hija de su esposa con otro 	<ul style="list-style-type: none"> - Necesita convencer al autor para que lo tome en cuenta, y represente su historia para fijarla finalmente en el arte. - No puede separarse de la Hijastra, ya que ambos comparten el mismo drama, 	<ul style="list-style-type: none"> - El autor lo rechaza porque el gesto que lleva en el rostro representa un de sus peores recuerdos: el de su padre avergonzado al ser descubierto cometiendo adulterio. - Necesita ser escuchado, por 	<ul style="list-style-type: none"> - Desesperado por el rechazo del autor, utiliza como último recurso la representación de su drama con su hijastra rodeando al autor. 	<ul style="list-style-type: none"> - Es definitivamente rechazado y ahuyentado por el autor, por lo que está condenado a vagar de teatro en teatro para conseguir a alguien que le permita representarse.

	<p>incierto y vaga.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lleva pantalón claro y chaqueta oscura, de líneas. - A veces es dulzón y a veces áspero y duro. - Se presenta suplicante, desesperado por representar su drama. - Es locuaz. En sus palabras se descubre la lucidez acerca de su condición de personaje, y sobre la condición múltiple del ser humano. 	<p>hombre.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Está tan avergonzado por el hecho, que no le importa representarlo para posteriormente crear justificaciones al respecto. 	<p>por lo que siempre se presentan juntos.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Está conciente de ser un personaje producto de la imaginación de un autor, por lo que se sabe más vivo que los mismos hombres. 	<p>lo que se dispone a perseguir y atormentar a Pirandello.</p>		
--	---	--	---	---	--	--

Tabla de descripción de personajes

Personaje	Carácter orgánico del personaje	La autonomía del personaje	La situación	El conflicto	El clímax	La resolución
La Hijastra	<p>- Personaje de la imaginación de Pirandello.</p> <p>- Joven de dieciocho años.</p> <p>- Pelirroja, de cabellos ondulados, sujetos por una cinta</p> <p>- Delgada, de mediana estatura. De tez pálida, lo que hace resaltar el maquillaje exagerado que lleva: labios rojos, ojos resaltados, pómulos enrojecidos.</p> <p>- También a ella las líneas de expresión le han dejado en el rostro un gesto malicioso, como de venganza.</p>	<p>- Su drama consiste en desear representar su experiencia con el Padre, con el fin de vengarse por su acto morboso y por el abandono a la madre.</p> <p>- Está tan ofuscada por su venganza, que no le importa tener que</p>	<p>- Necesita convencer al autor para que lo tome en cuenta, y represente su historia para fijarla finalmente en el arte.</p> <p>- No puede separarse del padre por compartir la misma historia personal, pero</p>	<p>- El autor la rechaza porque la relación incestuosa le recuerdan que Antonietta lo acusa de tener relaciones con su hija.</p> <p>- Al igual que el padre, necesita ser escuchada a toda costa, por lo que decide perseguir al</p>	<p>- Igualmente en la desesperación de ser rechazada, se dispone a perseguir al autor, y a representar su drama frente a él, a pesar de que Pirandello no lo desee.</p>	<p>- Es rechazada y ahuyentada por el autor, por lo que igualmente debe vagar en busca de autor.</p>

	<p>- A pesar de que el maquillaje le da a su mirada una expresión penetrante, sus ojos revelan dolor y resentimiento.</p> <p>-Viste de negro con vistosa elegancia, lleva un sombrerillo de paja, con una cinta negra, anudada en sus extremos con un lazo.</p> <p>- Descocada, casi impúdica, habla con extrema desenvoltura, insistente y terca.</p>	<p>representar el acto impúdico frente al autor, lo que implica aferrarse eternamente al ese hombre que tanto repudia.</p>	<p>con distintos enfoques.</p> <p>- Cree poder seducir al autor con su historia.</p>	<p>autor.</p>		
--	--	--	--	---------------	--	--

Tabla de descripción de personajes						
Personaje	Carácter orgánico del personaje	La autonomía del personaje	La situación	El conflicto	El clímax	La resolución
La Madre	<ul style="list-style-type: none"> - Personaje de la imaginación de Pirandello. - Mujer de unos cincuenta años. - Delgada, demacrada, de cuerpo seco y arrugado. - Lleva un espeso velo de viuda. - Cuando levanta el velo muestra un rostro no enfermizo, pero como de cera. - También en ella se puede percibir un gesto como petrificado: el de la vergüenza. 	<ul style="list-style-type: none"> - Su drama consiste en tener que soportar el peso de la vergüenza que le produce haber descubierto la prostitución de su hija, y de haberla encontrado casi en el acto sexual con su padrastro. 	<ul style="list-style-type: none"> - Debido a que está involucrada con el drama del Padre y la Hijastra, se ve obligada a seguirlos en su búsqueda de representación. 	<ul style="list-style-type: none"> - Necesita a toda costa detener la repetición de la escena entre el Padre y la hijastra. 	<ul style="list-style-type: none"> - Al presenciar la representación emite un grito gélido, de horror, lo que determina el rechazo mayor por parte del autor, quien no soporta ver lo que sucede. 	<ul style="list-style-type: none"> - Como todos los miembros de la familia, es rechazada u ahuyentada. Lo que implica que debe vagar con los demás, sometiéndose a una nueva representación de la escena.

	<ul style="list-style-type: none"> - Su actitud física es temerosa; está ligeramente encorvada, y generalmente tiene las manos recogidas en el pecho, como quien suplica frecuentemente. - Generalmente mira al suelo, salvo cuando la situación se hace desesperante. - Viste humildemente de negro, con un chal sobre los hombros. - Está aterrada y abrumada por el peso insoportable de la vergüenza y el envilecimiento. - Sufre apasionada e irracionalmente. 					
--	--	--	--	--	--	--

Tabla de descripción de personajes

Personaje	Carácter orgánico del personaje	La autonomía del personaje	La situación	El conflicto	El clímax	La resolución
El Hijo	<ul style="list-style-type: none"> - Personaje de la imaginación de Pirandello. - Joven de veintidós años. - Debe tener un ligero parecido físico a Pirandello, como si fuese su imagen juvenil. - De mirada esquiva, impenetrable. - Lleva marcado en el rostro el gesto de la indiferencia. - Lleva un abrigo morado y una bufanda verde al cuello. Las manos 	<ul style="list-style-type: none"> - Su drama consiste en estar involuntariamente atrapado en el drama de la familia, por lo que se siente frustrado y molesto. 	<ul style="list-style-type: none"> - Desea desprenderse del viaje que debe cumplir con los otros miembros de la familia, pero no lo logra, por lo que debe caminar con ellos eternamente. 	<ul style="list-style-type: none"> - El rechazo del autor también lo afecta, ya que significa que es inevitable su condena. - Sin embargo, es al que Pirandello más nota, ya que le recuerda a sí mismo, atrapado en una situación 	<ul style="list-style-type: none"> - Se mantiene lejos en el momento en que toda su familia se abalanza hacia el autor, razón por la cual le es posible intercambiar miradas de identificación con Pirandello 	<ul style="list-style-type: none"> - Es rechazado como los demás, pero su imagen es la que más queda fija en la mente de Pirandello.

	<p>siempre en los bolsillos del abrigo</p> <ul style="list-style-type: none"> - Nunca habla, simplemente se mantiene al margen de todo lo que hace su familia. - Generalmente se abstrae de la escena, tomando una actitud lejana. - Sus únicas expresiones son los suspiros, a veces por rabia, a veces por melancolía. - Deja ver su contenido desprecio hacia el padre y una negligente indiferencia hacia la madre. 			<p>familiar de la que es difícil liberarse.</p>		
--	---	--	--	---	--	--

2. LA CREACIÓN: EL VOLUNTARIO PASO DE QUIEN ADMIRA UN LEGADO DE CREACIÓN

Yo sé que a mí, de niño, me parecía verdadera la luna en el pozo. Y ¡cuántas cosas me parecían verdaderas! Creía en todas aquellas que me decían los demás. ¡Y era feliz!

Luigi Pirandello

A continuación, se presenta el texto teatral surgido de la disolución de quien se identifica en el no ser el no saber ser, y querer ser, de quien llora el drama propio a ajeno, de quien creía en la luna del pozo, y se descubrió mirando otras lunas.

LUIGI PIRANDELLO: EL ENCUENTRO DE LA VIDA EN LA VIDA

PERSONAJES

LUIGI PIRANDELLO	EL PADRE	EL HIJO
ANTONIETTA	LA HIJA	
UN HOMBRE	LA MADRE	

Los espectadores, al entrar en la sala, encontrarán el telón levantado. El escenario debe estar iluminado por una luz tenue, como de vela, que cubre especialmente el centro, pero deja que los bordes queden en una pequeña penumbra. En el centro, LUIGI PIRANDELLO en una mesa sencilla, que no se pueda reconocer qué tipo de mesa es, podría ser la de un café, como la de un consultorio médico o la de un estudio; desde el principio debe darse la sensación de que la escena transcurre en un café nocturno. Pirandello está tratando de escribir, se lo ve meditativo, el ceño fruncido, la frente apoyada sobre una mano, demacrado, pálido y ojeroso, como si estuviera mortalmente cansado. Cabello, barba, cejas y bigotes canosos, con entradas pronunciadas sobre la cabeza y la barba cortada en punta. Viste traje de color marrón oscuro, con un moño de mariposa anudado al cuello; sobre la mesa, un

sombrero tipo bombín. En la mano izquierda, su anillo de matrimonio al que mirará melancólicamente con frecuencia. A la izquierda del escenario, un HOMBRE de rostro simpático y bonachón está sentado frente a una mesa igualmente sencilla, pero un poco cubierta por la penumbra, por lo que no se distingue muy bien. Tiene el cabello oscuro, bien peinado, e impecable. Viste de traje color crema, con sombrero, y zapatos de patente blancos. Está fumando con una actitud relajada, como de quien tiene mucho tiempo por delante. Muy a lo lejos, se oye una melodía como de mandolín. Antes de empezar el diálogo, debe haber un silencio entre los personajes que indique que ha transcurrido un tiempo.

PIRANDELLO: *(Abandonado, para sí)* ¡Es inútil!

Ante esta frase, el Hombre voltea y lo mira.

HOMBRE: Perdone señor, ¿me decía algo?

PIRANDELLO: No, no, hablaba para mí mismo.

HOMBRE: ¡Ah! Yo pensaba...

Pirandello saca un cigarro del bolsillo de su saco, y empieza a fumar con ánimo preocupado, mirando el papel sobre el que trataba de escribir. Suspira y da golpecitos en la mesa con el bolígrafo, intenta escribir, suspira nuevamente. No logra escribir nada, por lo que empieza a desesperarse, resopla de la angustia, mira para todos lados, se pasa la mano por la cara, hasta que finalmente tira el bolígrafo y este cae a los pies del Hombre.

HOMBRE: *(Recogiendo el bolígrafo)* Señor, lo noto preocupado. ¿Tiene algún problema?

Absorto por sus pensamientos, Pirandello no lo oye, y el hombre insiste en llamarlo para entregarle el bolígrafo que sostiene con su brazo estirado desde su asiento.

HOMBRE: ¡Señor, su bolígrafo!

PIRANDELLO: (*Volviendo en sí*) ¡Ah! Sí... (*Resignado*) Puede usted quedárselo, caballero, ya no soy capaz de escribir por más que lo intente.

HOMBRE: No, gracias caballero, ya poseo suficientes bolígrafos... tenga (*Se lo entrega con el brazo estirado, sin moverse de su sitio. Se hace un silencio entre los dos. Luego, tratando de ser amigable*) Así que no puede escribir... ¿Alguna carta?

PIRANDELLO: (*De brazos cruzados, con un aire lúgubre, apenas y levanta la mirada para responder*) No, no señor...

Silencio

HOMBRE: ¿Un documento?

PIRANDELLO: No, tampoco señor...

Silencio. Pirandello siempre con la mirada perdida suspira varias veces.

HOMBRE: (*Preocupado*) ¡Oh! Discúlpeme...

PIRANDELLO: ¿Por qué?

HOMBRE: Tal vez está usted escribiendo su testamento y yo me he entrometido, disculpe, no he querido molestarle con mi imprudencia... lo siento... Simplemente sentí el impulso de hablarle, pero veo que usted... (*Pirandello lo interrumpe divertido por las divagaciones del hombre*)

PIRANDELLO: Arte, señor...

HOMBRE: ¿Cómo?

PIRANDELLO: Lo que intento escribir... es Arte, señor.

HOMBRE: Comprendo... ¡qué alivio!...pensé que me había entrometido en un asunto penoso. (*Cambiando el tono a uno más ligero*) ¡Ah! ¡Un artista! ¡Qué placer! Escritor, supongo... ¡claro!... ¡si no puede escribir! (*Se ríe, y da una bocanada a su cigarro*) En ese caso señor, tendrá usted un problema de inspiración, no se preocupe, ya le vendrá.

PIRANDELLO: No, caballero, ojalá fuera tan sencillo. El problema está en algo más grave (*Silencio*)...es la memoria.

HOMBRE: Entiendo, tiene usted un problema de memoria. Pero ¿ha intentado usted tratársela? Los médicos hacen maravillas en estos días.

PIRANDELLO: (*Ríe melancólicamente*) ¡No! ¡El problema es que justamente tengo mucha!...mucha (*Silencio*) es terrible la memoria, implacable...a veces lo sorprende a uno en los momentos más inesperados... ¿no le ha pasado nunca que está, por ejemplo, cortando el césped y se le presentan en la mente, como fantasmas, ciertas imágenes que había creído olvidar?

HOMBRE: La verdad, si me ha sucedido, no lo he notado... (*Simpático*) y si han de aparecérseme fantasmas, ¡prefiero non darme cuenta!

PIRANDELLO: ¡Vamos! No me dirá usted que nunca ha sentido ese vacío que se produce en el estómago, esa sensación de vértigo cuando improvisamente, así, de la nada, recuerda el día en que su padre le dio su primer bofetón, y pareciera que tiene nuevamente a ese hombre delante de usted, mirándolo fijamente, escrutándolo; y de repente, usted se encuentra a sí mismo respirando aceleradamente como aquel día, con la garganta apretada, y los ojos llenos de lágrimas, y nota que su cuerpo es vulnerable, como el de un niño, mirando con ojos de perro a aquella figura inexistente...¿no ha sentido nunca este efecto?

HOMBRE: (*Tratando de recordar*) No... no lo recuerdo

PIRANDELLO: *(Lo mira por un momento con una sonrisa melancólica)* ¡Qué afortunado! *(Silencio)* A veces intento olvidar, ¿sabe? Olvidar un poco las cosas... evadir... *(Silencio)*...en ocasiones voy a un café, paseando por las calles, a veces me detengo frente al vidrio de una tienda y observo... ¿Ha observado usted alguna vez con atención el arte con que los dependientes envuelven la mercadería vendida?

HOMBRE: Para serle sincero, no mucho.

PIRANDELLO: ¡Lo que se pierde usted señor! Es todo un espectáculo...especialmente durante los días festivos. ¡Qué manos! Un buen pliego, grande, de papel liso, colorado, brillante, doblado...que da gusto verlo, tan fino, que dan ganas de pasarlo por el cutis para sentir su caricia...lo extienden sobre el mostrador, luego, con gracias y desenvoltura colocan encima, en el medio, por ejemplo...la tela bien dobladita. Levantan primero, con el dorso de una mano, el borde, luego encima doblan el otro, y hacen todavía un pequeño doblez, un doblez más por amor al arte. Luego doblan los lados, en forma de triángulo y vuelven para abajo las dos puntas, alargan la mano al rollo de hilo, de un tirón desenrollan el hilo necesario para atar el paquete, y lo atan tan de prisa que ni siquiera ha tenido uno tiempo de admirar tanta habilidad, cuando le presentan el paquete con el lazo para cargarlo con el dedo.

HOMBRE: Veo que es usted muy observador...

PIRANDELLO: Debo serlo señor, lo hago para olvidar...para que por lo menos por algunos segundos la memoria se calle.

HOMBRE: Honestamente, yo quisiera tener mejor memoria, no olvidaría tantas veces lo que debo hacer. Ya en muchas ocasiones la memoria me ha hecho una mala jugada. Olvido el cumpleaños de alguien y ¡Zas! Los reclamos de mi mujer...siempre reclamando...olvidaste esto, olvidaste que esta noche aquello, y todos esos reproches que suelen hacernos...

PIRANDELLO: Sí, las mujeres hacen eso con frecuencia...pareciera que no hubiera para ellas nada más importante que las cosas que deben hacer...

HOMBRE: (*Irónico*) ¡Y ellas sí que saben hacer bien las cosas! Lo hacen todo a la perfección. ¡Basta que uno les haga notar que se han equivocado para echarnos la culpa a nosotros! (*Ríe*) ¡Qué suerte la nuestra!... Pero usted venía hablándome de...

PIRANDELLO:...Sí...del olvido... ¿ve usted este papel? Se supone que debo escribir, pero no lo logro, no me viene nada a la cabeza, he perdido mi capacidad...antes la ideas fluían como un torrente de vida...pero ahora...nada...no tengo nada...

HOMBRE: No se preocupe hombre, seguramente pronto algo le vendrá...

PIRANDELLO: Sí, (*Meditativo*) el problema es si realmente deseo que venga...

HOMBRE: ¿Perdone? No le comprendo

PIRANDELLO: ¡Oh! Nada señor, pensaba en voz alta...perdone usted, no he querido interrumpirle su cigarro con mis asuntos...supongo que usted tendrá cosas más importantes en que pensar...

HOMBRE: Pero ¡amigo mío!, lo noto extremadamente deprimido, no se deje caer así, no, no, no, ¡arriba! Además, no me molesta usted en absoluto...si he venido aquí ha sido justamente para olvidarme de la cosas importantes en las que tengo que pensar. Hábleme, hábleme de su problema, tal vez usted consiga en mí algo que lo inspire...tal vez yo pueda ayudarlo. Dígame entonces, ¿tiene usted algún problema con la editorial? ¿Le exigen cosas con la que no está de acuerdo?

PIRANDELLO: No, no, si más bien ellos me han otorgado toda la libertad y los recursos que necesito...

HOMBRE: Entonces, ¿cuál es el problema?

PIRANDELLO: Ya le dije que el problema es la memoria...

HOMBRE: ¡Claro, claro! La memoria...bueno...sí...mire, le confieso que no le he entendido bien...

PIRANDELLO: Lo que sucede es que no sé si realmente quiera seguir haciendo esto...escribir...hace unos años no escatimaba en hacerlo...pero entonces retrocedo y me pregunto si realmente eso era lo que deseaba hacer...En ocasiones pienso que lo hice sólo para contrariar a mi padre, él quería que yo fuera abogado, ¿sabe?, un abogado distinguido. En cambio yo decía que quería ser artista, que necesitaba expresar todas esas emociones fervientes que llevaba por dentro, toda esa pasión...(Recordando) Y me veo molesto, dejando la facultad de Derecho, y escribiendo cientos y cientos de páginas llenas de reflexiones sobre la vida, la muerte, el amor, la locura... (Vuelve a reír con melancolía) cosas del momento...cosas de la juventud...escribir... (Silencio) Un acto de ego ¿sabe?

HOMBRE: ¿Cómo dice amigo mío?

PIRANDELLO: Que escribir es un enorme acto de ego...no cuando se escribe en silencio, en la tristeza...no, esa escritura es un desahogo, casi innecesaria. (Declama, casi burlándose de sí mismo) Esas notas que se escriben entre sollozos, saboreando los ríos de mucosidad salada y líquida que fluyen por la nariz sirven para exorcizar el dolor plasmándolo en el papel para que quede allí, fijado para siempre. (Ríe a carcajadas) ¿Ha oído usted qué manera de hablar? (Continúa riendo) de ese mismo modo escribimos en la juventud, arrebatados por la pasión, convencidos de que vivimos en un mundo intenso. Tiempo después, uno vuelve a leer las cosas que ha escrito y se ríe avergonzado, pensado “¿cómo he podido escribir yo algo así? ¿qué me pasaría?” Entonces se cierra el cuaderno, y lo guardamos en esa gaveta del escritorio que casi nunca abrimos, en donde están todos nuestros recuerdos más ingenuos...sí... (Silencio) Dígame señor, ¿ha tenido usted alguna vez un cuaderno de notas?

HOMBRE: Uno pequeño, insignificante...ni siquiera podría decir que se trata de un cuaderno de escritura...anotaciones y nada más...cosas fútiles.

PIRANDELLO: Permítame hacerle una pregunta señor, ¿le enseñaría usted esas notas a su mujer?

HOMBRE: ¡Oh, no! ¡Nunca!

PIRANDELLO: ¿Por qué?

HOMBRE: (*Riendo, como burlándose de la esposa*) ¡Porque ella diría que estoy loco!

PIRANDELLO: ¡Ah! ¿Le teme usted a la locura?

HOMBRE: No, no, yo estoy perfectamente cuerdo...simplemente si mi mujer leyera mis anotaciones se reiría de mí, me diría que soy un pobre infantil, ocioso, me recomendaría invertir mi tiempo en otras cosas...usted sabe todos los juicios que emiten las esposas...

PIRANDELLO: Entiendo...sí, es justamente lo que le venía diciendo...uno jamás le mostraría esas notas a alguien más, porque realmente dicen lo que sentimos en el momento en que las escribimos...que no necesariamente será lo que sintamos después al leerlas de nuevo. En cambio, con la escritura de autor es distinto...es un acto de ego.

HOMBRE: Caballero, perdóneme, pero no comprendo la diferencia, tengo entendido que algunos autores escriben sus mejores obras en los momentos más difíciles de sus vidas.

PIRANDELLO: Permítame ponerle un ejemplo. Digamos que yo tengo un problema, digamos que por ejemplo, mi mujer está loca. ¿Qué haría usted si su mujer estuviera loca?

HOMBRE: *(Riendo)* ¡Le aseguro que mi mujer está loca! ¡Como todas las mujeres!
(Enciende un nuevo cigarro, como para reforzar su hombría)

PIRANDELLO: ¡Oh! ¡Entonces usted también lo piensa de ella!

HOMBRE: *(Simpático)* ¿El qué, señor?

PIRANDELLO: Que está loca...

HOMBRE: *(Bonachón)* ¡Pero no! Por supuesto que no...pero señor, es mi mujer...

PIRANDELLO: ... ¿Y eso le impide pensar que esté realmente loca?

HOMBRE: Y no...sí...es decir, uno nunca piensa que la persona con que se ha casado está loca...imagínese qué figura, un horror, ¿no le parece?...

PIRANDELLO: *(Oscuro)* Sí, un horror...

HOMBRE: *(Prosiguiendo, como si no hubiese escuchado a su interlocutor)* Y...no digo que no tenga sus cositas, pero no les hago caso y ya...pasan de un momento a otro, así como un relámpago...usted sabe, cosas de mujeres... *(se avergüenza de haber hablado así de su mujer)*

PIRANDELLO: Perdone que me entrometa en su vida caballero, acabamos de conocernos, y ni siquiera sé su nombre *(ante estas palabras, el HOMBRE extiende la mano como para presentarse, y Pirandello lo interrumpe)*...no, no...no me lo diga, no es necesario...la echaríamos a perder toda...

HOMBRE: ¿La qué?

PIRANDELLO: La conversación que tenemos...si dijéramos nuestros nombres entonces ya no hablaríamos de desconocido a desconocido, sino de un nombre a otro nombre...y forzosamente callaríamos ciertas cosas, porque, al decir nuestros nombres

estaríamos... ¿cómo decir?...revelando la forma que estamos acostumbrados a usar ante la sociedad, la postura que nos obliga a tomar nuestro nombre, nos comportaríamos como es debido hacerlo ante tal o cual nombre. (*El HOMBRE pone cara de incomprensión*) Si por ejemplo yo le dijera que soy un distinguido embajador, usted se vería forzado a hablarme decorosamente, como es debido. En cambio, si yo le revelo que soy un asesino, usted probablemente saldría corriendo, o llamaría inmediatamente a la policía. (*El Hombre se asusta*) No, por favor, no se asuste, no voy a hacerle daño...no soy nada de lo que he citado anteriormente...lo he dicho así, por poner ejemplos...ve lo que le digo, es mejor hablar sin identidad, así por lo menos su percepción se basará sólo sobre lo que ve, y no sobre lo que debe ver de mí y viceversa. Hasta ahora usted solamente sabe que yo soy alguien que escribe, no sabe lo que escribo ni para quien, y yo sólo sé que usted tiene la dicha de tener una esposa cuerda.

HOMBRE: Realmente preferiría dejar de hablar de ella...

PIRANDELLO: Comprendo, tiene miedo de dar demasiados detalles, porque nunca se sabe si la vida va a ponerme delante a la mujer con la que usted se ha casado, a la que usted le atribuye ciertos destellos de locura...imagínese qué vergüenza, qué podría pensar yo de ella...me parece bien, es el respeto que (*Peyorativo*) cualquier hombre cree que debe darle a su esposa....

HOMBRE: (*Empezando a molestarse*) Disculpeme señor, pero me ofende con sus conclusiones infundadas. Yo no me considero cualquier hombre, y sí, me parece que una persona respetable como yo debe guardar cierta postura cuando habla de su mujer.

PIRANDELLO: (*Apenado*) Perdóneme usted, caballero, no era mi intención ofenderlo, simplemente me he dejado llevar por la conversación, pero ha sido sin ánimos de ofender...Le venía diciendo que la escritura es un acto de ego ¿no es así?

HOMBRE: (*Calmándose, pero con recelo*) ¡Ah, sí!, lo había olvidado...

PIRANDELLO: Le preguntaba, y ahora sin ofensas compañero, sólo por dar un ejemplo, no tengo nada en contra de su esposa, le preguntaba entonces ¿qué haría usted si su mujer estuviese loca? Realmente loca.

HOMBRE: No sé, señor...la llevaría a un doctor para ver si se puede hacer algo para recuperarla...

PIRANDELLO: ¿Y si el doctor le dijera que no hay solución?, que es necesario internarla en un manicomio.

HOMBRE: *(Vacilando)* Y...si no hay remedio...creo que la internaría...sufiría mucho sin duda...pero...

PIRANDELLO: ¿Por qué la internaría señor?

HOMBRE: Y... ¡Porque está loca!

PIRANDELLO: ¡¿Qué le hace pensar eso?!

HOMBRE: ¡Usted me lo ha dicho, hombre!

PIRANDELLO: Comprendo...señor, perdóneme, creo que no me he explicado bien.

En ese momento, se escucha desde la parte superior del teatro, desde atrás de las butacas del público, la voz ANTONIETTA gritando. Esta mujer apenas y se podrá ver, debe aparecer en la penumbra. Tiene unos treinta y siete años. Desprolija, delgada, y demacrada, como si no se alimentara. Tiene los cabellos encanecidos en las sienes, despeinados, amarrados en un moño mal hecho. Viste una bata negra maltrecha, sobre la que coloca un chal. De mirada nerviosa, paranoica, siempre tiene los ojos muy abiertos, mirando para todos lados. Si es posible, debe estar encerrada en algún cuarto contiguo al la sala de teatro. La conversación entre Antonietta y Pirandello debe ser natural, como si ella lo llamara desde una ventana de un edificio cercano a la calle.

ANTONIETTA: ¡Luigi! ¡Luigi! ¿Dónde estás?

PIRANDELLO: ¡Aquí Antunié! ¡Estoy aquí!

ANTONIETTA: ¿Dónde? ¿Dónde?

PIRANDELLO: ¡Aquí, mujer! ¡Aquí contigo! (*Silencio y luego al Hombre que se le ha quedado mirando*) Es mi mujer.

HOMBRE: Tiene una voz fuerte su mujer.

PIRANDELLO: Sí... (*Se queda pensativo, mirando al lugar desde donde vino la voz*)

HOMBRE: (*Notando la abstracción del interlocutor*) Me venía hablando del acto de ego...

PIRANDELLO: (*Volviendo*) Sí...entonces usted me decía que encerraría a su mujer, eso es lo correcto sin duda. Ahora le pregunto: ¿Qué pensaría usted de alguien que vive con su mujer loca y no la encierra porque quiere escucharla? Así, con los ojos abiertos, sorprendido. ¿Qué pensaría usted de alguien que aprovecha la locura de su esposa para sacar de ella sus historias, sus cuentos?....

HOMBRE: Oiga, no lo sé...pensaría que se somete a un gran peligro (*Reflexiona un momento*)...también depende...pero una pregunta disculpe ¿Qué tan loca estaría la mujer?

PIRANDELLO: Lo suficientemente loca como para hablar incoherencias, como para observarle por las noches con un cuchillo en la mano mientras usted duerme.

HOMBRE: ¡Oh, no! Confirмо entonces: se somete a un peligro enorme, no, no, me parece inconcebible...tener al lado a alguien así...por muy sorprendente que sea lo que ella diga...

PIRANDELLO: Pero, si lo que ella dijera fuera verdad...

HOMBRE: ¿Cómo verdad? ¡Me ha dicho que está loca!

En ese momento EL PADRE, LA HIJASTA, LA MADRE y EL HIJO irrumpen desde la parte de atrás de la sala, y se precipitan hacia Pirandello, el HOMBRE se asusta, y se levanta para ver mejor la situación. El Padre es un hombre de unos cincuenta años. Canoso, con unas amplias entradas, pero no calvo. Pálido, especialmente en su ancha frente. Tiene los ojos azules, ovalados, muy vivaces y penetrantes. Su rostro está fuertemente marcado por las líneas de expresión, que le dibujan un gesto perenne como de remordimiento, con una sonrisa incierta y vaga. Lleva pantalón claro y chaqueta oscura, de líneas. La Hijastra es una joven de dieciocho años, pelirroja, de cabellos ondulados, sujetos por una cinta. Delgada, de mediana estatura, con una tez pálida, que hace resaltar el maquillaje exagerado que lleva: labios rojos, ojos resaltados, pómulos enrojecidos. También a ella las líneas de expresión le han dejado en el rostro un gesto malicioso, como de venganza. A pesar de que el maquillaje le da a su mirada una expresión penetrante, sus ojos revelan dolor y resentimiento. Viste de negro con vistosa elegancia, lleva un sombrerillo de paja, con una cinta negra, anudada en sus extremos con un lazo. La Madre es una mujer de unos cincuenta años. Delgada, demacrada, de cuerpo seco y arrugado. Lleva un espeso velo de viuda, que levanta al ver a Pirandello. Al levantarse el velo muestra un rostro no enfermizo, pero como de cera. También en ella se puede percibir un gesto como petrificado: el de la vergüenza. Su actitud física es temerosa; está ligeramente encorvada, y generalmente tiene las manos recogidas en el pecho, como quien suplica frecuentemente. Generalmente mira al suelo, salvo cuando la situación se hace desesperante. El Hijo es un joven de Joven de veintidós años. Debe tener un ligero parecido físico a Pirandello, como si fuese su imagen juvenil. De mirada esquiva, impenetrable, lleva marcado en el rostro el gesto de la indiferencia. Viste un abrigo morado y una bufanda verde al cuello. Las manos siempre en los bolsillos del abrigo. Nunca habla, simplemente se mantiene al margen de todo lo que hace su familia, generalmente se abstrae de la escena, tomando una actitud lejana.

Sus únicas expresiones son los suspiros, a veces por la rabia, a veces por la melancolía que le produce tener que estar allí. Deja ver su contenido desprecio hacia el padre y una negligente indiferencia hacia la madre. De vez en cuando, el Hijo y Pirandello intercambiarán miradas, como las que se intercambian con un espejo.

PIRANDELLO: *(Que no se ha movido de su asiento)* Ahí vienen de nuevo...

HOMBRE: ¿Quiénes?

PIRANDELLO: ¡Esos seres!...me persiguen ¿sabe? Siempre, a cada momento, no hay un instante en el que yo consiga estar solo que no sea interrumpido...ellos siempre saben dónde encontrarme...

PADRE: Allí está...

HIJA: Señor, hemos venido nuevamente...por favor...

PIRANDELLO: ¡Ya les he dicho que no! Desaparezcan por favor, ¡no me atormenten más!

PADRE: ¡Pero, señor! ¡Permítanos representar nuestro drama! Sólo representarlo, luego usted nos dirá...

PIRANDELLO: *(Interrumpiéndolo molesto)* ¡Ya les he dicho que se alejen! ¡Váyanse, por Dios!

HOMBRE: Señores, calma, por favor...permítanme, pero podrían decirme ¿quiénes son ustedes? ¿Por qué persiguen a este pobre hombre?

PADRE: Somos personajes, caballero. Venimos en busca de autor.

HOMBRE: *(Se ríe a carcajadas)* ¡Esta sí que nunca la había escuchado nunca! ¡Personajes en busca de autor!

HIJA: (*A Pirandello*) Es sólo un instante, no tomará mucho...

PIRANDELLO: Señorita, ya le dije repetidas veces que no me interesan sus historias repugnantes.

HIJA: Pero, si no es por usted, ¿cómo haremos para vivir? Un personaje necesita representar su drama, porque es lo único que le da razón a su existencia...si usted no nos lo permite, ¡vagaremos sin rumbo!

PIRANDELLO: Les repito que no me interesa.

HOMBRE: Pero ¿por qué se obstinan en insistir? (*Señalando a Pirandello*) Ya el hombre les ha dicho que no le interesa.

PADRE: Porque somos personajes señor, personajes con un drama eterno, un drama que debe ser representado, es para eso que existimos. El que tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede reírse hasta de la muerte, porque no morirá jamás, pero si no se le permite representar su papel, vive en el vacío, en la miseria.

HOMBRE: (*Incrédulo*) ¡Pero esto es un absurdo!

PADRE: Caballero..., usted sabe que la vida está llena de absurdos que ni siquiera necesitan parecer verosímiles, porque son verdaderos.

HOMBRE: Señor, ahora estamos divagando.

PADRE: No, caballero, no estamos divagando...Somos personajes y los personajes tienen una vida verdaderamente suya, con carácter propio, por lo cual siempre es alguien, esta vida nuestra puede ser hasta más real que la suya. Un hombre en general, puede ser un Don Nadie.

HOMBRE: (*Molesto*) ¡No le permito que me ofenda caballero!

PADRE: Señor, Podría decirme ¿quién es usted?

HOMBRE: ¡Y a usted qué le importa!

PADRE: Simplemente déme una respuesta, ¿quién es usted?

HOMBRE: ¿Cómo?, yo soy yo

PADRE: Y si yo le dijera que no es así, sino que usted es yo. *(Mientras tanto, el Hijo y Pirandello habrán intercambiado una mirada que sugiere la obstinación de ambos hacia el Padre).*

PIRANDELLO: *(Interrumpe la conversación)* Hágame el favor de largarse señor, no necesitamos de sus reflexiones, ya bastantes embrollos tengo en la cabeza como para escucharlo a usted.

HIJA: Pero, por favor, se lo suplicamos.

PIRANDELLO: No hay súplicas que valgan, ¡adiós!

Los personajes se van por donde llegaron. Primero el Padre y la Hijastra, luego la Madre, y por último, el Hijo.

HOMBRE: ¡Le contestaría que está loco!

Pirandello se ha quedado pensativo y reacciona ante al comentario del Hombre.

PIRANDELLO: ¿Perdone?

HOMBRE: A ese hombre que me ha preguntado qué le contestaría yo si él me dijera que yo soy él, ¡yo le diría que está loco!

PIRANDELLO: Me parece que usted tiene un problema con la locura, señor, si me permite decirlo.

HOMBRE: ¡Yo! Pero dígame si no es alocado lo que acaba de suceder. Un hombre y una muchacha se le acercan pidiéndole que los escuche porque ellos son personajes vivos y eternos. Usted va a disculparme, pero a estas horas, y como están las cosas no puede tratarse más que de dos locos, o de gente realmente desesperada por dinero...

PIRANDELLO: ¿Dinero?

HOMBRE: Y claro, para beneficiarse de lo que usted gane publicando sus historias.

PIRANDELLO: (*Pensativo*) No lo creo...sea lo que sea, no soporto verlos, llenos de penas tatuadas en los rostros, casi indisolubles. Ese hombre de cabello encanecido... Ese rostro (*Se detiene un momento, su respiración se acelera*) Cuando yo tenía catorce años mi madre sospechaba que mi padre la engañaba. Un día decidí seguirlo, y descubrí que tenía una amante, y que se veía con esa mujer en una abadía. No se imagina lo que sentí, señor. Yo era un muchacho tonto, enclenque, le temía a mi padre, pero no pude soportar el engaño, así que entré en la abadía. Mi padre se dio cuenta y corrió a esconderse detrás una cortina. ¡El muy cobarde! No se dio cuenta de que la cortina era demasiado corta y que yo podía verle los zapatos. Lo sorprendí en un lugar donde no debía haberlo visto nunca: lo vi como él no debía haber sido nunca para mí. Mientras, la amante estaba allí, impávida frente a mí... (*Silencio*) No pude, ¿sabe?

HOMBRE: (*Interesado*) ¿Qué caballero?

PIRANDELLO: No pude tirar de la cortina para enfrentar a mi padre. Simplemente me quedé mirando con ojos de loco a esa mujer...luego, le escupí en la cara y me fui a mi casa... (*Silencio*) ¿Percibió usted el gesto que tenía petrificado en el rostro ese hombre que acaba de venir?

HOMBRE: Me parece que sí...era como de angustia...no... más bien como de remordimientos morales.

PIRANDELLO: Así debió ser el rostro que estaba escondido detrás de esa cortina...

En ese momento, vuelve a aparecer la figura de Antonietta igual que la primera vez, pero ahora habla en italiano.

ANTONIETTA: ¡Luigi! ¡Luigi! ¿Dove sei?

PIRANDELLO: Sono qui, Antunié.

ANTONIETTA: ¿Dove? ¿Dove?

PIRANDELLO: Qui, qui con te

ANTONIETTA: ¿Da solo?

PIRANDELLO: ¡Si! ¡Si! Da solo

HOMBRE: Su mujer

PIRANDELLO: Sí

HOMBRE: *(Le pregunta con un gesto a Pirandello si le permite sentarse en su mesa, él asiente)* Se preocupa mucho por usted su mujer.

PIRANDELLO: Y...cómo decirle...me controla...me persigue a todos lados...simplemente necesita escuchar mi voz.

HOMBRE: *(Un poco irónico)* Muy afectuosa su mujer...

PIRANDELLO: Lo que esa mujer está sufriendo por mí...usted no puede imaginárselo. Ya no come, ni duerme. Está siempre detrás de mi, día y noche, así, a la distancia y...si al menos se ocupara de arreglarse ese andrajo que lleva en la cabeza, ese vestido...Ya no parece una mujer, parece un trapo de limpiar. Se le han

encanecido para siempre los cabellos, aquí, en las sienes, y apenas si tiene treinta y cuatro años.

HOMBRE: Como lo siento señor. Pero, si la causa del sufrimiento es usted, ¿no podría intentar hacer algo para remediarlo?

PIRANDELLO: Me acusa de adulterio.

HOMBRE: *(Apenado)* Perdóneme, no he querido entrometerme... *(Silencio)* pero, ¿le ha dado usted razones para...?

PIRANDELLO: Es mentira

HOMBRE: ¡Ah! Entonces es un alivio...

PIRANDELLO: No, ella está convencida...

De repente, se oyen las voces del Padre y la Hijastra, quienes se han acercado a la penumbra del escenario para representar su drama. Sus actitudes han cambiado; ahora se comportan como si estuviesen viviendo la escena realmente. Mientras tanto, el Hijo observa molesto desde el otro lado del escenario.

PADRE: *(Avanzando, con una voz nueva)* Buenas tardes, señorita.

HIJASTRA: *(Con la cabeza baja, venciendo la repugnancia)* Buenas tardes.

Al escucharlos, Pirandello se levanta de la mesa y va a reprenderlos, pero ellos no lo escuchan, siguen representado su drama como si estuvieran en otro lugar.

PIRANDELLO: ¡Basta! No pretendo ver su historia repugnante, no me interesa...aléjense de aquí.

PADRE: *(Observa a la Hijastra un momento para ver la expresión de su rostro, casi oculto debajo del sombrero, y, al ver que es muy joven, exclama casi para sí, en parte*

satisfecho y en parte con miedo a embarcarse en una aventura peligrosa)
Pero...supongo que no será la primera vez que viene usted aquí...¿es verdad?

HIJASTRA: No, señor...

PIRANDELLO: ¡Suficiente!

HOMBRE: ¿Qué sucede? No estoy comprendiendo nada

PIRANDELLO: Quieren mostrarme su asqueroso drama, pero *(Gritando)* ¡no los escucho! ¡¿Comprenden?!

PADRE: ¿Ha venido ya más veces? *(Ella dice que sí con la cabeza)* ¿Muchas?
(Espera un momento la respuesta. La observa bajo el sombrero, sonríe) Entonces...
¿por qué tiene usted miedo? ¿Le ayudo a quitarse el sombrero?

HIJASTRA: *(Rápida, anticipándose, sin dominar su repugnancia)* ¡No, no, señor!
Yo me lo quitaré *(Se lo quita deprisa, nerviosa)*

PIRANDELLO: *(Desesperado, casi sollozando)* Son horribles, horribles...váyanse.

PADRE: Pero ese sombrero está todo desaliñado... *(Morboso)* dependiendo de cómo se comporte, yo podré comprarle uno nuevo y más colorido al salir del hotel...

HOMBRE: Pero ¿qué dicen?

Pirandello vuelve a sentarse junto al Hombre. Se da cuenta del Hijo, y lo mira, luego se tapa la cara, sosteniendo la cabeza con sus dos manos, tratando de abstraerse.

HIJASTRA: No, muchas gracias...

PADRE: ¿Por qué no lo acepta? Los hay muy bonitos

HIJASTRA: *(Furiosa, que no puede más)* ¡Le he dicho que no!...además, no podría ponérmelo... ¿No ve usted este vestido? ¡Podría haberse dado cuenta!

PADRE: ¡Ah! Está usted de luto. Dispense. ¡No sabe cuánto lo siento!

HIJASTRA: *(Esforzándose, tomando aliento para vencer la repugnancia y el desprecio)* Usted no tiene de qué preocuparse. Olvide lo que he dicho. Yo también necesito olvidar... *(Esforzándose por sonreír)* que estoy de luto.

PADRE: Pues el mejo remedio es quitarse el vestido ahora mismo

Ante esta frase, entra la Madre dando un grito aterrador, después se abalanza hacia Pirandello. El Padre y la Hijastra dejan de representar la escena.

MADRE: ¡Señor, no lo permita, no lo permita!

HOMBRE: *(Consternado por el sufrimiento de la mujer)* ¡Dios mío! No estoy comprendiendo nada...

MADRE: No permita que...esos dos, mi hija...su hijastra...a punto de cometer un acto espantoso juntos... ellos dos...él era mi marido... este *(Señalando al Hijo)* es nuestro hijo. Yo lo quería, sabe, a ese señor, pero él me llevaba a su oficina, y no pude evitar intercambiar miradas con...basta, no puedo...no debo hablar...mi marido me alejó de él...me mandó a vivir con otro hombre, del que nació la muchacha...pobre...mi hija...cuando enviudé yo cosía vestidos para una extranjera que tenía una tienda...yo los mandaba con mi hija... ¿y sabe lo que hacía esa extranjera? ¿Lo sabe usted?

PIRANDELLO: ¡Basta!

MADRE: Le decía a mi hija que yo había dañado todas sus telas, y que ella debía pagar por ello, y la prostituía...

PIRANDELLO: (*Iracundo*) ¡Le he dicho que se detenga señora!

HOMBRE: (*A Pirandello*) Pero hombre, pobre señora...se ve que sufre...una historia tan triste...

MADRE: Triste, sí...triste.... Y ocurre ahora ¡ocurre siempre! Usted lo ha visto, cada vez que ellos lo deseen, ocurrirá lo mismo, porque quieren que él (*Señala a Pirandello*) les preste atención. ¡Mi dolor no ha terminado señor! ¡Yo estoy viva y presente siempre, en cada momento de mi dolor, que se renueva vivo y presente a cada instante!

PIRANDELLO: Señora, haga el favor de marcharse

MADRE: (*Llorando*) ¡No, por favor! ¡No me eche! ¡No me abandone, se lo suplico!

HOMBRE: (*Conmiserativo a Pirandello*) Pero pobre señora...pero por lo menos déle una mínima oportunidad...

PIRANDELLO: (*Interrumpiendo*) He dicho que no. Adiós señora...

La Madre se va sollozando, el Hijo también se retira, casi con la misma actitud desinteresada que Pirandello. El Padre y la Hija se retiran por la penumbra.

HOMBRE: Caramba, caballero, comprendo que todo esto es una locura...pero esa pobre mujer...

PIRANDELLO: Esa madre sufre...lo sé...comprendo su dolor...pero yo no tengo que ver con eso...no debo entrometerme....

HOMBRE: Pero, por lo menos escucharla...por misericordia....

PIRANDELLO: Lo que ellos desean de mi es algo más que misericordia. Quieren que escriba una pieza teatral sobre sus dramas para que puedan quedar fijados para siempre, para que su existencia tenga sentido.

HOMBRE: (*Confundido*) Realmente no comprendo mucho lo que usted me dice. Lo que sí entiendo es que usted tiene un problema de inspiración. ¿No le parece que debería aprovechar la oportunidad de escuchar alguna historia interesante que le ayude a volver a escribir?

PIRANDELLO: Ya le dije que la escritura para un público es un acto de ego...

HOMBRE: Es cierto, y ha tratado de explicármelo cientos de veces y siempre algo nos interrumpe... (*Mira hacia donde estaban el Padre y la Hija y nota que ya no están. Se acomoda en la silla, y hay un silencio incómodo. Luego, como tratando de que todo vuelva a la normalidad*) Parece que ya se han ido... (*Silencio*) Bien...usted me ponía un ejemplo...

PIRANDELLO: (*Suspirando*) Sí... (*Silencio*)... le preguntaba... (*Silencio*) si mi esposa estuviera loca, loca de verdad, de las que hablan incoherencias, y yo aprovechara eso y escribiera sobre ella una comedia en la que no hago más que burlarme de su locura... ¿qué pensaría usted?

HOMBRE: Que es un poco mal intencionado burlarse así de una pobre enferma...

PIRANDELLO: Y si en cambio usted supiera que mi mujer está loca, pero no es del todo peligrosa, y yo escribiera un drama, alegando que se basa en hechos de la vida real, donde un pobre hombre padece los maltratos más crueles que se pueda imaginar por parte de su mujer enferma, ¿Qué me diría?

HOMBRE: Y...le diría...no sé...me confunde amigo...tal vez sienta lástima de ese pobre hombre...si la historia es real, pues entonces...no lo sé...me confunde de verdad... ¿qué me quiere decir?

PIRANDELLO: Lo que intento hacerle ver señor es que, escriba lo que escriba, siempre estaré hablando de mi punto de vista, de cómo he percibido yo el problema. Y la gente, al leerlo o al verlo representado emitirán juicios sobre ello basándose en sus puntos de vista.

HOMBRE: Pero es normal, hombre, que se opine sobre el punto de vista de una autor... si usted lo publica está sometido a ello...así es todo.

PIRANDELLO: Mi problema con la escritura, señor, surge precisamente porque ya no deseo dar mi punto de vista, porque es allí donde está el acto de ego, en ofrecerle a los demás un punto de vista que es mío...y este acto de ego crece especialmente cuando alguien asume que mi punto de vista es real...que es la verdad...

HOMBRE: Me parece que se complica usted demasiado...es normal que de su punto de vista, no por eso debe sentirse egocéntrico o egoísta...es natural, es lo que usted vive.

PIRANDELLO: No señor, es muy distinto...es lo que yo creo vivir...

HOMBRE: ¿Perdone?

PIRANDELLO: Exactamente eso señor. Si yo escribiera algo sobre la vida real, no estaría escribiendo lo que realmente ha sucedido, sino lo que yo he percibido de lo que ha sucedido...pero, probablemente, alguien más en mi lugar lo percibiría de otra manera. Y por eso escribir es un acto absurdo de ego, porque significa afirmar como real, como verdadero algo que sólo yo veo, pero que no necesariamente es así.

HOMBRE: No, no estoy de acuerdo, amigo mío...usted mismo al principio de esta conversación me ha dicho que es Arte...y entonces es ficción... ¿qué importa si es verdadero o no su punto de vista?

PIRANDELLO: ¿Ficción? ¡Por caridad no emplee usted esa palabra tan cruel para el arte! Dígame ¿qué es la ficción?

HOMBRE: (*Vacilante*) Algo que no es verdad, algo que no existe realmente.

PIRANDELLO: Le parece que si yo escribo sobre algo que me ha sucedido en la vida con mi esposa loca, lo que me ha sucedido es ficción.

HOMBRE: No, no digo eso, pero...

PIRANDELLO: En cambio yo creo que tiene razón...

HOMBRE: Hombre, yo no hablaba de la situación con su esposa loca, o con la esposa loca de quien sea, lo que es ficción es lo que ha escrito...

PIRANDELLO: ¡Y yo pienso exactamente lo contrario! Lo que se escribe es real señor, porque los personajes y sus historias quedan fijados para siempre en una forma estable, definida, concreta. En cambio, lo que usted y yo vivimos es una ficción

HOMBRE: Ahora sí realmente creo que estamos desvariando... ¿me va a decir que la vida es una ficción?

PIRANDELLO: Exacto señor, me ha comprendido usted a la perfección

HOMBRE: ¡No he comprendido nada!

PIRANDELLO: Lo que trato de hacerle ver es que el arte tiene una forma que es eterna, y está fijada para siempre, ¿me explico? (*El Hombre niega con la cabeza*) por ejemplo, el David de Miguel Ángel siempre será el David de Miguel Ángel... ¿comprende?

HOMBRE: Empiezo a comprender...

PIRANDELLO: Sancho Panza, Francesca de la Divina Comedia, ellos son formas fijas, inmutables, personajes señor, que viven el mismo drama una y otra vez. Ellos son reales porque tienen a qué aferrarse. Saben muy bien lo que son...en cambio, usted y yo no tenemos ni idea de quienes somos.

HOMBRE: Perdóneme, pero yo sé muy bien quién soy.

PIRANDELLO: ¿Está seguro?

HOMBRE: Completamente señor.

PIRANDELLO: Y ¿cuál es su secreto para estar tan seguro?

HOMBRE: No es ningún secreto, simplemente tengo un rostro, un cuerpo, un nombre, una vida...

PIRANDELLO: ¡Ah! Es allí donde se equivoca caballero. La vida, el deseo de vivir no sabemos de qué está hecho...pero...está ahí, ahí. Lo sentimos todos aquí, en la garganta, pero no podemos aferrarlo. Quisiera saber, caballero, si usted, tal como es ahora, podría verse, por ejemplo..., a distancia, en el pasado: como fue usted un día con todas aquellas ilusiones que a usted le parecía realidades... ¡y lo eran para usted!...Pues bien, caballero, al recordar aquellas ilusiones desvanecidas, ¿no siente usted que se le hunde el terreno donde pisa al pensar que, del mismo modo “esto” que siente usted ahora, toda su realidad actual, está destinada a parecerle mañana otra ilusión desvanecida?

HOMBRE: Pero es natural, se envejece, uno cambia cuando crece...

PIRANDELLO: ¡Muy bien, muy bien, la forma muta por completo, nunca es la misma, así nunca lo son el pensamiento, y la percepción!

HOMBRE: Y bueno hombre, eso no quiere decir no se sepa quién se es...

PIRANDELLO: Si su pensamiento ha cambiado desde hace unos años para acá, quién le dice a usted que la percepción no cambia...

HOMBRE: No, no hemos dicho eso...sí cambia...

PIRANDELLO: ¡Perfecto! Está usted de acuerdo con que usted no percibe el mundo igual que hace algunos años...

HOMBRE: Y sí, uno es inmaduro....

PIRANDELLO: Entonces me imagino que estará usted de acuerdo con que la percepción, la manera con que vemos el mundo, cambia de persona en persona...

HOMBRE: Supongo que sí...ligeramente...

PIRANDELLO: Podría usted decirme señor, ¿qué ve usted en esta mesa?

HOMBRE: Es una mesa, una mesa de un café...

PIRANDELLO: Usted me ha dicho que está de acuerdo conmigo en que la percepción es relativa a la persona...

HOMBRE: Sí, hombre, ya le he dicho que sí...

PIRANDELLO: Es decir entonces que usted estaría de acuerdo conmigo si yo le dijera que en esta mesa que usted ve como una simple mesa de café, yo veo lo miserable que es mi vida al estar aquí a estas horas esperando escribir algo que no quiero escribir...

HOMBRE: Sí, bueno comienzo a entender, pero son sutilezas hombre, sutilezas...la mesa sigue estando ahí.

PIRANDELLO: ¡Claro! No es la mesa que se mueve, somos usted y yo los que no somos nunca los mismos, somos nosotros quienes tenemos el drama que está en mi

convencimiento de que cada uno de nosotros cree ser siempre el mismo, pero no lo somos. Y sin embargo creemos que lo que estamos viendo es la realidad. Ahora le pregunto, ¿Qué le diría usted a su esposa si ella le dijera que en cambio de una mesa, ella ve un bonito puddle con lazos color rosa en la orejas?

HOMBRE: Pues le diría que está mal, que me está mintiendo...

PIRANDELLO: Pero, ¿si realmente eso fuera lo que ella está viendo?...

HOMBRE: En ese caso sí le diría que está loca...

PIRANDELLO: Pero si es su realidad, la suya... ¿cómo puede usted negársela?

HOMBRE: ¡Porque está equivocada!

PIRANDELLO: ¿Cómo podría usted probárselo?

HOMBRE: Tocando la mesa... (*Golpea la mesa*)

PIRANDELLO: Y si en esos golpes que usted da sobre la mesa ella no escuchara más que los ladridos del perro...

HOMBRE: Mire señor, eso es absurdo...

PIRANDELLO: No, señor, no es absurdo...sucede, ¿sabe? Qué me diría usted si yo le confieso que hace cinco años mi esposa enloqueció por una desgracia familiar, y desde entonces no hace más que acusarme de infiel, adúltero, de tener relaciones incestuosas con mi adorada hija de diecisiete años, y yo no la he encerrado en un manicomio porque cuando me dice esas cosas está tan segura de ello que me da envidia no poder vivir yo también en un mundo tan seguro como ese.

HOMBRE: Hombre...perdóneme, siento mucho su situación, pero, después de todo lo que me ha dicho, eso me parecería que usted también está un poco loco.

PIRANDELLO: ¿Le parece señor?

HOMBRE: No, no me parece, pero empieza a parecerme.

PIRANDELLO: (*Silencio*) Les conviene señor...

HOMBRE: ¿Ahora de que me habla?

PIRANDELLO: A todo el mundo le conviene, ¿comprende?, a todo el mundo le conviene hacer creer que algunos son locos, para tener excusa de encerrarlos, ¿sabes por qué? Porque no se soporta oírlos hablar. ¿Qué podría decir un loco de su esposa? Que ella es una ramera; que usted, un sucio libertino... ¡No es verdad! ¡Nadie puede creerlo! Pero sin embargo, todos escuchan asustados. Quisiera saber por qué, si no es verdad. ¡No se puede creer lo que dicen los locos! Y, sin embargo, escucha así, con los ojos abiertos por el miedo. ¿Por qué? Dígame, dígame ¿por qué? ¿No siente que puede convertirse, incluso, en terror este miedo, como por algo que hace que le falte la tierra bajo sus pies y el aire que respira? ¡Por fuerza, señor mío! Porque encontrarse delante de un loco, ¿sabe lo que significa? Encontrarse delante de uno que derriba desde los cimientos todo lo que ha construido en usted, alrededor de usted, la lógica de todas sus construcciones... ¡Ah! ¿Qué quiere? ¡Los locos, felices ellos, construyen sin lógica! Y para ellos puede ser todo. Si mi esposa me dice que la engaño, y me lo repite todos los días, con ferviente seguridad, cuando yo la contradigo, hasta empiezan a parecerme falsas mis propias palabras. ¿Sabe por qué? Porque ella derriba la imagen que tengo de mí mismo, y me muestra otra cara, que yo no soy capaz de ver, porque yo vivo aferrado a mi imagen de mí mismo. Y me he aferrado tanto a ella, que soy capaz de mirarme al espejo y mentir simplemente porque necesito sostenerme para no sucumbir en el abismo de la incertidumbre.

HOMBRE: ¿Cómo mentir?

PIRANDELLO: Dígame señor, ¿su esposa se tiñe los cabellos?

HOMBRE: (*Vacila al contestar*)...creo que sí...

PIRANDELLO: Y ¿porqué cree que se los tiñe?

HOMBRE: Supongo que por monería, cosas de mujeres...

PIRANDELLO: No se le ha cruzado por la mente que ella tal vez se los tiña para seguir aferrada al concepto, a esa imagen que era ella cuando hace unos años se casó con usted. Pero no hablo de que se los tiña para engañarlo a usted señor, sino para engañar la imagen de ella delante del espejo, para aferrarse a la mentira de que sigue siendo la misma, cuando realmente está cambiando, es otra. A eso me refiero con mentir, a aferrarse a futilidades para no aceptar que la nueva imagen que nos daría el espejo. ¿Cree usted que se puede vivir delante de un espejo que, no contento con apoderarse de nuestra imagen, nos la devuelve tan ridículamente desfigurada, que nosotros mismos no la reconocemos? Necesito aferrarme a algo señor, porque si no lo hago, me convertiré en lo que dice mi esposa...

HOMBRE: Pero si es mentira...

PIRANDELLO: Pero para ella es la verdad...

De repente, se escucha la voz de Antonietta

ANTONIETTA: ¡Luigi! ¡Luigi! ¿Dónde estás?

PIRANDELLO: ¡Aquí Antunié! ¡Aquí contigo!

En ese momento, aparecen los personajes anteriores. El Padre, la Hijastra y la Madre se abalanzan sobre Pirandello, suplicándole escucharlos, representándoles las historias. El Hijo está aun lado, observándolo todo, lleno de desprecio. Mientras tanto, Antonietta continúa gritando ¡Luigi! ¡Luigi! ¿Dónde estás? El Hombre trata de ayudar al autor, quien está rodeado. Ante la desesperación del momento Pirandello saca una pistola, apunta a cada uno de los personajes, gritando Lárguese

de aquí ¡fuera! Pero los personajes no obedecen; por el contrario, el Padre y la Hija vuelven a representar la escena, la Madre rompe en sollozos, mientras el Hombre mira desesperado a su alrededor. Ante la impotencia, Pirandello se apunta a la sien. Se hace negro en el escenario al unísono con el sonido del disparo. Silencio. Se enciende sólo una luz dirigida a la mesa central. Pirandello está sentado en ella tratando de escribir en la misma posición del principio. No tiene revolver. De repente, escucha.

ANTONIETTA: ¡Luigi! ¡Luigi!

PIRANDELLO: Dime Antunié

ANTONIETTA: ¿Dónde estás?

PIRANDELLO: Aquí, aquí contigo...

ANTONIETTA: ¿Dónde? ¿Dónde?

PIRANDELLO: Aquí Antunié, aquí en el estudio, escribiendo...

ANTONIETTA: Ven, ven, que no te veo.

PIRANDELLO empieza a caminar hacia el pasillo de las butacas. Mientras él camina, la luz del escenario se va apagando, apenas hay luz para que él siga caminando. Continúa hasta el centro del pasillo de las butacas, donde se voltea a ver el escenario. Mientras se voltea se va prendiendo la luz más grande que iluminaba desde el principio, y en el escenario estarán todos los personajes que habían aparecido, inmóviles como formas fijadas en el tiempo. Sus siluetas están resaltadas por un contraluz. El Padre y la Hijastra y la Madre estarán en el fondo; el Hombre también al fondo, pero hacia a un lado, en la penumbra. El único que estará al frente es el Hijo, quien tiene la mirada fija en Pirandello. Pirandello lo mira.

ANTONIETTA: ¡Luigi! ¡Luigi!

Al escuchar la voz de su esposa, Pirandello voltea hacia donde ella se encuentra, al mismo tiempo que el Hijo voltea a ver a su familia; luego, vuelven a voltear para encontrarse en una mirada.

ANTONIETTA: ¡Luigi! ¡Luigi!

PIRANDELLO: *(Mirando al Hijo)* Voy Antunié, voy...

NEGRO

CONSIDERACIONES FINALES

Y mañana, al llegar, me hará usted un pequeño favor: me figuro que el pueblo estará cerquita de la estación, al amanecer, puede usted hacer el camino a pie. La primera mata de hierba que vea usted al borde del camino... cuente usted por mí los tallos que tiene. Tantos tenga, tantos días me quedan de vida... (Pausa) Pero elija usted una mata muy espesa por favor... (Se ríe)

El hombre de la flor en la boca

Luigi Pirandello

Luigi Pirandello fue uno de los pioneros de la revolución vanguardista del siglo XX. Este hombre atormentado por los fantasmas de su propio ser dejó una huella profunda en la dramaturgia universal de los años posteriores al conocimiento de su obra. Gracias a los riesgos que tomó este autor, el teatro se redimensionó, convirtiéndose en el espacio de encuentro del hombre consigo mismo.

Pero más que su aporte literario, el genio de Luigi Pirandello estuvo en su capacidad de indagación del ser humano. Encontrarse con su legado implica adentrarse en el mundo de un hombre preocupado por el conocimiento de la fenomenología del ser, preocupado por la luz del conocimiento de Prometeo, la cual es inminente en todos los hombres y representa su condena más grande, la de conseguirse con que mientras más se trata de conocer, menos se comprende.

Un noble sentimiento de humanidad. Esa fue la causa principal por la que en 1934 le fuera otorgado a Luigi Pirandello el Premio Nobel de la literatura. El sentir humano, el encuentro y la sensibilidad ante el drama son las principales razones por las cuales Luigi Pirandello es un autor digno de ser estudiado y traído a colación. Para el lector, encontrarse con él significa disponerse a encontrarse consigo mismo, con la captación de la propia vulnerabilidad y pequeñez.

Por otro lado, imbuirse en la esencia del pensamiento pirandelliano, aceptar la propia miseria, implica también aceptar la miseria del otro, su drama, su sufrimiento. En este sentido, a pesar del que el mismo autor podría negarlo, la conexión del drama humano ofrece un medio de genuina comunicación, ya que el vacío que produce el descalabro del ser es una instancia en la que las palabras están de más, y las almas humanas se unen en el llanto.

La elaboración de esta tesis de grado ha significado la reafirmación de una inquietud humana. A través de ella se hizo evidente la necesidad de la búsqueda justamente de un sentimiento humano. Vivimos en un mundo en donde la verdadera comunicación entre los hombres parece haber desaparecido a pesar de los florecientes medios que se han creado para ella. De hecho, pareciera que actualmente la búsqueda comunicacional está dirigida al medio más que al mensaje. Hoy en día las miradas se dirigen más a la novedad y la superficialidad de las formas, los soportes a través de los cuales se comunica, y el contenido se ha convertido en un accesorio, más que en una base.

El acercamiento a la creación artística a través de Luigi Pirandello ha permitido un reencuentro con el contenido humano, con lo que se esconde detrás de las formas, que inevitablemente trata de manifestarse. A través de ella se hace una invitación a recordarse, a dejar de un lado por un momento la forma, y embarcarse en un encuentro con el no ser, con el propio drama.

Por otro lado, también es necesario decir que el acercamiento a la creación artística supuso un montón de experiencias, muchas de ellas satisfactorias y reconfortantes. Pero generalmente se suele hablar de los logros, y se dejan de lado los fracasos y las decepciones, que, para quienes nos caracterizamos por entrar en profundos estados de insatisfacción, son los más abundantes. Crear, realmente crear algo, implica un descubrimiento; es la decisión de mostrar y mostrarse al mundo, tomando el riesgo de enfrentarse a uno mismo, al verse reflejado en su propia obra.

En ocasiones, tal como dice el *Hijo de Seis personajes en busca de autor*, el espejo devuelve una imagen grotesca que usualmente tratamos de negar buscando el argumento más inteligente, el más convincente para justificar lo que no queremos ver, para, como se dice popularmente, darle la vuelta. Pero hay que tener extremadamente claro una cosa. Toda creación artística para que sea real y resuene en alguien necesita de una exposición; y no me refiero a la exposición de datos, sino al ejercicio de exponerse, a la terrible sensación de lanzarse al abismo del juicio, llevando encima, como un insecto sobre el hombro, al miedo a no ser ese alguien, a romper esa máscara que se supone que ven los demás, y que decidimos usar. La creación artística supone el fracaso de un encuentro con uno mismo, con las capacidades y las incapacidades, con los vicios, con miedos, miedos y más miedos... preguntas.

Nunca se está seguro de lo que se hace. Debido a la mutabilidad del ser humano, a su continuo cambio de opiniones y al incesante pensamiento entre signos de interrogación, la lectura y la relectura de un texto teatral puede parecer ahora de una manera, ahora de otra. Este fenómeno afecta espacialmente al escritor, quien, si acepta su mutabilidad, sentirá la necesidad de hacer cambios en su creación cada vez que se encuentre con ella.

El texto escrito en este trabajo de grado es sólo un inicio. Es necesario tener conciente que las situaciones allí planteadas, las palabras escritas, y la disolución personal han quedado fijas en el texto, pero no en el alma. Esto supone entonces que el texto podría estar sujeto a cambios, a versiones, a reconsideraciones...al olvido. Este texto, además, es sólo una visión personal, la cual inevitablemente debe cambiar en el momento de la puesta en escena, que implicará el encuentro (y el choque) entre distintas personalidades (los actores, los espectadores) y sus disoluciones.

Tal vez sea el montaje el proceso a través del cual un texto cobre absoluto sentido, ya que implica un trabajo de descubrimiento y de observación directa del fenómeno del que en el texto se habla. La puesta en escena podría invitar a la

experiencia de la supresión del acto de ego que es la escritura, proponiendo un trabajo de comprensión entre distintos mundos, entre varios puntos de vista.

Se puede decir que el montaje podría representar el acto a partir del cual se busca luchar contra la condena de la soledad irremediable, ya que, si bien no se logre la absoluta comprensión entre las partes debido a la omnipresente mutabilidad, la conciencia de ella propone un ejercicio de descubrimiento de la propia soledad y miseria que se lleva a cabo en compañía.

A partir de esta reflexión, se podría inferir que el teatro, en su totalidad (texto y montaje) brinda el espacio en el que la soledad mengua, y las almas se unen en un objetivo común: la representación de la vida.

En conclusión, la vida real de un texto teatral se define a partir de su interpretación y reinterpretación humana, de la visión tangible del flujo continuo, del aporte que cada drama personal aporta. El texto anteriormente propuesto es un inicio, que no necesariamente es el final...sino el camino.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas:

Alonso de Santos, J. (1999). *La estructura dramática*. Madrid: Editorial Castalo

Báez, F. (2003). *La Poética de Aristóteles*. Mérida: Ediciones del Vicerrectorado Académico

Bandín. (1989). *La suicidio y el muerte en los cuentos de Luigi Pirandello*. Buenos aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

Bellini, B; Mazzoni, G. (1995). *Letteratura Italiana: Storia, forme e testi*. Roma-Bari: Editori Laterza

Borsellino, N. (2000). *Ritratto e immagini di Pirandello*. Roma-Bari: Editori Laterza

Camilleri, A. (2005). *Biografia del figlio cambiato*. Milano: BUR Scrittori Contemporanei

Crema, E. (1953). *Il dramma della creazione*. Siena: Casa Editrice Maia

Manotta, M. (1998). *Luigi Pirandello*. Milano: Edizioni Bruno Mondadori

Pirandello, L. (1956). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones

Pirandello, L. (1988). *Piezas breves*. Buenos aires: Editorial Quetzal

Pirandello, L. (2004). *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: EDAF

Poe, E. (1944). *Eureka, Marginalia, La Filosofía de la composición*. Buenos Aires: Emece Editores

Puglisi, F. (1970). *Pirandello e la sua opera innovatrice*. Catania: Bonanno Editore

Sciascia, L. (1968). *Pirandello e la Sicilia*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia Editore

Saint-Exupéry, A. (1958). *El principito*. México: Fernández Editores

Fuentes electrónicas:

Corsinovi, G. (2006). Teatro Sociale [Documento en línea]. Consultado el 9 de agosto de 2006 en la World Wide Web: [http:// www. Teatrosociale.it/web/compagnie.htm#torna](http://www.Teatrosociale.it/web/compagnie.htm#torna)

La Paglia, V. (2003). Prometheus [Documento en línea]. Consultado el 9 de agosto de 2006 en la World Wide Web: [http:// www. Rivistaprometheus. it/ revista/ iii54/ pirandello. Htm](http://www.Rivistaprometheus.it/revista/iii54/pirandello.Htm)

Pirandello, L. (2006). La favola del figlio cambiato [Documento en línea]. Consultado el 15 de julio de 2006 en la World Wide Web: <http://www.rodoni.ch/malipiero/favola6.html>