

La personalidad de Pirandello se nos antoja como algo sumamente complicado. Y la complicación aumentaría y dificultaría aún más la comprensión si algunas claves no las hubiera proporcionado él mismo en el terreno confesional. Más que defender la novedad fundamental de su teatro, Pirandello quiso poner de manifiesto la novedad de su *método* teatral. Todo parte de su propia posición ante la historia de la literatura italiana, posición que pone de manifiesto en su discurso ante la Academia de Italia en 1931. Distingue el dramaturgo siciliano en la literatura de su país dos tendencias precisas. Hubo, así, una literatura de las palabras y otra literatura, de las cosas. Su propia situación es intermedia. Coloca en cierto modo el mundo de las palabras al servicio del mundo de las cosas. Pero ni las palabras ni las cosas son hechos sencillos. Sobre ambos se proyecta un universo caleidoscópico donde realidad y verdad son conceptos equívocos, fluctuantes. Subjetivismo y objetivismo, individuo, pareja, sociedad, realidad y sueño, todo asoma a nuestra conciencia artística en forma complicada y confusa. *Uno, nessuno e centomila*, como el título de una sugestiva novela del propio Pirandello. Tras todo ello, la sombra de una auténtica angustia existencial. Con esta perspectiva final, así formulada en *Los gigantes de la montaña*: «El cuerpo es la muerte. Tinieblas y piedra».

Por todo esto, tras todos los esfuerzos de la crítica pirandelliana, subsisten en la obra y la personalidad de Pirandello valores aun no descifrados, a pesar del universal reconocimiento del gran autor siciliano como uno de los primeros, acaso el primer dramaturgo del siglo, precursor incontestable de todo el teatro de vanguardia, teatro del absurdo y de la utopía de hoy.

Pero absurdo y utopía no fueron para Pirandello y su dramaturgia un asunto de programa, sino más bien un resultado de elaboraciones largas y complicadas. Corrientemente, incluso críticos y hombres de teatro vieron en la vocación dramática de Pirandello una realización tardía, pasada ya la media centuria de su vida. Nada más falso. No porque la obra épica del gran siciliano tuviera condiciones, esquemas y propósitos dramáticos, sino que al mismo tiempo que la realizaba estuvo componiendo continuamente obras de teatro, que desde el punto de vista de la representación, preparan su teatro. Obras de teatro y al mismo tiempo teorías teatrales, que luego irán acentuándose en una verdadera preocupación suya de hombre de teatro y más tarde —a partir de 1930— incluso de hombre de cine, de escenógrafo, teórico de la representación, de la función del actor, del autor, del espectador y del público. Incluso la teoría de la distanciaci3n, que en realidad fue de los griegos y de Hölderlin, y modernamente de Schiller (en su prólogo a *Die Braut von Messina*) y que los ideólogos de hoy atribuyen a Brecht en exclusiva, fue algo que preocupó seriamente a Pirandello hombre de teatro.

Entre 1895 y 1910 su carrera literaria se asienta como un hecho de prestigio en Italia, Francia y Alemania. En 1910 era ya el autor consagrado de varias novelas cortas y grandes, especialmente de *Il fu Mattia Pascal*. Es profesor del Instituto Superior del Magisterio de Roma, de una asignatura que tiene ni más ni menos que este título: «Lengua italiana, estilística y preceptística y estudio de los clásicos compren-

didados griegos y latinos en sus versiones mejores». Discípulo de Verga y Capuana, novelista, ensayista y dramaturgo, Pirandello participa a principios de siglo en una polémica de estética y estilo que lo coloca desde el principio en la fila de los anticrocianos. Cosa que hará que decenios más tarde, en plena gloria, ganador del Premio Nobel, su obra no fuera del todo del agrado del propio Croce, o de crocianos como Luigi Russo o Attilio Momigliano. La política no estuvo ausente. Adriano Tilgher que lanzara como la gran novedad del siglo «el sistema pirandelliano» del teatro, en sus *Estudios sobre el teatro contemporáneo* (1922) romperá definitivamente con Pirandello Académico de la Italia fascista. Attilio Momigliano acusaba aún en 1936 en su *Historia de la literatura italiana* toda la obra pirandelliana posterior al *Matias Pascal* de cerebralismo y falta de poeticidad. Luigi Russo y Gramsci no retienen del gran teatro de Pirandello más que dramas rústicos como *Liolá*. Todo menos el olvido. El olvido no pudo con la grandeza de Pirandello. De modo que en su *Luigi Pirandello* (1948) Arminio Janner pudo ver en la totalidad de la obra de Pirandello —teatro, épica, teorías estéticas incluidas— un gran hecho de la cultura europea. Las etiquetas veristas, relativistas, pesimistas, cerebralistas que algunos ilustres críticos habían puesto a obras suyas, nadie las puede recordar frente a la grandeza sobre todo de su obra dramática que culmina en la inacabada *Gigantes de la Montaña*.

En el centro de todo está la esencia de lo teatral. Pero para poner de manifiesto esta misma esencia de lo teatral y lo dramático, autor, personajes, actores y público están destinados en la idea que Pirandello posee y practica del teatro con mano segura e infalible, a acceder siempre a envolturas metateatrales. Y ahí está su originalidad límite. En 1934 Pirandello interviene en el gran congreso Volta de la ciencia que se celebra en Roma. Es una etapa bastante difícil y angustiosa no solamente de su vida sino también de su creatividad teatral. Su obra última en el sentido del valor, ya que obras menores están realizadas del todo en los últimos años de su vida, *I giganti della montagna* había empezado a escribirla en 1928, y en 1936 —a su muerte— queda aun sin acabar. Esta obra deja constancia de lo que le importaba a Pirandello esta envoltura metateatral de su propio teatro. En su intervención en el Congreso Volta, Pirandello pone de manifiesto los valores de la utopía intelectual. Habla en términos críticos de la caída y de la *pérdida de lo sagrado*, de los males de la civilización industrial, de la «muerte de la fiesta religiosa». Al mismo tiempo que Artaud en Francia, el autor italiano tomaba una actitud ante la presencia del hecho cultural cinematográfico. Pero a diferencia de Artaud, quiso defender un teatro como espectáculo selectivo ante la invasión de lo cinematográfico. Se refiere a la función social y didáctica del teatro ante la invasión hegemónica del cine. Busca senderos y núcleos litúrgicos del Teatro en los límites de la *Sacra Rappresentazione*. Teatro onírico, teatro ritual, teatro litúrgico. Teatro intelectualista, en suma que Pirandello acaba por defender y hacer suyo, al cabo de toda una larga polémica sobre el cerebralismo y el intelectualismo de su obra dramática<sup>2</sup>. Lo cierto

<sup>2</sup> Cfr. Paolo Puppa. Fantasma contro giganti (scena e immaginario in Pirandello), *Patron Editore Bologna*. 1984, pp. 162 y sigs.

es que Pirandello a la postre fijará esta sorprendente posición, si se tiene en cuenta la lucidez de la arquitectura de su teatro, el magnífico equilibrio lúdico en las situaciones, el perfil de los personajes, el diálogo, la palabra, el estilo, la claridad sin par de su lenguaje dramático. «Liberar al artista y también al público de la influencia de la opinión de los cultos... de los profesionales... plaga de la sociedad civil».

A través de, la gran obra inacabada de Pirandello, *I giganti della montagna* se ha realizado más de un viaje a través de su importante obra dramática. La reinención del teatro llevada a cabo en plena crisis de la modernidad por Pirandello, sobre bases dramáticas y de representación seguras, ha sido como una especie de «pulsión del viaje». *Pulsione al viaggio* la define un hombre de teatro de las más auténtica especie en los tiempos que corren en Italia como Luigi Squarzina. Pero los fantasmas oníricos pirandellianos no se prestan fácilmente a una lectura en clave freudiana. Pero una lectura es posible, y *Los gigantes de la montaña* con sus fantasmas, sus gigantes, su delirio utópico ofrecen la mejor apertura al análisis de todo el teatro de Pirandello. El marco final y último es concretamente éste, en su condición de sinfonía pirandelliana inacabada: «Una villa abandonada, más cercana a los montes que a la ciudad, en medio de una isla perdida, habitada por extrañas figuras, monstruosas criaturas que juegan a tiempo lleno con sus sueños, dedicadas a prácticas clandestinas de magia para tener lejos a los inoportunos, conducidas por un extraño maestro de ceremonias, Cottone. Llegan actores extravagantes, extraños, en busca de un público, que arrastran a una primadonna, Ilse, invadida por los fantasmas de un personaje de fábula y de un autor muerto por ella, fantasmas tiránicos que la obsesionan con frecuencias cada vez más periódicas» (Puppa, *op. cit.*, p. 11).

En este paisaje de utopía los temas se multiplican y entrecruzan. Creadores de construcciones gigantescas que amenazan con mutilar la naturaleza y el paisaje. Pero por encima de todo, la gran exaltación del mundo del teatro. Se abre el horizonte de este triunfo del teatro y los ecos de las obras capitales de Pirandello se hacen presentes. Se presenta a la cita, una obra gloriosa y sin tacha como *Los seis personajes en busca de autor*. Y la magníficamente y patéticamente llevada *Enrique IV* y la brillante sin tacha *Così è se vi pare* imagen perfecta de las «máscaras desnudas». Y la perfecta presencia del «teatro en el teatro» de *Questa sera si recita à soggetto*. La visión es cinematográfica. Tras la «pantalla muro» de *I giganti...* se perfilan las estructuras mismas del teatro, los valores universales del teatro de Pirandello que ocupa y entusiasma con trepidación toda una época que se precipita en estrenar algunas de sus obras en traducciones francesas como las de Crémieux o alemanas como las de Fest, antes de que los escenarios italianos las conozcan. La visión última es de crisis de la civilización y crisis del teatro. La ciudad está lejos y los personajes del drama se difuminan en perfiles fantasmales. Se presentan a la cita, uno por uno, todos. El primero el profesor Hinkfuss, el esteta y teórico del teatro, «alter ego» de Pirandello mismo maduro. Es normal que así fuese, ya que el profesor Hinkfuss afirma la autonomía del teatro con respecto a todo lo demás, incluida la literatura. Se proclama así la supremacía del teatro y lo teatral y este es el tema iluminante de