



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

---

Gutiérrez, V. (1973). *Pirandello a través de la visión dialéctica de Mariategui* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. 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

---

**Título:**

Pirandello a través de la visión dialéctica de Mariátegui

**Autor:**

Victor Marco Gutiérrez Verástegui

**Año:**

1973

**Lugar de  
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de  
tesis:**

Bachillerato

**Palabras  
claves:**

José Carlos Mariátegui, Luigi Pirandello, vitalismo, influencia italiana, idealismo, tragedia

**Referencia  
en  
APA 7ma. ed.**

Gutiérrez, V. (1973). *Pirandello a través de la visión dialéctica de Mariátegui* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

## Resumen

El trabajo se proyecta resolver la aparente contradicción entre las ideas de José Carlos Mariátegui y las de Luigi Pirandello sobre el objetivo del arte contemporáneo. Se menciona la influencia de la cultura italiana en general, y la obra literaria de Pirandello en particular, dentro de las letras peruanas. Al constatarse que el pensador Mariátegui apreció el trabajo renovador del dramaturgo italiano, se abre la interrogante de cómo un intelectual materialista pudo confluir con el pensamiento de un escritor idealista. La tesis responde a este problema apuntando a la coincidencia ideológica de ambos autores, a partir de la aspiración común por destruir el orden tradicional y establecer un nuevo programa estético.

*Palabras Clave:* José Carlos Mariátegui, Luigi Pirandello, vitalismo, influencia italiana, idealismo, tragedia.

**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Programa Académico de Literaturas Hispánicas**



**NO SE PRESTA  
A DOMICILIO**

**PIRANDELLO A TRAVES DE LA VISION  
DIALECTICA S. DE MARIATEGUI**

**TESIS**

**PRESENTADA POR:**

**VICTOR MARCO GUTIERREZ VERASTEGUI**

**PARA OPTAR EL GRADO DE BACHILLER**

**EN LITERATURAS HISPANICAS**



022

**Lima — Perú**

**1973**

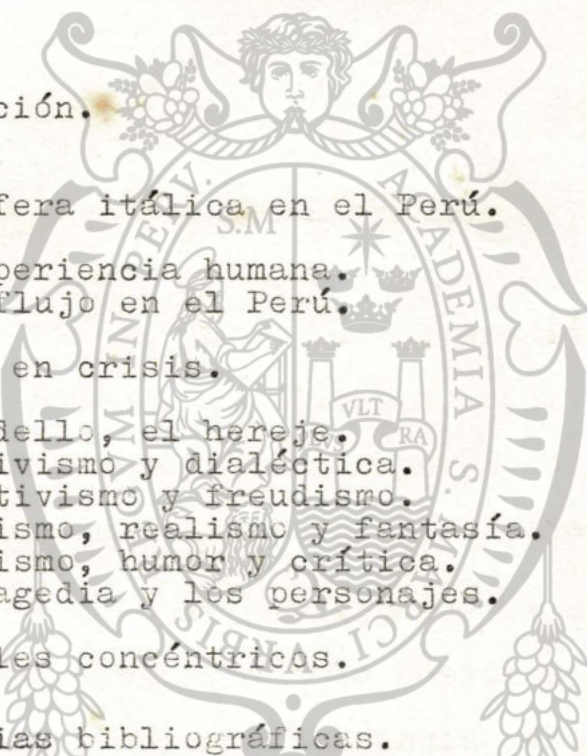


089

LE  
022  
LT

**NO SE PRESTA  
A DOMICILIO**

C O N T E N I D O



Introducción.

I. La atmósfera itálica en el Perú.

1. La experiencia humana.
2. El influjo en el Perú.

II. Un mundo en crisis.

1. Pirandello, el hereje.
2. Relativismo y dialéctica.
3. Subjetivismo y freudismo.
4. Idealismo, realismo y fantasía.
5. Vitalismo, humor y crítica.
6. La tragedia y los personajes.

III. Los móviles concéntricos.


Referencias bibliográficas.

Conclusiones.

Bibliografía.

Índice.



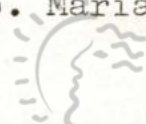


## INTRODUCCION

El influjo de la cultura italiana, a través de movimientos, tendencias y autores, implica un aspecto que es conveniente analizar y evaluar por su disímil pero ostensible ascendiente en el mundo de las letras en el Perú.

La agudeza analítica y el móvil doctrinario de José Carlos Mariátegui, uno de nuestros más renombrados pensadores, tuvo en Italia su estancia más fructífera. De acuerdo a sus palabras, allá desposó una mujer y algunas ideas. En la doctrina, la concepción estética y la crítica social, con un ritmo inusitado, nuestro autor aplicará a la realidad peruana lo adquirido en el mundo europeo.

Luigi Pirandello, premio Nobel, renovador del teatro moderno, artista original y herético, es una de las figuras de relieve de las letras de Italia y de la cultura occidental en nuestro siglo. Mariátegui, espíritu proclive



al cambio, apreció su obra renovadora en el teatro y su influjo en las otras artes de vanguardia. En su conocido relato, que enlaza elementos de la realidad y la ficción, La novela y la vida: Siegfried y el profesor Canela, se encuentra la influencia del mundo relativista de Pirandello.

Mariátegui apreció la obra del dramaturgo y narrador en todo su papel corrosivo de la tradición artística. Para el ensayista en la obra de Pirandello se encuentran los elementos de la filosofía y el arte de hoy, porque representa un estado de ánimo en consonancia con la declinación crepuscular de una cultura decadente que llevará consigo concepciones sociales, formas y artes injustos y anacrónicos. Muchas de las tentativas artísticas de Pirandello están vigentes en el credo estético de nuestros tiempos. Mariátegui, dialéctico, innovador y heterodoxo en el arte, las evaluó en su exacta magnitud.

Sin embargo muy pronto emerge la paradoja: ¿Es posible que un marxista como Mariátegui encontrara en Pirandello, idealista, el sustratum de la filosofía y el arte actuales? Es esta la contradicción que se quiere explicar en el presente trabajo.

Después de un examen detenido se comprueba que Mariátegui y Pirandello si bien provienen de sustentos doctrinarios diferentes, convergen en una actitud estética común. Idealista uno, materialista el otro, sin embargo, coinciden

en más de una instancia en la demolición del orden tradicional y en el establecimiento de un nuevo programa.

Individualista el dramaturgo, socialista el ensayista, difieren en la construcción futura, pero ambos, pre-munidos de una dialéctica inexorable, se afanan en destruir el orden establecido: el de la burguesía decadente, frívola e insensible. Escéptico el italiano y optimista el peruano, ostentan una pasión volcada al análisis, a la destrucción, y muestran en sus trabajos un sentido social y humano reconocibles.

Para el mejor logro de sus objetivos, en la organización de los diferentes elementos que integran el presente trabajo, se ha establecido tres partes: (a) una aproximación a la influencia de Italia en el Perú, (b) una apertura al mundo de Pirandello en sus diferentes estancias y (c) una confrontación de ambos autores. Se clausura con las conclusiones derivadas del examen realizado.



## I. La atmósfera itálica en el Perú.

El influjo de la cultura italiana en las letras hispánicas no se inicia en este siglo. En verdad, en el presente sólo existe una orientación consciente y deliberada hacia los logros culturales de Italia. Por ello, escrutando el devenir histórico, el torrente cultural de Europa hacia América, se recuerda que "la cultura itálica vino impregnada en el ánimo renacentista y aventurera de los primeros conquistadores españoles" (1). Aserto acorde con los hechos: basta pensar en el predominio político que tuvo España en Italia en el siglo XVI y recordar que algunos literatos -Boscán, Garcilaso, Quevedo y Cervantes- tuvieron relación directa con la cultura del Renacimiento. Esta influencia continúa en nuestro siglo y, en algunos casos, se la busca debido al interés de huir del agobiador tradicionalismo español, por un lado, y a la búsqueda de motivos y formas expresivas nuevas, por otro.

Caracterizando esta corriente hasta la época de

Mariátegui se puede afirmar que, sucesivamente, gravitaron en las letras peruanas: d'annunzianismo, futurismo y pirandellismo. Así lo reconoce Gaetano Foresta, uno de los pocos que ha estudiado, en casos concretos, el influjo de la cultura italiana en el Perú (2). La ingerencia, ciertamente, se extiende a todo el ámbito hispanoamericano. La fuente latina e itálica fue siempre asequible a literatos y pensadores. "Desde los clásicos hasta los ultraístas -escribe Mariátegui-, España no ha cesado de servir de mediadora entre Italia y sus ex-colonias" (3). Por cierto que este ascendiente no siempre ha sido favorable por la representación negativa y "la propensión espontánea del alma criolla a toda suerte de bizantinismos y delicuescencias crepusculares" (4)

La producción poética de Gabriel D'Annunzio se conocía en el Perú, casi en la totalidad de su labor creativa, desde inicios de nuestro siglo. Su predominio en la creación de los literatos de aquella época es obvia. El matiz lírico -subjetivo y melancólico, exquisito y sugestivo- se aproximaba al gusto finisecular y modernista de entonces. Algunos críticos, como Estuardo Núñez que ha estudiado ampliamente el asunto, encuentran como aportes positivos de D'Annunzio en la literatura peruana "un nuevo y delicado concepto de la obra artística y la selección de modelos estéticos" (5). "Acaso son -escribe- notas favorables la delicadeza formal y la sinceridad expresiva que muestran los escritores influidos,



dentro de su impulso de idealidad que contrasta con el descarnado y brutal realismo de que daba muestras la generación anterior" (6).

Es evidente, asimismo, la presencia de D'Annunzio en la primigenia obra narrativa de Abraham Valdelomar, particularmente en La ciudad de los tísicos. Mariátegui declara haber conocido la obra del poeta italiano, y dentro de un conjunto de artículos que tituló Valores de la cultura italiana, escribió: "D'Annunzio ha influido en un instante de nuestra literatura. Como alguna vez lo he dicho, considero al periodo colónida como un periodo de un cierto d'annunzianismo" (7). Explica que esta tendencia en el Perú fue de una seducción irresistible por el estado de ánimo rubendariano y muchas veces se tuvo que soportar "algunas de sus más empalagosas y ramplonas caricaturas,..." (8).

El Futurismo, cuyo manifiesto apareció en 1909, fue comentado inicialmente por Francisco García Calderón en un artículo publicado en 1913 en La Nación de Buenos Aires. Su influencia en la poesía peruana se refleja en las obras de Juan Parra del Riego y Alberto Hidalgo. Sin embargo, a pesar de sus ansias de renovación, Mariátegui comprendió muy pronto la demagogia y el oportunismo y en su trabajo Marinetti y el Futurismo, escribió:



"El futurismo resulta uno de los ingredientes espirituales e históricos del fascismo... Políticamente el futurismo ha sido absorbido por el fascismo... El Futurismo ha renegado, sobre todo, sus antecedentes anticlericales e iconoclastas... Todas las fuerzas tradicionalistas, todas las fuerzas del pasado, tienden necesaria e históricamente a confluír y juntarse. El futurismo se torna, así, paradójicamente pasadista" (9).

Estos juicios, emitidos en 1925, descubrieron al futurismo en sus móviles recónditos y mitigaron en gran medida el entusiasmo despertado en nuestro medio. Comentando esta circunstancia Estuardo Núñez refiere: "Como reacción contra Marinetti y el futurismo, Mariátegui acogió a una gran figura literaria de la Italia que llegaba a su consagración en el tercer decenio del siglo: Luis Pirandello. Admiraba en él al genio literario volcado tanto en la dramaturgia como en la narrativa, y lo proclamaba el representativo del genio literario de la época" (10).

De esta manera empieza la valoración y el aprecio por la obra de ese autor. Mariátegui publica en la revista Variedades, el 7 de febrero de 1925, en versión castellana, el cuento de Pirandello El banco bajo el viejo ciprés y, el 7 de marzo de 1926, su artículo Algunos relieves de la obra de Pirandello, recopilado más tarde con el título de El caso Pirandello en su obra El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy. El valor y el significado de la obra pirandelliana serán evaluados por el ensayista peruano en muchos otros trabajos. Pirandello, como lo han com

probado algunos críticos, influirá en la obra creativa de Abraham Valdelomar y del propio José Carlos Mariátegui.

### 1. La experiencia humana.

Desde la segunda década de nuestro siglo el mentor más caracterizado y gran divulgador de la cultura italiana en el Perú es Mariátegui. Esta vocación había empezado en él mucho antes de su viaje a Italia. Hombre de gran sensibilidad, imbuido de un espíritu analítico de rechazo a todo tradicionalismo, permanecía alerta a nuevas ideas y sistemas. "Mariátegui debió tomar los primeros contactos -especula Estuardo Núñez- con la cultura italiana a través de su amistad con un colega en las letras y colaborador en más de una obra, Abraham Valdelomar. De allí vino su inquietud, alimentada desde 1915, por viajar a Italia, antes que a otro país de Europa. Pero -aunque Mariátegui no lo advirtiera del todo- el retorno de Valdelomar, señala en el Perú, la declinación del influjo de D'Annunzio y la revelación de los valores de la nueva generación italiana, a partir de Marinetti" (11).

Mariátegui emprende viaje a Italia el 8 de octubre de 1919. Estará de vuelta al Perú después de un largo periplo el 20 de marzo de 1923. De este lapso, dos años y siete meses permaneció en Italia. Sin embargo, a pesar del poco tiempo, su asimilación a la cultura y el mundo europeos será indeleble en adelante. Desde entonces, toda su produc-

ción, con excepción de los 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana, estará dedicada a la "escena contemporánea" del viejo mundo, en sus implicancias políticas, sociales y artísticas. Es admirable la capacidad de penetración y análisis crítico en todos los problemas enjuiciados por él si se tiene en cuenta que la actualidad y circunstancia de muchos fenómenos no le otorgó suficiente perspectiva. El continente europeo es para Mariátegui un horizonte de expansión y perfeccionamiento. Allí abroga definitivamente el rezago de su cultura tradicional y obsoleta. Además adquiere disciplina, método de trabajo y maestría dialéctica en el encaramiento de los conflictos de su época. En tan corto tiempo llega a familiarizarse con las lenguas italiana, francesa y alemana, que le permitirán gran acopio bibliográfico sobre problemas sociales, económicos y artísticos. El espíritu de Mariátegui permaneció siempre alerta al hombre, al acontecimiento y al arte. En su prosa, breve y clara, incisiva y ágil, subyace una idea precisa y un raciocinio estricto. "Su estilo se hace más rápido. Pierde las excrecencias del barroquismo colónida que le sujetaban a su época de iniciación. Adquiere mayor agilidad y amplitud. No abandona en ningún momento el interés literario" (12), sostiene por su parte Luis Alberto Sánchez.

Sobre esta experiencia y el contacto humano, el estudioso italiano, Antonio Melis, afirma: "Su estancia en Europa y sobre todo en Italia, marca un hito en su formación

política y cultural. Conoce a Croce, a Gobetti, a Gramsci, a Nitti, a Sturzo, a D'Annunzio, a Romain Rolland, a Barbusse, a Gorki y a muchos otros hombres de estatura continental. El mismo afirmó que en Italia desposó una mujer y algunas ideas" (13). Pero, indudablemente, las figuras que incentivaron la actitud analítico-crítica que adquirirá desde entonces la producción de Mariátegui son Antonio Gramsci y Piero Gobetti. La relación entre Gramsci y el peruano puede encontrarse en primer término en el particular uso y aplicación que hacen del método marxista, que en ambos rebasa la aplicación sociologista. "No cabe duda -escribe Melis- de que la explicación más lógica de esta concordancia debe buscarse en la común fuente croceana...; de todos modos, esta analogía en el uso marxista del idealismo es bastante significativa" (14). Aparte de esta afinidad metodológica existen coincidencias en los puntos de vista y la temática de muchos trabajos. En ambos es notorio el apasionamiento por la problemática social, la crítica y la literatura. Igual que Mariátegui, Gramsci estuvo dedicado al análisis de la realidad de la patria.

Por otro lado, entre Piero Gobetti y José Carlos Mariátegui existe una suerte de vidas paralelas, una identificación en los objetivos, en el móvil ideológico y en la actitud. En un artículo suscrito por H. N. S., aparecido en la fenecida revista Cultura Peruana, se declara:



"La influencia de Italia alcanzó su clímax en el espíritu de Mariátegui a través de la obra y del ejemplo del ensayista y crítico Piero Gobetti. Y, salvo la propia obra de Croce, que influyó en ambos, la crítica y el ensayo obtuvo su más alta nota de sinceridad y de arraigo, de poder y de análisis, en la obra de estos dos ensayistas, en la década del 20 al 30... Definido por el propio Mariátegui, fue un crociano de izquierda y en política el teórico de la revolución liberal. El peruano, recibió también 'la austera enseñanza de Croce' y la prédica incendiaria de Sorel. Ambos llevaron el orden y los esquemas económicos a los estudios de historia. La adhesión a situaciones concretas más que a periodos cronológicos" (15).

Entre Gobetti y Mariátegui, además, existen otras concordancias. Los dos estudiosos aplicaron en sus respectivos países una crítica dialéctica inexorable, fueron anti-universitarios y anti-académicos. Los dos escribieron con apremio polemista, con libertad erudita y con voluntad analítica. Ambos alentaron la formación de una empresa editorial y la edición de una gran revista para difundir el pensamiento. Finalmente, en límite de coincidencias, ambos tuvieron una muerte prematura.

Como se sabe Mariátegui fundó en Lima, en 1926, Amauta, "revista de doctrina, literatura, arte y polémica", que ha dejado un acervo crítico inigualable en la cultura nacional. No mucho tiempo antes, Piero Gobetti había fundado en Turín la revista La rivoluzione liberale. El fascismo, por razones políticas, había impuesto la divulgación de figuras de segundo orden comprometidas con el régimen, relegando al olvido otras más relevantes. Por esta razón, en tres artículos que publica en 1929 en Mundial, Mariátegui reivin-

dica la importancia y el nuevo enfoque de la obra de Gobetti, quien, según su juicio, "era en filosofía, un crociano de izquierda y en política, el teórico de la 'revolución liberal' y el mílite de L'Ordine Nuovo" (16).

A su retorno de Europa Mariátegui iniciará en el Perú su tarea más significativa. Su producción crítica cubrirá todo el movimiento ideológico, político, social y literario del viejo continente. En sucesivos artículos y ensayos que se publicaron en Mundial, Variedades, Amauta, etc. desfilarán los hombres y sus obras y el análisis de los movimientos ideológicos, políticos, sociales y estéticos. Mariátegui fue un espíritu permeable a las nuevas concepciones y tuvo a flor de piel "la emoción de nuestro tiempo". La totalidad de su obra vertida en más de una docena de tomos así lo prueba.

## 2. El influjo en el Perú.

Abraham Valdelomar y José Carlos Mariátegui fueron los primeros pirandellianos en nuestro medio. El primero había evolucionado rápidamente desde un nostálgico remanente d'annunziano, en sus primeras obras narrativas, hasta anteponer un peculiar humor pirandelliano en la presentación de sus personajes. Así se lo plantea el propio José Carlos en el último capítulo de sus 7 ensayos. Explica que uno de los elementos esenciales en la narrativa de Valdelomar es

el humorismo, el que se manifiesta en la sonrisa bondadosa, en la sutil ironía y en la caricatura de sus personajes. Esta característica se destaca particularmente en Hebaristo, el sauce que murió de amor:

"Cuento pirandelliano ... por el método: indentificación panteísta de las vidas paralelas de un sauce y un boticario; pirandelliano por el personaje: levemente caricaturesco, mesocrático, pequeño burgués, inconcluso; pirandelliano por el drama: el fracaso de una existencia que, en una tentativa superior a su ritmo sórdido, siente romperse su resorte con grotesco y risible traquidó" (17).

Deliberada o inintencional es evidente también la influencia de la atmósfera y el tono lírico, vale decir subjetivo, en muchos de los relatos de Valdelomar. El influjo pirandelliano era seductor y en asonancia con la sensibilidad nostálgica y reminiscente de nuestro autor. El paralelismo que surge en la mente del narrador entre un objeto animado con uno inanimado implica, en el juicio de un crítico, el uso de un recurso típicamente pirandelliano:

"Al igual que en el cuento Hebaristo, el sauce que murió de amor, ensaya Valdelomar en Los ojos de Judas el artificio pirandelliano de ligar la existencia de un personaje a un objeto inanimado: sauce gemebundo, pueblerino, en el cuento; la imagen grotesca de un muñeco en Los ojos de Judas" (18).

Gaetano Foresta encuentra también influencia de Luigi Pirandello, aparte de Valdelomar, en la obra narrativa de otros autores peruanos: Clemente Palma, Manuel Beingolea, Angélica Palma, y en los poetas José María Eguren y Alberto Guillén. Este influjo en los escritores nombrados podría ma-

nifestarse, efectivamente, en la ironía, la imaginación, el realismo escéptico, el humor y el relativismo, en los narradores; y en el predominio de la imaginación, el subjetivismo y el tono afectivo en los poetas.

Pero la relación más interesante y trascendente es la que se manifiesta entre Mariátegui y Pirandello. "Mariátegui rappresenta la voce piú convincente nella ricerca di quegli elementi del fenomeno pirandelliano che si possono ritrovare nella letteratura peruviana del primo novecento" (19), escribe el profesor Foresta. Esta relación no sólo se hace palmaria en la admiración y aprecio que tenía nuestro ensayista por el dramaturgo siciliano sino en la inspiración de su obra creativa, en los impulsos afectivos de sus ensayos y en su concepción artística. La novela y la vida. Siegfried y el profesor Cancelli -según una carta del autor, "un relato, mezcla de cuento y crónica, de ficción y realidad"- se encuentra inmersa dentro de la atmósfera pirandelliana, de la novela Il fu Mattia Pascal, escrita en 1904.

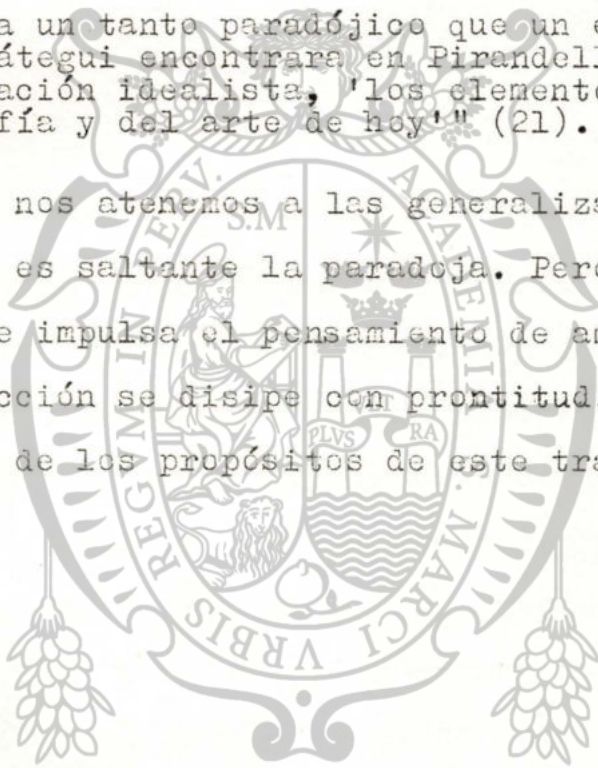
En su trabajo El caso Pirandello, Mariátegui realizó una esclarecedora exégesis de la obra del maestro italiano. Comprendió que su producción debía entenderse en función de los parámetros de tiempo y espacio. "En Pirandello se encuentran los elementos esenciales de la filosofía y el arte de hoy" (20), afirmó categóricamente. Actualidad y representatividad podría ser, en síntesis, la divisa de

la obra del maestro italiano, en opinión de nuestro ensayista.

No obstante, Estuardo Núñez, que en su obra mencionada ha estudiado extensamente la impronta de las letras de Italia en el Perú, encuentra una incongruencia:

"Resulta un tanto paradójico que un escritor marxista como Mariátegui encontrara en Pirandello, literato de neta filiación idealista, 'los elementos esenciales de la filosofía y del arte de hoy'" (21).

Si nos atenemos a las generalizaciones, al rótulo, ciertamente es saltante la paradoja. Pero si se examina el trasfondo que impulsa el pensamiento de ambos, es probable que la contradicción se disipe con prontitud. Esclarecer la cuestión es uno de los propósitos de este trabajo.



## II. Un mundo en crisis.

Por la falta de una fe, por el desencanto, por las contradicciones y la imposibilidad de solución de muchos problemas, Mariátegui estaba convencido de que asistía al crepúsculo de la civilización occidental. A su juicio, toda cultura ha tenido sus esquemas económicos, políticos, estéticos y morales, su propio pensamiento y fantasía. Aunque en un tiempo abrigaba una ilusión de eternidad, luego ha decaído y perecido. "Si empieza a flaquear nuestra civilización, socavada por el pensamiento relativista, es porque nuestra civilización se aproxima a su ocaso", escribió. La duda lo corroe todo. Ya no existen absolutos. Todas las organizaciones y los principios que las sustentan están en crisis. "Política y económicamente, la sociedad europea ofrece el espectáculo de una sociedad en decadencia" (22), ello implica el fin de nuestra civilización occidental.



Sin embargo, aunque el fin parecía ineluctable, Mariátegui tenía una fe. Afirmaba que "esta civilización contiene el embrión de una civilización nueva" (23). Su pensamiento dialéctico suscribía con reservas la tesis de Spengler que afirmaba que el fenómeno más importante de la historia de la humanidad era el nacer, florecer y declinar de las culturas. Aunque nuestro autor escribió sus juicios en 1922 es indudable que todavía no hemos sobrepasado la crisis. Las contradicciones del capitalismo y la subsistencia de los grandes problemas humanos incrementan la angustia del hombre actual igual que entonces. Su visión sigue en vigencia:

"Pero antes de que la sociedad nueva se organice, la quiebra de la sociedad actual precipitará a la humanidad en una era oscura y caótica... La antorcha de la estatua de la libertad será la última luz de la civilización capitalista, de la civilización de los rascacielos, de las usinas, de los trusts, de los bancos, de los cabarets y del jazz band" (24).

Mariátegui cree que la civilización burguesa ha caído en el escepticismo porque carece de los antiguos mitos de la revolución liberal: libertad, democracia, paz. Materialista pero dialéctico, sostiene que la crisis mundial se debe a que "la civilización burguesa sufre de la falta de un mito, de una fe, de una esperanza". En la búsqueda de un mundo para el mañana, "el proletario sí tiene un mito: la revolución social" (25). De todas maneras, como después de la noche viene el día, después del crepúscu-

lo vendrá "el hombre matinal", el hombre nuevo. Mariátegui se muestra escéptico ante la civilización burguesa, pero no llega a la desesperanza. Como revolucionario, tiene un credo y un anhelo.

La declinación de la sociedad capitalista se refleja también en la literatura y el arte contemporáneos. El arte se diluye en sin número de tendencias, corrientes, movimientos que buscan una salida, una solución. "La literatura moderna sufre, realmente, una crisis de individualismo y subjetivismo" asevera el ensayista (26).

Todo artista genuino es sensible a las inquietudes y esperanzas de su pueblo y de su época, el intérprete de sus expectativas. Considerando esta relación, Alberto Tauro, expresa que "una verdadera herejía artística obedece siempre a una coyuntura histórica; se nutre de los ideales porveniristas que alienta el público del artista; y expresa, o tácitamente, supone un voto contra las circunstancias del presente" (27).

José Carlos Mariátegui no tenía una visión estática ni encasillada de los fenómenos de la vida. No consideraba operante la adopción de esquemas invariables. No participaba del inmovilismo dogmático. Entre el arte y la vida debía existir una fluencia. Igual que la vida el arte debe ser también cambiante. "El arte -escribió- es sustancial y eternamente heterodoxo. Y, en su historia, la herejía de hoy

es casi seguramente el dogma de mañana" (28), y así en continuo decurso.

El arte en estos tiempos, como en los que escribió el ensayista, carece de un único rumbo. Se fragmenta en tendencias y en intentos nuevos, según los estados de ánimo y la actitud ante los problemas vitales. Hoy el arte marcha acorde con el desencanto y la angustia: "El humor y el pensamiento de la humanidad occidental son los mismos en teatro que en la física y la metafísica... Por el teatro, como por la filosofía, pasa actualmente una onda de escepticismo, de subjetivismo y de humorismo" (29), nos asevera el pensador peruano. Por lo tanto, no hay homogeneidad, no hay carácter, no hay un solo estilo; parecería que los ingredientes del nuevo arte se caracterizan por ser corrosivos de los elementos que lo sustentan.

### 1. Pirandello, el hereje.

La revolución teatral de Pirandello se desarrolla paralela a la revolución espiritualista e idealista que se produjo en Europa a comienzos de nuestro siglo. El arte de Pirandello vierte en el teatro el antiintelectualismo, el antirracionalismo, el antilogicismo que aparecen en la filosofía contemporánea la que, en síntesis, se condensa en el relativismo. Después de la primera guerra mundial emerge el drama del ser y del conocer y la angustia por el hombre

y su destino se hace inquietante. El teatro de Pirandello nos trae ese desasosiego y angustia humanas. Su obra está ligada, por ello, a la historia, y asume una actitud crítica contra los ídolos y esquemas de la cultura, incommovibles hasta entonces. En su obra existe un fermento libertario e irreligioso, una actitud de denuncia anti académica y antilibresca. En razón a estas apreciaciones el crítico italiano, Antonio Gramsci afirma:

"Lo importante es, sin embargo, que el sentido crítico-histórico de Pirandello le ha hecho superar y disolver, en el terreno cultural, el viejo teatro tradicional, convencional, de mentalidad católica y positivista, putrefacto, hundido en el fango de la vida regional o de los ambientes burgueses, obtusos y abyectamente banales; ..." (30)

Como rasgos generales, Mariátegui encuentra en el arte y pensamiento contemporáneos, elementos subjetivistas, ilógicos, escépticos, irracionales y destructivos. Es el arte de la disolución y de la crisis. Es el arte de la tentativa y de la búsqueda de caminos. El arte de la negación y no de la afirmación. Por estas razones considera a Luigi Pirandello el representante de la época:

"Lo que más me persuade del genio de Pirandello es la coincidencia del espíritu y de las proposiciones de su arte con la actitud intelectual y sentimental del mundo contemporáneo... En la obra de Pirandello están todas las intuiciones, todas las angustias, todas las sombras, todos los resplandores, del 'alma desencantada' de la civilización occidental" (31)

El gran artista traduce siempre la conciencia de la humanidad y, en este caso, la modernidad y la actualidad

del dramaturgo siciliano está en registrar las vibraciones y angustias de su tiempo, no sólo italiano o europeo sino del mundo occidental, que todavía vivimos. "Pirandello é il poeta che ha espresso la tragedia d'un mondo in dissoluzione", consigna Silvio D'Amico (32).

El inconformismo, como en Joyce y Proust, alienta en la obra de Pirandello. El "alma desencantada", escéptica, de la humanidad contemporánea se halla representada en la obra de ese gran artista. He allí su actualidad y representatividad. "El escepticismo, el relativismo, el subjetivismo filosófico de este mundo tienen, tal vez, en el arte de Pirandello su nota más exasperada y más patética", reitera el ensayista peruano (33).

Además de ser un autor teatral Pirandello era cuentista y novelista. Como narrador presentó las nuevas experiencias y técnicas que más tarde desarrollaría en el teatro. Sin embargo es el teatro el que le ha dado singular renombre. Posiblemente porque el teatro presenta estilización y síntesis de la vida. Más que las otras artes el teatro ha renovado sus elementos y su método en los últimos tiempos, desprendiéndose de la técnica informativa y anecdótica del teatro realista. Con mucha razón Mariátegui sostiene que "todas las inquietudes, los contrastes y los problemas de la historia contemporánea se reproducen en el mundo del teatro". Y, por lo mismo, concluye, si hay algo ca-

racterístico son los elementos negativos: "El gesto del teatro moderno es predominantemente burlón, irónico, agridulce, satírico; su lenguaje es paradójico; su actitud es sofista. Sus ingredientes mentales son negativos, corrosivos, disolventes" (34).

Pirandello es una de las figuras más importantes del teatro universal de este siglo. Con su obra la escena ha sufrido una violentísima conmoción. Es muy difícil perfilar las características de su obra. El es un creador individual y su pensamiento es herético y antidogmático. Su escepticismo, a diferencia de los positivistas, estima incognocibles el transmundo y el hombre. El teatro de Pirandello, a decir de Attilio Dahini, "es todo el teatro: es la comedia, es el drama, es la tragedia" al mismo tiempo (35). Se complace en romper esquemas y generalizaciones. Para el refinado gusto tradicional las formas antiliterarias y su extremado vitalismo resultan chocantes, sin embargo, en amplios sectores, "su base humana y dolorosa, su nota polémica antiburguesa, su anhelo de evasión hacia una vida más libre y natural..." le conquistan simpatía (36). Si su individualismo y subjetivismo pueden hacernos encuadrar su obra dentro del idealismo, contrariamente, su relativismo y dialéctica, lo alejan de concepciones absolutistas. Pirandello se complace en mostrarse antiintelectual y antirracional en



la gestión, desarrollo y exteriorización de su arte y, contrariamente, denota una vocación intuicionista. Su sentido crítico no le permite alejarse de lo inmediato, del incidente cotidiano, pero su vocación por el ser y su existencia le posibilita ascender, o descender, hacia todos los estratos del hombre. El individuo, sin otros ingredientes que su humanidad y su problemática, se convierte en el protagonista de sus obras. Para Pirandello el teatro es vida y a la inversa. Por esto, con perspicacia de crítico, Mariátegui, resalta que "el lado variable e irreversible de las cosas, el aspecto fluyente de la vida -lo transitorio y contrario- cobran un relieve singular, bajo el cual queda inmersa aquella permanencia y perennidad gratas al pensar platónico" (37).

## 2. Relativismo y dialéctica.

Después de la primera guerra mundial surgen angustiosas preguntas por el destino del hombre. La vida muelle y tranquila, despreocupada y galante de la belle époque se ha trastocado. Surge la angustia y el desconcierto. Proust creía entonces que el mundo de los astros era más fácil de conocer que las acciones de los hombres. Se conceptúa que cada hombre es una personalidad que vive en transformación continua. Las artes cambian y en el teatro aparece el drama del ser y del conocer. Se afirma en filosofía el intuicionismo de Bergson, es decir, el modo del conocimiento a-lógico. Monner Sans co-

rrelacionando distintos sectores expresa que era un "periodo de Bergson en filosofía, de Einstein en física, de Proust en la novela y de Pirandello en el teatro" (38).

Para José Carlos Mariátegui, crítico agudo y hombre de su tiempo, no pasó inadvertido el problema. El estima con precisión que la novedad de Pirandello residía en su relativismo y subjetivismo:

"Un vínculo espiritual, invisible pero evidente, une al teatro de Pirandello y las coordenadas de Einstein. Las novelas y las comedias pirandellianas contienen todas las fases de la filosofía del punto de vista. La novedad de la actitud estética de Pirandello reside en su relativismo y en su subjetivismo radicales" (39).

En sus narraciones y en sus dramas Pirandello trata el problema de la personalidad. No encuentra estructuras permanentes. No establece límites precisos entre la realidad y la ficción. No cree en absolutismos. Estas razones, posiblemente, impulsan a Mariátegui a decir que: "no hay cosa que un relativista no se sienta dispuesto a comprender y tolerar. El relativismo es fundamentalmente un principio o una escuela de tolerancia. Ser relativista significa comprender y tolerar todos los puntos de vista" (40).

Del escenario del teatro contemporáneo desaparece la unidad del carácter. Cada ser no es uno sino muchos. Cada ser se oculta tras una forma visible pero la vida, mutación perpetua, la contradice: "la vida -fluencia para Pirandello como para Hegel- vence la forma, fijeza pasajera..." escribe



Monner Sans (41). Todo esto lleva a la revisión de muchos conceptos y prejuicios fosilizados en la tradición. Mariátegui se explica de este modo por qué muchos de los "pejes gordos" de la literatura española muestran incapacidad para comprender la obra del dramaturgo siciliano: "El teatro de Pirandello niega el carácter. Niega su continuidad. Niega su coherencia. Pirandello, al revés de los dramaturgos pasados, nos presenta en sus piezas al no-carácter" (42). El retrato, la biografía, el tipo, muy gratos al gusto tradicional, han sido sustituidos ahora por el aspecto fluyente e inédito de la vida.

El teatro relativista de Pirandello es paradójico y subjetivo. Su arte se orienta a la creación libre, espontánea y subconsciente, y no a la simple representación objetiva. Resulta patente que todo el arte moderno participa de estas características. "Arte de una decadencia, arte de una disolución -lo reconoce Mariátegui; pero arte vigoroso y original el de Pirandello es, en el cuadro de la literatura contemporánea, el que más debate merece" (43). Si esto no parece muy ortodoxo habría que recordar también que, a juicio de nuestro autor, "el materialismo histórico es mucho menos materialista de lo que comúnmente se piensa" (44).

Parecería que el ideal de Pirandello es el de presentar la imagen móvil y variada capaz de interpretar la vida en todos sus rasgos. En verdad la naturaleza no ofrece los tipos puros, cada cosa es y no es al mismo tiempo. Todo

cambia. La vida no parece diversa a una hoguera encendida (45). "Todos los grandes ideales humanos -consigna Mariátegui- han partido de una negación; pero todos han sido también una afirmación... Las actitudes absolutamente negativas son estériles. La acción está hecha de negaciones y de afirmaciones" (46).

Pirandello entiende la vida como un continuo devenir cuya fluencia se trata de fijar en formas estables. Al igual que Unamuno, con quien guarda muchas similitudes, concibe la vida como lucha o como agonía. Y esta concepción hace que la característica más sobresaliente de su arte sea el processus. Para Antonio Gramsci la importancia de su obra radica en haber "intentado introducir en la cultura popular la dialéctica de la filosofía moderna, en oposición al modo aristotélico-católico de concebir la objetividad de la realidad" (47).

Pero además de la mutación, en la obra de Pirandello existe también la contradicción, la lucha de caracteres, los conflictos sociales. Attilio Dabini precisa que Seis personajes en busca de autor ofrece "el contraste entre la vida y la invención, entre la realidad y la ficción artística". Advierte que si esta obra resulta representativa de su autor es porque esta "dialéctica está presente en todo lo que Pirandello ha escrito en sus cincuenta años de creación" (48).

Refiriéndose a Bernard Shaw, Mariátegui afirmaba que el autor inglés conocía el pensamiento contemporáneo, que era antirracionalista a fuerza de racionalismo, metafísico a

fuerza de materialismo. Este contraste podría aplicarse también a Pirandello porque, de acuerdo a las palabras de nuestro autor, "el teatro dramatiza el pensamiento. El teatro es contradicción, conflicto, contraste" (49).

La dialéctica -la mutación, la contradicción, el proceso y la transformación-, como se observa, está presente en toda la obra del dramaturgo italiano.

### 3. Subjetivismo y Freudismo.

Se ha visto que Mariátegui encuentra en la obra de Pirandello un subjetivismo radical. Esta actitud im-  
plosiva guarda directa relación con los otros elementos de su arte. El autor italiano piensa que los procesos psicológicos tal vez puedan ser indefinibles para el filósofo pero que el artista, en el fondo, no hace sino representar estados psicológicos. "La obra de arte -escribe- está creada por el libre movimiento de la vida interior, que organiza las ideas y las imágenes en forma armoniosa, cuyos elementos se corresponden entre sí y con la idea madre que los coordina" (50).

La inspiración de Pirandello emerge de un estado de ánimo, de una lucha, de un conflicto interior. Su actitud paradójica y relativista es esencialmente subjetiva y toda su concepción del mundo tiene este punto de vista. Por esta razón Gramsci concluye que "Pirandello no siempre

llega a superar un verdadero solipsismo, porque la 'dialéctica' es en él más sofisticada que dialéctica" (51).

Haciendo una comparación entre Shaw y Pirandello, Mariátegui encuentra que el primero es un relativista histórico, mientras que el segundo es un relativista filosófico y psicológico: "Es un relativismo espontáneo y subconsciente de artista... Pirandello trata, en su teatro y en sus novelas, los problemas de la personalidad humana" (52). El arte para el dramaturgo no debe aislar una forma de la vida sino que debe ser vida ella misma, con todos sus conflictos internos. Este exacerbado relativismo y subjetivismo está explícito en estas palabras del autor italiano:

"¿El orden? ¿La coherencia? ¡Pero si tenemos cuatro, cinco almas que luchan entre sí: el alma instintiva, el alma moral, el alma afectiva, el alma social!" (53)

La presencia de Freud en la obra de Pirandello no se debe a un conocimiento y estudio de las obras del psiquiatra vienés. La actitud freudiana en la literatura aparece mucho antes que sus estudios se divulgaran entre los hombres de letras: "En un tiempo en que la tesis de Freud era apenas notoria a un público de psiquiatras, Pirandello y Proust -por no citar sino dos nombres sumos- presentan en su obra, rasgos bien netos de freudismo" (54), nos refiere Mariátegui. Parecería que la esencia de la teoría flotaba en el ambiente antes del advenimiento del psicoanálisis y esto se explica por la actitud antipositivista que existía en Europa

en las primeras décadas de nuestro siglo. El arte y la poesía muy pronto siguieron el camino de la inmersión en el yo profundo, otorgando así al artista mayor ámbito de acción.

Aunque los tiempos han cambiado y hoy el psicoanálisis está en retirada ante la investigación antropológica y psicosocial, José Carlos Mariátegui encontró analogías positivas entre el marxismo y freudismo:

"Freudismo y marxismo, aunque los discípulos de Freud y Marx no sean todavía los más propensos a entenderlo y advertirlo, se emparentan, en sus distintos dominios..., por su método frente a los problemas que abordan... La interpretación económica de la historia no es más que un psicoanálisis generalizado del espíritu social y político" (55).

Resulta también obvia en el pensamiento de Mariátegui la simpatía que él tiene por los surrealistas, por su adhesión al freudismo en psicología y al marxismo en política. Considera al surrealismo no una escuela más sino todo un movimiento, un proceso, una fuerza revolucionaria que merece una evaluación distinta:

"En vez de lanzar un programa de política suprarrealista, acepta y suscribe el programa de la revolución concreta, presente: el programa marxista de la revolución proletaria. Reconoce validez en el terreno social, político, económico al movimiento marxista. No se le ocurre someter la política a las reglas y gustos del arte" (56).

Mariátegui piensa que, ante tanto prosaísmo y naturalismo infructuoso, resalta el sentido renovador del surrealismo. Lo encuentra más sincero y revolucionario en el

arte que el futurismo de Marinetti, Su punto de vista es la-  
to y, tal vez, para algunos arbitrario: "Suprarrealista es  
el italiano Pirandello. Suprarrealista es el norteamericano  
Waldo Frank, suprarrealista es el rumano Panait Istrati. Su-  
prarrealista es el ruso Boris Pilniak" (57) aunque no hayan  
pertenecido al conocido grupo de París.

#### 4. Idealismo, realismo y fantasía.

El predominio positivista cae en descrédito  
antes de concluir el siglo XIX. En el nuestro, el remolino  
escéptico y relativista, con su reflejo en diversos ámbitos,  
muy pronto trae consigo un aire idealista. Aparece de nuevo  
la preocupación metafísica. Es la época del neokantismo en  
Alemania, del neohegeliano crociano en Italia y de la in-  
quietud espiritualista en Francia. En el aire de los tiempos  
parece sentirse que el enigma de la vida escapa a la penetra-  
ción lógica. Se prefigura que la razón no siempre da respues-  
tas satisfactorias a preguntas esenciales. Mariátegui -re-  
flexivo, dialéctico, alerta siempre a los cambios- da cuenta  
de la paradoja: "Lo metafísico ha recuperado su antiguo rol  
en el mundo después del fracaso de la experiencia positivis-  
ta. Todos sabemos que el propio positivismo, cuando ahondó  
su especulación, se tornó metafísico" (58). Por el título de  
un artículo suyo es posible concluir que sentía un pesimismo  
de la realidad y un optimismo del ideal.



Mariátegui piensa que lo que más diferencia a la burguesía del proletariado es el mito. La burguesía ha perdido sus antiguos mitos y se ha vuelto incrédula, escéptica. En cambio el proletariado sí tiene un mito: la revolución social. "La fuerza de los revolucionarios -escribe- no está en su ciencia; está en su fe, en su pasión, en su voluntad. Es una fuerza religiosa, mística, espiritual" (59). A aquellos que juzgan que esto es idealismo puro es necesario recordarles otro juicio del pensador peruano:

"El materialismo socialista encierra todas las posibilidades de ascensión espiritual, ética y filosófica" (60).

Precisamente, la originalidad y novedad de Pirandello se cifra en que, en sus creaciones, se debaten los problemas de la idea, del ser; de la vida, de la existencia. Mariátegui, con influjo crociano, piensa que el hombre es a fin de cuentas un animal metafísico, que no vive fecundamente sin una concepción metafísica. El mito -una creencia superior, una esperanza suprahumana- mueve al hombre en su historia (61).

Frente a la crisis actual, ante el escepticismo y aun el nihilismo, piensa Mariátegui, no se puede sino concluir que la experiencia racionalista no ha hecho sino conducir a la humanidad a la convicción de que la razón sola no puede darle una salida. La paradoja es obvia: "El racionalismo -sentencia- no ha servido sino para desacreditar a



la razón" (62).

La literatura de la burguesía, de acuerdo a este mismo punto de vista, no ha podido ser realista, del mismo modo que no lo han podido ser ni la política ni la filosofía burguesas. Mariátegui piensa que la burguesía no ha podido nunca liberarse de los resabios románticos ni de los modelos clásicos: "Había que soltar la fantasía, liberar la ficción de todas las viejas amarrazas, para descubrir la realidad" (63).

La literatura decadente ha acostumbrado al público al artificio, al ruido, a la complicación. La fragmentación y especialización del arte moderno constituyen -en el fondo- un rechazo al objetivismo y naturalismo realista. El arte burgués pretendía ser un reflejo de la realidad pero, en el hecho, la deformaba: "El realismo burgués o pequeño burgués -consigna Mariátegui-, no se ha desprendido nunca de una mitología, de una idealización, cuyo mecanismo secreto se le escapaba. Era un realismo a medias" (64). Para el ensayista sólo el arte socialista o proletario puede ser verdaderamente realista.

En el teatro realista-naturalista todo tenía un punto de vista objetivo: existía una descripción de ambientes, una acción verosímil y personajes esquematizados de psicología plana. Todo era observado desde fuera. La presentación no reflejaba necesariamente el criterio de la verdad:

"La muerte del viejo realismo no ha perjudicado absolutamente el conocimiento de la realidad. Por el contrario, lo ha facilitado. Nos ha liberado de dogmas y de prejuicios que lo estrechaban. En lo inverosímil hay a veces más verdad, más humanidad que en lo verosímil. En el abismo del alma humana cala más hondo una farsa inverosímil de Pirandello que una comedia verosímil del señor Capus" (65).

Indudablemente que José Carlos Mariátegui percibía las profundas motivaciones del arte moderno. Su pensamiento y audacia aún hoy logra impresionar la adormecida sensibilidad de algunos y los estrechos esquemas mentales de otros. Alberto Tauro expresa que el pensador peruano "toma la fantasía como símbolo de las fuerzas creadoras, y la mera objetividad realista como símbolo de la contemplación estática (66)". La fantasía para Mariátegui es una capacidad dialéctica que le permite a todo artista anticiparse al cambio, al establecimiento de nuevas etapas: "La fantasía no tiene valor sino cuando crea algo real. Esta es su limitación. Este es su drama" (67). Por esto el artista sin capacidad imaginativa es el menos dotado para un arte verdaderamente realista. El realismo no implica la renuncia de la fantasía.

La característica del arte decimonónico era su orientación naturalista. Mariátegui comprueba "en el teatro moderno un hecho esencial: la defunción de la escuela realista" (68). Y uno de los autores revolucionarios de las tendencias nuevas es el maestro italiano. El ya está en el terreno de lo que se conocería luego como realismo mágico:

"Pirandello, al mismo tiempo, nos conduce a una revisión de nuestras ideas sobre ficción y realidad. En su literatura, los confines entre la realidad y la ficción se borran mágicamente. Pirandello se obstina en convencernos de la realidad de la ficción y, sobre todo, de la ficción de la realidad. Los personajes de la fantasía no son menos reales que los personajes de carne y hueso. Son a veces más reales, más interesantes, más trascendentes" (69).

Oscar Wilde imaginaba que la bruma de Londres había sido creada por sus habitantes. Pirandello piensa que "la naturaleza se sirve del instrumento de la fantasía humana para proseguir su obra de creación" (70). Mariátegui no sólo cree que el arte conduce al conocimiento de la realidad sino que existe una interinfluencia: "Lo verdadero es que la ficción y la realidad se modifican recíprocamente. El arte se nutre de la vida y la vida se nutre del arte. Es absurdo intentar incomunicarlos y aislarlos" (71).

En el teatro contemporáneo no solamente existe un reclamo sino una emergencia a la vida misma por parte de las criaturas de ficción. Esto se hace dramáticamente evidente en Seis personajes en busca de autor cuando los personajes aparecen y se imponen sin papel en el escenario, con un cúmulo de experiencias vitales, sin que haya nada escrito sobre ellos.

##### 5. Vitalismo, humor y crítica.

En el descubrimiento de la realidad que hace Pirandello adopta un punto de vista interno, variado e in-

formal: el punto de vista del humorista. El humorismo en Pirandello es un método de apertura por la significación y la capacidad connotativa de hechos y objetos. Mariátegui afirmó que por el teatro contemporáneo atravesaba una onda de humorismo: "El gesto del teatro moderno es predominantemente bur<sup>l</sup>ón, irónico, agridulce, satírico; su lenguaje es paradójico; su actitud es sofista" (72).

Con el humorismo empieza la duda, con la duda la reflexión. Una reflexión sui géneris que permite el conocimiento de los aspectos más insospechados de la existencia; que abre los caminos de la inquietud subjetiva. El humorismo surge porque la vida es contraste. Es explicable por qué el teatro de Pirandello tiene gran apego a la vida. Es vitalista en el más amplio sentido del término. El humorista capta siempre la vida en su esencia íntima. El humorismo es un reactivo disolvente sobre la materia viviente. "Cualquier humorista verdadero no sólo es poeta, sino que además es crítico", sostiene Pirandello (73).

Mariátegui, refiriéndose a la obra de Shaw, asevera que al dramaturgo inglés le interesa la verdad y no el chiste, que su humorismo no quiere hacernos reír sino pensar. Es lo que también puede decirse de Pirandello: en su humorismo se cohesionan las diversas contradicciones de su capacidad de sentir y de pensar. El profesor Gaetano Foresta resalta el sentido contradictorio, vale decir dialéctico,

del humorismo:

"El humorista lo examina, lo mira desde el interior, lo descompone y, frente a aquello que era el aspecto cómico, ve surgir el aspecto trágico y viceversa;... el humorista es, pues, la expresión más típica, más completa del arte y lo es porque la vida recoge su verdadera esencia: la dialéctica o, lo que es lo mismo, los aspectos más diversos y completamente opuestos" (74).

A Pirandello le interesa, más que una pintura de un ambiente, de una forma social, el individuo en sí, con su carga y su angustia. La vida es para él un continuo devenir, una fluencia cuya movilidad escapa de las formas determinadas. Mariátegui, por su parte, piensa que la vida es circulación, movimiento, marea. No un monólogo sino un diálogo, un coloquio (75).

#### 6. La tragedia y los personajes.

El arte de Pirandello surge de una concepción existencial del hombre y del mundo. Esa es su concordancia con el desconcierto contemporáneo del hombre. En su obra se ve y reconoce la humanidad de nuestros tiempos. Su teatro tiene así una proyección universal: la representación crítica de la vida. "Pirandello se asoma al mundo, descubre la vida como un teatro: Totus mundus agit histrionem... Los hombres se afanan para parecer lo que son y cada noche en el silencio de sus habitantes grises, prescinden de la máscara, se quitan los cropeles de la escena" (76).

Al presentar la angustia del existir, la impo-

sibilidad de ser, se admite que Pirandello ha entregado a la humanidad una nueva tragedia. "La tragedia está en el vivir, no en el morir. Está en el vivir cada día en los ojos de la gente" (77), en las acciones cotidianas y comunes que realizamos como simples seres vivientes. Massimo Bontempelli piensa que en los griegos la tragedia fue la lucha desigual del hombre contra una fuerza exterior, los dioses del Olimpo. En los románticos la tragedia se dio de la lucha contra una fuerza interior, las indómitas pasiones. En la nueva tragedia de Pirandello la tragedia surge del sentirse vivir que se manifiesta en la angustia por la inmensa nada que rodea al hombre (78).

Pirandello no crea grandes arquetipos como los héroes burgueses. El va en busca de los hombres simples. El ilumina la vida de los humildes. Sus criaturas presentan solamente la faceta de su propia humanidad, con sus conflictos y contrastes, con sus anhelos y sus frustraciones. El hombre de Pirandello, nos dice Dabini, "nunca es un ser en abstracto; nunca es mero símbolo. Es siempre un hombre humana, social y aun económicamente determinado: es campesino, marinero, minero, profesional, intelectual, funcionario, empleado, bien vinculado con su realidad; bien ubicado en su ambiente;..." (79). La narración y el teatro de Pirandello es, pues, una aproximación bondadosa hacia el individuo y un intento por resolver sus enigmas. El arte de Pirandello,

a despecho de su individualismo, conlleva un sentido de solidaridad humana, de angustia común.

El teatro tradicional con sus caracterizaciones nos propone que veamos personas y, a través de sus acciones, veamos drama. Pirandello logra interesarnos por los personajes como simples personajes, es decir, como criaturas de la ficción. No obstante, estos entes de ficción pueden convertirse, por su carga vital, por su dinamismo, en seres animados que actúan aun con independencia de su autor. Por esto, Mariátegui expresa que "la fortuna y el acierto del teatro no consiste en la creación de personajes aparentemente humanos y verosímiles sino en la creación de personajes vivos... Los personajes que consiguen vivir -afirma- son eternos. Y eternizan a los hombres que los imaginaron" (80).

Pirandello exaspera a su auditorio oponiendo la ficción de la realidad a la realidad de la ficción. Surgen acusaciones de cerebralismo, de inverosimilitud, de artificio. "En todo caso, explicando este aspecto de Pirandello con una paradoja -comenta Mariátegui-, se podría decir que sus personajes son de una inhumanidad muy humana" (81). Las criaturas del teatro pirandelliano registran siempre las ínimas vibraciones y anhelos humanos. En eso se asienta su agtualidad y modernidad.

Los personajes de la fantasía no tienen por qué ser menos reales que los de carne y hueso, sostiene Mariátegui: "Son a veces más interesantes y más trascendentes..."

Quien nace personaje, quien tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede mofarse hasta de la muerte porque no muere jamás. Morirá el hombre, el escritor, instrumento mortal de la creación; pero la criatura es imperecedera" (82).

Ante la humanidad de Pirandello, el superhombre, el héroe dannunziano, se convierte en personaje abstracto, en un personaje de desviación, irreal y, contrariamente, los personajes anónimos surgen al arte, a la vida.



### III. Los móviles concéntricos.

Después de haber examinado los caracteres del arte de Pirandello y la doctrina que lo sustenta, es explicable por qué un marxista como Mariátegui encuentra en la obra de Pirandello, literato idealista, los elementos de la filosofía y del arte de nuestros tiempos. Entre el dramaturgo, individualista y subjetivista, y el ensayista, socialista y materialista, existen, método, actitud y sensibilidad afines. Si bien difieren en sus remotas concepciones ideológicas, en los móviles y en el enfrentamiento a la realidad, se evidencia una actitud común, una voluntad de cambio y crítica ante su tiempo. En sus concepciones artísticas en toda circunstancia se mostraron heterodoxos y heréticos con la tradición estética y se adhirieron, en ímpetu de renovación, a los nuevos movimientos estéticos.

Hay que señalar que si bien Pirandello y Ma-

riátegui tienen, entre otras influencias doctrinarias, un ligero ascendiente de Croce, este autor se ha sentido siempre un liberal en política. Según lo explica Mariátegui, "Croce ha sido siempre menos independiente de lo que se supone, de la mentalidad, 'entre positivista y materialista' de la Italia del 900" (83). En otros términos, la influencia idealista de Croce no es reaccionaria sino liberal y no desconoce la motivación materialista.

Es claro también que Pirandello y Mariátegui, como artistas de genio, han estado comprometidos con sus épocas. "Pirandello hace de 'espejo revelador' de la realidad histórica italiana" escribe Attilio Dabini (84). Aserción que puede aplicarse sin menoscabar a José Carlos Mariátegui. Igualmente espejo revelador de la realidad peruana.

El carácter más relevante del teatro de Pirandello es el enfrentamiento a la realidad, a su problemática y la traducción de los anhelos del hombre contemporáneo. Mariátegui hizo otro tanto en un ámbito concreto y en un tiempo a través del ensayo. "Pirandello marca una tendencia; señala una época", consignó Mariátegui (85). El hizo otro tanto en el pensamiento doctrinario y social de nuestra patria.

El móvil idealista y subjetivo de Pirandello en pareja, igualmente, con la ascensión espiritual de Mariáte-



gui sin desmedro de su materialismo histórico:

"Y nunca nos sentimos más rabiosa y eficaz y religiosamente idealistas que al asentar bien la idea y los pies en la materia" (86).

Pirandello muestra una concepción dialéctica hegeliana. La vida es para él una hoguera que arde sin cesar y, la forma, es decir la creación artística, debe animarse y seguir la vida. Mariátegui, materialista dialéctico, la utiliza como un método de análisis y explicación.

Por la extracción popular de sus personajes, por los temas a ras de la vida, el teatro de Pirandello recibió el desdeñoso apelativo de dialectal y populachero. La obra antiacadémica de Mariátegui de estudio y divulgación es, del mismo modo, de orientación popular.

En las obras de Pirandello, sustentadas en el análisis del hombre y su ambiente, existe, aunque veladamente, un sentido crítico histórico. Es creador e innovador al mismo tiempo: "Ha contribuido mucho más que los futuristas a desprovincializar al hombre italiano -escribe Antonio Gramsci-, a suscitar una actitud crítica moderna en oposición a la actitud melodramática tradicional y ochocentista" (87). Mariátegui, por su parte, ha contribuido a descolonizar el intelecto y a incentivar una actitud crítica en oposición al conformismo e inmovilismo tradicionales.

Se ha visto que la perspectiva individualista de Pirandello, no es óbice para ofrecer un cuadro social

significativo y ejemplar. En su teatro se relleva la simpatía hacia los justos y los humildes.

"El ilumina la vida de los pobres de una luz superior, de modo que sus criaturas, transfiguradas o desvirtuadas por el mal, por el vicio, por la necesidad, presentan la cara de su propia humanidad..." (88)

Es conocida, parejamente, la vocación social y la solidaridad del ensayista peruano. La obra de Mariátegui estuvo dirigida a la transformación social, a la reivindicación de los proletarios, y a la creación de una sociedad más justa.

Pirandello libra al teatro de un vaho aristocratizante y melodramático. Su arte supo sacudir el adormecimiento y la frivolidad de una sociedad dominadora y decadente. Con Pirandello el drama sale de los salones a la calle, del círculo elitista desciende a la multitud. En referencia a esto, tal vez, Mariátegui describió:

"El drama humano tiene hoy, como en las tragedias griegas un coro multitudinario. En una obra de Pirandello, uno de los personajes es la calle. La calle con sus ruidos y con sus gritos está presente en los tres actos del drama pirandelliano... La calle, cauce proceloso de la vida, del dolor, del placer, del bien y del mal" (89).

Por el sendero hollado por Pirandello caminan todavía el teatro, la prosa y la poesía contemporáneas. Mucho del genio de su obra sigue aún vigente en las creaciones literarias. Es patente, todavía, la función destructiva antes que constructiva de los literatos hoy en día.



Mariátegui resulta uno de los más lúcidos exegetas y divulgadores de la obra de Luigi Pirandello. Después de haber glosado su pensamiento queda demostrado que el peruano conoció y evaluó las instancias humanas y culturales de su arte nuevo. Idealista uno, marxista el otro, sin embargo, exhiben en el ejercicio un dinamismo común e inusitado: pasión entregada al análisis de la vida, afán de destrucción, quiebra del tradicionalismo, método dialéctico y solidaridad humanas. Afinidades de dos mentes perspicuas y espíritus genuinos en sus respectivos ambientes sociales.



Referencias bibliográficas

- (1) Estuardo Núñez: Las letras de Italia en el Perú. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968, p. 11.
- (2) Vid.: Gaetano Foresta: "Pirandello e Mariátegui". En Nueva Antología, Roma, vol. 500, fascicolo 200, agosto, 1967, p. 513.
- (3) José Carlos Mariátegui: El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy. Lima, Empresa Editora Amauta, S.A., 1950, p. 168.
- (4) Ibid., pp. 169-170.
- (5) Op. cit., p. 143.
- (6) Ibid., p. 128.
- (7) Op. cit. p. 122.
- (8) Ibid., p. 170.
- (9) José Carlos Mariátegui: La escena contemporánea. Lima, Empresa Editora Amauta, 1964, pp. 188-189.
- (10) Op. cit., p. 150.
- (11) Ibid., p. 163.
- (12) Luis Alberto Sánchez: La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. Lima, Ediciones de Ediventas S.A., 1966, t. IV, p. 1436.
- (13) Antonio Melis: "Mariátegui, primer marxista de América". En Casa de las Américas, N° 48, mayo-junio, 1968, p. 19.
- (14) Ibid., p. 20.



- (15) H.N.S.: "El compromiso con el país y con la crítica . Piero Gobetti y J.C. Mariátegui!". En Cultura Peruana, Lima, Nº 149-150, vol. XX, noviembre-diciembre, 1960, p. 56.
- (16) El Alma matinal..., p. 149.
- (17) José Carlos Mariátegui: 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima, Empresa Editora Amauta, S.A., 1952, p. 307.
- (18) Mario Castro Arenas: La novela peruana y la evolución social. Lima, Ediciones Cultura y Libertad, 1965, p. 150.
- (19) En Pirandello e Mariátegui, p. 526.
- (20) El Alma matinal..., p. 131.
- (21) Op. cit., p. 150.
- (22) José Carlos Mariátegui: Signos y obras. Lima, Empresa Editora Amauta, S.A., 1959, p. 79.
- (23) Ibid., p. 83.
- (24) Ibid., p. 83.
- (25) El Alma matinal..., pp. 23 y 28.
- (26) Signos y obras, p. 31
- (27) Vid.: José Carlos Mariátegui: El artista y la época. Lima, Empresa Editora Amauta, 1959. Prólogo de Alberto Tauro, p. 9.
- (28) Ibid., p. 64.
- (29) Ibid., p. 184.
- (30) Antonio Gramsci: Cultura y literatura. Madrid, Ediciones Península, 1967, pp. 309-310.

- (31) El Alma matinal..., p. 131.
- (32) Silvio D'Amico: Storia del teatro drammatico.  
Milan, Garzanti, Editore, vol. II, 1960 p. 338.
- (33) El Alma matinal..., p. 131.
- (34) El Artista y la época, pp. 183 y 184.
- (35) Attilio Dabini: Teatro italiano del siglo XX. Buenos Aires, Ediciones Losange, 1958, p. 82.
- (36) Vid.: Natalio Sapegno: Historia de la literatura italiana. Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1964, p. 612.
- (37) El Alma matinal..., p. 135.
- (38) José María Monner Sans: Panorama del nuevo teatro. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1942, pp. 121-122.
- (39) El artista y la época..., p. 184.
- (40) El Alma matinal..., p. 190.
- (41) Op. cit., p. 125.
- (42) El Alma matinal..., p. 135.
- (43) Ibid., pp. 135-136.
- (44) Signos y obras, p. 119
- (45) Vid.: Gaetano Foresta: "Críticas e interpretaciones del arte pirandelliano". En Letras, Nos. 70-71, primero y segundo semestres, 1963, pp. 88-89.
- (46) El Alma matinal..., pp. 36 y 37.
- (47) Op. cit., p. 307.
- (48) Op. cit., p. 73
- (49) El Alma matinal..., pp. 186 y 187.

- (50) Luigi Pirandello: Ensayos. Madrid, Ediciones Guadarrama, S.A., 1968, p. 161.
- (51) Op. cit., p. 307.
- (52) El Alma matinal..., p. 189.
- (53) Luigi Pirandello: Ensayos, p. 202.
- (54) El Artista y la época, p. 37.
- (55) José Carlos Mariátegui: Defensa del marxismo. Lima, Empresa Editora Anauta, 1967, p. 68.
- (56) El Artista y la época, p. 47.
- (57) Ibid., p. 23.
- (58) El Alma matinal..., p. 193.
- (59) Vid., El Alma matinal..., p. 28.
- (60) José Carlos Mariátegui: Ideología y política. Lima, Empresa Editora Anauta, 1969, p. 250.
- (61) Vid.: El Alma matinal..., p. 24.
- (62) Ibid., p. 23.
- (63) Vid., Signos y obras, pp. 85-86.
- (64) Ibid., p. 111.
- (65) El Artista y la época, pp. 23-24.
- (66) En el prólogo a El Artista y la época, p. 11.
- (67) Ibid., p. 23.
- (68) Ibid., p. 186.
- (69) Ibid., p. 184.
- (70) Ibid., p. 184.
- (71) Ibid., p. 186.
- (72) Ibid., p. 184.
- (73) Luigi Pirandello: Ensayos, p. 83.

- (74) En: Críticas e interpretaciones... p. 89.
- (75) El Artista y la época, p. 27.
- (76) Críticas e interpretaciones..., p. 102.
- (77) Ibid., p. 102.
- (78) Vid.: Attilio Dabini: Teatro italiano del siglo XX,  
p. 81.
- (79) Ibid., p. 74.
- (80) El Artista y la época, p. 185.
- (81) El Alma matinal..., p. 135.
- (82) El artista y la época, pp. 184-185.
- (83) El Alma matinal..., p. 128.
- (84) Op. cit., p. 73.
- (85) El Alma matinal..., p. 129.
- (86) Vid.: Ideología y política, p. 250.
- (87) Antonio Gramsci: Literatura y vida nacional.  
Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1961, p. 70.
- (88) En Críticas e interpretaciones..., p. 99.
- (89) El Artista y la época, p. 29.



## CONCLUSIONES

1. El ascendiente de la cultura italiana, por vía directa o a través de España, se ha condensado en fructíferos módulos para la inquietud renovadora de la tradición literaria en el Perú. En nuestro siglo d'annunzianismo, futurismo y pirandellismo, impulsaron a movimientos y autores en la búsqueda de nuevas formas expresivas. El logro más importante se cuaja en la ruptura con la tradición hispana y en la adopción de nuevos estilos.
2. La estancia de José Carlos Mariátegui en Italia implica para el pensador peruano un intervalo de perfeccionamiento y decantación en sus concepciones ideológicas, sociales y artísticas y en la creación de un nuevo estilo, preciso y matinal. La influencia de Croce, Gobetti, Gramsci, Bontempelli y Pirandello, en diferentes grados, está latente en su obra y en su espíritu analítico-crítico.
3. La aparición de la filosofía relativista genera una crisis en la cultura europea a inicios de nuestro siglo. Emerge el escepticismo que reactiva la quiebra de los esquemas mentales, particularmente, en el arte y en la literatura. Luigi Pirandello, es el representante álgido, de este período y, sin desmedro de su logro artístico, contribuye al desvelo de la decadencia de las antiguas concepciones de la sociedad burguesa.



4. El remolino impulsa el inmovilismo objetivo y racional.

La decadencia del predominio realista y naturalista posibilita la libertad creativa de los fueros de la imaginación. El nuevo arte otorga un inusitado dinamismo que enriquece el contenido expresivo. El arte se nutre entonces de la vida y la vida del arte.

5. La carga relativista y subjetiva, el humor y la crítica

del teatro pirandelliano está en consonancia con los cambios sociales y los movimientos de vanguardia. El impulso dialéctico de su negación condiciona una nueva afirmación estética de resultados sorprendentes.

6. En el pensamiento social de Mariátegui, la obra del in-

dividualista Pirandello configura la etapa de una transición necesaria. La importancia revolucionaria de su obra está en el desencadenamiento rebelde, en la apertura al análisis y a la libertad creativa. Buscar la liberación del espíritu de ninguna manera implica la renuncia del materialismo histórico. He ahí el porqué de la aquiescencia que tuvo el peruano por el dramaturgo siciliano.

7. Si bien provienen de contrarias concepciones ideológicas,

entre Pirandello y Mariátegui existen sectores concéntricos afines. En la visión dialéctica del pensador peruano el arte del dramaturgo cumple una función en la revolución y en el logro de los objetivos nuevos. Es el arte de la destrucción y de la búsqueda que hará posible la constitución de un nuevo credo estético al servicio de la clase proletaria.

BIBLIOGRAFIA

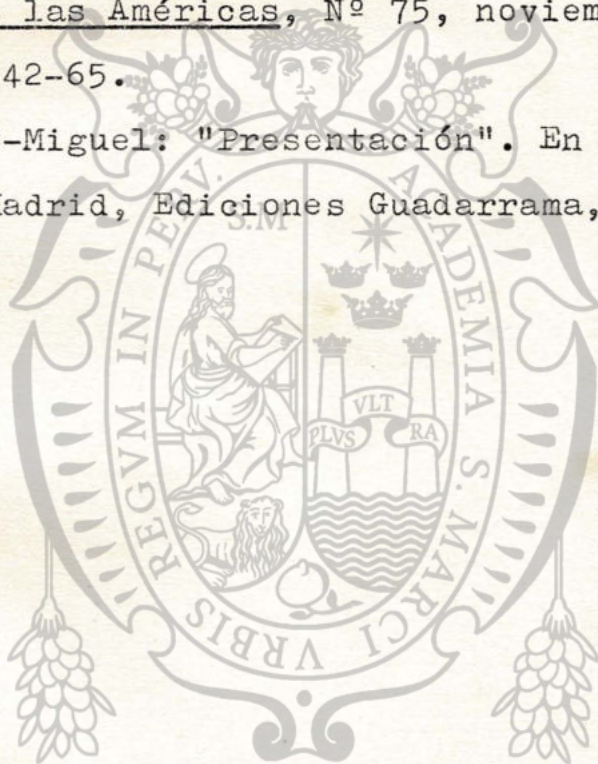
- CHOY, Emilio: Lenin y Mariátegui. Lima, Empresa Editora Amauta, S.A., 1970.
- D'AMICO, Silvio: Storia del teatro drammatico. Milán, Garzanti, Editore, vol II, 1960.
- DABINI, Attilio: Teatro italiano del siglo XX. Buenos Aires, Ediciones Losange, 1958.
- DEL PRADO, Jorge y otros: Vigencia de José Carlos Mariátegui. Lima, Campodónico Ediciones, S.A., 1972.
- GRAMSCI, Antonio: Cultura y literatura. Madrid, Ediciones Península, 1967.
- \_\_\_\_\_ . - Literatura y vida nacional. Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1961.
- MARIATEGUI, José Carlos: Defensa del marxismo. Lima, Empresa Editora Amauta, 1957.
- \_\_\_\_\_ . El Alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy. Empresa Editora Amauta, 1950.
- \_\_\_\_\_ . El artista y la época. Lima, Empresa Editora Amauta, 1959.
- \_\_\_\_\_ . Signos y obras. Lima, Empresa Editora Amauta, 1959.
- MELIS, Antonio, Adalbert Dessau y Manfred Kossok: Mariátegui. Tres estudios. Empresa Editora Amauta, S.A., 1971.
- MONGUIO, Luis: La poesía postmodernista peruana. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

13. MONNER SANS, José María: Panorama del nuevo teatro.  
Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1942.
14. NUÑEZ, Estuardo: Las letras de Italia en el Perú.  
Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.
15. PIRANDELLO, Luigi: El difunto Matías Pascal. Madrid,  
Biblioteca Nueva, 1924.
16. \_\_\_\_\_ . \_\_\_\_\_ Ensayos. Madrid, Ediciones Guadarrama,  
S.A., 1968.
17. \_\_\_\_\_ . \_\_\_\_\_ Los gigantes de la montaña. Buenos Aires,  
Editorial Sur, S.A., 1962.
18. \_\_\_\_\_ . \_\_\_\_\_ Seis personajes en busca de autor. Buenos  
Aires, Cía. General Fabril Editora, 1964. . . .
19. ROUILLON, Guillermo: Bio-bibliografía de José Carlos Mariá-  
tegui. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos,  
1963.
20. SAPEGNO, Natalino: Historia de la literatura italiana.  
Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1964.
21. USCATESCU, George: Teatro occidental contemporáneo.  
Madrid, Ediciones Guadarrama, S.A., 1968.

Revistas:

1. DE SIO, Roberto: "Centenario de Pirandello". En El Comercio,  
Lima, 15-XI-72, p. 18.
2. FORESTA, Gaetano: "Críticas e interpretaciones del arte  
pirandelliano". En Letras, Nos. 70-71, primero y se-  
gundo semestres, 1963, pp. 84-103.

3. MELIS, Antonio: "Mariátegui, primer marxista de América".  
En Casa de las Américas, Nº 48, mayo-unio, 1968,  
pp. 16-31.
4. MORETIC, Yerco: "Proceso del realismo en Mariátegui".  
En Casa de las Américas, Nº 75, noviembre-diciembre,  
1972, pp. 42-65.
5. VELLOSO, José-Miguel: "Presentación". En Luigi Pirandello:  
Ensayos. Madrid, Ediciones Guadarrama, S.A., 1968.



I N D I C E

Introducción.	2
I. La atmósfera itálica en el Perú	5
1. La experiencia humana.	9
2. El influjo en el Perú	13
II. Un mundo en crisis.	17
1. Pirandello, el hereje.	20
2. Relativismo y dialéctica.	24
3. Subjetivismo y freudismo.	28
4. Idealismo, realismo y fantasía.	31
5. Vitalismo, humor y crítica.	35
6. La tragedia y los personajes.	37
III. Los móviles concéntricos.	41
Referencias bibliográficas	46
Conclusiones.	51
Indice.	56.

