



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Ramírez, M. (1980). *La Poética de Pirandello* [Tesis para optar el grado de Bachiller en Letras]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

---

# REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

**Autor**

Martha María Antonieta Ramírez Delfín

**Título**

La Poética de Pirandello

**País de  
publicación**

Perú

**Fecha de  
publicación**

1980

**Tipo de  
publicación**

Tesis de Bachiller

**Idioma**

Español

**Resumen**

La presente tesis explora la poética de Luigi Pirandello, abordando su tratamiento del teatro como medio para expresar una visión filosófica de la vida y del individuo. Martha María Antonieta Ramírez Delfín analiza los temas centrales de la obra de Pirandello, como la contradicción entre el individuo y la convención social, la incomunicabilidad humana, y la incompletitud del ser. A través de sus escritos, Pirandello plantea una crítica a los valores establecidos y cuestiona la verdad y la realidad desde una perspectiva existencialista. La autora detalla cómo la poética de Pirandello fusiona ideas y emoción, alejándose del realismo y la objetividad científica, para construir un arte autónomo que trasciende lo anecdótico. Se concluye que su teatro es una representación profunda de la angustia y la búsqueda de significado en el contexto de la modernidad.

**Palabras clave**

Poética; Pirandello; Filosofía; Teatro; Expresión dramática; Existencialismo; Modernidad; Ética.

**Campo del conocimiento del OCDE**

Filosofía

**Tipo de trabajo de investigación**

Tesis

**Nombre del grado**

Bachillerato

**Grado académico**

Bachiller en Letras

**Institución que otorga el grado**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

NO SE PRESTA  
A DOMICILIO

U. N. M. S. M.  
Dirección Universitaria de  
Bibliotecas y Publicaciones  
Biblioteca de Letras

~~~~~

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
PROGRAMA ACADÉMICO DE PSICOLOGIA, FILOSOFIA Y ARTE

LA POETICA DE PIRANDELLO

TESIS PRESENTADA POR  
MARTHA MARIA ANTONIETA RAMIREZ DELFIN  
PARA OPTAR AL GRADO DE BACHILLER EN LETRAS

L I M A - P E R U - A G O S T O      1 9 8 0

~~~~~



A mis hijos José, Claudia,  
Guillermo y Nicolás, cuya apli-  
cación al estudio me permitió  
escribir este trabajo.

25  
038  
Fu



#### AGRADECIMIENTO

Agradezco a mi esposo Juan B. Ferro por su decisiva e invaluable influencia en mi formación académica y personal. Debo reconocer, además, su atenta preocupación sin la cual no me hubiese sido posible contar con el amplio material bibliográfico aquí utilizado. Igualmente a la Dra. María Luisa Rivara de Tuesta por su dedicada labor académica de asesoría y su valioso y constante apoyo moral.

Asimismo a los profesores informantes y miembros del jurado Drs. Francisco Bendezú y Arsenio Guzmán Jorquera, quienes leyeron cuidadosamente el borrador de esta tesis y me presentaron sus valiosas críticas y sugerencias.

Por último, mi reconocimiento y gratitud al "Istituto Italiano di Cultura" que puso a mi disposición la edición Mondadori de Pirandello y en especial a la Dra. Mirella Bacchioni, que corrigió los originales con sumo cuidado.

"La grandeza de la literatura  
no puede determinarse  
sólo por criterios literarios"

T. S. ELIOT



## S U M A R I O

### INTRODUCCION

### CAPITULO I

#### SENTIDO DE LAS IDEAS EN LA POETICA DE PIRANDELLO

- 1) Si el objetivo de la obra tiende a la indagación filosófica.
- 2) Si las ideas tienen un sentido en la literatura pirandelliana
- 3) Si la poetica del autor admite la realización de las ideas a través de la alegoría.

### CAPITULO II

#### ORIGEN DE LA POETICA PIRANDELLIANA

- 1) Contra el cultivo de la palabra como un fin en si mismo
- 2) Contra la futilidad de los motivos temáticos
- 3) Contra la subordinación del arte a los principios de la ciencia.
- 4) Contra la subordinación del arte al Realismo
- 5) Apreciaciones finales en torno al sentido y origen de la poética de Pirandello.

### CAPITULO III

#### EL CARACTER FILOSOFICO DEL DRAMA PIRANDELLIANO

- 1) El drama pirandelliano como expresión de una filosofía de lo concreto.
- 2) La forma dramática como crítica de una ética normativa.
- 3) Los temas centrales: La vida y el hombre.
- 4) Los temas laterales: el antirracionalismo.
- 5) La incognoscibilidad de lo humano.
- 6) La incomunicabilidad de las palabras.
- 7) Soledad y aislamiento.
- 8) Una salida en el mundo pirandelliano: Ilusión, amor y moral.

#### CONCLUSIONES

#### BIBLIOGRAFIA

- 1) Bibliografía de Luigi Pirandello
- 2) Comentario a la bibliografía crítica consultada
- 3) Bibliografía citada
  - a) Obras de Pirandello citadas
  - b) Obras de crítica sobre Pirandello citadas.

## I N T R O D U C C I O N

A partir del momento en que Croce mostró una incompreensión esencial hacia la temática pirandelliana y lo siguieron los críticos de su escuela, la discusión del pensamiento pirandelliano ha sido un ejercicio fecundo en Italia y fuera de ella, y ha llevado por su relevancia a dejarnos escuchar voces como las de Adriano Tilgher, Silvio D'Amico, Giovanni Gentile y Antonio Gramsci.

El primero de ellos en elaborar una filosofía para interpretar el arte pirandelliano fue el filósofo y crítico italiano Adriano Tilgher, quien trató de encasillar la filosofía del dramaturgo en las categorías de Vida y Forma, límites tal vez demasiado estrechos para la riqueza del pensamiento pirandelliano y por eso fracasó.

En esta misma línea, aunque con diferentes categorías y mayor amplitud surgieron las interpretaciones de Silvio D'Amico y Giovanni Gentile. D'Amico esclareció la posición ideológica del dramaturgo inscribiéndolo en la línea de los heraclitianos y Gentile verificó el núcleo filosófico-poético del autor interpretando su filosofía como un idealismo verdadero pero insuficiente.

En la antípoda de estas tres interpretaciones se sitúa la de Antonio Gramsci. En la opinión del filósofo marxista, el pensamiento de Pirandello era más esencial que su arte pero carecía de valores e intereses universales y era admisible únicamente como expresión del folklore nacional popular en el cual Pirandello, según -

Gramsci, trató de introducir la dialéctica de la filosofía moderna.

De este modo, constatamos a través de la historia de la crítica Pirandelliana la existencia de dos tendencias interpretativas respecto al pensamiento pirandelliano: la primera cuyo iniciador fue -- Tilgher, le concede valor a su filosofía, aunque a menudo la discute criticando su relativismo y su escepticismo; la segunda cuyo -- abanderado es Gramsci, le deniega universalidad, por considerar -- que constituye únicamente la expresión de ciertos modos aldeanos -- de pensar.

La primera línea interpretativa iniciada por Tilgher no pone el acento en la "sicilianidad" del dramaturgo sino en la universalidad de sus concepciones. Entre sus continuadores están Doménico Vittorini ("Pirandello's philosophy of life"), Vito Fazio Allmayer ("Il problema Pirandello") y más recientemente Antonino Pagliaro ("Il - realismo dialettico di L.P."), Ettore Mazzali ("Pirandello e la fi losofia della vita"), F. T. Roffaré (L'essenzialità dialettica e problematica del Teatro di P.), Vera Passeri S. ("L.P. e la filoso fia esistenziale") y Mario Donadoni, que vincula también la filoso fía pirandelliana con Heidegger y Jaspers, entre otros que sería -- demasiado extenso mencionar.

La segunda línea interpretativa, que ha optado por seguir la tesis de Gramsci es también actual y ha sido continuada por quienes como Leonardo Sciascia (Pirandello e la Sicilia), fundan en el origen -- provinciano del autor el alcance y el valor de su obra. Vale decir que para ellos, Pirandello es la expresión de la sociedad sicilia-

na, de sus conflictos y contrastes con otras sociedades, y fuera de estos valores sociales regionales no es posible entender el mundo pirandelliano.

En el fondo, muchas de las polémicas en torno al pensamiento pirandelliano se originaron en diversos perjuicios, en especial en aquél que pretendía defender la pureza del arte contra la intromisión del pensamiento. Hoy en día, borrado ya el prejuicio contra el empeño especulativo del arte, es posible considerar el arte pirandelliano más allá de las acusaciones de cerebralismo y excen-tricidad que recibió de los críticos de su tiempo.

Esta consideración nos obliga a analizar objetivamente hoy, lo que del pensamiento pirandelliano encontramos vigente, recurriendo para ello a los textos mismos, situándonos en la época, aden-trándonos en la problemática del autor y sobre todo prescindiendo de la crítica que ha contribuido a su oscurecimiento. Nos referimos tanto a la crítica crociana como a la que sigue la tesis de Gramsci. Por otro lado, no escapa a ciertos reparos el enjuiciamiento de algunos críticos de la línea tilgheriana porque no obstante concederle importancia al pensamiento de Pirandello, lo han enfocado a partir de sus propias convicciones y lo han desnatura-lizado. Se trata más bien de acercarnos al universo dramático de Pirandello no para hacer prevalecer nuestros propios puntos de vista sino para comprenderlo y analizarlo desde su propia perspectiva.

La aclaración de esta perspectiva parece bastante natural en una tesis de literatura. Sin embargo aclarar el pensamiento de un li

terato en una tesis de filosofía exige una explicación que sustente tan singular propósito. En este caso abordamos el estudio del pensamiento pirandelliano amparados en la teoría de Rudolf Unger, mencionada por Wellek y Warren en "Teoría Literaria" y en el penetrante análisis de Roman Ingarden en "Das Literarische Kunstwerk". Unger sostiene una constante interrelación entre la literatura y la filosofía pues según su tesis, los literatos contestan de un modo no sistemático a cuestiones que también son tema de la filosofía. Roman Ingarden, por su parte, sostiene la existencia de un estrato de cualidades metafísicas en ciertas obras literarias que permitirían plantear el sentido filosófico de las mismas o por lo menos una investigación de las ideas y modos de pensar la realidad que ellas proponen.

Sin embargo antes de presentar la investigación en torno al pensamiento de Pirandello se pretende aclarar en los dos primeros capítulos de este trabajo la idea que el propio autor tenía de la literatura, la finalidad que pretendió para su arte y especialmente la forma cómo se valió de éste para expresar su propia concepción del mundo.

Por estas razones se ha dedicado el primer capítulo a demostrar si el objetivo general de la obra tiende a la indagación filosófica - según el propio autor y en que sentido concibe esta tendencia.

En el segundo capítulo se trata de encontrar el origen de esta forma peculiar de arte determinando el ámbito culturológico en que surgió. Como en Pirandello hay más rechazo que aceptación de las tendencias intelectuales de su época, se tratará de determinar las

formas de arte y movimientos culturales contra los cuales insurgió el arte pirandelliano.

Si en estos dos primeros capítulos se trata en realidad de determinar el sentido y origen de la poética pirandelliana, en el tercer capítulo se trata más bien de determinar la forma de expresión y los temas de esa poética.

En primer lugar se analiza la forma dramática pirandelliana como expresión de una filosofía de lo individual y concreto y asimismo como crítica de una ética normativa.

En segundo lugar se analiza aunque brevemente la amplia temática de los dramas, distinguiendo los dos grandes temas centrales y los temas laterales, derivados de los primeros. Entre estos últimos se han elegido por ser los más representativos: el antirracionismo, la incognoscibilidad de lo humano, la incomunicabilidad de las palabras y la soledad y el aislamiento.

Finalmente, a manera de conclusión, se ofrece una visión de lo que constituiría una salida posible en el universo dramático de Pirandello y en ella se tocan brevemente los temas de la ilusión, la "luz", el amor y la moral.

Los temas propuestos no abarcan todo el campo de la poética pirandelliana pero cubren los puntos esenciales propios de este tipo de estudio y esperamos con esta primera investigación tener una base para concluir los capítulos en torno a "La génesis sobre el concep

to del hombre en el universo dramático de Pirandello" que inicialmente nos habíamos propuesto incluir en esta tesis. Esta parte del trabajo, que incluía el análisis y la evolución del concepto de "Hombre" desde los primeros cuentos de 1900 hasta la novela "Uno, ninguno y cien mil" de 1925, ha sido separada de la presente tesis porque sin duda excedía sus límites circunscritos a la poética.

Sin embargo, justificamos el propósito de continuarlo y concluirlo pensando que la crítica literaria raras veces incide en el contenido filosófico de la obra literaria. No obstante como Goethe y como Rilke, como Sartre y Camus, Pirandello pertenece a la clase de aquellos literatos cuyo pensamiento es esencial para la exégesis de su obra. Y por último como bien dice T. S. Eliot "La grandeza de la literatura no puede determinarse solamente por criterios literarios"

-----

C A P I T U L O      P R I M E R O

SENTIDO DE LAS IDEAS EN LA POÉTICA DE PIRANDELLO

Empezaremos planteando en el terreno de la poética pirandelliana, tres cuestiones preliminares relativas al sentido de las ideas en Pirandello. Y en la medida que las ideas afiancen la estructura de su obra y la conduzcan a una verdad superior de carácter universal, será legítimo el planteamiento de este trabajo.

Estas cuestiones preliminares son:

- 1) Si el objetivo general de la obra tiende a la indagación filosófica.
- 2) Si las ideas tienen una función o un sentido en la literatura pirandelliana.
- 3) Si la poética del autor admite o rechaza la realización de las ideas a través de formas alegóricas.

Las respuestas a estas cuestiones se sitúan en el ámbito de la poética pirandelliana y pueden dilucidarse recurriendo a sus ensayos "Arte y Ciencia", "Objetivismo y Subjetivismo en el Arte Narrativo", "El Humorismo", "Ensayo sobre Giovanni Verga", al "Prefacio" a Seis personajes y a la "Advertencia sobre los escrúpulos de la fantasía", colofón añadido por el autor a la novela El Difunto Matías Pascal. (1)

---

(1) Las obras mencionadas se encuentran en Pirandello. Saggi (A cura di Manlio Lo Vecchio Musti) Milano, Mondadori, 1952 Maschere Nude, Vol. I, Milano, Mondadori, 1952 y Tutti i romanzi, Vol. I, Milano, Mondadori, 1953. Las traducciones de las citas, siempre que no se indique lo contrario, son de responsabilidad de la autora.

SI EL OBJETIVO DE LA OBRA TIENDE A LA INDAGACION FILOSOFICA

Se trata de ubicar en la obra de Pirandello, algunas líneas en que el autor haya manifestado la necesidad de darle a su obra un sentido filosófico en la acepción de saber universal y crítico. (1)

En el prefacio a los Seis Personajes, Pirandello distingue a los escritores, entre los que tienen el gusto de representar un personaje por el gusto de representarlo, narrar un episodio por el gusto de narrarlo, y los otros que:

"...además de ese gusto sienten una más profunda necesidad espiritual, por la cual no admiten figuras, casos, paisajes que no se empapen, por así decirlo, de un sentido peculiar de la vida y no adquieran de ese modo un valor universal. Son escritores de naturaleza más propiamente filosófica.

Yo tengo la desgracia de pertenecer a estos últimos". (2)

Esta "profunda necesidad espiritual" de Pirandello lo lleva a la exigencia de crear un arte que se adhiera a la reflexión sobre la vida, reflexión que, para el autor en su circunstancia vital, es un "escape a la realidad", es decir, un salir de la experiencia cotidiana en búsqueda de una realidad trascendental.

Esta actitud parte ciertamente de su situación personal: perdió

---

(1) "Abbastanza fermo é, oggi il pensiero che non si debba parlare di una "filosofia" di Pirandello, ma d'una concezione critica-dell'uomo e del mondo" Luigi Ferrante. "La poetica di Pirandello Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani, Firenze Le Monnier, 1967, p. 371.

(2) Pirandello. "Prefazione" a Sei personaggi in cerca d'autore. Maschere Nude. Vol. I, Milano, Mondadori 1952, p. 14.

su patrimonio familiar, su esposa perdió la razón, sus hijos partieron al frente y su familia se desintegró. Pero la actitud del dramaturgo, no es sólo una respuesta a su situación personal. Ella parte también de su estar presente en un mundo espiritualmente - destrozado por el advenimiento de la Primera Guerra Mundial. Un mundo de donde emergía el arte contemporáneo confundido aún con - un puro deseo de rebelión; un mundo informe, animado por movimientos culturales de sentido contrario e índole diversa entre los que destacaban el Verismo en Italia y el Futurismo en Europa. (1)

En Italia, el Verismo de Verga y de Capuana proclamaba un arte ad herente a la vida e intérprete de la vida misma, vuelto a la rea lidad de las cosas y no a las apariencias. Mientras que con pro yección europea, el Futurismo de Marinetti iniciaba hacia 1909 su guerra a la civilización cultural, su prédica contra el sentimentalismo, las inhibiciones y los vetos, su exaltación a la guerra, el peligro, el adulterio, la temeridad y la pasión por la máquina (2).

Por tanto el arte pirandelliano ha de ser entendido, no sólo a - partir de sus vicisitudes personales sino a partir de la atmósfe- ra de crisis espiritual de su tiempo. Y como tal ha de ser inter

---

(1) Como influencia de su actitud existencial no cabe mencionar al Facismo, porque pese a su indudable gravitación política y social Pirandello tomó contacto con éste hacia 1924, año en el cual sus obras más importantes estaban escritas.

Tampoco consideramos movimientos artísticos como el Simbolismo - Francés o el Decadentismo Italiano, los cuales Pirandello rechazó

(2) De Sanctis, F. y Flora, Francesco. Historia de la Literatura Italiana. Tomo III (Siglos XIX y XX - A cuidado de F. Flora) Bs. As., Losada, p. 404 Passim.

pretado como una visión crítica de la vida humana que subraye sus elementos más expresivos: la contradicción entre el sentir individual y la convención social, el fracaso y el ocultamiento de sí mismo, la imposibilidad de establecer una ética común entre las conciencias individuales, la imposibilidad de darnos a los demás como queremos que los otros nos reciban, el desintegrarse de la vida espiritual fuera de la historia, la estrechez de nuestros conceptos para pensar y de nuestras instituciones para vivir, la degradación de los sentimientos en el perjuicio, de la honestidad en la ficción legal y en suma, la vida del hombre desde el ángulo de su falsedad e inconsistencia.

Esta preocupación universalista hace a Pirandello superior al "verista" Giovanni Verga (Sicilia, 1840-1922) en quien la realidad -- si bien se muestra expresiva, aparece angosta y provincial. En Pirandello, en cambio, el dato de carácter realista, esto es la figura o personaje, el paisaje o el episodio del cual se habla, se vuelve materia ocasional a partir del cual el autor desarrolla -- una meditación "que tiende a universalizar esa materia, a extraerle el concepto, a formular un juicio sobre el comportamiento de los hombres y sobre la condición de vivir en el mundo" (1) Esto es lo que Pirandello llama hallar en la imagen artística circunstancial, un valor universal. (2)

---

(1) Munafó, Gaetano. Conoscere Pirandello. Firenze, Le Monnier, 1971, p. 25.

(2) Pirandello. "Prefazione" a Sei Personaggi.....p. 15.

Por otro lado, Pirandello habla en el texto de su "desgracia" de pertenecer a los escritores de "Natura piú propriamente filosófica". (1) Tratemos de calar en la frase. Para Pirandello quien no se queda en las apariencias sino que va tras lo esencial de las cosas, tiene la fortuna de contemplar el mundo sin "anteojeras" y de este modo avisorar mucho más que los otros, pero al mismo tiempo tiene la infelicidad de contemplar la vida en todo su crudeza sin un norte seguro. Muy ilustrativa de esta actitud son las palabras de Vitangelo Moscarda en la novela Uno, ninguno y cien mil: "Me habían pasado, no lo pongo en duda, como briosos corceles pero después al fondo de la calle habían encontrado una carreta: su carreta; se la habían colocado pacientemente, y ahora tiraban de ella. No tiraba de ninguna carreta, yo, y por eso no tenía ni bridas ni anteojeras; veía ciertamente más que ellos; pero a dónde ir, yo no sabía a dónde ir". (2)

Esta es la desgracia del escritor Pirandello: razonar sin anteojeras sobre el gran drama que para él es la vida humana. Desgracia en efecto, porque esta actitud supone una entrega total del escritor a su obra y a sus motivaciones. Desgracia, por ese no tener reparo en escudriñar cada móvil de sufrimiento ajeno o propio. Por esto Pirandello nos dice con sobrada razón, en su discurso de Recepción del Premio Nobel, que la educación de su espíritu que ha plasmado en su obra y su obra misma, la ha conseguido a sus ex

---

(1) Op. cit. p. 14

(2) Pirandello. Uno, nessuno e centomila. Tutti i romanzi. Volumen II, Milano, Mondadori, 1955, p. 621.

pensas, creando, con la ilusión de crearse, únicamente aquello que sentía y en lo cual podía creer. (1)

Por tanto, la literatura le interesa como saber de la vida que debe ser plasmado en la palabra, como actitud para crearse un universo sólido en un mundo decadente, y no como ilustrada actividad académica que se recrea en el cincelado artístico del lenguaje.

Esta actitud, que el dramaturgo asume frente a su propio arte, está reflejada en sus palabras:

"Quella che chiamano la gloria letteraria non mi ha mai interessa-to. Scrivere per fare della letteratura, per gioco dello spirito mi par cosa stranamente vana. Le parole non mi interessano, bensí le cose. Se ho scritto, L'ho fatto per comunicare agli uomini le poche cose che mi stavano a cuore. Di questo messaggio la parte - che mi pare piú importante é quella che ha tratto al rigetto di tutto ciò che é convenzionale e non aderisce alla realtà". (2)

En pocas palabras, el sentido de la literatura en Pirandello sería el de expresarnos, a partir de su profunda necesidad espiritual, -

---

(1) Pirandello. Discurso de recepción del Premio Nobel. Madril Aguilar.

(2) "Aquella que llaman la gloria literaria no me ha interesado jamás. Escribir para hacer literatura, por juego del espíritu me parece cosa extrañamente vana. Las palabras no me interesan sino - las cosas. Si he escrito lo he hecho para comunicar a los hombres las cosas que me preocupaban hondamente.

De este mensaje, la parte que me parece más importante es aquella que ha deshechado todo lo que es convencional y no se adhiere a la realidad" Pirandello. Saggi, Cit. por Munafó...p. 25

un sentido peculiar de la existencia utilizando la palabra como un medio y no como un fin en sí misma.

Y dado que su literatura no es en efecto, por estilo y temática, el mero cultivo de las palabras sino que intenta ser una reflexión sobre la vida humana, diremos que tiende a la indagación filosófica.

SI LAS IDEAS TIENEN UNA FUNCION O UN SENTIDO EN LA LITERATURA PIRANDELLIANA.

Vimos en la sección precedente que según lo expresado por el propio autor, el sentido general de su obra tiende a la indagación filosófica. Pero hay que entender que tal actitud no se desarrollará de modo sistemático. Los artistas, como la afirmara Rudolf Unger, difieren no poco de los filósofos en el modo de responder a estas cuestiones, sin embargo pueden responder con la misma profundidad en otro estilo, con otros matices. Por tanto la indagación-filosófica en Pirandello y su sentido y limitación, puede precisarse aclarando la función que nuestro escritor asigna a las ideas.

Hagamos un poco de historia y tratemos de apreciar la posición pirandelliana como antítesis de la postura crociana, ya que mientras para Croce la idea no tiene relevancia en la obra de arte, para Pirandello la idea es el impulso y la fuerza de la obra de arte.

Para Croce la obra de arte es intuición que se traduce en expresión donde la idea puede estar presente sin cambiarle su carácter de intuición. Croce dice: "Una obra de arte puede estar llena de -- conceptos filosóficos, puede contenerlos en mayor escala y con mayor profundidad que una disertación filosófica, que puede ser a su vez, rica y rebuzante en descripciones e intui-



ciones. Pero a pesar de todos aquellos conceptos, el resultado de la obra de arte es una intuición y a pesar de todas aquellas intuiciones el resultado de la disertación filosófica es un concepto".

(1)

Acorde con su posición, Croce sostuvo que en Pirandello no hay si no un "ver" que se traduce en expresiones negativas y disgregadoras y que no llegan a ser "ni arte puro, ni escueta filosofía" (2)

Esta separación tajante entre concepto e intuición no es aceptable para Pirandello que ataca a Croce por "haber desde el principio se parado con un tajo neto las varias actividades del espíritu que es tán e una íntima e indisoluble ligazón y en una continua acción re cípoca". (3)

Esta inflexibilidad de la Estética de Croce lo condujo a errores - en sus apreciaciones artísticas, como en el caso de Pirandello, y a ciertos excesos teóricos. Para dar idea de algunos de ellos citamos al mismo Croce:

"...la expresión, la forma, hace al poeta. Y aquí hallamos la ver dad de la tesis que niega al arte todo contenido, entendiendo por contenido precisamente el concepto intelectual.

En este sentido, equivaliendo ambos términos "concepto" y "conteni

---

(1) Benedetto Croce. Estética. Madrid, Librería de Francisco Beltrán, 1912. (Trad. de Manuel Sánchez Rojas y prólogo de Miguel de Unamuno) p. 49

(2) Benedetto Croce. Letteratura della Nuova Italia. Volume VI Bari, Laterza, 1957, p. 370

(3) Pirandello. Saggi. (Edizione 1952) "Arte e Scienza" p. 184

do" es muy exacto, no sólo que el arte no consiste en el contenido sino que además carece de contenido". (1)

Es decir que el arte para Croce no tiene contenido conceptual y aún si lo tuviese, éste no tendría para la obra artística ninguna relevancia.

Desde esta postura, el filósofo italiano no pudo entender ni aceptar el arte pirandelliano. Máxime si por su mentalidad constructora por excelencia, representó la pétrea postura de un sistema unificador del saber, la acción fundamentada, la voluntad férrea.

Mientras que Pirandello no atendiendo al saber sino a los hechos - de la vida representó por esencia la búsqueda asistemática de la - falsedad e inconsistencia de la actitud existencial del ser humano Colocado por lo tanto en la antípoda de la postura crociana, Pirandello elaboró el concepto de su propio arte y no un tratado de Estética, en el fragor de su polémica contra Croce.

Y en sus ensayos a través de un arte que define "humorística" trata de recuperar para el arte el valor de la reflexión, que aprehende y describe las contradicciones existentes en la realidad. Este arte, que se propone sacar a luz lo absurdo de una sociedad que Pirandello considera en disolución, no coloca una separación neta entre la idea y la emoción en la obra de arte. Así Pirandello señala:

"La idea no puede estar ausente en la obra de arte pero debe estar toda íntegra en la emoción fecunda donde es creada" (2)

---

(1) Benedetto Croce. Estética, op. cit. p. 73

(2) Pirandello. Saggi. Arte e Scienza, p. 195

Pero muy hábilmente percibe la forma como deben entrar las ideas - en el arte y afirma: "Me equivoco, por tanto, si realizo (la idea) por el razonamiento, no me equivoco sin embargo si la realizo por medio de la fantasía". (1)

Lo expresado adquiere un sentido más pleno en un pasaje contiguo, donde Pirandello al tratar la realización de la idea a través del sentimiento, aclara:

"Ciertamente la idea no tiene valor en arte sino cuando se hace sentimiento, sino cuando dominadora de todo el espíritu, deviene en ese impulso que suscita la imaginación, capaz de darle expresión viviente" (2)

El texto tiene importancia para concluir que la idea para Pirandello sólo tiene valor en el arte cuando domina el espíritu de la obra y se convierte en un impulso que comunica vida y expresión al conjunto. Y esta es la función que Pirandello señala a las ideas en su obra: ser un impulso, es decir la fuerza que domina el espíritu de su arte.

SI LA POETICA DEL AUTOR ADMITE O RECHAZA LA REALIZACION DE LAS IDEAS A TRAVES DE FORMAS ALEGORICAS.

Se trata de determinar si Pirandello realiza las ideas por medio de la alegoría, esto es superponiendo los niveles arte y pensamiento o si por el contrario tiende a la fusión de ambos.

En la Historia literaria hay casos, sin duda pocos como afirma --

---

(1) Pirandello. Saggi. Arte e Scienza, p. 195

(2) Loc. cit.

Wellek, en los cuales las ideas entran en incandescencia en los personajes, escenas, paisajes, narraciones y de este modo no las representan alegóricamente sino que las personifican en imágenes artísticas, produciendo una simbiosis entre filosofía y arte.

Tal parece ser el caso de Pirandello, que como escritor no recurre a la alegoría sino que unifica ideas e imágenes artísticas -- (personajes, narraciones, paisajes o escenas) y, de este modo evita una forzada superposición.

Su antiallegorismo es claro en el "Prefacio" a Seis Personajes, donde dice:

"Odio el arte simbólico, en el que la representación pierde todo movimiento espontáneo para convertirse en máquina, alegoría; es - fuerza vano y malentendido" (1)

Acto seguido aclara que el sólo hecho de dar sentido alegórico a la obra demuestra que la representación artística ha sido reducida al nivel de fábula.

En general Pirandello está contra la alegoría siempre que ésta devenga en un maquinismo no espontáneo en donde las ideas concebidas exclusivamente para demostrar una tesis del autor, hacen perder a los personajes todo movimiento natural y estético y los convierten en títeres del autor.

En Pirandello, lo que apreciamos es un intento de integrar una visión del mundo y del hombre en un plano artístico sin que los conceptos sean un agregado a la imagen artística.

---

(1) Pirandello: "Prefazione" a Sei personaggi...p. 14-15

Por eso con acierto ha señalado John Palmer que la filosofía de Pirandello no está en el diálogo de sus personajes, sino en el -- conjunto de acción y diálogo de los personajes que forman entre-- sí un todo indisoluble. (1)

De la relación entre imagen e idea nos habla el mismo Pirandello cuando distingue entre la actitud de los escritores alegóricos - que "toman un concepto que se hace o trata de hacerse imagen" y la suya propia que "busca en cambio en la imagen, que debe permanecer viva y libre de sí misma en toda su expresión, un sentido - que le dé valor". (2)

Por consiguiente, para Pirandello, no se trata de expresar ideas a través de un alegorismo sino de mirar abiertamente el mundo en una perpetua e indesmayable búsqueda de la actitud humana, tratando desde luego de plasmar en imágenes artísticas el sentido que le dé valor universal. Es en ese sentido universal, buscado libre y antidogmáticamente donde subyacen las ideas de la vida, del mundo y del hombre que vamos a tratar de interpretar.

---

(1) Palmer, John. Studies in the contemporary theater. London, 1927, cit. por Baccolo, Luigi. Pirandello, Milano, Bocca, 1949, p. 183.

(2) Pirandello. "Prefazione" a Sei Personaggi, ed. cit. p. 15

C A P I T U L O   S E G U N D O

ORIGEN DE LA POETICA PIRANDELLIANA

La pregunta por el sentido de las ideas en Pirandello no está del todo resuelta si no se plantea si no se plantea la cuestión del origen de sus ideas estéticas. Al tratar éste no se ha de responder sino en el sentido de perfilar los elementos y formas de arte contra las cuales insurge y se afirma por oposición el arte pirandelliano. En tal oposición, a fin de cuentas consiste la originalidad de su arte. Consideraremos los siguientes elementos:

- 1) El cultivo de la palabra como un fin en sí mismo.
- 2) La futilidad de los motivos temáticos
- 3) La subordinación del arte a los principios de la ciencia.
- 4) La subordinación del arte al realismo historicista o moralista

CONTRA EL CULTIVO DE LA PALABRA COMO UN FIN EN SI MISMO.

En el capítulo precedente citamos la frase donde Pirandello afirma: "Le parole non mi interessano, bensí le cose" y en efecto así es. Incluso algunos críticos como Salvatore Battaglia exagerando la nota dicen: "Pirandello si sente realista, si sa, e disdegna i nominalisti: non "verba" o "nomina", ma "res" egli cattura e consegna alla pagina". (1)

Lo cierto es que en el "Discorso alla memoria di Giovanni Verga",

---

(1) Battaglia, Salvatore. "Pirandello narratore" Atti del Congresso Pirandelliano. ed. cit., p. 35. Dice el autor: Pirandello se siente realista, se sabe, y desdeña a los nominalistas: no "verba" o "nomina", sino "res" él captura y entrega en sus páginas.

Pirandello divide a los escritores italianos en "seres de lujo" y "espíritus necesarios". Para los primeros dice "las cosas no va len tanto por sí sino por el cómo son dichas y el literato aparece siempre como el seductor o el actor que quiere hacer ver lo ta lentoso que es para decirlas, aun cuando no se descubra" (1) Mien tras que para los "espíritus necesarios" la fuerza de la palabra emana desde dentro y ella revela la plenitud de las cosas haciéndolas relucir como patentes y concretas "de tal modo que si camináis entre ellas, las respiráis por dentro, las tocáis; piedra, carne, esas hojas, aquellos ojos, aquella agua" (2)

En este sentido Pirandello fue un anti-dannunziano y más aún un - antifuturista. Contra D'Annunzio las diferencias llegaron hasta el conflicto personal. (3) En el fondo nada más alejado de la concepción pirandelliana del arte que el tratamiento d'annunziano de la palabra que va a desembocar en un esteticismo del lenguaje que llevará al afrancesado poeta a una total exaltación sensualista. Un profesor argentino de literatura dice comparándolos:

"Figuras humanas antagónicas. En ideología, estética y literatura antagónicas también. Pues la atribulada existencia de Pirandello

---

(1) Pirandello. Discorso su Verga cit. por Salvatore Battaglia, Loc. cit.

(2) Loc. cit.

(3) Para una penetrante valoración de las diferencias y vincula ciones entre Pirandello y D'Annunzio ver el estudio "Il teatro di Luigi Pirandello e di Gabrielle D'Annunzio" de Emilio Mariano en "Atti del Congresso"...pp. 417-438, que contiene además la breve - correspondencia D'Annunzio-Pirandello. Como se sabe Pirandello - dirigió la puesta de algunas obras del notable poeta.

y su privativa manera de ver el mundo no se avenían con el egoísmo epicureísta (sic) de D'Annunzio, ni con su festival concepto de la "voluntad de vivir". Pirandello, en cambio sentía "el tormento de vivir" y ese tormento acuciador generó sus relatos, cuentos y novelas, sus dramas y grotescos" (1)

Asimismo la literatura pirandelliana está, por decir lo menos, -- bastante alejada de la literatura de un Aldo Palazzeschi, que con otros futuristas proclamaron la guerra a la vieja y oxidada sin taxis para reemplazarla por la imaginación sin hilos, las pala---bras en libertad y los cuadros "paroliberi", aboliendo los adjetivos, disponiendo los verbos al azar y suprimiendo la puntuación". (2)

La razón por la cual Pirandello no se adhiere a estas corrientes que innovaron las técnicas de escritura literaria, debemos buscar la en su modo de concebir la técnica, la forma y el contenido de la obra. La técnica, decía Pirandello, es el movimiento espontáneo e inmediato de la forma, que a su vez debe fundirse con el contenido si no desea se insulsa ejercitación de estilo. Por lo tanto, concluía, quien imita una técnica inevitablemente imita - una forma y realiza copia, artificio mecánico, no arte (3)

Desde esta posición evidentemente nunca pudo adherirse a las téc

---

(1) J.M. Monner Sans. Pirandello y su teatro. Bs. As., Losada, 1959, p. 35

(2) De Sanctis F. y Flora F. Op. cit., p. 405 pássim.

(3) Pirandello. Saggi. ed. 1952, p. 214, pássim. (Oggettivismo e soggettivismo nell'arte naarrativo)

nicas futuristas aunque ellas representaron un novedoso impacto - en la literatura contemporánea. Por el contrario al buscar su -- propia forma y contenido, halló su propia técnica: un nuevo tiempo y ritmo dramático para los temas que inicialmente había concebido en su narrativa. (1)

Esta búsqueda de una singularidad formal y técnica lo llevó a considerar que la originalidad temática de un autor muere si trata - de aprisionarla en formas pre-establecidas e incluso a condenar - la Retórica, cuyos moldes, según expresa, fueron un obstáculo para el arte creativo.

#### CONTRA LA FUTILIDAD DE LOS MOTIVOS TEMATICOS

Pocos autores han rechazado tan ásperamente el motivo fútil y vano como contenido de la obra literaria. Recordemos la frase citada en el capítulo anterior: "Fare della letteratura, per gioco - dello spirito, mi par cosa stranamente vana"

Esta inclinación pirandelliana puede advertirse desde su primera novela célebre "El Difunto Matías Pascal" donde afirma por boca - de Matías en tono irónico:

"Y está bien! el Señor conde se levantó a tiempo, exactamente a las ocho y media...La señora condesa se puso un vestido lila con una rica guirnalda de encaje en el cuello...Teresita moríase de hambre...Lucrecia se convulsionaba de amor...Oh "Santo Dios"! -- ¿Qué queréis que me importen esas cosas? ¿Estamos o no estamos sobre una invisible peonza a la que da fuerza para girar un hilo-

---

(1) J.H. Whitfield. "La Metamorfosi della novella" en Atti del -- Congresso...p. 735

de sol, sobre un granito de arena enloquecido que gira, gira y gira, sin saber por qué, sin arribar jamás a su destino, como si en contrase gusto en girar así, para hacernos sentir ya un poco más de calor, ya un poco más de frío, y para hacernos morir a menudo con la conciencia de haber cometido una secuela de pequeñas tontorías -después de 50 ó 60 vueltas? Copernico, Copernico, Don Eli-gio, ha arruinado nuestra humanidad, irremediablemente" (1)

Tanto como los pormenores ociosos repudia "de un lado la chatura-del verismo, de la poesía ingenua, y del otro las nieblas de la -abstracción y el intelectual frenesí de la poesía sentimental".

(2)

No es que Pirandello considerase fútil el tema del amor sino que por su circunstancia familiar evadió un genuino tratamiento del tema, tratándolo más bien en el plano de su significación social. En sus primeras obras de teatro al amor se sobreponen otras motivaciones y sus personajes razoran a propósito de conflictos humanos pero no de amor.

En 1927 ligado a una íntima amistad con Marta Abba, la primera actriz de su compañía su posición es menos dura y escribe "Diana e la Tuda", donde el instinto triunfa sobre el arte.

Mas tarde en "L'amica delle mogli" y "La nuova colonia", expresa la nostalgia de ver convertido el amor en pasión irrefrenada y aún en odio. Quizá la única obra que expresa un amor sobrio, sano y

---

(1) Pirandello. Il Fu Mattia Pascal ed. cit. p. 280-281 de Tutti i romoanzi. T. I

(2) Pirandello. El Humorismo (Versión castellana de Enzo Aloisi) Bs. As. As., El libro, 1946, p.42

genuino sea "Lazzaro". (1)

CONTRA LA SUBORDINACION DEL ARTE A LOS PRINCIPIOS DE LA CIENCIA.

En los ensayos pirandellianos apreciamos de manera muy clara el rechazo a la poética del naturalismo y del realismo objetivista porque ambos subordinan el arte a los principios de la ciencia.

En "Objetivismo y Subjetivismo"....expresa su desacuerdo con la poética del Naturalismo por el hecho de haber querido fundarse -- precisamente en el principio que no hay diferencia entre el hecho físico y el hecho moral, en el sentido de acción humana. A partir de esta premisa, según Pirandello, la poética del Naturalismo sostenía que los fenómenos morales estaban también sujetos al de terminismo como los fenómenos físicos y que por lo tanto la his toria humana estaba comprendida en la historia natural y debía -- practicar su método (2)

Pirandello rechaza esta poética, cuyo fundamento vincula con las doctrinas de Spencer y Taine y considera que definitivamente el hecho humano no debe subordinarse a las leyes del fenómeno físico. Por consiguiente condena las deplorables consecuencias de esta -- doctrina en la técnica del Naturalismo diciendo:

"Ahora la poética del Naturalismo quería imponer en el arte este valor objetivo, intencional, circunspecciones e inhibiciones, y

---

(1) Para una valoración del tratamiento del tema del amor en Pirandello ver G.H. Mc William "Pirandello e Betti" en Atti del Con gresso....pp. 519-536

(2) Pirandello. Saggi. Oggettivismo e soggettivismo, ed. 1952 p. 216

consecuentemente una técnica mecánica, racional, fundada en el método científico, una técnica que no fuere más el libre, espontáneo movimiento de la forma" (1)

En el mismo sentido critica duramente el afán de los realistas objetivistas que los lleva a buscar la lengua real y dialectal con el fin de alcanzar una fidelidad total a la realidad; y al hacerlo aclara su propio concepto del arte, del cual expresa:

"No consiste ni puede consistir en imitar sin más, tal cual la naturaleza, en el reproducir la realidad material de los sonidos, de los gustos, como haría un fonógrafo o un cinematógrafo, sino en una verdad, una realidad superior a todas estas particularidades vulgares, obvias, comunes a todos estos signos exteriores".  
(2)

Esta actitud debe entenderse en relación al ideal artístico del realismo objetivista, el cual se fundaba en la imitación de la naturaleza tal cual era, cuidando escrupulosamente el canon artístico de la impersonalidad del autor. Para Pirandello este punto de partida no conduciría al arte genuino. De esto se sigue decía, que la obra cumbre de las obras cumbres será "la imagen devuelta por un espejo que repite con voz humana y menor, lo que la naturaleza dice con voz poseedora" (3)

El artista, consideraba Pirandello, no puede ser el copista de lo que la naturaleza le muestra como original. Lo que sucede, es --

---

(1) Pirandello. Saggi. p. 220

(2) Ibid. p. 223

(3) Pirandello. Saggi, poesie, scritti varii. cit. por Munafó, op. cit. p. 28

que el hombre entregado al arte genuino es, para nuestro dramaturgo, el espíritu en el cual la naturaleza se expande y prosigue - más alta su obra de creación. Así en su Diario secreto nos dice: "L'arte é la natura stessa, ma prosegunte l'opera sua nello spirito umano" (1) y en los Seis Personajes: "nessuno meglio di lei puó sapere che la natura si serve da strumento della fantasia umana per proseguire, piú alta, la sua opera di creazione" (2) De este modo el artista al ampliar la realidad puede llegar a superar "las particularidades vulgares de los signos exteriores" para alcanzar "una verdad de realidad superior".

#### CONTRA LA SUBORDINACION DEL ARTE AL REALISMO HISTORICO O MORALISTA.

Finalmente, si Pirandello rechazó la subordinación del arte a la ciencia, también rechazó igualmente la subordinación del arte a un principio de objetividad histórica o moralista.

En "El Humorismo", mostrando su desdén por ese prurito de verosimilitud y objetividad, afirmó: "...nuestro Manzoni, que fue esclavo de la realidad objetiva, de la verdad histórica al extremo de su peditar su obra a esta preocupación..." (3)

Años después en la "Advertencia sobre los escrúpulos de la fantasía" habla en términos de sutil ironía de esa "stupidísima verosimiglianza", preguntándose si "la vida, por todos los descarados - absurdos de los cuales está llena, tiene el inestimable privilegio de despreciar esa estúpida verosimilitud" por qué motivo ha

---

(1) loc. cit.

(2) Pirandello. Sei personaggi in cerca d'autore. p. 38

(3) Pirandello. El Humorismo. ed. castellana cit. p. 39

de acusarse a la obra de arte de absurda e inverosímil en nombre de la vida. (1)

Pero no sólo inquieta a Pirandello esta inútil búsqueda de verosimilitud y verdad histórica sino que también le preocupa la supeditación de la obra a un fin moralista, típico de la fábula. En el prefacio a Seis personajes nos dice que cuando la representación se toma como fábula se hace ver claramente "che non ha per se stessa alcuna veritá né fantastica né effettiva, é ché é fatta per la dimostrazione di una qualunque veritá morale" (2)

En este sentido también expresa su desacuerdo con Manzoni porque "subordina el arte a un principio de utilidad moral, la verdad al sentimiento cristiano" Aquí se refiere a la verdad no como verosimilitud, sino como expresión de la realidad total, que es la única digna de ser buscada y que Manzoni limita y margina al supeditar su obra a un particular sentimiento cristiano. (3)

#### APRECIACIONES FINALES EN TORNO A LA POETICA

Hemos comprobado el rechazo de Pirandello a la subordinación del arte a otra disciplina que, llámese Retórica, Ciencia Natural, Historia o Moral, puesto que lo que Pirandello reclama para el arte es su autonomía, es decir el valor del arte en sí y por sí.

---

(1) Pirandello. "Avvertenza sugli scrupoli della fantasia" Tutti i romanzi, vol. I, pp. 495-496

(2) Pirandello. "Prefazione" a Sei Personaggi. Maschere Nude vol I p. 15.

(3) Sobre la búsqueda de la verdad en Pirandello puede consultarse la ponencia de Vincenzo Filippone "Pirandello o la poética della ricerca de la veritá" y "Essenzialitá, dialettica e Rettorica nel teatro di Luigi Pirandello" de F. T. Roffaré en Atti del Congresso pp 797 y 475, respectivamente.

Ahora bien, este valor del arte en sí y por sí está fundado según Pirandello en el valor expresivo del arte como tal realizado a través del sentimiento y del pensamiento. Al finalizar el ensayo "Oggettismo e Soggettivismo.." comprobamos esta idea cuando responde a un objetivista que se jactaba de ser un simple observador de la realidad:

"Y bien, por cuenta mía quisiera que él no fuese un simple observador de cosas que presentes como son, parecen no muy dignas de nota y que en cambio habrían podido ser notabilísimas si del pensamiento y sentimiento del artista hubiesen adquirido un más alto valor no ya moral, que poco importa para el arte, sino expresivo"  
(1)

Al fin llegamos a través de sucesivas negaciones a un concepto -- que pueda fundamentar el arte pirandelliano: su expresividad.

o o o o

Corresponde ahora aclarar por qué se ha preferido delinear las -- ideas contra las cuales surge y se afirma el arte pirandelliano -- en lugar de ubicarlo en el conjunto de las corrientes estéticas -- de su época. Antes que nada, tal circunstancia se debe a la opinión sustentada en estas páginas según la cual en Pirandello hay más rechazo que aceptación del medio que lo rodea. Esta actitud no es en esencia un defecto. Para Schopenhauer, uno de los filósofos que cita Pirandello y de quien quizá recibió alguna influencia, el no estimar en absoluto a los contemporáneos, junto con -- sus opiniones, concepciones y las censuras y los elogios que de

---

(1) Pirandello. Saggi ed. 1952 p. 225

ellos surjan, es condición principal de la grandeza (1).

Una implícita aceptación de esta actitud puede apreciarse en Pirandello quien como se sabe desestimó el juicio de sus críticos. Una carta del dramaturgo al crítico Domenico Vittorini es muy ilustrativa al respecto:

New York 30 VII 1935

"Mio caro Vittorini,

Tra i tanti Pirandello che vanno in giro da un pezzo nel mondo della critica letteraria internazionale, zoppi, deformi, tutti testa e niente cuore, strampalati, sgarbati, lunatici e tenebroni nei queali io, per quanto mi sforzi, non riesco a riconoscermi neppure per un minimo tratto (il piu imbecille di tutti credo che sia quello di Benedetto Croce), ha voluto anche lei metterne su uno, tutto suo,...(2)"

Asimismo, en Pirandello apreciamos un rechazo a ser encuadrado en una corriente literaria determinada. Esta actitud parte de su concepción de la obra de arte genuina como creación única y original. Para él, la clasificación de una obra literaria es asunto de "catálogo o de casillero". En los Saggi, critica acerbamente estas catalogaciones simplistas afirmando irónicamente: "de naturaleza se ha hecho naturalismo; de real, realismo; de verdad, verismo; - de ideal, idealismo y así sucesivamente. Y acto seguido se precave de toda declaración que pueda clasificarlo porque, confiesa si uno sinceramente dice "que el arte debe inspirarse en la naturale

---

(1) A. Schopenhauer. Samtliche Werke. E. Grisebach, Leipsig, O.I. Vol. 5, Par. 57, p. 94.

(2) Domenico Vittorini. The drama of Luigi Pirandello. Dover. Dover, N. Y. 1957, p vi.

za corre el riesgo de ser llamado naturalista, si dice que la obra de arte debe ser concreta y adaptada a la realidad de las cosas corre el riesgo de ser llamado realista y si quiere la verdad verista y si finalmente se opone a ciertas técnicas aberrantes de los así llamados "idealistas" corre el riesgo de ser un escritor sin ideales que es el peor contratiempo que se puede sufrir en nuestros días (1)".

o o o o o

Para sintetizar, volvamos a la pregunta original: ¿cuál es el sentido y origen de las ideas en Pirandello?

Puede sustentarse que en el arte pirandelliano, las ideas fusionadas con el sentimiento tienen el sentido de un impulso que otorga a su arte EXPRESIVIDAD y se originan y surgen en el intento de crear libremente un arte genuino que "viva por cuenta propia" y que se aparte definitivamente de la imitación de otras técnicas - literarias, de contenidos fútiles, del crocianismo, del naturalismo sustentado en Spencer y del objetivismo que busca la "verosimilitud", se queda en la imitación de lo real e inmediato y por --- ello carece de sentido universal y trascendente.

- - - - -

---

(1) Pirandello. Saggi Oggettivismo e Soggettivismo....p 204

C A P I T U L O    T E R C E R O

EL CARACTER FILOSOFICO DEL DRAMA PIRANDELLIANO

Se ha visto en los capítulos precedentes el sentido y origen del arte pirandelliano a través del estudio de su poética y es oportuno examinar ahora, cuál es la expresión típica de ese arte y en qué forma puede atribuírsele carácter filosófico.

En primer lugar cabe preguntarse, por qué si Pirandello tenía su concepción filosófica de la vida no la expresó en un tratado filosófico. La razón por la cual Pirandello prefirió el drama antes que el tratado filosófico para expresar su pensar es precisa busca en su actitud respecto al estilo formal de los libros de filosofía. En una de las cartas a su hijo Stefano se trasluce -- claramente esta actitud:

"No te hundas demasiado, lo repito, en los libros de filosofía. Todos los he leído yo por tí y te contaré luego, a tu retorno, que dicen. Bien poco, hijito mío, bien poco..." (1)

Al parecer Pirandello consideraba los conceptos teóricos de los libros de filosofía como abstracciones impropias e inaparentes para explicar el significado vital de la existencia humana. De acuerdo con sus ensayos parece natural suponer que los consideraba ajenos a una realidad inmediata y concreta. Por ejemplo en el ensayo Arte y Ciencia leemos:

"¿Existe el concepto como concepto? Es siempre éste o aquel concepto. Así la forma como forma no existe: es siempre esta o aquella forma" (2).

---

(1) Pirandello cit, por Monner Sans, Op. cit. p. 22

(2) Pirandello. Saggi. p. 189

Esta actitud de no aceptar lo básico del estilo formal de la filosofía apartó al autor del tratado sistemático y del teorizar sobre conceptos, llámense "vida", "realidad" o "mundo". Pero por el hecho de no aceptar un estilo formal no dejó el autor de realizar supensamiento, antes bien buscó una forma expresiva que le permitiese profundizar en el sentido de la vida y penetrar en el significado de la conducta humana sin recurrir a la presentación-formal de conceptos.

Pirandello encontró esta forma expresiva en el drama. Con el drama le era posible hablar de "esta vida" y no de la vida, de "esta realidad" y no de la realidad y en este sentido el drama fue para él una expresión de su pensamiento aplicada a lo concreto e individual, lo real y existente para nuestro dramaturgo.

#### LA FORMA DRAMÁTICA COMO CRÍTICA DE UNA ÉTICA NORMATIVA

La forma dramática es por añadidura la única vía para quien como Pirandello se esfuerce en mostrar una actitud moral basada en el acto individual y rechace una ética generalizadora basada en su puestos dogmáticos.

Analizando estos dos tipos de ética posibles tenemos en primer lugar la ética tradicional, de tipo platonicista, la cual puede ser expresada a través de una exposición orgánica y sistemática a partir de un conjunto de reglas o mandamientos de validez a priori; y en segundo lugar la ética basada en el acto individual según -- una situación particular que requiere para ser mostrada de la presentación del caso concreto y para la cual el drama es la forma ideal.

Pirandello se sintió inclinado por la segunda alternativa y este

es el motivo por el cual toda la obra pirandelliana tiende hacia el drama, incluso sus cuentos y sus novelas; porque drama al hablar de Pirandello no debe ser entendido exclusivamente como género literario que requiere una construcción técnica determinada sino, según afirma Baccolo, como "lucha de almas e individuos" donde los personajes aspiran a conocer el porqué de su actitud y las razones de las actitudes de los otros. (1)

De este modo el drama filosófico de Pirandello no posee un carácter libresco sino que analiza la conducta en relación a las pasiones del alma humana tal como el dramaturgo las recoge como un medio de responderse a las interrogantes filosóficas ¿qué es el hombre? ¿cómo debe actuar? ¿qué le cabe esperar de sus semejantes? - Todas estas cuestiones no son sin embargo respondidas en general sino a partir de lo individual y concreto de ciertas situaciones de la vida.

El mismo Pirandello con ocasión de recibir el premio Nobel 1934, -refirió: "Para llegar a expresar lo que en mis obras he expresado me ha sido necesario asistir a la escuela de la vida. Esta escuela, inútil para algunos espíritus preclaros, es la única eficaz - para un espíritu como el mío, atento, recogido, paciente; (2)"

#### LOS TEMAS CENTRALES: LA VIDA Y EL HOMBRE

Dos temas aparecen como centrales en el universo pirandelliano: La vida y el hombre. La vida en la visión de Pirandello es considerada como una sucesión de hechos casuales, que acontecen uno tras otro sin nexo lógico, de ahí que la libertad humana aparezca condicionada.

En su visión del hombre Pirandello se acerca más bien al existencialismo sartriano pues para el dramaturgo italiano, el ser huma-

no no es un "ser en sí" sino que existe actuando. A menudo los personajes pirandellianos pronuncian frases como "Ser es hacerse" pero en un sentido distinto al sartriano.

El "hacerse" del hombre para Pirandello es una lucha continua con "los otros o la naturaleza" para tratar de llevar la propia existencia hacia una forma que le permita una visión aceptable de sí mismo. Por desgracia esta visión de cada hombre sobre sí mismo - siempre entra en conflicto con la de los otros, cada uno de los cuales reclama para sí la verdad.

Esta búsqueda humana de una forma que lo satisfaga se origina en el hecho que el hombre es el único ser de la creación que da "el paso atrás" y mira su interioridad y su apariencia y por tanto necesita hallar una forma humana que la justifique. De esta idea presente en las reflexiones de Husserl, que Pirandello no leyó pero que está en el espíritu de la época, nace el llamado "Teatro del Espejo".

En este tipo de obras el personaje se mira a sí mismo tal como es para sí y tal como aparece en la mente de los demás. A partir de esta experiencia la necesidad de auto-justificar su propia existencia es apremio torturante y sin escapatoria.

Para Pirandello esta necesidad de autojustificación coloca al hombre en un dilema: o lo encara aceptando la amarga verdad de su miseria y pequeñez o se deja caer en un complaciente autoengaño, no exento de contradicciones, que le permiten vivir momentáneamente con la ilusión de ser alguien. Esto es lo que Pirandello llama "el juego de la vida" y a éste hace referencia en los Saggi:

"Yo pienso que la vida es una muy triste bufonería, porque tene -

mos en nosotros, sin saber ni cómo, ni por qué, ni de quién la necesidad de engañarnos de continuo a nosotros mismos con la espon-tánea creación de una realidad (una para cada uno y nunca la misma para todos) la cual de trecho en trecho se descubre vana e ilusoria.

Quien ha comprendido el juego, no logra ya engañarse, pero quien no logra ya engañarse no puede tomar gusto ni placer en la vida.- Así es. Lleno está mi arte de amarga compasión por todos cuanto-se engañan, mas a esta compasión no puede dejar de seguir una feroz irrisión contra el destino que condena al hombre, de este modo al engaño" (1)

Por este peculiar enfoque del tema del hombre y de la vida, el teatro de Pirandello se convierte en un elemento de denuncia de la condición humana y de esta manera se le puede considerar iniciador de una concepción teatral vigente hasta nuestros días.

#### LOS TEMAS LATERALES: EL ANTIRRACIONALISMO

Entre los temas laterales de la obra Pirandelliana podemos destacar: el antirracionalismo, la incognoscibilidad de lo humano, la incomunicabilidad de las palabras y la soledad y el aislamiento del ser humano.

Empecemos tratando el antirracionalismo. Ante todo es preciso señalar que no era Pirandello un irracionalista en el sentido de oponerse a todo principio racional.

---

(1) Pirandello. Saggi, ed. cit., pp. 1285-1286

Si algunas obras suyas nos dan esa impresión, pues a menudo nos conducen a situaciones paradójales, hay que atribuirlo en gran medida a la estilística del teatro del "grottesco".

Sin embargo, si Pirandello ahonda en el grottesco, no es sólo por innovación estilística, sino con el ánimo de sacar a luz lo caótico y contradictorio de las creencias y actitudes básicas del común de las gentes. De alguna forma, él se sirve del "grottesco" como estilo para presentarnos el mundo desde el ángulo de la falsedad e inconsistencia.

Esta actitud no puede llevarnos a considerarlo un "irracionalista" en el fácil sentido en que lo considera Walter Starkie en el capítulo "El triunfo de lo irracional". (1) En este sentido Roffaré nos parece más acertado cuando habla de una dialéctica en la búsqueda de la verdad, en la cual "cada asunto teatral pirandelliano tiende a hacer aparecer una verdad, aunque a veces se trate de una no verdad" (2)

Por tanto no cabe hablar de un triunfo de lo irracional en sentido estricto. Sin embargo cabe hablar de un antirracionalismo pirandelliano en el sentido que el dramaturgo siciliano considera el germen racional que tiene cada hombre como causante de una serie de insatisfacciones.

En la novela "Si gira" de 1915 este germen racional toma el nombre de superfluo. En esta novela los seres humanos giran en un mar de perplejidades y toda la causa de esta torturante ansiedad es "lo superfluo" Dice Gubbio, el protagonista,:

---

(1) Starkie, Walter. Pirandello. Barcelona, ed. Juventud, 1946

(2) Roffare, F. T. Op. cit. p. 3

"Porque las bestias tienen en sí por naturaleza aquello que les basta y es necesario para vivir dentro de las condiciones a que fueron, cada una según su especie, sometidas. Allí en donde los hombres tienen en sí algo superfluo que continua e inútilmente los atormenta, no contentándolos con nada y dejándoles siempre en la incertidumbre de su destino" (1)

El superfluo es pues el espíritu racional que tiene el hombre a diferencia de la bestia y que lo lleva a la insatisfacción e infelicidad en cuanto es algo más de lo que le basta para tener paz y tranquilidad. Incluso lo superfluo termina llevando al hombre a la compensación de su tormento pues no llegándose a aquietar en nada, pide otra cosa y lanza a la humanidad en busca de maniáticas construcciones y complicaciones.

Posteriormente la idea según la cual la razón desquicia al hombre y lo lleva a una actitud antinatural frente a la vida la encontramos desarrollada en la novela Uno, ninguno y cien mil.

En conclusión podemos afirmar que Pirandello presenta a la razón como una enemiga inevitable del hombre que en cuantos seres humanos no podemos echar a menos.

Desde la novela "El turno" ya se nota esta tendencia. En esta obra el personaje Marcantonio Raví transforma su vida en un continuo luchar de su razón contra el destino. A cada golpe asestado a sus malignos planes, él replica: "Razonemos, razonemos" porque la razón es su única defensa contra lo fortuito e irracional de

la vida.

En "Se filma" también se señala esta imposibilidad de librarse de la razón cuando Gubbio dice:

"...mi amigo Simón Pau cree haberse libertado de todo lo super -- fluo, reduciendo al mínimo todas sus necesidades, privándose de -- todas las comodidades y viviendo como una babosa. Y no se da -- cuenta, no advierte que verdaderamente al contrario, él, así redu ciéndose se ha sumergido en lo superfluo y ya no vive de otra co sa" (1)

Es que Simón Pau no ha advertido que lo verdaderamente superfluo en el hombre es el espíritu racional. Cuando Vitangelo Moscarda, el protagonista de Uno, ninguno y cien mil, intenta anularlo toda la vida que hay en él, es como la de un árbol o una piedra.

Así pues la razón, causante de muchos males, parapeto de tantos otros, es una enemiga inevitable. Pese a todas sus limitaciones, ella es el arma con la cual el hombre se bate en este mar de per plejidades que es la vida. Por tanto hay en Pirandello más que un triunfo de lo irracional, una dramática desesperación ante la constatación de las limitaciones y debilidades de la razón. Ella no alcanza a penetrar la verdad absoluta de lo humano pues hay en Pirandello una incognoscibilidad básica del hecho humano que ense guida anotaremos.

#### LA INCOGNOSCIBILIDAD DE LO HUMANO.

La incognoscibilidad no se refiere al conocimiento en general, te ma epistemológico que Pirandello no tocó, sino que está enteramen

---

(1) Op. cit. p. 20



te referida a la dimensión existencial del hombre. Por esta razón no creo que deba hablarse de escepticismo en Pirandello y remontarlo como hacen Siciliano y D'Amico a las ideas de Gorgias. En Pirandello estamos hablando estrictamente de la incognoscibilidad de la persona humana. Ya desde la primera gran novela Pirandello pone en boca de Matías Pascal: "Una de las pocas, quizá la sola que yo supiese con seguridad era ésta: que me llamaba Matías Pascal" (1). Frase que desde ya revela la angustia y la preocupación pirandelliana por un pobrísimo conocimiento de la propia persona.

En adelante el tema ¿Qué sabemos de nosotros mismos? es uno de los problemas existenciales que recorren toda la literatura pirandelliana desde "El Difunto Matías Pascal" de 1904 hasta "Cada uno a su modo" de 1924. En esta última obra se concluye que nadie, ni siquiera uno mismo se conoce y que cada quien fluctúa en una idea de sí que va de la propia imaginación a la de los otros. Dice Diego, uno de los personajes: "Saca de tí el payasito que te fabricas con la interpretación ficticia de tus actos y de tus sentimientos y te darás cuenta que nada tiene que ver con aquello -- que eres o puedes ser verdaderamente, con aquello que está en tí y tú no sabes" (2)

Si para Pirandello no nos podemos conocer plenamente a nosotros mismos, mucho menos podemos conocer a los otros. Para cada cual, los otros son desconocidos que nos presentan su mundo impenetra-

---

(1) Pirandello. Il Fu Mattia Pascal. P.

(2) Pirandello. Ciascuno a suo modo. Maschere Nude. vol. I-172

ble. Dice por ejemplo Enrique IV:

"Ay de vosotros si os profundizásteis como yo a considerar esta - cosa horrible que hace verdaderamente enloquecer: que si estáis - junto a otro y le miráis a los ojos - como yo miraba un día cier-- tos ojos- soís como un mendigo delante de una puerta en la cual no podréis nunca entrar: quien entra no seréis nunca vosotros, con vuestro mundo, como lo véis y lo tocáis, sino un desconocido a vo sotros, como aquél otro en su mundo impenetrable os ve y os toca"

(1)

De esta situación deriva la imposibilidad de dar un juicio defini tivo sobre la conducta de una persona. En Pirandello a fin de - llenar este vacío surgen sus personajes dramáticos para explicar- nos ellos mismos sus razones y su mundo y de este modo mostrarnos una posible vía de comprensión humana.

Ahora bien, si para el dramaturgo no es posible dar un juicio de finitivo sobre el hombre en particular, es más imposible aún el aborar una filosofía sobre el comportamiento humano en general. Pa ra nuestro dramaturgo existe este hombre, aquel hombre, con sus ideas, sus defectos, sus penas, sus alegrías y su mundo, que pod e mos, con muchas dificultades, tratar de entender. Pero del "hom- bre" en general que es un concepto constru ido por la mente humana ¿qué podemos afirmar?.

Hay un concepto de hombre para el zoólogo, otro para el físico, o tro para el filósofo, etc.....Pero este hombre del zoólogo no - existe, existen los hombres. Veamos este párrafo:

"El hombre del zoólogo tiene siempre dos piernas, de las cuales -

---

(1) Pirandello. Enrico IV. Maschere Nude. v. II pp. 542-543

ninguna es de madera, siempre dos ojos, de los cuales ninguno es de vidrio. Y contradecir al zoólogo es imposible. Porque el zoólogo si le presentáis un tal con una pierna de madera, o con un ojo de vidrio, os responde que no existe, porque ése no es el hombre, sino un hombre.

Es verdad sin embargo, que todos nosotros a su vez, podemos decir al zoólogo que el hombre que él conoce no existe, y que en vez - existen los hombres, de los cuales ninguno es igual al otro y que pueden tener por desgracia también una pierna de madera o un ojo de vidrio" (1)

Por este particularismo pirandelliano no existe en nuestro autor la posibilidad de hablar de verdades absolutas respecto del hombre y su situación. Justamente ésta es la moraleja de la parábola "Así es, si os parece" en la cual la verdad sobre la situación de una persona es aquella que le dan los otros, cada uno según su propio parecer. Así, la protagonista de la obra es para unos la hija de la Sra. Frola y para otros la segunda mujer del Sr. Ponza. Cuando todos le aclaran que no puede ser al mismo tiempo sino la una o la otra, ella responde: "No señores, para mí, yo soy aquella que se me cree..." (2)

Esta obra que es toda una loca carrera en busca de la verdad sobre un determinado drama humano, termina dejando a todos en la incertidumbre, tal como para Pirandello nos deja la vida. Sin embargo este no es un escepticismo total sino el reconocimiento que desde diversas perspectivas, un mismo hecho humano puede ser acep-

---

(1) Pirandello. Avvertenza sugli scrupoli della fantacia. v.I p. 496

(2) Pirandello. Cosí é se vi pare Maschere Nude II, p. 261

tado y comprendido en forma diferente.

A partir de esta idea sobre la incognoscibilidad de lo humano, Pirandello jamás tuvo en mente escribir una ética. Para el dramaturgo es legítima una idea de nosotros mismos, de los otros y de nuestra conducta frente a los otros, pero ésta es una idea que cada cual debe formarse para sí pues como dice uno de sus personajes, las actitudes con las que afrontamos la vida "no se venden listas en el comercio" (1), tenemos que fabricarlas y cada uno según las enseñanzas que nos da la vida. Por este sentido tan claro de la ética individual, Pirandello no quiso reformar a nadie y sin embargo como dice Diego Fabbri, en él hubo hipertrofia de mundo y de ley moral y hubo, instante por instante, un sentido antiquísimo, sacro, de las relaciones humanas, una casi ciega, indiscutible lealtad a los principios que normaron su vida (2)

#### LA INCOMUNICABILIDAD DE LAS PALABRAS

Para Pirandello dar a nuestros conocimientos y sentimientos una palabra significa encerrarlos en una forma. Ahora bien, cuando conceptualizamos nuestros sentimientos en una palabra los moldeamos pero a la vez los empequeñecemos y no los dejamos crecer. La Iglesia, por ejemplo, conceptualiza el sentimiento religioso y en su palabra lo infinito que vive en el hombre se empequeñece en un concepto pueril. Pero éste es para Pirandello el precio de la Revelación: lo que es infinito en sí, se torna necesariamente miserable y pequeño al plasmarse en las palabras pero si no lo conceptualizamos en palabras está destinado a permanecer ignorado e infinito en toda su grandeza y por lo tanto inalcanzable.

---

(1) Pirandello. Il guoco delle parti. Maschere Nude. v. III

(2) Diego Fabbri. "Pirandello, poeta drammatico" Atti...p. 42

Lo mismo sucede cuando tratamos de definir en palabras nuestros - diversos sentimientos: o los deformamos al expresarlos o renun - ciamos a expresarlos en palabras teniéndolos por incomunicables. Tal sucede porque cuando tratamos de comunicar un sentimien - to es imposible trasladarlo con todo el mundo en el cual palpita y vive. Bien lo dice el Padre de Seis Personajes:

"¡Todo el mal está ahí! ¡en las palabras! Llevamos todos dentro un mundo de cosas, ¡cada uno su mundo de cosas! Y ¡cómo podríamos entendernos, señores, si en las palabras que yo digo, pongo el sentido y el valor de las cosas como están dentro de mí; mientras que quien las escucha inevitablemente les da el sentido y el va - lor que tienen para él en el mundo que tiene dentro? Creemos en - tendernos; no nos entendemos nunca" (1)

En este sentido la comunicación no es posible en el mundo pirande - lliano. Y sin embargo, aún así, la palabra que habla del amor, - del dolor, de Dios, no es inútil en cuanto nos sirve de conforto para avisorar lo inexplicable e inefable y aún para desahogar -- nuestro infortunio frente a esa fuerza ignota que es el "caso".

El Padre de los Seis personajes, anhela por ejemplo, justificar - su vida y sus acciones ante su auditorio, pero sus palabras caen vanas y huecas en la pasión de sus atormentados familiares. Aún así, a través de su monólogo él se conforta tratando de encontrar

---

(1) Pirandello. Sei personaggi in cerca d'autore, v.I, p. 48

palabras y razones que le den paz a su atormentado espíritu. Pero no logra transmitir sus sentimientos, no logra tender un puente para llegar a los otros y está destinado como tantos personajes del universo pirandelliano a permanecer en la más desventurada soledad.

### SOLEDAD Y AISLAMIENTO

Los personajes pirandellianos, sin ese puente que podrían ser las palabras, viven incommunicados y condenados por tanto a la más os--tensible soledad.

Pero esta "soledad" no debe ser entendida en el sentido corriente de la palabra sino que significa extrañeza frente a lo que vive -- por sí mismo una vida que somos incapaces de penetrar.

En este sentido, Moscarda, el personaje de Uno, ninguno y cien mil dice que cuando estamos solos, no lo estamos en realidad porque se abren las ventanas de la memoria y recordamos y son los recuerdos--nuestra compañía, y añade: "La verdadera soledad está en un lugar que vive por sí y que para uno no tiene traza ni voz y por tanto -- donde el extraño es uno" (1)

Este lugar que vive por sí y frente al cual somos extraños es tambien cada ser humano, que como dice Baccolo, es para nuestro drama turgo "como una célula perdida en medio de tantas otras que no podrán nunca encontrar una ley natural que las reuna y las esteche -- en un cuerpo orgánico" (2)

En este sentido la más auténtica expresión de soledad e incompre--sión pirandelliana se da en los Seis personajes pues ellos consti--

---

(1) Pirandello. Uno, nessuno e centomila. Tutti i romanzi II, p.627

(2) Baccolo, Luigi. Pirandello Op. cit.

tuyen seis mundos superpuestos y aislados, donde cada uno prescindiendo del otro ha construido su propia realidad. En ésta, cada personaje justifica sus propias pasiones a través de razones que lesionan la persona de los otros y esta actitud los lleva a su propia tragedia.

No toda soledad sin embargo termina en forma tan patética de incomprensión. En "Así es, si os parece" la soledad humana es generosamente recubierta y mitigada por un sentimiento de piedad. Así, ninguno de los protagonistas quiere revelar su identidad para no aislar y estropear el mundo del otro.

Otras veces cuando la soledad no puede mitigarse por la piedad, - Pirandello recurre a la fantasía. Tal es el patético caso de Enrique IV, quien después de haberse recuperado de su locura prefiere, antes que sufrir la incomprensión de los suyos, permanecer en cerrado en su castillo bajo el disfraz de Enrique IV. El dice:

"preferí quedar loco encontrando aquí todo listo y dispuesto para esta delicia de nuevo género: vivir con la más lúcida conciencia -mi locura y vengarme así de la brutalidad de una piedra que me había cortado la razón! La soledad -ésta- escuálida y vacía como -me pareció reabriendo los ojos- revestírmela enseguida, mejor, de todos los colores y esplendores de aquel lejano día de carnaval..

(1)

Enrique IV, sin embargo, no logra evadir la soledad y sólo la mitiga al costo de renunciar a vivir su propia vida. Finalmente su historia se convierte en el drama de un amor vengado por el cri--men y este delito lo obliga a permanecer "Ahora sí, por fuerza" - en el encierro solitario para siempre.

---

(1) Pirandello. Enrico IV. Maschere Nude II, p. 554

UNA SALIDA EN EL MUNDO PIRANDELLIANO: ILUSION; AMOR Y MORAL

Como hemos visto la piedad y la fantasía son para Pirandello dos paliativos que en una u otra forma mitigan el dolor humano.

En el fondo también la razón es un paliativo más, pues aunque ella desenmascara una situación que produce dolor, es ella misma que se empeña en "descubrir la raíz de ese sufrimiento" (1) y que trata de devolver al espíritu atormentado, la paz ansiada.

Este papel de la razón en sus dramas fue esbozado por Pirandello como respuesta a los críticos que lo tildaron de cerebralista y antihumano por apelar al razonamiento. Dice Pirandello:

"Para estos señores críticos, el razonamiento de mis personajes--les ha parecido no sólo un exceso sino un defecto de humanidad, parece que la humanidad consiste para ellos más en el sentimiento - que en el razonamiento"

Líneas más abajo añade: "Deber de las bestias es sufrir sin razonar y para estos críticos quien sufre y razona no es humano, por que según ellos quien sufre debe callar como las bestias y solamente así como bestia, será para ellos humano" (2)

Sin embargo la razón humana no es en modo alguno un instrumento - suficiente para aliviar el dolor que ella misma produce o que genera esa fuerza irracional e imprevisible que es el "caso".

---

(1) "¿No es quizá cierto que nunca el hombre razona tan apasionadamente (o desazona que es lo mismo) que cuando sufre pues de su sufrimiento quiere ver la raíz y quien se lo ha dado y si ha sido justo dárselo;" Pirandello. *Avverterza sugli scrupoli della fantasia*" *Maschere Nude I*, p. 497

(2) Loc. cit.



Por tanto, para no caer en un pesimismo total el hombre que sufre se ve obligado a ilusionarse. De este modo, la idea de nuestra propia vida, en cuanto somos seres que sufren, es una ilusión o un acto de fe construido con nuestra capacidad de ilusionarnos y escapar a esta necesidad comprendiendo el juego de la vida equivale en cierto modo a dejar de vivir.

Esta idea recopilada en los Saggi aparece también en la novela -- "Los viejos y los jóvenes" donde uno de los personajes dice:

"Una sola cosa es triste, querido mío, haber comprendido el juego. Digo el juego de este demoniacho burlón que cada uno de nosotros tiene dentro y que gusta de creerlo fuera como realidad y que después él mismo descubre como ilusión, burlándose de los afanes que nos ha hecho pasar, burlándose también como me sucede a mí de que no nos hayamos sabido ilusionar, pues fuera de esta ilusión no - hay otra realidad...Se necesita vivir, esto es ilusionarse (....) y pensar que todo esto pasará...pasará (1)"

Pero el papel que Pirandello asigna a la ilusión en su universo dramático es algo más complejo. En el drama "A la salida" tenemos un pasaje donde Pirandello habla de la realidad de las cosas como ilusión. En el diálogo en el cual hablan dos seres después de la muerte, uno de ellos dice:

"Porque vos pobre hombre os figurásteis en vida ver y tocar como cosas verdaderas, estas formas; mientras eran solamente las ilusiones necesarias de vuestro ser como del mío que para consistir-

---

(1) Pirandello. I vecchi e i giovani. Tutti irromanzi II p. 482

en algún modo ¿entendéis? tenían necesidad de crearse a sí mismas una apariencia (1)''

En el fondo, la persona humana para Pirandello es también ilusión y apariencia y como dice acertadamente Baccio, "pobre sombra sin consistencia que vive reflejándose en el espíritu de los otros".- Por esto para Pirandello cuando muere alguien a nuestro alrededor, muere con ese alguien una parte de nuestra ilusoria persona y no deberíamos decir: "El ya no está vivo para mí" sino "Yo ya no es toy viva en él" pues con el ser querido que muere se desvanece un poco de nuestra persona, ese poco de nuestra apariencia que vivía en él.

Hay sin embargo para esta pobre sombra sin consistencia que es el hombre otra salida: la posibilidad de entrever una luz divina. - Dice uno de los personajes pirandellianos:

"Y sin embargo es raro que al menos una vez, en un momento feliz, no haya ocurrido a cada uno, ver de improviso el mundo, la vida, con ojos nuevos; de entrever en una súbita luz un nuevo sentido - de las cosas; de intuir en un relámpago que relaciones insólitas, nuevas, impensadas se puede quizá establecer con ellas, de modo - que la vida adquiriera a nuestros refrescados ojos, un valor maravilloso, diverso, mudable (1)''

Ver esta luz casi divina por un instante, captarla y querer volver a vivirla es empresa vana que nos deja en una perenne búsqueda de esa plenitud.

Esta Luz que Pirandello concede a la existencia está en ocasiones

---

(1) Pirandello. All'uscita. Maschere Nude, IV

(2) Pirandello cit. por Battaglia, Salvatore. Atti p.33

dada a través del dolor de un hombre que se transforma en el dolor de todos los hombres en un instante breve, en el cual la criatura descubre el sentido profundo y escondido de la vida. Luego, sin embargo, sumergiendo su espíritu angustiado en el dolor de todo el universo, desvanece esa tristeza demasiado grande para ser humana. Este sentimiento es el de Ciaúla cuando después del angustioso trabajo en la mina, descubre la luna y se encuentra por unos instantes con la naturaleza. Dice Pirandello en la parte final de este cuento: "Y Ciaúla se puso a llorar, sin saberlo, sin quererlo, por el gran confort, la gran dulzura que sentía, por haberla descubierto, allí mientras subía por el cielo, la luna, - con su amplio velo de luz, ignara de los montes, de las llanuras, de los valles, ignara de él, que por ella no sentía ya miedo, ni sentía cansancio, en la noche ahora llena de su estupor (1)"

Esta plenitud de espíritu, que se alcanza a través de esta luz casí divina, puede ser también alcanzada a través del amor.

Si la piedad vela y oculta el dolor, al amor está reservado la misión del contacto del alma con el flujo eterno. Para Pirandello - al nacer cada ser humano recibe una parte del flujo eterno que cae en él como en una "trampa" (2) Con el amor carnal, el hombre recibe el don de volver a su condición primigenia por un brevísimo instante, apenas suficiente para que los dos cuerpos retornen a su primitivo estado de incandescencia, cuando discurrían libres e indistintos en el "gran flujo viviente".

---

(1) Pirandello. Ciaula scopre la luna. Novelle per un anno, I ed. I classici contemporanei italiani, 1978, p. 1278

(2) Pirandello. La trappola Op. cit. p 680-686

De este "flujo viviente" que Pirandello delinea en la Trappola y que en su última época identifica con Dios, nos dice en el Lazzaro:

"Yo pienso que un espíritu eterno colma el universo, y que cada uno de nosotros viniendo al mundo, toma una porción en el "involucro" de su propio cuerpo, que después disolviéndose en la muerte como hoja que reseca y cae, restituye a la inmensidad, la porción del espíritu universal, captada al nacer....(1)"

La aceptación del espíritu humano como una parte del flujo divino abre para Pirandello la posibilidad de una ética aunque ésta sea individual, <sup>según</sup> aquello que cada uno ha captado en sí del espíritu su premo.

Esta idea que posibilita la moral individual, no resuelve sin em bargo el problema de la moral social.

En cada drama pirandelliano cuando la ley moral del individuo rompe la ley moral social, surge el conflicto, el drama, la tragedia. No siempre la moral social triunfa pues la moral del individuo también tiene sus razones. Es interesante anotar que cuando la razón se muestra impotente para solucionar el conflicto, Pirandello fía al sentimiento la solución final. Hay casos sin em bargo en que ni siquiera el sentimiento puede resolverlos. Trátase por ejemplo de los casos en que la ruptura de la ley moral a través del instinto, escapa al control de quien la comete. Entonces Pirandello no condena, pero tampoco absuelve: se limita a

---

(1) Pirandello. Lazzaro cit. por Filippone, Vincenzo. Atti, p. 799  
-800

tender un velo de comprensión pero no de falsa piedad, contrastando las opuestas razones y los opuestos sentimientos como para indicar la esencial trunquedad de la vida. Pues en un cierto punto, sabe que las leyes morales de la sociedad existen, adquieren la misma violencia del instinto y golpean tan ciegamente como -- golpea el destino.

C O N C L U S I O N E S

1. La obra de Pirandello tiende a la indagación filosófica en el sentido que no admite situación o personaje que no posean, -- por así decirlo, un sentido de los problemas e interrogantes de la vida y no adquieran de ese modo, un valor universal.
2. Aunque ciertamente la concepción pirandelliana está vinculada a su vida personal, ella está profundamente enraizada en la crisis espiritual de nuestro tiempo, del cual Pirandello seña la en su obra los elementos mas expresivos.  
De ahí proviene la vigencia de su teatro.
3. La concepción de Pirandello no parte de una postura filosófica y académica sino de una personal actitud de búsqueda de la verdad, tratando de educar su propio espíritu en la reflexión en torno a los hechos del acontecer cotidiano. De este modo la literatura no le interesa como cincelado artístico del lenguaje sino como instrumento para plasmar su concepción de la realidad.
4. Por esta razón el dramaturgo siciliano, discrepando de Croce, otorga relevancia a las ideas en la obra artística afirmando que "la idea no puede estar ausente en la obra de arte". Según Pirandello la idea ha de estar presente pero realizada - "en" el sentimiento y no como frío razonamiento lógico; no debe faltar, pero debe estar ampliada en las posibilidades que la imaginación sugiere y no encasillada en situaciones realmente acontecidas. Sólo así la idea puede convertirse en el impulso o motor expresivo de la obra.
5. Las ideas, por tanto, no se realizan superponiendo paralela -

mente arte y pensamiento sino produciendo una integración en tre dichos niveles o más propiamente una integración entre imagen y concepto. En este punto es necesario aclarar que para Pirandello no se trata de transformar un concepto en ima gen artística sino de hallar en la imagen un sentido que le de valor universal. En consecuencia Pirandello niega valor a la alegoría porque superpone los dos niveles paralelamente. De igual modo les deniega valor cuando las ideas son meramente agregados a la obra y como tales se realizan a expensas de la belleza de la obra y de espaldas a la totalidad de la obra artística.

6. La poética de Pirandello más que una continuación del Verismo, Futurismo o Teatro del Grottesco, se elaboró como res -- puesta a la estética de Croce, al arte de D'Annunzio, a la poética del Naturalismo positivista, a las teorías del Rea lismo objetivista y a la trivialidad de la literatura y el teatro de fines del siglo XIX.
7. Con la estética de Croce discrepó en la cuestión de la importa ncia del pensamiento y la reflexión en el arte. Croce de negó contenido conceptual al arte mientras Pirandello conside ró al pensamiento como un impulso que daba fuerza expresiva a la obra artística.
8. Con D'Annunzio discrepó en la importancia que debe concederse al lenguaje en la obra literaria. Para Pirandello hacerliteratura por la literatura misma es un vano "juego del es píritu", interesante sólo para los literatos y propio de los escritores de cierto tipo que calificó como "seres de lujo".



Pirandello por el contrario señaló que la fuerza de la palabra emana desde adentro, de su significado y debe servir para revelar la plenitud de las cosas y los hechos haciéndolos relucir patentes y concretos en toda su verdad.

9. Su poética, tal como está expresada en los "Ensayos", se afirma también en gran medida como un ataque contra la poética - del Naturalismo de tendencia positivista. Esta corriente consideraba que los hechos humanos estaban sujetos al determinismo y entraban en la historia natural, en consecuencia para su tratamiento debía practicarse el método científico. Pirandello rechazó de plano esta poética por imponer en el arte una técnica mecánica y científicista y limitar el mundo del arte con reglas que le eran esencialmente ajenas y que inhibían la creatividad de la imaginación.
  
10. Por otro lado rechazó también la poética del Realismo objetivista porque según nuestro dramaturgo el arte no puede consistir en imitar sin más a la realidad natural pues sería un simple espejo que repite con voz humana y menor lo que la naturaleza dice con voz poseedora. Por el contrario el artista entregado al arte genuino es para Pirandello "el espíritu en el cual la naturaleza prosigue más alta su obra de creación". - Por tanto concluye que el arte es ampliación de la realidad - natural y superación de las particularidades vulgares para alcanzar "una verdad de realidad superior".
  
11. La poética pirandelliano rechazó igualmente la subordinación - del arte a la verdad histórica porque la verosimilitud de los hechos no atañe al hecho artístico. Además sostuvo que la ve

rosimilitud carecía de sentido, como criterio, en un mundo como el presente tan lleno de sucesos inverosímiles que con frecuencia superan los imaginados en el mundo del arte. Asimismo combatió la supeditación del arte al sentimiento cristiano y al hecho moral convencionalmente establecido.

12. Si el valor del arte para Pirandello no se fundamentó en la verdad científica, la realidad natural, el hecho verosímil, la verdad histórica o el fin moralista, estuvo fundamentado en su expresividad. Las ideas tendrían relevancia en relación a la expresividad en el sentido que integradas al sentimiento y ampliados por la imaginación se constituirían en el impulso que otorgaría al arte su inapreciable fuerza expresiva.
13. La poética pirandelliana tiene su cabal expresión en el drama que no es mera literatura sino expresión de una filosofía de lo individual y concreto, propia del pensador que no concibe hablar del hombre y de la vida sino de "este hombre" y de "esta vida". La ética que muestra el drama pirandelliano está también basada en la comprensión del caso individual y concreto.
14. Los temas centrales del drama de L.P. son la vida y el hombre. El hacerse del hombre es para Pirandello una lucha contra lo caótico de la vida causado por "los otros o la naturaleza", - lucha continua que se da para tratar de llevar la propia existencia hacia una forma que le permita una visión aceptable de sí mismo. Esta necesidad de autojustificación obliga al hombre al engaño y a la creación espontánea de una realidad per

sonal que de trecho en trecho se muestra vana e ilusoria.

16. Como temas laterales del drama pirandelliano cabe destacar: el antirracionalismo, la incognoscibilidad de lo humano, la incomunicabilidad de las palabras y el aislamiento humano. Para Pirandello la razón es una fuerza superflua en cuanto nos despierta a problemas e inquietudes que luego no es capaz de satisfacer.
17. Para Pirandello quien entra en la visión de otra persona no es nunca uno mismo como uno se aprecia y se toca, sino un desconocido, tal como el otro en su mundo impenetrable nos ve y nos toca.
18. Según Pirandello es imposible transmitir los sentimientos en palabras pues al conceptualizarlos los deformamos ya que es imposible trasladarlos con todo el mundo en el cual palpitan y viven. En general en la palabras que uno dice pone el sentido - y el valor de las cosas como están dentro de uno; mientras que quien las escucha inevitablemente les da el sentido y el valor que tienen para él en el mundo que tiene dentro. De este modo creemos entendernos cuando en verdad no nos entendemos nunca.
19. Sin ese puente que podrían ser las palabras vivimos incomunicados y condenados a la más ostensible soledad. Esto trae como consecuencia que cada quien construya su mundo a través de razones que muchas veces lesionan la persona de los otros y que la propia realidad así creada entre en conflicto con la de los

demás. De este modo somos uno, ninguno y cien mil.

20. El dolor de esta pobre sombra sin consistencia, que es el hombre para Pirandello, está aliviado por la piedad, el amor y cierta plenitud de espíritu momentánea que se alcanza a través de una luz casi divina. Ver esta luz por un instante y querer volverla a vivir es empresa que nos lleva a la perenne búsqueda de esa plenitud.

- - - - -

BIBLIOGRAFIA DE LUIGI PIRANDELLO

Todas las obras de Pirandello han sido reordenadas en seis volúmenes publicados por la editorial Mondadori en una nueva edición de "I classici contemporanei italiani". Tal labor realizada entre los años 1956-1960 representa un avance con respecto a la antigua edición "Omnibus" que comprendía 10 tomos y era la más lograda desde que en 1929, Pirandello rompió el contrato con la casa Bemporad y confió la publicación de sus obras a la casa Mondadori de Milano.

Sin embargo es de anotar que todavía no contamos con una edición crítica, que nos permita apreciar variantes y ni siquiera con una edición anotada. Si tenemos en cuenta que no se ha editado el epistolario, publicado parcialmente en libro y revistas, no cabe ni siquiera hablar de una edición completa. El plano de la obra pirandelliana en su última edición es el siguiente:

Tomo I	Novelle per un anno I
Tomo II	Novelle per un anno II
Tomo III	Tutti i romanzi
Tomo IV	Maschere Nude I
Tomo V	Maschere Nude II
Tomo VI	Saggi, poesie, scritti varii

Para una información de las primeras ediciones originales puede recurrirse a la "Cronologia della vita e delle opere di Luigi Pirandello" contenida en el tomo I (p. 43-54) y especialmente a la "Bibliografia delle opere" en el tomo VI (p. 1291-1397) ambas a cuidado de Manlio Lo Vecchio Musti.

Podemos dividir la obra de Pirandello en tres grande sectores: a)

Obra narrativa b) Obra dramática c) Ensayo y poesía.

NARRATIVA (Cuentos y novelas)

Novelle per un anno I y II. Milano, Mondadori, Ed. I classici contemporanei italiani. (1. ed. 1956) XI ed. marzo 1978. Contiene ocho colecciones, cada una de quince relatos en el primer tomo; cuyos títulos son:

Scialle nero - la vita nuda - La rallegrata - L'uomo solo - La Mosca - In silenzio - Tutt'e tre - Dal naso al cielo.

En el segundo tomo contiene siete colecciones de cuentos cada una de quince relatos, cuyos títulos son:

Donna Mimma - Il vecchio Dio - La giara - Il viaggio - Candelora - Berecche e la guerra - Una giornata.

Además contiene un Prefacio de Corrado Alvaro con apuntes y recuerdos de Pirandello.

Tutti i romanzi I y II Milano, Mondadori, Ed. Omnibus, 1953. Contiene en el primer tomo las cuatro primeras novelas: L'esclusa - (1901), Il turno (1902), Il Fu Mattia Pascal (1904) y Giustino Roncella nato Boggiolo (1911). El segundo tomo contiene: I vecchi e i giovani (1913), Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916) y Uno, nessuno e centomila (1925).

También existe nueva edición en un solo tomo en la colección "I - classici contemporanei italiani".

Hay traducciones al castellano de "Il fu Mattia Pascal" y de "Quaderni di Serafino Gubbio operatore".

OBRA DRAMATICA

Maschere Nude I y II, Milano, Mondadori, 1. ed 1958, 5. ed. 1971. Comprende 17 dramas en el primer tomo y 26 en el segundo en la reciente edición. Ellos son:

1. Sei personaggi in cerca d'autore (1921)
2. Ciascuno a suo modo (1924)
3. Questa sera si recita a soggetto (1930)
4. L'uomo dal fior in bocca (1923)
5. Il gioco delle parti (1918)
6. Il piacere della onestá (1917)
7. L'imbecille (1922)
8. L'uomo, la bestia e la virtú (1919)
9. Come prima, meglio di prima (1920)
10. Vestire gli ignudi (1922)
11. Come tu mi vuoi (1930)
12. Cosí e (se vi pare) (1917)
13. Tutto per bene (1920)
14. La ragione degli altri (1915)
15. L'innesto (1919)
16. Enrico IV (1922)
17. Diana e la Tuda (1926)
18. La vida che ti diedi (1923)
19. Sogno (ma forse no) (1929)

20. L'amica delle mogli (1927)
21. La morsa (1910)
22. La signora Morli, una e due (1920)
23. Pensaci Giacomino (1916)
24. Lumie di Sicilia (1910)
25. Il berretto a sonagli (1917)
26. La giara (1917)
27. Cecé (1913)
28. Il dovere del medico (1912)
29. Sagra del signore della nave (1924)
30. Ma non é una cosa seria (1918)
31. Bellavita (1927)
32. La patente (1918)
33. L'altro figlio
34. Liolá (1916)
35. O di uno o di nessuno (1929)
36. Non si sa come (1934)
37. Quando si é qualcuno (1933)
38. Trovarsi (1932)
39. All'uscita (1916)
40. La nuova colonia (1928)
41. Lazzaro (1929)
42. La favola del figlio cambiato (1934)

43. I giganti della montagna (1934)

Hay traducción castellana de algunos dramas en la Editorial Aguilar.

ENSAYOS Y POESIA

Saggi, poesie, scritti varii Milano, Mondadori, 1960 (2. ed. 1965) Ed. "I classici..." Comprende los siguientes ensayos: L'umorismo, Arte e Scienza, Oggettivismo e Soggettivismo nell'arte narrativa, Un preteso poeta umorista del secolo XIII, Discorso su Giovanni Verga, La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante, - La poesia di Dante, Teatro nuovo e teatro vecchio y Secondo discorso su Giovanni Verga. Comprende también siete colecciones de poemas: Mal giocondo (1889), Pasqua di Gea (1891) Elegie Renane (1895), Zampogna (1901), Fuori di Chiave (1912), Elegie Romane (1896) y los cuatro poemas Belfagor, Pier Gudró, Laómache y Scamandro.

Además contiene artículos menores, recensiones, notas críticas, fragmentos, páginas autobiográficas y de diarios y folletos.

BIBLIOGRAFIA CRITICA CONSULTADA

I. Tratados fundamentales

1. Atti del Congresso internazionali di Studi Pirandelliani. Publicación del Istituto di Studi Pirandelliani. Perugia, Le Monnier, 1967.

(Comprende ponencias de 69 autores al Congreso de Venezia en 1961. Entre ellas se encuentran muchas de los más autorizados críticos tales como Salvatore Battaglia, Diego Fabbri, Bernard Dort, L. Baldacci, Mario Barato, O. Büdel, Luigi Ferrante, Gaspare Giudice, A. Leone de Castris, Aldo Vallone, G.H. Mc Williams, E. Mazzali, F. T. Roffaré y Leonardo Sciascia; y algunas menos valiosas, como ocurre en todo Congreso, entre ellas la de E. De Giorgi y la de L. Passarella. Además contiene testimonios de actores y personajes que laboraron con el dramaturgo, entre ellos los de Luigi Almirante, el gran actor pirandelliano y Gian Francesco Malipiero, el notable músico.)

2. Roffaré, Francesco T. L'essenzialità problematica e dialettica del teatro di Pirandello. Firenze, Le Monnier, 1973.

(Libro de tesis que sostiene que Pirandello se vale de un proceso dialéctico, tomando la palabra en un término amplio, para hacer de cada asunto teatral el descubrimiento de una verdad. se limita al teatro y no toma en cuenta la narrativa y los ensayos, donde para nosotros se encuentran una gran parte de esas "verdades pirandellianas")

3. Monti, Silvana. Pirandello: Storia della Critica. Palermo, Palumbo, 1974.

(Un libro de laboriosa investigación que resulta indispensable para la valoración de las fuentes críticas de 1889 hasta 1973. Se limita a la crítica italiana, dejando de lado a valiosos -

críticos extranjeros como el inglés Walter Starkie, el alemán O. Büdel o los americanos Eric Bentley, Domenico Vittorini y G. H. Mac Williams o los franceses Bernard Dort, Chaix-Ruy y Benjamín Cremieux. Muy valiosa la selección de la antología de la crítica italiana donde hemos podido leer a Silvio D'Amico, Adriano Tilgher, Gramsci, Luigi Russo, Leone de Castris y Giuseppe Petronio).

4. Mazzali, Ettore. Pirandello. Firenze, La Nuova Italia, 1974 -- (Un libro denso para conocedores, resume una actual posición crítica que coloca a Pirandello, como Barilli ya lo hiciera, en la "tercera vía", contra el espiritualismo y el positivismo. -- Más que un texto de estudio es un ensayo muy actual.)

#### TEXTOS DE DIVULGACION (MANUALES Y ENSAYOS)

5. Munafó, Gaetano. Conoscere Pirandello. (Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana) Firenze, Le Monnier, 1971. (Munafó estudia la vida, la concepción y la obra de Pirandello. La obra la estudia en dos aspectos: caracteres generales por un lado y análisis del contenido por otro. Es un primer contacto con la obra pirandelliana, por momentos superficial y de los 43 dramas de Pirandello se limita a 14. La breve antología permite un contacto directo con numerosos críticos -- pero es muy inferior a la de la Monti.)
6. Starkie, Walter. Pirandello. (Cirginal inglés de 1937. Traducción de Carlos Alvarez Peña) Barcelona, Juventud, 1946. (Un manual clásico que el penetrante crítico inglés inició en 1926 y enriqueció en 1937). Starkie demuestra ser un profundo conocedor de teatro, inserta a Pirandello en el "teatro del grottesco" e incluso lo contrasta con Shaw. El análisis de las obras forma parte de temas diversos (la verdad, lo irracional,

los mitos, las mujeres) desarrollados como ensayos. Sugerente, ameno y panorámico. Valioso para la época, pero trasluce la influencia de Flora y toma a Pasini como "uno de los más valiosos estudios publicados sobre el tema" contra la opinión de la Monti que lo sitúa entre los menos autorizados.

7. Baccolo, Luigi. Pirandello. Milano, Bocca, 1949.

Ensayo por un autor decididamente pirandelliano, redactado como homenaje en la conmemoración de la muerte del escritor. Se nota familiaridad con la visión de Pirandello y comprensión de la evolución de su obra. Pero con Baccolo no estamos frente a un conocedor de teatro y su trabajo adolece de perspectiva histórica que lo lleva a considerar a Pirandello un "romántico" - que se esconde en la sonriente desesperación del 900.

8. Sciascia, Leonardo. Pirandello e la Sicilia. Catalnissetta, Fratelli Sciacia editori, 1961.

Ensayo muy bien documentado que sigue la tesis de Gramsci y -- por tanto entiende el arte pirandelliano únicamente como la expresión de los conflictos de la sociedad siciliana. Util para descubrir la raíz siciliana de muchos de los temas pirandellianos pero a nuestro juicio se queda en lo más exterior y sobre todo desatiende los aspectos filosóficos del drama de Pirandello. Contiene un interesante comentario de la correspondencia entre Pirandello y su célebre crítico Adriano Tilgher. El análisis de los textos y documentos está totalmente dominado por la perspectiva gramsciana y en este sentido su aporte es muy limitado.

9. Di Pietro, Antonio. I contemporanei. Vol. I, Milano, Marzorati 1963.

Dedica a Pirandello un capítulo muy esclarecedor para entender

la génesis de su evolución artística, desde las primeras poesías hasta los últimos cuentos que como señala Di Pietro tienen una notable atmósfera poética.

10. Nardelli, Federico V. El hombre secreto (Vida y tormento de L P) (Trad. de José Blaya Lozano) Bs. As., Corinto 1944.

Biografía de Pirandello escrita en base a conversaciones directas con el dramaturgo que por momentos tienen el carácter de confesiones. El cuadro cronológico de los sucesos no es muy preciso. Util porque relaciona los textos del escritor con la anécdota vivida pero en ciertos pasajes nos hallamos con una novela y no con una biografía.

- - - - -

B I B L I O G R A F I A

C I T A D A

OBRAS DE PIRANDELLO CITADAS

Ensayos

L. P. Saggi (A cura di Manlio Lo Vecchio Musti) Milano, Mondadori, 1952. De esta edición se han citado 4 ensayos: L'Umorismo, Arte e Scienza, Oggettivismo e Soggettivismo nell'arte narrativa y Discorso su Giovanni Verga.

L.P. "Avvertenza sugli scrupoli della fantasia" in Tutti i romanzi Vol. I, Milano, Mondadori, 1953. P. 495-501

L.P. "Prefazione" a Sei Personaggi in cerca d'autore in Maschere Nude Vol. I, Milano, Mondadori, 1952. P. 13-25

Narrativa

L.P. Il Fu Mattia Pascal in Tutti i romanzi. Vol. I, Milano, Mondadori, 1952. P. 277-494

L.P. Uno, nessuno e centomila en Tutti i romanzi Vol. II Milano, Mondadori, 1953. P. 619-757

L.P. I vecchi e i Giovani. Vol. II

Dramática

L. P. Sei Personaggi in cerca d'autore in Maschere Nude Vol. I, Milano, Mondadori, 1952. P. 27-109

L.P. Il gioco delle poeti

ESTUDIOS BIOGRAFICOS CONSULTADOS

- Nardelli, Federico V. El hombre secreto (Vida y tormento de L. P.) Bs. As., Corinto, 1944.

- Bosetti, Gilbert. "L'homme" en Pirandello. Paris, Bordas, 1971 P. 11-56

- Corrado Alvaro "Prefazione" y Manlio Lo Vecchio Musti "Cronolo

gia della vita e delle opere di L.P." en L.P. Novelle per un Anno. Vol. I, Mondadori, Milano, 1978.

OBRAS DE CRITICA SOBRE PIRANDELLO (CITADAS EN ESTE TRABAJO)

- Atti del Congresso di Studi Pirandelliani. Publicado por el Istituto di Studi Pirandelliani. Firenze, Le Monnier, 1967. Pp946 (Contiene 69 ponencias)
- Allmayer, Vito Fazio. "L'essenziale umano é il vivere la vita nella sua immediatezza" da Il problema Pirandello in Belfagor, 1957 XII en Munafó, Op. cit. P. 250.
- Baccolo, Luigi. Pirandello. Milano, Bocca, 1949
- Battaglia, Salvatore. "Pirandello narratore" en Atti...P. 25
- Croce, Benedetto. Estetica. Madrid, Librería de Francisco Beltrán, 1912. (Trad. de Manuel Sánchez Rojas y prólogo de Miguel de Unamuno).
- Croce, Benedetto. "Pirandello" en Letteratura della Nuova Italia Vol. VI, Bari, Laterza. P. 370.
- Croce, Benedetto "L.P. L'umorismo, saggio" en la Critica, Bari, 20 de mayo de 1909. P. 219-223, en Monti...P. 147-150
- D'Amico, Silvio. "Pirandelliana" de Idea Nazionale, Roma, 11 Octubre, 1921 en Monti, S. Op. cit. P. 163
- Ferrante, Luigi. "La poetica di Pirandello" en Atti...P. 371.
- Filippone, Vincenzo. "Pirandello o la poetica della ricerca della verità" en Atti...P. 797
- Flora Francesco. Historia de la literatura italiana. (Siglos XI X y XX) Tomo III. Bs. As., Losada, 1960
- Gentile, Giovanni. "L.P." Quadrivio 20 dic. 1936 cit. por Passeri Pignoni en Atti...Ps. 85-855.
- Gramsci, Antonio. "Il teatro di Pirandello" de Letteratura e Vita Nazionale, Torino, 1950, en Monti S. Op. cit. P 171-177.

- Mariano, Emilio. "Il teatro di Luigi Pirandello e di Gabrielle D'Annunzio" (Contiene la corrispondencia D'Annunzio-Pirandello en apéndice) en Atti.....P. 419-438
- Mc William, G.H. "Pirandello e Betti" en Atti...P. 519
- Mazzali, Ettore. Pirandello. Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- Monti, Silvana. Pirandello: Storia della Critica. Palermo, Palermo, Palumbo, 1974. (Contiene amplia antología de la crítica)
- Monner Sans. Pirandello y su teatro. Bs. As., Losada, 1959.
- Munafó, Gaetano. Conoscere Pirandello. Firenze, Le Monnier, 1971 (Contiene breve antología de la crítica)
- Pagliaro, Antonino. "Il concetto di umorismo e la fede nell'arte di Pirandello" de Attualità di Pirandello, Il Tempo 19-9-1967 en Munafó, Op. cit. P. 248
- Passori Pignoni, Vera. "L.P. e la filosofia esistenziale" en Atti...P. 853-862
- Piromalli, Antonio, "Pirandello e Croce" en Atti...P. 863-875
- Roffaré, Francesco Tullio. "L'Essenzialità problematica e dialettica del teatro di Pirandello". Firenze, Le Monnier, 1973.
- Roffaré, Francesco Tullio. "Essenzialità, dialettica e retorica nel teatro di L.P." en Atti...P. 475-481
- Sciascia, Leonardo. Pirandello e la Sicilia. Catalnissetta, Fratelli Sciascia editori. 1961
- Sciascia Leonardo. "Dialettalità di Pirandello" in Atti...P. - 713.
- Starkie, Walter. Pirandello. Barcelona, Juventud, 1946. (Trad. de Carlos Alvarez Peña del original inglés pub. en Londres, 1937).
- Tilgher, Adriano. Studi sul teatro contemporaneo, Roma, 1923, Pp. 187- 191 en Monti, S. Op. cit. 164.

- Vittorini, Domenico. The drama of Luigi Pirandello New York, Dover, 1957.
- Whitfield, J.H. "La metamorfosi della novella" en Atti, P. 734.