

## PROCESO DE INTERIORIZACIÓN E INTENSIFICACIÓN EN EL ARTE DE LUIGI PIRANDELLO: DE LA NARRATIVA AL TEATRO

*María Troiano de Echegaray*

La fama internacional de Luigi Pirandello se debe más a su obra dramática que a la narrativa. Sus obras de teatro lo hicieron inmediata y universalmente famoso: fue silbado y aplaudido, repudiado y aclamado. Aún después de haber recibido el Premio Nobel de Literatura en 1934, al poner en escena un nuevo drama *Non si sa come* (*No se sabe cómo*) siguió recibiendo del público esa doble reacción de extrañeza, desconfianza, malestar, descontento por un lado, y aplausos y admiración por otro. Pero nunca el público fue indiferente a sus propuestas. Antes que en sus comedias y dramas, Pirandello ya había desplegado su inagotable creatividad en obras narrativas: algunas novelas y muchos cuentos, pero no alcanzó con ellos el reconocimiento que obtuviera luego con el teatro.

Los críticos se plantearon como problema el porqué de ese cambio de género en el escritor. Algunos han querido ver en ese paso un cambio de ideas, un cambio conceptual, una variación de su postura frente a la vida y al mundo. Otros han buscado una evolución en su pensamiento. En fin, han tratado de explicarse la razón de su preferencia por un determinado género a partir de un cierto momento de su actividad literaria, o de su vida.

En *Officina segreta*<sup>1</sup> Bonaventura Tecchi sintetiza estos cuestionamientos. En primer lugar alude a la cronología, problema que otros críticos han considerado fundamental: conocer con precisión la fecha de composición de una obra teatral, de su publicación, de su representación, y la fecha de composición del cuento o relato que

desarrolla el mismo tema. En este sentido, Tecchi considera que no interesa en realidad dilucidar tal dilema, puesto que sería un trabajo imposible: sabemos que no se corresponden por ejemplo, las fechas de composición y de representación de las obras teatrales, o bien que los cuentos recogidos en un mismo volumen no fueron escritos en el mismo período, como en el caso de las *Novelle per un anno* (*Cuentos para un año*) que confunden aún más el tema de las fechas, al haber sido agrupados los cuentos con un criterio absolutamente subjetivo, sin tomar en cuenta las fechas de composición.

También es relevante el hecho de que Pirandello no deja de escribir cuentos, es decir que no abandona la narrativa, sino que disminuye su labor en ese campo para dedicarse con mayor intensidad a la creación teatral. Éste es un dato importante, porque impide realizar un corte neto entre la producción narrativa y la teatral que, en realidad, se influyen recíprocamente/Pirandello no deja un género para dedicarse a otro, no prueba géneros; posee un dominio genial de ambos desde un comienzo. La elección responde a una necesidad interior imperiosa de expresarse y representar el mundo vivo con formas lo más adecuadas posibles. La misma idea pirandelliana de la vida como eterno fluir y del arte como forma definitivamente fijada, nace precisamente de aquella urgencia de dar expresión a la fuerza cambiante de la vida.

Aparentemente, los estímulos para expresarse cada vez en un nuevo género le llegaron del exterior: sus primeros intentos literarios fueron líricos, en su época de estudiante en Bonn. Escribió un volumen de poesías con gran influencia carducciana: *Mal giocondo*, y tradujo las *Elegías romanas* de Goethe. Y parece haber sido Luigi Capuana quien lo incitó a dejar la poesía y pasar a la narrativa, como así también su amigo Nino Martoglio lo habría inducido más tarde a pasar al teatro.

No puede afirmarse que su obra narrativa sea superior a la teatral ni viceversa. Por el contrario, es fácil verificar que muy pocas obras completas poseen una fidelidad de tono y de dirección como la de Pirandello, fidelidad que parece casi una obsesión en torno a un núcleo. Porque en Pirandello no se produce ningún cambio de ideas, ningún cambio en la visión de la vida y del mundo, sino que ésta es siempre la misma. El paso de un género literario a otro señala no una evolución en

el pensamiento sino una intensificación del mismo. Pirandello halla en el pasaje de la narrativa al teatro una forma más intensa, más precisa, más perfecta y esencial de representar sus ideas. Estas ideas ya están en su obra narrativa, aún desde sus primeras novelas. Podemos hablar de un proceso de interiorización de las ideas: Pirandello se interna cada vez más y cada vez más profundamente. Podemos hablar de un proceso de clarificación dialéctica de las mismas ideas y de una evolución, sí, de los medios de arte que corresponde a aquella clarificación.

### *Las ideas en la narrativa*

La realidad es la fuente de inspiración de Pirandello. Pero él no se preocupa por contar lo que ve, lo que ocurre, sino que trata de ir más allá de las apariencias, de demostrar que la verdad es diferente de aquella que se nos quiere hacer creer. A diferencia de Giovanni Verga y los maestros franceses del realismo, Pirandello necesita intervenir en la realidad de los hechos que describe, demostrar que en lo que sucede hay una razón, y él necesita descubrir esa razón, a toda costa, y decirla. Por eso es que en sus obras, aunque a veces pareciera apartarse el autor, dejando hablar solos a sus personajes, éstos en realidad se convierten en portavoces de Pirandello.

Sus temas no son sólo las pasiones y sus manifestaciones sino también -y sobre todo- las motivaciones secretas de esas pasiones. Pirandello trata de expresar con lucidez<sup>2</sup> ése su problema central. Los personajes razonan, aún sin interlocutor, y pareciera que con sus lógicas exposiciones quisieran convencer al lector, exhortarlo a que los comprenda.

El problema de la búsqueda de la Verdad define a Pirandello como un pesimista. Para él todos los hombres viven engañados y no pueden llegar a conocer la verdad. Y si bien el hombre no es culpable de este engaño, se esconde sin embargo en él y se construye una especie de coartada por la cual se muestra diferente de lo que es, prevaleciendo de este modo la apariencia. Sólo si se destruye esta coartada, si se arranca esta máscara, se puede llegar a alcanzar la verdad. Y en cada uno de sus cuentos Pirandello se dedica a arrancar estas máscaras con el fin de abrir

los ojos a las personas que equivocadamente creen que así lograrán la felicidad. Pero esta denuncia pirandelliana no es un fin en sí misma. Pirandello descubre que aún la verdad más escondida no es, de todos modos, la única verdad válida, irrefutable. Porque aún privados de máscaras, los hombres sufren por una contradicción interior irremediable. Contradicción básica, fundamental de la idea pirandelliana: a la verdad moral se opone una verdad instintiva; dos fuerzas que chocan y luchan constantemente entre sí, sin que jamás una sea vencedora. En su ensayo *L'umorismo* Pirandello las llama alma instintiva (afectiva y pasional) y alma adquirida (conciencia moral). Sobre este contraste básico, interior, permanece siempre la duda de que el hombre está destinado a algo que no se le revela.

He aquí un alto funcionario que se cree, y lo es, pobrecito, de verdad un caballero. En él predomina el alma moral. Pero un buen día, el alma instintiva, que es como la bestia originaria que acecha en el fondo de cada uno de nosotros, da un puntapié al alma moral, y aquel caballero roba.

¡Oh!, él mismo, pobrecito, él mismo el primero, poco después se asombra, llora, se pregunta a sí mismo, desesperado: "¿Cómo he podido hacer esto?" Pues sí, señores, ha robado. ¿Y aquél otro? Un hombre bueno, es más, bonísimo: sí señores, ha matado. El ideal moral constituía en su personalidad un alma que contrastaba con su alma instintiva y también, en parte, con su alma afectiva o personal; constituía una alma adquirida que luchaba con el alma hereditaria; la cual, abandonada un poco a sí misma, ha realizado de improviso el robo, el delito. La vida es un flujo continuo que nosotros intentamos parar, fijar en formas estables y determinadas, dentro y fuera de nosotros, porque nosotros somos ya formas fijadas, formas que se mueven en medio de otras inmóviles y que, sin embargo, pueden seguir el flujo de la vida hasta que,

deteniéndose poco a poco, el movimiento cese del todo. Las formas con que intentamos parar, fijar en nosotros este flujo continuo, son los conceptos, son los ideales con los que quisiéramos ser consecuentes, todas las ficciones que nos creamos las condiciones, el estado en que tendemos a establecernos. Pero dentro de nosotros, en aquello que nosotros llamamos alma, y que es la vida en nosotros, el flujo continúa, indistinto, por otros diques, dentro de los límites que le imponemos al construirnos una conciencia, al edificarnos una personalidad. En ciertos momentos tempestuosos, todas esas nuestras normas ficticias se hunden miserablemente bajo dentro de los diques y de los límites, sino que nos parece distinto y que nosotros hemos canalizado con cuidado en nuestros afectos, en los deberes que nos hemos impuesto, en las costumbres que nos hemos trazado, en ciertos momentos de aluvión se desborda y lo altera todo<sup>3</sup>.<sup>∞</sup>

Todo su pesimismo y su relativismo, están ya en sus primeras novelas. En *L'esclusa (La excluida)* de 1901 aparece la primera enunciación sobre la imposibilidad de un juicio moral seguro:

¡Oh querida mía!, cuando yo digo: "La conciencia no me lo permite" vengo a decir: "Los demás no me lo permiten, el mundo no me lo permite". ¡Mi conciencia! ¿Qué crees tú que es mi conciencia? Es la gente dentro de mí. Ella me repite lo que dicen los demás (...) De esa manera utilizaba Alvignani para aplacar los escrúpulos, los remordimientos y el miedo de Marta<sup>4</sup>.

Años más tarde, la inconsistencia de la conciencia moral se reafirma en otra novela casi con las mismas palabras: "¿La conciencia? Pero si la conciencia no sirve para nada, querido señor! En la conciencia

existe una relación íntima entre yo que pienso y los otros seres que yo pienso"<sup>5</sup>.

*Il fu Mattia Pascal (El difunto Matías Pascal)* representa un hito importante en el proceso de interiorización del arte pirandeliiano. Si en las novelas anteriores están en primer plano los sucesos, las vicisitudes, los personajes en su esencia real (proximidad con el verismo) ahora, en este segundo momento de la narrativa, pasa a primer plano un personaje, y más aún, un personaje que no es una persona sino un cerebro. Como si Pirandello levantara un telón sobre un taller interior<sup>6</sup> y nos mostrara el motor en plena actividad, con todos los detalles de su funcionamiento, aún los mecanismos más secretos. Este motor centraliza todos los demás elementos de la narración.

En un tercer momento se produce una descentralización de estos elementos que adquieren entonces, cada uno por sí mismo, el valor y la importancia de un personaje: razonan y actúan por sí mismos. Un bello ejemplo es el cuento "Mentre il cuore soffriva" ("Mientras el corazón sufría"). Un enfermo, de enfermedad incurable, solo en su habitación. Mientras el corazón y el cerebro, órganos centrales, sufren, las últimas partes periféricas, los dedos de una mano, sienten y razonan por cuenta propia; se acercan, casi ignorándolo todo el resto del cuerpo, al cajón del ropero, lo abren, buscan dentro, buscan y encuentran el arma para el acto fatal:

La mano derecha, entonces, casi por iniciativa propia, o más bien obedeciendo a un movimiento instintivo de repugnancia por el arma vulgarísima ya empuñada, posaba la afeitadora sobre el mármol de la cómoda y, en lugar de extraer la llave incómoda de la cerradura, abría parcialmente el cajón, sacaba de él el revólver y lo ponía sobre la tapa de mármol, apartado. Esto significaba pactar con la voluntad enemiga. Apoyando el revólver la mano le decía a aquella voluntad: -Bien, esto es para ti. ¿No has dicho acaso que con esto? ¡Y entonces déjame afeitarme en paz!<sup>7</sup>.

En este tercer momento, los cuentos ya no tienen casi materia, ni trama, ni una acción importante. Es como si la materia se hubiera volatilizado, como si la dialéctica se poetizara a sí misma. Otro hermoso cuento es "Nell'albergo è morto un tale" ("En el hotel murió un fulano"). Frente a la puerta de una habitación de un hotel hay un par de zapatos de un huésped cualquiera. Por la mañana temprano una vieja campesina que había dormido en la habitación contigua, se levanta y sale al corredor para esperar que el desconocido vecino se levante y salga a su vez: quiere pedirle consejos para un viaje a América, pues ha oído decir que él viene de allá. Las horas pasan, el huésped no aparece y aquellos dos zapatos asumen, precisamente, el oficio de una presencia, humildísima e inquietante, "un poco como el par de grandes y toscos zapatos embarrados que, pintados por Van Gogh, se volvieron célebres en todo el mundo como símbolo de una nueva doliente y amarga poesía moderna"<sup>8</sup>. El texto de Pirandello parece incluso comentar aquel cuadro.

Debe de haber viajado mucho realmente aquel hombre; deben de haber hecho realmente mucho camino aquellos zapatos: son dos pobres zapatones enormes, deformados, con los elásticos de los costados descalabrados, reventados: vaya a saber cuánta fatiga, cuáles penurias, cuánto cansancio, por cuántos caminos (...) Ahora en el corredor ya no hay nadie; todas las habitaciones están vacías: el par de zapatos quedó a la espera, en la soledad, en el silencio, ante la puerta aún cerrada.

Parecen en penitencia.

Hechos para caminar, abandonados allí sin utilidad, tan gastados después de haber servido tanto, parece que se avergonzaran y pidieran por piedad ser quitados de allí o retirados para siempre<sup>9</sup>.

Los zapatos adquieren vida por sí mismos y se convierten en símbolo de un destino.

Hemos mencionado cómo desde la primera época realista-verista- los cuentos todo "cuerpos" se van transformando en el tercer momento en cuentos que semejan ensayos. Y es en este momento del arte pirandelliano cuando irrumpe la actividad teatral. Para Luigi Russo, el teatro aparece en la vida espiritual del artista cuando él ya había vaciado su alma y desahogado las inspiraciones más genuinas, por lo que el teatro no podía ser más que una forma divulgativa o una complicación intelectual del primitivo problema artístico<sup>10</sup>. Tecchi rechaza esta interpretación e insiste en que no se trata de un proceso evolutivo. Pirandello continúa escribiendo cuentos y novelas después de haber dado forma ya a numerosas obras teatrales, o sea que su ciclo no ha culminado aún. Afirma el crítico que la respuesta reside en la naturaleza misma del arte de Pirandello, un arte de contrastes que tiende a la escisión más que a la síntesis. Un arte que es movimiento en sentido profundo e interior, que desde sus comienzos tiene ya un ritmo, aunque apenas perceptible. El juego dialéctico, que siempre ha estado en Pirandello, parecía en su primer período agotarse en la efusión de contrastes exteriores. En las situaciones: abundancia de pasiones, duelos, gritos, gestos, mientras los personajes permanecen como un bloque único, compacto, que no se resquebraja, que no se repliega en sí mismo. En la caracterización de los personajes: junto a uno bajo un personaje alto, uno triste junto a uno alegre, uno delicado junto a uno tosco, como en "Tanino e Tanotto". Hasta en los títulos: una de las primeras recopilaciones de cuentos se llamó *Bianche e nere*, es decir cuentos *blancos*, donde aflora el humor, y cuentos *negros*, donde prevalece el dolor, el sentido trágico de la vida.

Paulatinamente esta voluntad de contrastes se va volviendo hacia el interior, y la corporeidad de los primeros cuentos comienza a escindirse en profundidad. Comienza a establecerse la duda sobre la consistencia misma de aquella realidad antes tan compacta. La duda se va expresando dialécticamente y cuanto más sutil y profunda se vuelve esta dialéctica, cuanto más conciencia toma de sí misma, tanto más descubre su naturaleza esencialmente dramática. Porque en el contraste está el drama: primero contraste de cuerpos, de situaciones, de ideas, de sentimientos, vistos con una cualidad corpórea, tratados como cosa sólida, sobre cuya consistencia no existían dudas. Y ahora el drama



desciende, va más hacia lo profundo, hacia lo interior: la duda de si todas las convicciones, hábitos o ideas no fueran más que un engaño para nosotros mismos. Y si la vida de todos los días es un engaño, ¿qué hay debajo de esta nada? Esta duda puede asaltar al sujeto más común, a la persona más normal y sensata, la duda de que toda esa realidad que se ha fabricado durante toda su vida no sea más que una construcción voluntaria, una máscara, que oculta debajo una realidad más profunda.

En esta toma de conciencia, en este asomarse al abismo, nace el teatro de Pirandello, que fue para él la forma más conciente de su arte porque surge cuando él sabe verdaderamente lo que quiere decir<sup>11</sup>.

### *Las ideas en el teatro*

El drama ya está prefigurado en la obra narrativa de Pirandello, sobre todo en los cuentos de ambiente siciliano popular, que tenían una trama en gran medida teatral y un desarrollo discursivo, con diálogos directos e indirectos fácilmente traducibles para la escena. Y en su convicción fundamental de que la vida no era otra cosa que una gran "buffonata", sabía que para representarla no había modo más adecuado que el espectáculo, porque en definitiva no había más que transferir al escenario, una vez plasmadas artísticamente, la existencia de todos los días.

Coincide su debut teatral con los años de la primera guerra mundial. En 1916 representa con éxito *Pensaci Giacomino*. Le siguen *Lumie di Sicilia*, *Il berreto a sonagli*, *Liolà*. En esta primera época teatral predomina, como en la narrativa, el elemento realista, donde se palpa aquella corporeidad de la que habla Tecchi. Especialmente en *Liolà*, teatro en el que no hay luchas, según Francesco Flora, y que expresa un mundo aún no disgregado por la duda que lo convierte en una ilusión, una apariencia. De todos modos, en lo profundo, hay un residuo de inquietud que aflorará en las comedias posteriores. Poco a poco, el concepto de relatividad que vimos desarrollarse en la narrativa toma vuelo también en el teatro y el razonamiento comienza a sobreponerse a la acción. Los personajes se vuelven cada vez más incapaces de definirse, cada vez más escindidos. Se trata de un segundo período en el proceso de

interiorización e intensificación dialéctica en la búsqueda de la Verdad, que es el problema central, en el que la obra maestra es *Così è (se vi pare) (Así es, si os parece)*, considerada por los críticos como la primera gran comedia del teatro propiamente pirandeliiano, precisamente el que gira en torno a este tema fundamental del conflicto entre apariencia y realidad. La obra reproduce la trama del cuento titulado *La signora Frola e il signor Ponza suo genero (La señora Frola y el señor Ponza su yerno)* de 1915; fue representada por primera vez en Milán en 1917 y publicada un año más tarde.

Pirandello mismo en una carta a su hijo Stefano decía: "...È certo d'una originalità che grida. Ma non so che esito potrà avere, per la audacia straordinaria della situazione"<sup>12</sup>. Si bien en su estructura externa el drama responde a la forma tradicional, su conformación profunda está sentida por el autor como un logro original de su pensamiento, lo mejor que ha hecho hasta ese momento, incluso la considera "una gran diablura" que merece tener éxito<sup>13</sup>.

En verdad que el caso que representa es totalmente subversivo, transgresor, ofensivo para el sentido común de la pequeña sociedad burguesa provinciana. La obra gira en torno a dos protagonistas, la señora Frola y su yerno el señor Ponza, quienes con sus actitudes y sus opuestas declaraciones demuestran creer, cada uno por su cuenta, que el otro está loco. Cuando razona la señora Frola, convence a sus interlocutores, los curiosos habitantes de Valdana, de que Ponza está loco; cuando razona él, la loca resulta ser ella. Ambos tienen razones inexpugnables. Los dos tienen razón y los dos no la tienen. Los curiosos del pueblo realizan cuidadosas investigaciones anagráficas pero al no tener ningún resultado positivo deciden enfrentarlos abiertamente, enfrentamiento que tampoco resuelve el interrogante, pues los dos se comportan como siempre, justificándose y compadeciéndose recíprocamente. Entonces la despiadada curiosidad de los vecinos los lleva a convocar ante ellos a la señora Ponza, la misteriosa esposa. Ésta aparece, simbólicamente cubierta de velos:

Señora Ponza.- (*Hablando con lentitud y recalcando las palabras*) ¿Qué? ¿La verdad?

Pues no hay más que ésta: que yo soy, en efecto, la hija de la señora Frola ...

Todos.- (*Con un suspiro de satisfacción*) ¡Ah...!

Señora Ponza.- (*Rápida, mismo juego*) ... y la segunda esposa del señor Ponza ...

Todos.- (*Desilusionados, en voz baja*) ... pero ¿y cómo?

Señora Ponza.- (*Rápida, mismo juego*) ... Sí, y para mí ninguna de las dos, ninguna.

El Prefecto.- ¡Oh no! Para usted será, señora, o la una o la otra!

Señora Ponza.- No, señores. Yo soy, para mí, aquella que se me cree. (*Mira a todos un instante a través del velo y se retira. Silencio*).

Laudisi.- Y aquí tienen señores, cómo habla la verdad. (*Mira en torno suyo con mirada burlona, de desafío*).

¿Estáis satisfechos? (*Estalla una carcajada*) ¡A...ja...ja...já...! (*Telón*)<sup>14</sup>.

De este modo Pirandello pone en escena la antigua propuesta de los sofistas y los escépticos: no hay realidad ni verdad fuera de nosotros. *Ser y parecer* son la misma cosa puesto que existe solamente lo que nosotros creemos que existe. La señora Frola y el señor Ponza se creen recíprocamente locos, en tanto que la gente curiosa que los rodea está condenada a no saber jamás quién de los dos tiene la razón. Probablemente el único que la tiene sea Laudisi, uno de los personajes-coro de la obra, que encarna la voz del autor y que ya ha dicho en el primer acto:

¿Cuál de los dos? No podéis decirlo vosotros, como no puede decirlo ninguno. Y no ya porque estos datos de hechos, que andáis buscando, hayan sido anulados -perdidos o destruidos- por un accidente cualquiera -un incendio, un terremoto- no; sino porque los han anulado ellos dentro de sí, en su alma ¿lo queréis entender? creando ella para él o él para ella, un

fantasma que tiene la misma consistencia de la realidad, en la que ellos ya viven en perfecta armonía, pacíficamente. Y no podrá ser destruida, esta realidad, por ningún documento, porque ellos respiran dentro de ella, la ven, la sienten, la tocan! A lo sumo, para vosotros, os podría servir el documento, para quitaros de encima una tonta curiosidad. Pero os falta, y aquí estáis, condenados al maravilloso suplicio de tener delante, al lado, aquí el fantasma y aquí la realidad, y no poder distinguir uno de la otra"<sup>15</sup>.

La verdad, pues, es solamente aquella que nosotros, en un determinado momento y bajo el impulso de impresiones personales, creemos que efectivamente es la verdad.

El cuento del cual se desprende esta comedia tiene un narrador testigo. El autor pone en boca de uno del pueblo el relato del extraño suceso y los comentarios que merece. La narración es agilísima, llena de expresiones coloquiales, de estilo indirecto, y su lectura produce más una impresión de comicidad por el tono con que se hace el relato, en oposición a la angustia que produce la obra teatral. En el cuento el narrador habla de distinción entre realidad y fantasía, pero en el drama, la representación directa frente al público acentúa e intensifica el problema, profundiza, de manera que la escisión, la separación entre realidad y fantasía se percibe, se siente, casi como algo material; tal es su presencia en la escena.

En 1921 llega *Sei personaggi in cerca d'autore*. *Commedia da fare* (*Seis personajes en busca de autor*. *Comedia por hacer*), punto culminante del proceso de interiorización e intensificación del arte pirandelliano en el género teatral. Obra audaz para la época, rompe con todos los convencionalismos y esquemas conocidos. Los personajes creados por un escritor que por cansancio o por mala voluntad los abandona a medio construir, son ya seres con vida propia capaces de presentarse en un teatro para pedir al director que sus actores representen el drama que cada uno de ellos lleva consigo. Pero la representación hecha por los actores les parece falsa, artificiosa, que no dice sus

verdades simples y profundas. Sólo ellos podrán finalmente representarse a sí mismos, porque ellos son su propia realidad. Es la Verdad llevada ahora al plano de la invención poética, al plano del Arte. Si la Vida es el fluir continuo, cambiante, con obstáculos e imprevistos a cada momento, el Arte es la forma fija e inmutable, eterna y perfecta, donde las creaciones de la fantasía resultan ser más verdaderas que las personas y las situaciones de la realidad, de la Vida. Dice Pirandello en el "Prefacio" a *Seis personajes...* que no se le da la vida en vano a un personaje. "Criaturas de mi espíritu, aquellos seis ya vivían de una vida que era suya propia y no más mía, una vida que no estaba ya en mi poder negarles"<sup>16</sup>. Sin embargo es el artista el único que puede terminar de darles forma porque la lógica interior del personaje está determinada por la intuición del artista, el cual tiene la capacidad para *reasumir* todas las experiencias por las que debe pasar un personaje. Un personaje que necesita de la Vida para completarse, para realizarse a sí mismo en el drama, que es su razón de ser. Pero esa Vida es imperfecta y voluble, y entonces aspira a la Forma, que es perfecta y fija. Así el hombre está llamado por las dos realidades: la Vida y el Arte, la Realidad y la Fantasía, cuya separación en este punto del arte pirandelliano llega a ser un abismo insondable y alucinante que sume al hombre en la incertidumbre total. El hombre jamás llegará a ser dueño de sí mismo, aunque deberá aceptar las "ficciones" que la Vida le proponga sabiendo incluso que nunca alcanzará la solución a su conflicto; como ocurre en *Enrique IV*, el segundo 'capolavoro' teatral de Pirandello.

El corpus narrativo y dramático pirandelliano asemeja una cantera inagotable de temas y matices. Entrar en ella es ingresar en un mundo de interrogantes, de problemas y conflictos que sacuden el ánimo y acosan a la conciencia. Es bueno acudir a ella cada tanto para replantearse las certezas que nos hacen caer en la rutina y perder de vista las perspectivas de los demás. Riqueza incalculable la de Pirandello que siempre permite un nuevo descubrimiento, una nueva interpretación.

## Notas

1. Bonaventura Tecchi. "Pirandello, dalle forme narrative al teatro". *Officina segreta*. Palermo, Salvatore Sciascia Editore, 1957; pp. 59-74.
2. Adriano Tilgher. *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.
3. Luigi Pirandello. "El humorismo". *Obras escogidas*. Trad. José Miguel Velloso. 4ª ed. Madrid, Aguilar, Tomo I. Biblioteca Premios Nobel; pp. 1083-4.
4. Luigi Pirandello. "La excluida". *Obras escogidas*. Trad. José Miguel Velloso. 4ª ed. Madrid, Aguilar, Tomo II. Biblioteca Premios Nobel; p. 868.
5. Luigi Pirandello. *El difunto Matías Pascal*. Trad. R. Cansinos Assens. Colombia, Seix Barral, 1984.
6. Bonaventura Tecchi. *Op.cit.*
7. Luigi Pirandello. "Mentre il cuore soffriva". *Novelle per un anno*. Volume secondo. Milano, Arnoldo Mondadori, 1938; p. 692. La traducción es nuestra.
8. G. Battista Angioletti. *Luigi Pirandello narratore e dramma turgo*. ERI-Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino, 1962.
9. Luigi Pirandello. "Nell'albergo è morto un tale". *Novelle per un anno*. Vol. secondo. Milano, Arnoldo Mondadori, 1938; pp.706-7. La traducción es nuestra.
10. Luigi Russo. *I narratori (1850-1957)*. Terza edizione integrata e ampliata. Con una appendice di Giuliano Manacorda. Casa Editrice Giuseppe Principato, Milano, 1958; p. 246.
11. B. Tecchi. *Op.cit.*
12. L. Pirandello. "Lettere al figlio Stefano". *Omaggio a Pirandello* a cura di Leonardo Sciascia. Almanacco Bompiani 1987. Riproduzione anastatica delle pagine dedicate a Pirandello in occasione della sua scomparsa. Milano, 1ª ed.

Bompiani, 1986; p. 42. Traducimos nosotros: "Es realmente de una originalidad clamorosa. Pero no sé qué resultados tendrá, por la audacia extraordinaria de la situación".

13. *Ibidem.*

14. Luigi Pirandello. "Así es (si os parece)". *Obras escogidas*. Trad. de Armando Lázaro Ros. 2ª ed. Madrid, Aguilar, 1962. Tomo II; p. 84.

15. *Ibidem*; p. 47.

16. L. Pirandello. "Prefazione". *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*. Con la cronologia della vita de Pirandello e de i suoi tempi, una introduzione e una bibliografia a cura di Corrado Simioni. Arnoldo Mondadori Editori, 1976; p. 14.