

Ideología de Pirandello



A crítica teatral, dijo una vez Marco Praga, al comienzo de una de sus crónicas, no sirve para nada. Actualmente asistimos a una especie de cruzada contra lo que hemos llamado hasta la fecha, con más o menos razón, la crítica filosófica; y se ha venido a descubrir, por ejemplo, que la interpretación ideológica del arte de Pirandello es absolutamente inútil; porque Pirandello es un artista y sólo tiene valor, si es que lo tiene, como artista; y hasta él mismo ha declarado que quiere ser juzgado como poeta y nada más.

En un libro de Jaime Antonini (*El teatro contemporáneo en Italia*), interesante, pero que cuando no repite cosas ya dichas por otros es quizá perverso, hallamos palabras de ponzoña contra un crítico con cuyas ideas ha estado muchas veces en desacuerdo, pero sobre el cual es hoy muy cómodo discutir: nos referimos a Adriano Tilgher. Y la ponzoña dimana precisamente del hecho de que la crítica de Tilgher acerca de Pirandello es meramente ideológica y se funda, a mayor abundamiento, en una interpretación torcida y repudiada por el poeta. Dejamos para otra ocasión demostrar el por qué de lo que afirmamos; por el pronto bueno será que hagamos notar que estas ideas se nos antojan algo extrañas en boca de quien, como Antonini, encuentra la esencia del arte pirandelliano en el famoso contraste entre la Vida y la Forma: teoría, a nuestro juicio, discutible, pero que todo el mundo sabe perfectamente que es exclusiva de Tilgher.

En resumen: Antonini escupe en el mismo plato en que come.

Y saliendo de lo particular a lo general, creemos que sería

tiempo ya de acabar de una vez con las insolencias hacia quien, a pesar de los inevitables defectos e imperfecciones inherentes a nuestra naturaleza, trata desinteresadamente de interpretar, explicar y poner al alcance del vulgo el significado de la obra del poeta, significado que *antes de esta interpretación el mismo vulgo no comprendía*. Ante todo, la comprensión de un poeta no se completa con la de su ideología, pero si éste tiene alguna, es indispensable saber cuál es para comprender su arte. No estará de más advertir a éste o a aquel otro crítico que la explicación ideológica de una obra de arte no es suficiente para la estética, pero es necesaria. Sería conveniente saber o mejor dicho se sabe muy bien qué es lo que habría comprendido el vulgo de los más grandes autores contemporáneos, desde Ibsen acá, si no hubiera habido quien se tomase la molestia de tomarlo pacientemente entre manos y hacer ver, a fuerza de relieves, de luz y de sombra, lo que de por sí no habría visto *jamás*.

Respecto al caso de Pirandello, es un hecho histórico, y para nosotros que en contra de sus teorías creemos en la objetividad, objetivamente acertado, que a Pirandello (que hace 25 años que escribe) lo han dejado en la penumbra tanto el público como la crítica y todos se han empeñado sistemáticamente o en negarlo o en considerarlo sin importancia, aun después de aparecer en el teatro algunas comedias que hoy son ya consideradas como las más significativas. ¿En qué momento comienza el éxito y la fama mundial de Pirandello? En el momento en que la crítica dramática descubre o pretende haber descubierto su ideología.

* * *

El arte de Pirandello... es arte de ocio y de recreo, sin profundidad de conceptos, sin seriedad moral, sin interesarse vivamente por el espíritu y sus problemas. Podrán los ingenuos tomar por profundidad la sonrisa irónica de Pirandello marcada en sus personajes, pero los inteligentes no se dejan engañar a este respecto. ¿Quién estampó estas crudas palabras de con-

denación? Adriano Tilgher en la *Concordia* el 12 de Julio de 1915, después de asistir a la representación de *Pensaci, Giacomino!* Y concluía: ... «en la comedia, donde se desarrolla un caso abyecto, inmoral, repugnante, no hay vida, no hay más que el capricho del autor. Falta cierta imperiosa necesidad de sentimientos y de acciones, falta arte».

No con tanta crudeza, pero siempre con extrema frialdad, hacía Renato Serra un par de años antes uno de sus ligeros y gráciles bosquejos de las *Letras* italianas en la época anterior a la guerra y colocaba a Pirandello entre los habituales escritores de novelas de salón, en unión de la Guglielminetti, la Drigo y Brocchi, etc. Y solamente algunos años más tarde definía Pedro Pancrazi (citamos, como se ve, a gente de buen gusto) a Pirandello, en un artículo en el *Carlino*, como un «temperamento de sofista más que de artista». No por mero capricho de terciar en el debate, sino más bien por sinceridad debo decir que el suscrito se siente en el deber de recordar aquí un breve artículo suyo aparecido en la *Idea Nazionale* en 1918, o sea poco después de la terminación de la guerra europea, artículo en que hablando de las primeras comedias pirandelianas, que todavía no había visto representar en la escena sino impresas en los periódicos, confesaba haber recibido de ellas una impresión turbia y sofocante: ambiente sin atmósfera, poblados de gentecilla vulgar y contrahecha. Sobre esta misma impresión se insistía aún en un librito impreso un año ha, en el que después de haber visto representarse otras comedias, entre ellas algunas de importancia, se reconocía la nobleza, el estilo, la peculiarísima fisonomía de este nuevo autor, el único que se había revelado en el teatro moderno, y se consideraba «perfecta» la comedia *Così è (se vi pare)*, pero lamentando siempre que el poeta se obtinase en oprimir la humanidad de sus héroes dentro de fórmulas preestablecidas hasta apagar en ellas a veces la vida.

Pero, apresurémonos a añadir, en contraposición de quien acusaba a estos personajes de ser solamente muñecos de cartón, que habíamos hecho la observación desde el primer día de

que poseían una característica bastante curiosa para muñecos de esa clase: que *hablaban*.

Preocupados como estamos siempre, aun cuando en el teatro no esté de moda, del estilo en que solían y suelen expresarse los personajes que figuran en nuestros escenarios, desde el primer momento nos dimos cuenta de que los llamados fantoches de Pirandello se expresaban en un lenguaje que podría ser todo lo poco afortunado que se quiera, pero fatigado, doloroso, roto, sollozante, *hablado*: es decir, humano innegablemente. De aquí nuestra tenaz divergencia de parecer con quien aseguraba, y si mal no recuerdo afirmaba todavía, la árida «cerebralidad» del autor. Y téngase en cuenta que gracias a ciertas similitudes exteriores se sacaba a colación a Bernard Shaw: lo que era como comparar un brillante con una brasa encendida. No, decíamos nosotros; en el fondo de estas figuritas hay un espasmo. En los dramas de Pirandello llega un momento en que, por una revelación imprevista, el que creíamos muñeco mecánico, salta de la caparazón externa en que aparecía envuelto y se nos revela como espíritu, con su desesperante humanidad. De este salto como de resorte proviene la enorme sorpresa del público, y precisamente una de las causas de su rebelión es la dificultad de hacerle comprender y aceptar este momento crítico.

* * *

Pero ¿cómo y por qué salta este muñeco? ¿En qué consistía el tormento de estos personajes? La explicación que el mismo Pirandello dió a uno de los redactores del *Corriere della sera* (si queréis la fecha exacta, el 28 de febrero de 1920) tal vez no baste para introducirnos en el *sancta sanctorum*.

Amigo mío, cuando uno vive, vive pero no se ve. Pues bien, haced que uno se vea, en el acto mismo de vivir, víctima de las pasiones, poniéndole delante de un espejo: en tal caso, o se asusta y se asombra de su propio aspecto, o aparta la vista para no verse, o irritado lanza un esputo a su imagen o cierra el puño para romperla; y si lloraba, ya no llora y si reía ya no puede reír. En suma, sobreviene un conflicto. Este conflicto, que llega a la fuerza, constituye mi teatro.

Sería el caso, diremos nosotros, de *Edipo Rey*: que cree ser sabio, héroe, querido de los hombres y de los dioses, tan justo que podría habersele designado árbitro de la justicia sobre los demás; y de repente, se descubre contaminado con las más vergonzosas lacras y delitos hasta tal punto que no pudiendo soportar la luz de su descubrimiento, se queda ciego.

Pero si todo esto nos revelaba de qué manera tendía este arte novísimo a enlazarse nada menos que con la primitiva y eterna tragedia, sólo nos ayudó hasta cierto punto a comprender lo que había sido en realidad la nota esencial en el fondo de la obra dramática de Pirandello. Y Tilgher censuraba aún, a lo menos la noche de la primera representación de *Tutto per bene*, tanto que provocó una respuesta del autor en un diario romano; y hablando de los *Seis personajes en busca de autor* reconocía, es verdad, con gran interés la potencia, la originalidad, el valor técnico de la obra, pero declaraba secamente «absurdo» el tercer acto. Estábamos por lo tanto todavía lejos del reconocimiento entusiasta (1921).

Entonces fué cuando el firmante de este artículo, que no había asistido ni a la representación de los *Seis Personajes* ni a la de *Come prima, meglio di prima*, creyó al leerlas haber descubierto el hilo de la madeja. Tanto es así que en un artículo en la *Idea Nazionale* (11 de octubre de 1921), después de hacer un poco de historia, más o menos como en el caso presente, citaba como *leit-motif* fundamental de todo el teatro pirandelliano el discurso principal del *Padre* en los *Seis Personajes*:

—Para mí, todo el drama estriba en esto: en la convicción que tengo de que cada uno de nosotros cree que es siempre el mismo, y eso no es verdad. Hay en nosotros, señor mío, tantas personalidades como posibilidades de ser: ahora somos «uno»; más tarde somos «otro» enteramente diverso. Y tenemos mientras tanto la ilusión de ser siempre los mismos para todos y creemos que este «uno» se encuentra en todos nuestros actos. ¡No es verdad! ¡No es verdad! Bien lo notamos cuando en alguno de nuestros actos, por cualquier circunstancia lamentable, nos quedamos de repente como sobrecogidos y avergonzados; entonces nos persuadimos de que no estamos por completo en aquel acto y que sería por lo tanto una gran injusticia juzgarnos por aquel solo hecho y condenarnos a la

vergüenza y la deshonra para siempre, como si toda nuestra vida estuviese compendiada en él.

Y concluía el artículo:

Esta es, por consiguiente, la substancia espiritual de toda la obra de Pirandello. El arte de Pirandello... se deriva directa y deliberadamente del *credo* filosófico moderno. Pirandello es el desgarrado poeta del subjetivismo y de la relatividad, es decir, el poeta de estos tiempos desgraciados nuestros, que han perdido la fe en una realidad, en una verdad objetiva...

De aquí se comprende el porqué todos sus personajes adquieren entre sus manos ese aspecto de fantoches que recitan una *parte* y hasta varias partes de una sola vez. De aquí dimana lo que en Pirandello advertimos de ingrato, de esquelético, de áspero, y de aquí nace aquella desolación de humorista tan atroz y a la que con tanto trabajo hemos debido acostumbrarnos.

* * *

Todo esto nos parece hoy el huevo de Colón. Pero teníamos que partir *ab ovo* para llegar al punto en controversia. Y bueno será que recordemos entretanto cómo en ese mismo tiempo, a medida que arraigaba en Italia la fiebre de las traducciones de las últimas producciones del arte europeo, hubo que reconocer, al principio con curiosidad, más tarde con aprensión y después hasta con náuseas, que en todos los demás teatros contemporáneos se debatía un motivo esencialmente idéntico más o menos secreta o descubiertamente. Se escribió, se discutió, se dieron conferencias al respecto; y hoy que parece que todos están de acuerdo en lamentar la infatuación de aquellos días (en los que ni el menor descubrimiento se hizo) no será ciertamente el suscrito, acaso uno de los primeros culpables, el que lance la primera piedra.

Pero sucede aquí hasta cierto punto un hecho extraño. Una noche al representarse en el teatro Argentina de Roma el *Pescador de perlas* (era el 22 de Abril), se dió antes de la función

una breve conferencia por Tilgher. El autor de este artículo tenía el honor de ver honrado su palco con la presencia de Luis Pirandello. Y he aquí que el conferenciante, echando sobre las espaldas de Sarment una tarea en la que probablemente el crepuscular autor francés no había pensado, comenzó a interpretar su teatro como el de un poeta que se había propuesto tratar, para decirlo con palabras claras y precisas, las tragedias derivadas de las soluciones modernas del problema del conocimiento: la imposibilidad del yo de salir de sí mismo, la incapacidad para conocer la realidad externa, la incomunicabilidad de los espíritus, etc., etc.

Pirandello se quedó estupefacto: «¿Pero qué es lo que está haciendo éste? ¿Habla de mi teatro y se lo endosa a Sarment?». La verdad es que Tilgher había ya ideado para el arte de Pirandello una interpretación muy diferente, la que abordó pocos meses más tarde, o sea a fines del mismo año, en su volumen de ensayos sobre el teatro contemporáneo. Es la interpretación que ya insinuamos y que explica la obra de Pirandello novelista, cuentista y autor de teatro, con el drama del eterno contraste entre la Vida y la Forma; la Vida, que tiene necesidad de subsistir y para ello se crea una Forma; pero la Forma aprisiona y condena a muerte a la Vida, la cual, para fluir de nuevo, la apremia y la despedaza.

Ahora bien, digan lo que digan Antonini y los demás críticos, esta ingeniosa interpretación ha sido aceptada por el mismo Pirandello. Tenemos a la vista las palabras que escribió éste en un número de la *Idea Nazionale* (1923), donde se conmemoraba la marcha de Mussolini sobre Roma:

No puede menos de bendecir a Mussolini que ha sentido siempre esta inmanente tragedia de la vida, la que para subsistir de alguna manera, tiene necesidad de una forma; pero de pronto, en la forma en que subsiste, siente la muerte; porque queriendo y debiendo moverse y mudar continuamente, se ve en todas las formas como aprisionada, y una vez dentro de esa forma, la oprime y la consume y la destruye hasta que al fin se liberta y escapa. Mussolini, que tan palmariamente ha demostrado sentir esta doble y trágica necesidad de la forma y del movimiento y que anhela tan ardientemente que el movimiento en-

cuentre su freno en una forma ordenada y que esta forma no sea vacía, como un ídolo vano, sino que encierre dentro palpitante y temblorosa la vida de tal modo que a cada momento sea nuevamente creada y se halle siempre dispuesta y pronta para el acto que la afirme en sí misma y la imponga a los demás.

Creemos que no se puede ser más explícito. Y si pensamos, por fin, en el penúltimo drama del poeta, *Diana e la Tuda* (1926), en el que está clara y abiertamente expuesto el conflicto entre la Vida y la Forma, no sería fácil, a nuestro entender, encontrar otro plausible significado.

* * *

Pero las palabras de Mussolini, pero *Diana e la Tuda*, fueron escritas por Pirandello después de aquel ensayo crítico, que es a nuestro juicio, la creación más original y fantástica de Tilgher (quien ha manifestado más ingeniosa disposición para esclarecer y divulgar que para crear). Ante todo, Pirandello no había hablado *nunca*, en la autoexégesis de su obra, del contraste entre la Vida y la Forma. Y no hace mucho recordábamos la definición que él se contentaba en aplicar a sus dramas: «teatro de espejos»; pero podemos reproducir también las declaraciones hechas por él en 1910, las que nosotros conocimos hace sólo tres años por un reportaje en el diario *Le Lettere* de 15 de Octubre de 1924:

Yo pienso que la vida es una triste mascarada; porque sin saber cómo, ni por qué, ni de dónde, sentimos en nosotros la necesidad de engañarnos continuamente con la espontánea creación de una realidad (una para cada uno, pero nunca la misma para todos) que a cada paso se nos revela falsa e ilusoria. El que ha comprendido el juego no llega a engañarse nunca; pero el que no llega nunca a engañarse, no puede experimentar gusto ni placer por la vida... Mi arte está lleno de amarga compasión para todos los que se engañan, pero esta compasión no puede menos de ir seguida de la feroz irrisión del destino, que condena al hombre al engaño.

Me parece que no se puede hablar más claro.

Es muy posible que la tragedia del conflicto entre la Vida y la Forma esté más o menos implícita en esta ideología; y sobre

todo, es evidente que un arte como el de Pirandello puede, por decirlo así, encerrar a un mismo tiempo nuestra interpretación y la de Tilgher y quién sabe cuántas otras. Pero, como es obvio, nosotros insistimos en creer que si Pirandello ha aceptado *a posteriori* entre otras la hermosa teoría fantástica de Tilgher sobre su obra, lo que el público ha sentido acerca de esta obra casi unánimemente ha sido una cosa muy diferente.

La obra de Pirandello nació, como es sabido, en la Roma humbertina y el argumento de sus cuentos y de sus novelas acusa en su origen, al parecer, la influencia de esa «travetto-poli» más que ninguna otra; trataremos de explicarnos. Nos hablan de los «barrios altos», de las anónimas arquitecturas de edificios como el Ministerio de Hacienda, de inquilinos cobijados en los caserones enormes de la calle Príncipe Humberto, Príncipe Amadeo y Macao, con escaleras A, B, C, D y numeración en el *interior*. Y se comprende perfectamente cómo el tranquilo público materialista y burgués de entonces, o sea de alrededor del año 1900, no ve en el autor siciliano sino estas apariencias de realismo sin penetrar lo más mínimo en su secreta espiritualidad.

Fué sólo más tarde, en los días de doloroso trastorno que siguieron al esfuerzo gigantesco de la guerra, cuando uno tras otro penetraron entre el público grueso y se adueñaron de él los extraños sistemas filosóficos que venían del Norte y del Este y habían sido hasta entonces privilegio exclusivo de contadas «élites» intelectuales; entonces fué cuando no sólo los maestros sino también los periodistas, los empleados y los hombres de negocios, empezaron a oír hablar de inmanentismo, de subjetivismo, de relativismo; entonces fué cuando la poesía pirandelliana, una vez encontrado el hilo de la madeja (merced también a las formas más esquemáticas asumidas por ella en el teatro), se hizo popular en cuanto fué posible. Y todos supieron entonces que no somos otra cosa que sombras, que no somos lo que creemos ser sino lo que los demás a su turno piensan de nosotros, y que tomamos tan diferentes apariencias y por lo tanto tan diversas «esencias», como son los que nos contemplan, y

que la vida no es más que un sueño efímero, poblado de fantasmas vanos y fugaces, sin virtud, sin objeto, etc., etc. El título de la primera colección de obras de teatro de Pirandello fué *Maschere nude*, donde no se llega, como vemos, al contraste entre la Vida y la Forma, aun cuando se confiesa el propósito de desenmascarar a tales máscaras, de arrancar y revelar la ilusoria vanidad de las mentiras y ficciones que se toman como verdades. En lo cual, como en todas las teorías, especialmente cuando son expuestas por un poeta y, por decirlo así, vueltas a crear, existe para todos la exasperación de una nota íntimamente verídica: la de la variación de las apariencias adquiridas aún a los ojos de los que creen en la realidad (también Santo Tomás decía algo parecido de esta realidad). Si en sentido absoluto nuestra personalidad es siempre una y la misma desde que nacemos hasta el Más Allá; si cualquiera de nosotros fuera realmente «tantos», habría alguno de todos esos «tantos» que no tuviera que responder de las maldades de «los otros», ni disfrutar de sus beneficios; mientras tanto, la unidad de la conciencia nos dice que cada uno de nosotros somos siempre «lo mismo» y que Pablo debe purgar por las culpas de Saulo porque, a pesar de haberse convertido en «otro», es siempre la misma persona. Pero existe un sentido diverso conforme al cual nosotros somos, ni para los demás ni para nosotros mismos, siempre los mismos; la historia y el arte llevan a cabo una divina falsificación cuando quieren determinar, en la perfección de los caracteres invariables, el aspecto multiforme de la esencia humana; líricamente hablando, no somos para nuestra amada lo mismo que somos para nuestro amigo, ni somos para nuestros hijos lo mismo que para nuestro enemigo. Y en este sentido la verdadera injusticia consiste, como se lamenta el protagonista de los *Seis Personajes* y como se esfuerza en demostrarlo Enrique IV, en querer encerrar, resumir toda una existencia, determinar todo el carácter de un hombre, en uno solo de sus actos o en algunos de ellos, como si sólo en ellos estuviese caracterizada aquella vida, estuviese suspendida, juzgada para siempre. Cada uno de nosotros encierra en sí tres Juanes: «Juan tal como es en sí;

Juan tal como le juzgan los demás, y Juan tal como él mismo cree que es». Son palabras citadas por Unamuno y tomadas de un famoso humorista norteamericano, Wendel Holmes. «Fíjate en tus compañeros; son veintitrés y tienen de tí veintitrés ideas completamente diversas; y eso a pesar tuyo, sólo como consecuencia de las vicisitudes de la vida», dice Duhamel en *La Possession du Monde*. Y poco después, mirando a su hijo: «Aquí tienes, dice, al niño; ya no es el *bebé* que tú conociste el año pasado; es ya «otro» niño. El del año pasado se lo llevaron, no estará ya nunca conmigo, es un niño que perdi». Aquí tenemos un motivo accesorio, pero el más cuidadosamente verídico de *Vestire gli ignudi*.

Así podríamos seguir todavía, pero sería superfluo, porque la ideología pirandelliana, reducida a píldoras, la hemos visto por espacio de varios años aplicada con tanta profusión que hubo un momento en que llegó al frenesí; ya sea en sentido real, como cuando al dar cuenta de la ceremonia típicamente contemporánea de honrar al Soldado Desconocido, titulaba un diario su crónica: *Uno, ninguno y quinientos mil*; ya sea para hallar en la realidad, con la infinitésima repetición de la teoría wildeana de la naturaleza que copia el arte, la reproducción de los casos inventados por el poeta; el hombre que finge el suicidio y desaparece, como en *El difunto Matias Pascal*, o la mujer que al matarse pretende empurpurar su pálida desesperación inventando motivos novelescos, como en *Vestire gli ignudi*; o el caso del desmemoriado aquel que no sabe si es Canella o Bruneri, como en *Così è (se vi pare)*; ya sea por último en sentido irónico, cínico o escéptico, como en los innumerables títulos de artículos de prensa, de filosofía barata, títulos como estos: *Così (se vi pare)*, *Ma non è una cosa seria*, *Ciascuno a suo modo* y otros mil por el estilo.

«¿Hay Dios?» pregunta sólo por preguntar un personaje ruso en el *Albergue de los pobres*, de Gorki. Y el cándido Luka le contesta: «Si crees en él, lo hay». De este carácter es, si mal no hemos comprendido, la «justificación» con que Pirandello, al llegar a las consecuencias extremas de su trágico subjetivismo, se defiende de la acusación de ser un negador o un destructor.

¿Acaso no termina *Così è (se vi pare)* demostrando que la ilusión es en resumen una fuente de vida, la suprema consoladora, la que da vida a dos personas, la Frola y el Ponza, que viven ambas sólo por la creencia de que las desconocidas puedan ser Julia y Lina? Y en el *Innesto* ¿no acepta por suyo el protagonista, con un acto de fe no en el hecho material sino en el amor de su esposa, al hijo de quien la violó? ¿Y en *Due in una*, puesta Evelina en la precisión de escoger entre su doble personalidad, no reconoce la necesidad moral de ser una sola y se decide por la segunda? Y en el *Piacere della onestà*, ¿no se le convierte a Baldovino la careta de la honradez en su verdadero rostro y le hace un hombre honrado? Y en *Ma non è una cosa seria*, ¿no señala a Memmo Speranza el camino verdadero la revelación de la insospechada pureza de una mujer?

Así es, en efecto, pero un teólogo encontraría algo de ridículo en el hecho de que llamemos fe, o sea *substancias de cosas esperadas*, a la ilusión; y un psicólogo manifestaría sus dudas sobre el porvenir del hogar del *Innesto*, porvenir basado en una prole que el padre, hombre heroico, es verdad, pero hombre como todos, sabe muy bien que no ha nacido de su sangre. Los otros tres casos son más convincentes, pero no son más que tres; y las obras escénicas de Pirandello son más de treinta. Por esas obras, como por los cuentos y novelas de Pirandello, es por las que los lectores y espectadores que han conocido al ilustre autor últimamente, juzgan que se desprende de ellas, como lo juzgábamos nosotros antes, una especie de náusea, un disgusto de la vida, un sentido de su vacuidad y de su inutilidad perfecta, ¿qué más? Lo hemos visto hasta en las propias declaraciones del autor. No faltan quienes descubran en la obra de Pirandello, más o menos solapadamente, peculiaridades perversas y horrendas, complacencias crueles que llegan hasta el sadismo, sobreentendida la torpeza. Y como consecuencia de esto, los últimos llegados, en nombre, según dicen, de la restauración de los valores estéticos, lanzan el anatema de su excomuniación contra el arte pirandelliano como producto de un irremediable aniquilamiento espiritual.

De esta excomunión ha pretendido valientemente defender al autor en un grueso volumen que es ciertamente lo más acabado y perfecto que se ha hecho. Fernando Pasini en su libro *Pirandello (Come mi pare)*, publicado en Trieste en 1927. En ese libro ha acumulado Pasini en más de quinientas páginas toda clase de argumentos estéticos, biográficos y bibliográficos; ha examinado la vasta obra pirandelliana con una minuciosidad escrupulosa; ni siquiera ha callado los defectos que otros han denunciado; y ha concluido naturalmente exponiendo su propio modo de pensar. Si no hemos comprendido mal, Pirandello es para Pasini el hombre que ha tomado más en serio que ningún otro el imperativo categórico: *Nosce te ipsum*, conócele a ti mismo. Pirandello ha querido llegar al fondo, desbaratar toda perturbadora apariencia, destruir toda cómoda seducción, sondear hasta lo inverosímil «las contradicciones de la naturaleza y el destino», los «excesos a que pueden arrastrarnos tanto la razón como el sentimiento».

Por lo tanto no es la de Pirandello la negación del cínico satisfecho. Pirandello, dice Pasini, siente siempre la necesidad de ser consolado. Se desahoga (como su Fulvia en el primer acto de *Come prima, meglio di prima*), pero con la secreta esperanza de ver que se equivoca. Siente en el fondo de su ser austero la voz del demonio bueno. A pesar de la desesperación catastrófica, mientras sus labios dicen que no, se adivina en él, en su desnuda e incoercible conciencia ética, la fe firme en la superioridad del bien. No es efectivo que para Pirandello sea la virtud una palabra vana, como lo es para tantos personajes de su mundo imaginativo. Su simpatía, aun viéndoles destrozados, está con los justos. Y Pasini se pregunta: «¿Qué valor energético podemos sacar, para el futuro, de la obra pirandelliana?» Y contesta en resumen: Pirandello es más viril que Pascoli, el cual nos incitó al amor para ayudarnos reciprocamente contra el misterio que nos oprime, o sea, en el fondo, por temor. Pirandello nos exhorta implícitamente a la misma moral, pero por motivos muy distintos: porque ve que ninguno de nosotros posee la verdad, sino que todas las verdades tienen su propia razón.

En conclusión diríase que Pasini descubrió en Pirandello un consejero de buena voluntad inteligente y tolerante, un enemigo del héroe bullanguero, un defensor de la honestidad elemental, del «galantuomo» sencillo y modesto. Pirandelismo equivale a regreso a la realidad de lo común, no de lo excepcional.

Por esto el mismo estudio sobre Pirandello concluye precisamente con la palabra que el ilustre comediógrafo repudió con más ahinco en cuarenta años de actividad literaria: realidad.

* * *

Hace más de dos mil años que otro siciliano, Gorgia di Leontini, escribió una obra dividida en tres partes: en la primera demostraba que nada existe; en la segunda, que si algo existiera no podrían conocerlo los hombres; en la tercera, que si los hombres conociesen algo de lo existente no podrían comunicárselo. Son las mismas tesis, como vemos, de *Così è (se vi pare)*, de los *Seis Personajes* y otras obras por el estilo. Y sin embargo a nadie se le ha ocurrido citar en contra del dramaturgo de hoy al sofista del siglo V antes de Jesucristo. El caso es que Pirandello no es realmente un sofista; y que Pasini en toda su no siempre muy clara argumentación, tiene indudablemente razón en un punto: al decir que su poeta no es un cínico.

Nosotros también, como se ha visto, desde la primera vez que nos pareció haber logrado comprender su obra, la consideramos como el fruto de un torvo aniquilamiento, consecuencia extrema de un pensamiento humano que se había consumido, por decirlo así, de por sí solo desde hacia cuatro siglos, o sea desde la Reforma en adelante. Recordemos *Ciascuno a suo modo*. Lo mismo que en el *Pensiero*, Andreieff había sobrepasado todos los límites, había destruido hasta la última creencia que quedaba al hombre contemporáneo, la creencia en su propio pensamiento; así en *Ciascuno a suo modo*, Pirandello después de reducir la realidad a una mera ilusión, niega hasta la relativa estabilidad de esta ilusión, la destroza como ilusión misma, nos muestra su vertiginoso aparecer y desaparecer y el hombre se

queda con un puñado de moscas en la mano. Pero todo esto no lo hace jugando.

No lo hace con la burla elegante de un Wilde, ni con la ironía tranquila de un France, ni con la cristalina frialdad de un Shaw. Se le atropellan las palabras en el impetu de la convulsión. Trata de rasgar la grisácea nube que siente le pesa encima como una capa gigantesca, para llegar al cielo incandescente de la tragedia o al crepúsculo de su «catarsis». Estamos muy lejos del pesimismo alardeado, pero en el fondo resignado si no satisfecho, de la comedia naturalista y burguesa. En ella se había hecho tabla rasa de lo divino, se miraba con impasible indiferencia todo lo humano y se permanecía inmóvil. En la obra de ahora se escudriña al hombre, se le derriba, se le destruye, y el poeta se precipita en el abismo.

En este precipitarse al abismo hasta tocar el fondo de la nada, en esta angustia enorme, demasiado grande para no tener el derecho de ser consolada, está la esperanza de la redención.

SILVIO D'AMICO.

(Traducción de R. MONDRÍA; de la revista teatral italiana *Comedia*).