

JOSÉ MARÍA MONNER SANS

LUIS PIRANDELLO Y NUESTRO
SIGLO

ESTE SICILIANO, doctorado en la Universidad de Bonn a los veinticuatro años, había cultivado otros géneros antes de llegar al teatro a fines de 1910: la lírica en siete colecciones de la juventud que comienzan con *Mal giocondo* (1889) y *Pasqua di Gea* (1891), ésta al concluir sus estudios universitarios, la prosa narrativa —relatos, cuentos “novelle”—, en tomos de escasa tirada y escasísima repercusión, como *Amori senza amore* (1894), el inicial de una serie de cinco al cerrarse el primer decenio del novecientos; la novela, en obras “veristas” —modalidad italiana del realismo-naturalismo europeo—, como *L'esclusa* (1901) e *Il turno* (1902), cuya materia y cuya textura reharía al escribir *Il fu Mattia Pascal* (1904); y, aparte de su tesis en alemán sobre la fonética del habla agrigentina (1891), había publicado dos ensayos estéticos —*Arte e Scienza* y *L'Umorismo* (1908)—, reelaboración de sus clases en el Instituto Superior del Magisterio Femenino de Roma. Vuelve ocasionalmente al verso en *Fuori di chiave* (1912) y en una pieza, con música de Malipiero, *La favola del figlio cambiato* (1933). Y no cesa de cultivar la prosa para colaborar en revistas literarias peninsulares, para acrecentar la lista de sus novelas con cinco más, para completar quince tomos de las *Novelle per un anno*, que abarcan unos doscientos diez títulos. Y en el teatro, que escala ya bien maduro, estrena cuarenta y cuatro obras. Sorprendente balance bibliográfico: lo abre en 1889, a los veintidós años, y lo cierra, junto con sus días de laborioso jornalero, a los sesenta y nueve.

En este balance, adquieren a mi entender destacada importancia los siguientes rubros: además de *Il fu Mattia Pascal*, otra novela de quizás excesiva trabazón dialéctica, *Uno, nessuno e centomila* (1925-26); el curso sobre *L'Umorismo*, que vale como compendio descifrador de su arte y como clave de su "grotesco" en las tablas; la ingente masa de las "novelle", muchas teatralizadas; algunas con el mismo título, como *Lumière di Sicilia*, *Il dovere del medico*, *Pensaci*, *Giacomino!*, *La giara*, *Non è una cosa seria*, *La patente*, *Tutto per bene*, *L'imbecille*, *L'altro figlio*, *Il signore della Nave*, *L'amica delle mogli*, *O di uno o di nessuno*, *Il figlio cambiato*; varias más, con título diferente: de *La verità* sale *Il berretto a sonagli*; de *La signora Frola e il signor Ponza*, *Così è (se vi pare)*; de *Quando s'è capito il giuoco* sale *Il giuoco delle parti*; de *Richiamo all'obbligo*, *L'uomo, la bestia e la virtù*; de *La tragedia d'un personaggio* sale *Sei personaggi in cerca d'autore*; de *La morte addosso*, *L'uomo dal fiore in bocca*; de *Nel gorgo* sale *Non si sa come*. Puede agregarse, todavía, que con la aleación temática y argumental de dos relatos, *La camera in attesa* e *I pensionati della memoria*, prepara la concepción de *La vita che ti diedi*. Tal vez omita yo aquí más conexiones posibles entre su teatro y las "novelle" que lo anticipan.

Observe el lector —comparando alguna o algunas de las citadas parejas— cómo acierta Pirandello al realizar la traslación de temas y argumentos desde un arte narrativo estrictamente sintético, el de las "novelle", hasta un arte connaturalmente sintético también, el del teatro. Pero es en éste donde alcanza tensión máxima su genio de creador.

* * *

Por boca de sus personajes, como Shakespeare por boca de Macbeth, nos dice Pirandello que la vida se asemeja a una "loca fantochada". Que la unidad psicológica del ser es apenas generosa ficción de siglos literariamente clásicos y presuntuoso embuste del XIX. Que la personalidad se transforma incesantemente en el fluir temporal. Que en "cada cual" alientan "muchos", acaso "cien mil", pues los yoes sucesivos de cada cual

se parcelan en una duración psicológica nunca indivisa. Más aún: en lo recóndito de la conciencia, todos nos sentimos cambiantes, a menudo contradictorios, frecuentemente irreconocibles. Quienes con nosotros alternan nos revisten de "formas" muy disimilares, probablemente antagónicas. Y si procediendo así los demás no nos conocen, tampoco nosotros logramos conocernos cuando queremos "vernós vivir". Recitamos nuestro papel ante el mundo como los histriones el suyo ante la platea. Y al hablar, nuestros juicios se cargan de intrasferible validez subjetiva porque las palabras con que nos expresamos contienen únicamente "nuestro mundo". Por esto las almas son incommunicables. Vivimos siempre circuidos de espesa niebla.

Pirandello, agnóstico, considera que la realidad es huidiza, inaprehensible, y que si pretendemos esquematizarla mediante fórmulas lógicas, estas fórmulas responden apenas a endebles tanteos de nuestra razón. Nuestra razón no consigue darnos de la realidad una imagen verdadera o, por lo menos, aproximada: "ogni realtà è un inganno". No hay una realidad. Hay, sí, realidades, las que cada cual se forja. Muchas internamente para uno mismo en el correr del tiempo. Muchas externamente respecto a uno mismo: quizá tantas como prójimos lo tratan y hasta varias presumiblemente en cada uno de estos prójimos, si la relación, sea intermitente, sea constante, se prolonga durante dilatado lapso.

La vida es tiempo, fluencia perenne que jamás se desanda. De ahí que se estimen equivocadas y hasta absurdas nuestras formas pretéritas de vida. Solamente las vislumbramos o las percibimos, cuando ya no son, cuando las hemos sustituido por otras. Pero contemplar esas formas como pretéritas —formas o moldes de nuestros caducos estilos de vida— es morir. Morir en lo que fuimos, vivientes en lo que somos, para renacer luego en lo que seremos.

Así problematiza Pirandello los temas del ser y del conocer, centrales, respectivamente, en *Enrique IV* y *Così è (se vi pare)*. Por excepción, y siempre muy de soslayo, plantea el problema ético, fundamental en la dramática de su antecesor Ibsen y sus contemporáneos Shaw, Galsworthy, Hervieu, Benavente. Los entes pirandelianos evitan discurrir sobre su propia con-

ducta y la de los demás, y cuando lo hacen ocasionalmente, como el protagonista de *Il giuoco delle parti*, es para indagar, no el deber en la acción que los enmadeja, sino el significado inteligible de esa acción o, también, para descubrir el papel de cada cual o cómo atiende "cada cual a su juego".

Además de los problemas ontológico y gnoseológico, enfoca Pirandello en el teatro varios de índole estética al estrenar *Sei personaggi in cerca d'autore*: uno, el proceso elaborativo de la obra artística; otro, concomitante, el de la autonomía del personaje con respecto a su creador. Algunos temas más menudos de técnica dramática aparecen en diversas escenas de esta obra famosa y a ellos me he referido en el capítulo XI de *Pirandello y su teatro* (3ª ed., 1959). Con *Sei personaggi*, *Ciascuno a suo modo* y *Questa sera si recita a soggetto*, Pirandello coloca al Teatro en su más adecuado ámbito de estudio y experimentación: el escenario.

De *Sei personaggi*, a poco de su estreno, dijo Ortega y Gasset: "Es éste el primer drama de ideas, rigurosamente hablando, que se ha compuesto. Los que antes se llamaban así no eran tales dramas de ideas, sino dramas entre seudopersonas que simbolizaban ideas. En los *Seis personajes* el destino doloroso que ellos representan es mero pretexto y queda desvirtuado; en cambio, asistimos al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor". La perspectiva invertida del drama pone en primer plano "la ficción teatral misma" y nos la ofrece derechamente como genuina ficción.

* * *

El autor —repito— nos muestra disociada la conciencia de sus criaturas, cuyos bivalentes estados espirituales cobran relieve en situaciones que, por su ambigüedad, tienen asimismo sentido bivalente. Abundantes son las antinomias que Pirandello urde: realidad e ilusión en *La vita che ti diedi*; verdad y mentira en *Così è (se vi pare)*; presente y pasado en *Tutto per bene*; cordura y demencia en *Enrico IV*; amor y odio en *Il giuoco delle parti*; tragicidad y comicidad en *Il berretto a so-*

nagli. El drama inglés y el drama español de los siglos XVI y XVII y el drama romántico del XIX —los tres alternancia de lo serio y de lo bufo— despejan la ruta al “grotesco”, especie teatral moderna que exige ya coexistencia de esos contrarios elementos. Expresión, pues, de auténtico humorismo. Contraste entre el yo superficial y el yo profundo: bajo su máscara plácida o bajo una máscara que los demás juzgan estafalaria, muchos personajes pirandelianos esconden el rostro adolorido. Y frente a tal dualidad el espectador culto sonrío de la ridiculez de Bonavino en *Lumè di Sicilia* o de la de Toti en *Pensaci, Guiacominò!* o de la de Evelina en *La signora Morli, una e due* y, simultáneamente, siente intenso escalofrío al considerar el triste caso de Bonavino, Toti y Evelina. De seguro porque el autor ha combinado en su retorta la sal de la risa con el ácido del llanto, fiel a la concepción tragicómica del arte, expuesta en *L'Umorismo*: “todo sentimiento, todo pensamiento, todo movimiento que surge en el humorista se desdobra inmediatamente en su contrario”.

* * *

El lector que conozca las páginas esclarecedoras de sus mejores críticos europeos —un Adriano Tilgher, un Benjamín Crémieux, un Walter Starkie— tal vez opine que la ingeniosa lucubración de Pirandello equivale a la de un sofista con cátedra en el escenario. Pero quien haya leído *L'uomo segreto*, libro biográfico de Federico V. Nardelli, y tenga presente la época en que Pirandello vivió —1867-1936— dispondrá de sobrados datos para desechar tan erróneo juicio.

La parcial similitud temática del autor con otros novelistas —desde Dostoiewski hasta Proust— y con otros dramaturgos —desde Evreinoff y Unamuno hasta Chiarelli, Lenormand y Sarment— demuestra cómo el clima social uniforma la temperatura literaria y artística de cada período histórico. Este en que escribió sus obras Pirandello, doctor alemán, ha sido irracionalista en metafísica, idealista en la concepción de la realidad —que reputa inmanente al sujeto pensante—, escéptico y relativista en la escala de los valores morales. Y no podrá

recomponerse dicho período histórico sin que en el feudo de las letras se mencione a Pirandello. Las inquietudes de sus personajes, aún los regionales, tienen aliento de contemporaneidad y universalidad. Son inquietudes del ayer próximo y del hoy fugitivo e inquietudes humanas de todas las latitudes, pese al discutible cerebralismo de los problemas que enfoca y a la compleja trama psicológica de varias de sus novelas, narraciones y obras dramáticas. Dentro del teatro, y durante un cuarto de siglo, ha sido muy cabal expresión de "nuestro tiempo".