

La ruta de la máscara:  
el teatro de Luigi Pirandello  
y Samuel Beckett.

Mariafilomena De Chiara

---

**TESIS DOCTORAL UPF / AÑO 2009**

**DIRECTOR DE LA TESIS**

Dr. Antonio Monegal Brancós  
(Departamento de Humanidades)





«Chi può capire qualcosa della dolcezza  
se non ha mai chinato la propria vita,  
tutta quanta,  
sulla prima riga della prima pagina di un libro?  
No, quella è la sola e più dolce custodia di ogni paura  
- un libro che inizia ...»

*Alessandro Baricco*



## Agradecimientos

Grazie a mia sorella Mariachiara - la prima riga della prima pagina del libro della mia vita - per le parole scoperte insieme, gli spazi bianchi attraversati insieme e tutto quello che insieme stiamo scrivendo.

Grazie ai miei genitori, Emilia e Gino, per offrirmi sempre tinta nuova quando quella usata perde colore, nuove pagine quando quelle su cui scrivo sembrano logore. Grazie per avermi insegnato a scrivere, e lasciare che la vita mi scriva.

Grazie a zio Mario, zio Tony e Dario, lettori sempre presenti.

Gracias a Gloria Dada, mi hermana del alma, por cuidar de mis manos cuando están cansadas, proteger cada coma y cada punto, por entender mi escritura y leer conmigo nuestros libros.

Gracias a Rafa Andreu, por enseñarme que cada página blanca es un don que espera ser escrito.

Gracias a Lizete Elizondo, por acompañarme en cada nuevo párrafo y enseñarme que las palabras auténticas nunca destiñen.

Gracias a Elisa Martín, por compartir conmigo la sinceridad del lenguaje y la energía infinita de los sentimientos que expresa.

Gracias a Silvia Bonilla, por acompañar cada línea con la fuerza de la lealtad y enseñarme que las palabras de la amistad son promesas cumplidas.

Gracias a Juan Espinoza, por hacerme descubrir que a veces la poesía está en las notas al pie.

Gracias al Profesor Antonio Monegal, por su guía respetuosa y precisa, por los consejos y el apoyo.

Grazie a Tadek Lewicki per avermi fatto scoprire le parole del teatro, il suo linguaggio che è lingua di vita.

Thank you to Nick Cacaci, Assia Dosseva, Serena Giordano, Marianna Iacovella and Guoneng Zhong for showing me the endless variety of colors life can have. Thank you for being the words of my Yale's chapter and now part of my life's book.



## **Resumen**

Acercar y reflejar en un juego de espejos las propuestas de Luigi Pirandello y Samuel Beckett constituye el propósito de la presente tesis. El núcleo central de la argumentación es constituido por la máscara, tal como surge de la obra teatral de Pirandello. Con el término ‘máscara’ se hace referencia no sólo al artefacto material utilizable en la puesta en escena, sino sobre todo a la representación simbólica de una experiencia vivida por el ser humano, a través del personaje teatral. Se sostiene que el nombre propio, el cuerpo y la mirada dibujan los rasgos exteriores de la máscara, mientras la oscilación desde la palabra hasta el silencio, pasando por la locura, caracteriza los elementos internos. La dramaturgia pirandelliana ocupa una posición central en la investigación y representa el punto de partida para el análisis de las correspondencias. Los ámbitos de comparación están determinados por la poética teatral, el lenguaje dramático y la caracterización de los personajes.

## **Abstract**

The intention of this thesis is to put together and reflect, like in a mirror game, Luigi Pirandello’s and Samuel Beckett’s proposals. The mask, as it arises from Luigi Pirandello’s dramatic work, constitutes the central core of the argument. The term ‘mask’ refers not only to the device available for staging, but especially to the symbolic representation of an experience lived by the human being, through the dramatic character. I propose that the name, the body and the look draw the mask’s external features, while the oscillation from the word up to the silence, passing through the madness, characterizes the internal elements. Pirandellian dramatic theory and art play a central role in the research and represent the starting point for the analysis of the correspondences. Theatrical poetics, dramatic language and characters determine the areas of comparison.





# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

PIRANDELLO Y BECKETT: ¿INFLUENCIA O AFINIDAD?...11

### 1. MÁSCARAS DESNUDAS:

EL TEATRO DE LUIGI PIRANDELLO.....35

1.1 LA POÉTICA: UNA APROXIMACIÓN.....37

a) El contexto de la producción pirandelliana .....43

b) L'Umorismo y la obra narrativa .....48

c) La poética teatral pirandelliana .....73

1.2 LA AGONÍA DE LAS PALABRAS: DRAMAS PIRANDELLIANOS.....87

a) El destino de la palabra: la trilogía del metateatro .....89

b) El juego de los papeles .....106

c) La búsqueda de la identidad.....118

d) Enrico IV.....128

e) La locura y la muerte.....140

f) Más allá de las máscaras: el arte .....150

g) Más allá de las máscaras, en el arte: el mito .....158

### 2. MÁSCARAS SILENCIOSAS:

EL TEATRO DE SAMUEL BECKETT.....173

2.1 LA POÉTICA: UNA APROXIMACIÓN.....175

a) El contexto de la producción beckettiana.....178

b) Proust y la obra narrativa .....182

c) La poética teatral beckettiana.....194

2.2 LA MUERTE DE LAS PALABRAS: DRAMAS BECKETTIANOS .....200

a) La palabra en la espera.....202

b) El recuerdo de las palabras perdidas .....220

c) La fragmentación de la palabra, del cuerpo, de la memoria .....230

d) El sonido del silencio: voces y pasos.....238

e) Sin las palabras: ¿Qué? ¿Dónde? .....247

f) Más allá de las palabras: decir el silencio .....254

## CONCLUSIÓN

VERBA CARENT, PERSONAE MANENT.....261

BIBLIOGRAFÍA.....	271
1. OBRA DE LUIGI PIRANDELLO .....	271
1.1 Ediciones consultadas.....	271
1.2 Primeras ediciones.....	271
2. OBRA DE SAMUEL BECKETT .....	274
2.1 Ediciones consultadas.....	274
2.2 Primeras ediciones.....	274
3. BIBLIOGRAFÍA PIRANDELLIANA.....	277
4. BIBLIOGRAFÍA BECKETTIANA .....	293
5. TEXTOS GENERALES.....	304

## INTRODUCCIÓN

### PIRANDELLO Y BECKETT: ¿INFLUENCIA O AFINIDAD?

*«Signori, originali si è non si è.  
Non si può essere originali per forza. [...]»  
Chi è veramente originale non sa nemmeno di esserlo.  
Lo è perché vede il mondo e la vita con occhi nuovi;  
e come vede, dice e scrive:  
dice e scrive parole nuove, parole sue e non d'altri.  
E non vuol farlo apposta»<sup>1</sup>*

El teatro de Luigi Pirandello es sobre todo una constante e incansable reflexión sobre el valor de la palabra, como elemento del lenguaje y fuente de incomprensión entre los seres humanos. El significado de un mismo término varía de individuo a individuo, la lengua personal y sus declinaciones reflejan la móvil representación de la constante alternancia entre estabilidad y tensión, característica también de la experiencia humana. Se trata de la misma práctica de los personajes de Beckett, que expresan el tragicómico fracaso de la comunicación a través del lenguaje del silencio.

Precisamente el problema del lenguaje constituye uno de los principales temas comunes a Pirandello y Beckett que la crítica ha analizado y comentado. En este sentido resulta definitoria la siguiente afirmación de William Leopardulo: «non si può ignorare il fatto che troviamo molti dei temi pirandelliani in Beckett, temi che dopo

---

<sup>1</sup> Luigi PIRANDELLO, «Foglietti», Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1993, p. 1259.

Pirandello sono divenuti parte del tessuto dell'assurdo del dopo guerra».<sup>2</sup> Esta toma de conciencia ha impulsado y orientado las reflexiones entorno a la relación de la dramaturgia beckettiana con la producción dramática de Pirandello. Claramente las propuestas se sitúan en diferentes direcciones, desde las que reconocen y defienden una influencia directa de Pirandello sobre Beckett, hasta las que plantean una conexión basada sobre afinidades temáticas y formales. Delimitar el margen de relación entre las experiencias de los dos dramaturgos constituye la finalidad principal de las contribuciones de esta tesis, a partir de la constatación, reconocida y aceptada, de la importancia de Pirandello en el desarrollo del teatro contemporáneo.

Acercar y reflejar en un juego de espejos las propuestas de Luigi Pirandello y Samuel Beckett constituye la voluntad primaria de la presente investigación. El núcleo central de la argumentación es constituido por la máscara, tal como surge de la obra teatral de Luigi Pirandello. Con el término 'máscara' se hace referencia no sólo al artefacto material utilizable en la puesta en escena, sino sobre todo a la representación simbólica de una experiencia vivida por el ser humano, a través del personaje teatral. En lo específico, la falsedad de las relaciones sociales y la falta de medios adecuados para la comunicación obligan al hombre a disfrazar su aspecto y su personalidad, según las circunstancias y las normas relacionadas. La máscara es la expresión, visual, metafórica y simbólica de esta condición.

El dramaturgo italiano encontró en el teatro el instrumento privilegiado para representar la reflexión profunda sobre las condiciones del hombre, para estimular la crítica y desmontar falsas certezas, para contrastar la hipocresía y la lógica de la apariencia y de la superficialidad. De la misma manera, Samuel Beckett utilizó el escenario para representar la trágica condición humana, perdida en el vacío de contradicciones insolubles, ilusiones persistentes y silencios que hablan.

Alrededor del núcleo primordial se dibuja toda una serie de círculos concéntricos, imprescindibles para una comprensión eficaz de la máscara como recurso dramático y de su relación con el teatro de Beckett. Antes que nada se configura el contraste entre la vida, como

---

<sup>2</sup> William LEOPARULO, «Pirandello e Beckett», *Canadian/American Journal of Italian Studies*, 20.55-56 (1997), p. 198.

movimiento constante, impulso a trascender esquemas y conceptos que pretendan definirla, y la forma, determinada por las convenciones sociales. De aquí deriva el perenne traspaso de la ‘persona’, el individuo informe y libre, al ‘personaje’ fijado en una forma, en una máscara precisamente. Así parado el hombre experimenta la pérdida de valor de la palabra y encuentra refugio en el silencio, o en una locura consciente. El hombre beckettiano, empobrecido, desposeído de su identidad individual, vive la penuria de las palabras, como hablante que espera con terror el momento en que el lenguaje le abandone.

Estas consideraciones delimitan el cuadro temático de la investigación, enfocando la mirada en la máscara, en el centro, para descubrir los diferentes niveles de significación que salen de este centro, en un proceso circular de intercambio e interpretación y siempre a la luz de los objetivos y las hipótesis definidas. En lo específico, el objetivo primario de la investigación consiste en el análisis de las correspondencias en la producción teatral de Pirandello y Beckett. La máscara constituye la categoría interpretativa elegida para la lectura de sus poéticas y dramas. En consecuencia, el objetivo secundario responde a la voluntad de proporcionar un procedimiento de análisis que resulte aplicable para la comprensión y la interpretación de los posibles paralelismos, a través de la máscara.

La duplicidad de los objetivos se refleja en las hipótesis que estoy planteando: una, de orden interpretativo, supone que la máscara ocupa una posición central en la poética de Pirandello, calificándose como paradigma interpretativo de su propuesta artística. Sostengo por lo tanto la plausibilidad de una lectura del teatro de Beckett a través de la máscara, lectura que permitiría aportar nuevos elementos a la configuración del mismo teatro pirandelliano. La otra hipótesis, relacionada con el aspecto metodológico, plantea una lectura del teatro de Pirandello y Beckett en la perspectiva de la máscara, como categoría dramática privilegiada. En lo específico supongo que sería constituida por unas características exteriores y por unas calidades interiores determinadas: el cuerpo, el nombre y la mirada componen la fachada externa, mientras la oscilación, desde la palabra hasta el silencio y la locura, funda la esencia interna. Análisis dramaturgicos puntuales darán cuenta de la centralidad de la máscara, en cuanto elemento de estabilidad y cambio al mismo tiempo, en el proceso cognoscitivo de los personajes.

La dramaturgia pirandelliana ocupa una posición central en la investigación, en cuanto punto de partida y elemento fuerte para el análisis de las correspondencias. Por eso propongo, en primer lugar, leer el teatro de Pirandello, llegando a la determinación de la máscara como categoría teatral y al reconocimiento de su relevancia en la dramaturgia pirandelliana. El paso sucesivo consiste en una lectura del teatro de Beckett en línea con el concepto de la máscara pirandelliana, que así demostraría con fuerza aún mayor su función y su paradoja: ser al mismo tiempo la prisión y la liberación.

La definición del estado de la cuestión permite encuadrar los términos y parámetros que enmarcan la investigación, situando la propuesta de lectura en el ámbito de la crítica, a través del análisis de las aportaciones relativas a la relación entre Pirandello y Beckett y las características de la máscara, desde la perspectiva de los estudios pirandellianos.

Antes que nada, resulta útil definir algunos términos críticos, para entender el punto de vista de los teóricos del teatro pirandelliano. Justamente el adjetivo 'pirandelliano' no designa sólo lo que se puede atribuir al hombre Pirandello, sino que define un fenómeno coherente, original y organizado, más allá de la descripción de la obra pirandelliana en sus estructuras recurrentes. El concepto 'pirandelliano' asume pues los atributos de una constante en el ámbito del teatro italiano y europeo de los años treinta, mientras se configura como categoría interpretativa, útil para designar la misma tipología de fenómenos, potencialmente presentes en otros autores.<sup>3</sup> De la misma manera el término 'pirandellismo' constituye una categoría temática, utilizada para la designación de un amplio espectro de experiencias, referidas a la escritura y la praxis dramáticas. En lo específico: «as a concept, Pirandellism represents Pirandello's burning obsessions and torments expressed boldly on a liberated stage. It therefore involves thematic as well as theatrical innovations».<sup>4</sup> La presencia simultánea de innovaciones temáticas y escénicas representa el común denominador para establecer el contacto entre Pirandello y Beckett.

---

<sup>3</sup> Cfr. Wladimir KRYSINSKI, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 89.

<sup>4</sup> Godwin Okebaram UWAH, *Pirandellism and Samuel Beckett plays*, Potomac, Scripta Humanistica, 1989, p.12.

Ya en el año 1964, cuando la experiencia dramática beckettiana aún no había cumplido su parábola experimental, Robert Brustein en *The theatre of revolt: an approach to modern drama*, sostenía que «Pirandello's insights into the human personality and suffering anticipate Beckett».<sup>5</sup> Precisamente la capacidad de indagar las profundidades de la personalidad y del sufrimiento humano se revela, desde el principio, como rasgo común a los dos dramaturgos. De hecho Thomas Bishop subraya, en su texto de 1966, *Pirandello and the French theatre*,<sup>6</sup> la estrecha cercanía de los temas pirandellianos, de la relatividad de la verdad y la multiplicidad de la personalidad, con las propuestas de los dramaturgos franceses.

La posición de Bishop se sitúa claramente en el dominio de la influencia, directa e indirecta, de Pirandello sobre las experiencias del teatro francés experimental.<sup>7</sup> El vínculo entre el dramaturgo italiano y Beckett es defendido a partir de la representación de la absurdidad de la vida, a través de una comprensión sufrida y de una irónica compasión. Estos elementos harían posible la *reductio ad absurdum* de la condición humana, característica del teatro beckettiano, cuyo detonante habría sido la dramaturgia pirandelliana. Igualmente Bishop reconoce la novedad del teatro de Beckett, como síntesis coherente de la moralidad contenida en los dramas de Pirandello y la absurdidad de la existencia humana puesta en escena por el teatro existencialista: «Pirandello has elicited compassion in his plays, but he did not aim a generalized philosophy of absurdity; the Existentialists dramatized the absurdity of man's existence in this world without ever feeling pity for that trapped humanity; Beckett achieves the synthesis of both».<sup>8</sup>

El estudio de Bishop pone también en relieve la estrecha relación de Pirandello y Beckett con el teatro existencialista, interpretado como lazo histórico entre los dos dramaturgos, indispensable para entender la afinidad entre la experiencia pirandelliana y el sucesivo teatro del

---

<sup>5</sup> Robert BRUSTEIN, *The theatre of revolt: an approach to modern drama*, Boston, Little Brown & Company, 1964, p. 316.

<sup>6</sup> Thomas BISHOP, *Pirandello and the French theater*, New York, New York UP, 1966.

<sup>7</sup> *Ibid.*: «French playwrights were influenced by Pirandello both directly and indirectly. There were, first, those who found the essence of Pirandellism in the Italian's theater itself – on stage or in printed versions. The indirect influence is more delicate, based on the Pirandellian elements in the work of those who had absorbed them directly», p. XIX.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 130.

absurdo. Pero Martin Esslin, en su consagrado *The Theatre of the Absurd*, donde acuñó el término ‘teatro del absurdo’, no hace ninguna referencia a Pirandello, limitándose a nombrarlo sólo para referir la supuesta opinión de Ionesco que lo consideraría anticuado.<sup>9</sup>

Así Beatrice Corrigan, en su artículo «Pirandello and the theatre of the absurd»,<sup>10</sup> utiliza esta carencia del estudio de Esslin como punto de partida para definir el papel precursor de Pirandello, con respecto a las experiencias del absurdo. La estudiosa encuentra ya en las novelas los gérmenes de la poética teatral pirandelliana, basada en el sufrimiento del hombre frente a un universo privado de significado y regido por normas sociales ficticias. La consecuente necesidad y dificultad de comunicación sería, por lo tanto, el punto de contacto más evidente, acompañado por la intolerable crueldad de las circunstancias humanas y el respectivo refugio en las ilusiones y la locura.<sup>11</sup>

Fernando Maurino, con «Pirandello: the plausible absurd» de 1967,<sup>12</sup> se sitúa en la misma línea interpretativa, proponiendo el reconocimiento de un *pre-absurdo* en el teatro pirandelliano, en cuanto a temas tratados y a soluciones dramáticas. «Life does not begin, it does not end»:<sup>13</sup> esta conciencia condensaría la relación temática de Pirandello con el teatro del absurdo, pasando por las propuestas existencialistas. La reflexión sobre el papel del arte en la vida, y sobre las posibilidades de representación de la vida en el arte, constituye el vínculo principal. De la misma manera, los recursos formales del metateatro y las peculiares presentaciones del escenario determinan la cercanía en el ámbito puramente teatral. La afirmación final expresa de forma contundente la posición de Maurino: «the Pirandello who made possible the

---

<sup>9</sup> Cfr. Martin ESSLIN, *The theatre of the absurd*, New York, Doubleday, 1961: «[Ionesco] admits that Corneille bores him, that he finds [...] Pirandello outmoded», p. 139.

<sup>10</sup> Beatrice CORRIGAN, «Pirandello and the theatre of the absurd», *Cesare Barbieri Courier*, 8.1(1966): 3-6.

<sup>11</sup> *Ibid.*: «The resemblances then between the pirandellian themes and those of the theatre of the absurd are numerous, and the most obvious differences lie in a darkening of tone and in a new idiom», p. 6.

<sup>12</sup> Fernando MAURINO, «Pirandello: the plausible absurd», *Forum Italicum*, 1 (1967): 259-266.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 262.



Theatre of the Absurd, both in Europe and in the United States, remains its prototype and master».<sup>14</sup>

Tras diez años de silencio, Anne Paolucci volvió a llamar la atención de la crítica sobre la relación de Pirandello con Beckett y el teatro del absurdo, en su artículo «Pirandello and the waiting stage of the absurd (with some observations on a new critical language)».<sup>15</sup> La estudiosa recoge los hilos del discurso de Maurino, llevándolos a las consecuencias más extremas y definitorias. El íncipit del artículo sitúa directamente al centro de la tesis propuesta:

The man who restructured the modern stage for a corrosive scrutiny of a world in which we are no longer at home and who provided the sustained dramatic energy for the task was Pirandello. It was Pirandello who first shifted the dramatic sights to the fragmented internal world of self, forging a new language for the purpose, a new stage. Without him, Theater of the Absurd might not have come into being; certainly it would have taken a very different direction.<sup>16</sup>

La argumentación que sustenta la tesis se despliega por pasos sucesivos, empezando por la comprensión del teatro pirandelliano, como proceso que cumple su finalidad última en la disolución del personaje en el escenario. La máscara se configura pues como recurso dramático y paradigma interpretativo, necesario para la formación de la identidad y el desarrollo del recorrido cognoscitivo de los personajes.<sup>17</sup>

La estratificación de la personalidad constituye, según Paolucci, el vínculo más claro con los protagonistas del teatro del absurdo, juntamente a una serie de elementos que permiten sostener el papel de Pirandello como anticipador y creador *ante litteram*. En primer lugar,

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>15</sup> Anne PAOLUCCI, «Pirandello and the waiting stage of the absurd (with some observation on a new critical language)», *Modern Drama*, 28 (1980): 102-111.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>17</sup> *Ibid.*: «the Pirandellian protagonist is a stratification of attitudes, emotions, states of being, often contradictory intentions, not a consistent whole. Between his appearance on stage and his retreat from it, he himself, his fellow protagonist on stage, and – most important – the activated audience must all *unlearn* what was taken for granted and trace the internal pattern in the external fragmented mosaic», p. 104.

los tiempos escénicos doblados, que conjugan momentos psicológicos con experiencias reales, rompen totalmente la noción de relación causal o lineal. Así es posible la escisión del personaje, no solamente en el ámbito de la personalidad sino también con respecto a los gestos, las intenciones y las actitudes. Esta característica se salda con la disolución de la máscara tradicional en diferentes voces, a menudo contradictorias entre ellas, que representan proyecciones de la única voz dramaturgica. Y finalmente la utilización de una estructura abierta que en Beckett asumirá las formas de una circularidad recurrente y obsesiva. En el plano de contenido estos elementos se reflejan en la destrucción de creencias y convicciones adquiridas y en la erosión de cualquier pensamiento lineal, frente a una dialéctica que en apariencia no tiene sentido y que nunca se acaba: «the stage becomes our own consciousness of the Absurd drama in all of us».<sup>18</sup>

La posición de absoluto liderazgo por parte de Pirandello es defendida también en «Pirandello all'origine del teatro esistenzialista e dell'assurdo» de Umberto Mariani: «senza Pirandello non sarebbero sorti nè il teatro esistenzialista nè il teatro dell'assurdo».<sup>19</sup> La afirmación marca la línea de la reflexión, orientada a la demostración de la influencia directa del dramaturgo italiano sobre las experiencias europeas y americanas. Las causas se hallarían en la profundidad y precisión de los temas y en las innovaciones formales creadas para expresarlos. Con respecto a los temas, Mariani conduce una lúcida síntesis de los elementos que el teatro existencialista y del absurdo habrían retomado de Pirandello. En primer lugar, sitúa el sentimiento de horror metafísico frente a la absurdidad de la condición humana. En contraste con la tesis de Esslin, según la cual esta conciencia hubiera pasado de los existencialistas a Beckett, sostiene la influencia directa de Pirandello sobre ambos. De la misma manera, la sensación de vacío derivada de la caída de las certezas llegaría a Beckett a través del teatro pirandelliano, pasando por los dramaturgos existencialistas.

Pero el vínculo más estrecho entre Pirandello y Beckett se encuentra en el tratamiento de los personajes: la técnica pirandelliana de

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>19</sup> Umberto MARIANI, «Pirandello all'origine del teatro esistenzialista e dell'assurdo», Albert MANCINI – Paolo GIORDANO – Pier Raimondo BALDINI (Eds.), *Italiana*, Rosary College, River Forest, 1988, p. 255.

distinguir los varios aspectos de una misma personalidad compleja traspasa a la técnica beckettiana de representar diferentes aspectos de una única personalidad a través de personajes diferentes. Se trata pues del juego de los papeles, que constituye una parte integrante de la dramaturgia de Pirandello, cuyo corolario es la insistencia en el tema de la duda y la busca de la identidad. Así la pirandelliana dificultad de la comunicación se convierte en fracaso, gracias a la experimentación de los diálogos beckettianos, mientras se hace evidente la anticipada condena al sufrimiento para el ser humano. También bajo el aspecto formal los dramaturgos del absurdo dilatan las revolucionarias propuestas de Pirandello: la utilización nueva del espacio y del tiempo escénicos, la ruptura de la trama lineal a favor de una estructura abierta y la conciencia de los personajes en cuanto criaturas del arte se reinventan en el escenario beckettiano.

Una interpretación muy similar es propuesta por Anne Paolucci que en «Non attualità' in Pirandello studies»<sup>20</sup> de 1986, vuelve a defender la posición de liderazgo que Pirandello ocuparía en el teatro contemporáneo. En lo específico, sostiene que

what Beckett has done is dramatize the Pirandellian fragmentation of familiar stage conventions, reducing the experience (in his case) to an abstract form. Continuity is replaced by superimposition; characterization is seen as a spectrum of attitudes, moods, shifting emotions, irrational conclusions.<sup>21</sup>

La costumbre pirandelliana de conclusiones abiertas y múltiples niveles de significación en un mismo drama será retomada y profundizada por Beckett. La autora sustenta estas afirmaciones con puntuales referencias a *Waiting for Godot*, donde el principio coincide con el fin, el lenguaje consiste de expresiones espontáneas e instintivas, mientras la musicalidad de las repeticiones sugiere multiplicidad de significados.

Zaiser Raines Wiesihan Gretchen lleva a cabo un análisis puntual de las modalidades de transposición entre Beckett y Pirandello en su

---

<sup>20</sup> Anne PAOLUCCI, «Non attualità' in Pirandello studies», Philip CORDARO (Ed.), *L'attualità di Pirandello*, New York, Pirandello Lyceum Press, 1986, pp. 1-11.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 9.

artículo de 1988 «En attendant Godot: reflexions on some parallels between Beckett and Pirandello».<sup>22</sup> La posición resulta interesante por la voluntad declarada de encontrar paralelismos entre los dos dramaturgos, a partir de la posibilidad de situar a Beckett en la misma tradición de Pirandello. Ambos demuestran su obsesión por encontrar la verdad última de la conciencia y la experiencia humana, que condena el individuo a una vida de alineación, sumisión a fuerzas externas, sufrimiento y decepción constantes. Ambos plantean una interpretación de la realidad social estrictamente relacionada con la dependencia de la mirada y el juicio de los demás, que en Pirandello coincide con la imposición de las máscaras y en Beckett con la repetición de los hábitos y los discursos aprendidos. Esta afirmación es sustentada con una precisa referencia a un momento concreto de *Waiting for Godot*: «when Pozzo declares his dependence on the gaze of others for a sense of self, it sounds very much like the typically Pirandellian conflict between the external constraint and the internal necessity of role-playing».<sup>23</sup> Además el individuo beckettiano se pierde en un abismo, donde sus varias formas de ser quedan suspendidas en el mundo de las percepciones. Estas formas no son simplemente el producto de las relaciones interpersonales, sino que representan el resultado de la auto-creación del individuo para responder a las exigencias de la sociedad y escapar al vacío: «these self-constructions correspond exactly to Pirandello's 'maschere nude' which his protagonists slip on in order to exist over the void of their actual being».<sup>24</sup>

También la visión de la vida como creación y destrucción de formas, como una serie de hábitos creados y modificados repetidamente, es compartida por los dos dramaturgos. El continuo ajuste de la personalidad superficial puede ser interpretado como un proceso de cambio interior que nunca se revela completamente a la conciencia, sino de manera fragmentaria y discontinua. Los personajes de Beckett no logran comprender su identidad real, así como los de Pirandello no consiguen superar los límites de la conciencia que impide la experiencia simultánea de pasado, presente y futuro.

---

<sup>22</sup> Wiesihan Gretchen ZAISER RAINES, «En attendant Godot: reflexions on some parallels between Beckett and Pirandello», *Journal of European Studies*, 18.4 (1988): 253-266.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 257.

Pero Beckett lleva el conflicto entre realidad y apariencia un paso más lejos que Pirandello: la vida se transforma en una gran mascarada que impide entender lo que no es contenido en los confines de la existencia material, de la experiencia del espacio y del tiempo. Más allá del pirandelliano juego de papeles, los personajes y los hombres se vuelven payasos: si con Pirandello la vida se vuelve teatral, con Beckett la vida y el escenario se vuelven circenses. Por eso se puede proponer una relación de filiación entre los dos dramaturgos, evidente en las características de sus personajes, perennemente en busca de una identidad, en la espera de una certeza ontológica que supere las limitaciones espacio-temporales:

Exists without doubt a filiation between Pirandello and Beckett, which led both to confront dramatic conventions. Their protagonist are in search of a fixed and lasting identity that they do not find in the real world. They are forced to recognize that they constantly alter their identity and that they can never refer with certain to actual Being.<sup>25</sup>

Para dramatizar el problema de la identidad Pirandello enfatiza el papel social, mientras Beckett insiste sobre la experiencia del vacío existencial, bajo el doble eje de la existencia comprensible, porque limitada, y de la esencia humana incompresible.

La misma intención de encontrar paralelismos entre Beckett y Pirandello anima el ya citado estudio de 1989 de Uwah Godwin Okebaram, *Pirandellism and Samuel Beckett plays*, que constituye el lugar de encuentro y reflexión de los debates anteriores sobre el tema. Situándose en el camino intermedio, entre la influencia directa y la simple afinidad temática, el autor propone una comprensión del teatro beckettiano como continuación, desarrollo y especificación del pirandellismo:

If Beckett has enlarged the stage to include the audience, if he has destroyed theatrical illusion, if he has insisted on theater as theater, if he has expressed (in symbols without symbolism) the concerns and anxieties of modern man, he is possibly

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 264.

continuing (albeit in his own way) the theatrical practice, device, obsessions (at least some of them) of Pirandello.<sup>26</sup>

Por lo tanto, el punto de partida es representado por la aceptación de una relación fundamental entre los dos dramaturgos, basada en la reflexión sobre la soledad del hombre y sobre la experiencia dramática como liberación y posibilidad de conformar cada vez el escenario de forma diferente. Si Pirandello hace teatro para representar la vida, Beckett lo hace para representar la metáfora de la vida. La idea pirandelliana del contraste entre realidad e ilusión es reflejada por el cruel encantamiento de la realidad que Beckett pone en escena, eliminando cualquier tipo de causalidad y referencialidad, eliminando la trama y la coherencia de los diálogos. Mientras Pirandello pone en el centro de su dramaturgia los conflictos sociales, Beckett crea un teatro de imágenes y metáforas. Pero lo hace utilizando precisamente los recursos formales que el teatro pirandelliano inaugura y pone a prueba por primera vez. Por ejemplo, la imagen del espejo corresponde a las ventanas en los dramas de Beckett: como el espejo pirandelliano ilumina y refleja los diferentes y contrastantes aspectos de un mismo personaje, así la ventana permite ver, a quien mira a través de ella, el reflejo de su conciencia.

Con relación a la caracterización de los personajes, Uwah subraya que en Pirandello se trata de hombres reales, producto de un determinado ambiente social y geográfico, mientras los ciudadanos de Beckett pertenecen a un mundo que encarna imágenes de la Humanidad en sentido metafísico, por la falta de ambiente social.<sup>27</sup> De esta diversidad derivan dos diferentes matices con respecto al tratamiento del lenguaje dramático: «Pirandello's reliance on words, logic, and reasoned discourse, and Beckett's reluctance to assign communicative function to words».<sup>28</sup> En lo específico, los personajes pirandellianos utilizan las palabras para desconfiar en ellas inmediatamente después de haberlas pronunciado, mientras Beckett crea otro lenguaje a través de las mismas palabras, que manipula para fundar el silencio. De manera tal

---

<sup>26</sup> Godwin Okebaram UWAH, *Pirandellism and Samuel Beckett plays*, p. 20.

<sup>27</sup> *Ibid.*: «an important consideration in Pirandello's depiction of character is the fact that unlike Beckett whose characters are citizens of the universe embodying the metaphysical concerns of all humanity, Pirandello's characters can be *us*, but more importantly, they are, oddly enough, also product and subjects of a defined geographical and social milieu», p. 46.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 59.

que, si los seres de Pirandello hablan del lenguaje para desenmascararlo, los de Beckett cumplen el paso sucesivo, hablando a través del silencio. Pero ambos comparten la reacción a la total falta de sentido, que experimentan como humanos, condenados a la vida y a la soledad:

However, Pirandello laughs. Beckett too, laughs. But they laugh because they know that pretense does not hide. They know that life is senseless. They know that the comedy of surface appearance is only a fiction constructed to protect the face from its reflection in the mirror.<sup>29</sup>

Porque la incertidumbre y la desintegración de las pocas certezas, ilusoriamente construidas, unen a los personajes de Pirandello y Beckett a un nivel más profundo. La nueva manipulación lingüística y referencial constituye el rasgo más definitorio del teatro de Beckett y de los dramaturgos del absurdo en general. Por eso Anne Paolucci, en su llamativo artículo de 1992, «Pirandello: leader of the absurd»,<sup>30</sup> puede defender la posición de Pirandello como primer iniciador de la nueva dramaturgia y de una nueva definición de comedia, que conjugue compasión y humorismo: «the feeling for or awareness of the inherent contradiction in things, the recognition of which is the source of both compassion and humor».<sup>31</sup>

Se trata de una reflexión muy cercana a la propuesta que William Leopardulo avanza en su citado ensayo de 1997, «Pirandello e Beckett», donde encuentra las razones de la cercanía en el interés por la condición humana, centro propulsor de la producción teatral de ambos.<sup>32</sup> Así el contraste entre presencia y ausencia, puesto en la base de la condición absurda del hombre, influye sobre las decisiones lingüísticas, al punto que la concepción pirandelliana de las palabras, como obstáculo para la comunicación y para la comprensión, se dilata en la beckettiana síntesis de pantomimas y silencios, actos espontáneos y metáforas del mundo interior.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>30</sup> Anne PAOLUCCI, «Pirandello: leader of the absurd», *PSA. The Official Publication of the Pirandello Society of America*, VIII (1992): 56-61.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>32</sup> *Cfr.* William LEOPARULO, «Pirandello e Beckett»: «non bisogna parlare di influenza di Pirandello su Beckett, ma soltanto di un'idea comune ai due autori: la condizione umana», p. 201.

John Barnes lleva a cabo un completo análisis de las relaciones temáticas entre Pirandello y Beckett en una contribución del año 2001, «Pirandello e Samuel Beckett».<sup>33</sup> El interés por el individuo contemporáneo se configura como el rasgo principal que une a los dos dramaturgos, por lo cual la multiplicidad de la personalidad y la consiguiente dificultad de comunicación acercan los personajes de Beckett a los hombres pirandellianos: si Pirandello teoriza la incomunicabilidad, Beckett la traduce en puro acto. El primero utiliza las palabras para demostrar su inutilidad, dejando que el sufrimiento de los personajes se revele progresivamente en situaciones móviles, mientras el dramaturgo irlandés desmonta cualquier lógica en situaciones siempre ya fijadas, visualmente representadas por la condición de los protagonistas. Estas reflexiones constituyen el punto de partida para el análisis de los paralelismos entre el pirandelliano *Enrico IV* y dos personajes beckettianos, Krapp e Hamm. Como el rey protagonista del homónimo drama, Krapp se mueve entre las coordenadas temporales de su vida, en el vano intento de bloquear el flujo del tiempo y preservar las ficciones que lo mantienen vivo. Así Hamm se refugia en un mundo ilusorio, donde puede ejercer su autoridad como autor, actor, protagonista y narrador, suspendido entre las necesidades del papel representado y las solicitudes de la vida, precisamente como Enrico IV. Se trata de interesantes sugerencias, que permiten acercar la dramaturgia de Pirandello y Beckett a partir de la construcción de sus personajes, en sus biografías, actos y lenguaje: «non solo in Pirandello ma anche in Beckett i personaggi si servono di maschere per schermirsi dal senso del nulla».<sup>34</sup> Esta afirmación encuentra su ideal prosecución en el capítulo «Pirandello e Beckett», en el volumen de 2004 que Lorenzo Mucci dedica a la dramaturgia beckettiana.<sup>35</sup>

Más allá de la probabilidad que Beckett tuviese conocimiento directo de la obra de Pirandello a través de las clases de literatura italiana en el Trinity College de Dublín,<sup>36</sup> resulta relevante la caracterización común

---

<sup>33</sup> John BARNES, «Pirandello e Samuel Beckett», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e l'Europa*, Lecce, Piero Manni, 2001, pp. 174-190.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>35</sup> Lorenzo MUCCI, *Beckett, l'ultimo drammaturgo rifondatore. Come la sua «umanità in rovina» ha rigenerato la scrittura per le scene*, Roma, Bulzoni, 2004.

<sup>36</sup> Walter Starkie, profesor de Beckett de literatura italiana era además un gran admirador de Pirandello, al punto que en 1926 publicó con la editorial Dent de Londres una monografía dedicada al dramaturgo italiano. Es interesante notar que



a los personajes de ambos dramaturgos. Se trata de hombres y mujeres que se sitúan en los límites entre normalidad y locura, originalidad y alienación, puestos en oposición polar con la sociedad que los representa y que están representando, atrapados en normas y convenciones lingüísticas que no les permiten expresar su mundo interior. Por eso el monólogo constituye la forma discursiva más utilizada: «Beckett costruisce dei personaggi-maschera la cui complessità ed efficacia insieme possono esplicarsi ed essere riconoscibili solo sul palcoscenico».<sup>37</sup> Pues la estructura formal de los dramas y la virtualidad representativa determinan la posibilidad de una afinidad ulterior entre Pirandello y Beckett, sobre todo respecto al metateatro.

Se trata de la argumentación central que Tatiana Chemi propone en su ensayo «Beckett, Pirandello e il metateatro», en el significativo volumen de 2006 *Tegole dal cielo*, sobre la relación de Samuel Beckett con la literatura italiana.<sup>38</sup> El primer punto de contacto se centra en el desafío que el lenguaje constituye y que en el escenario se hace discusión sobre las posibilidades de la representación. El personaje pirandelliano invade la escena, rompiendo las barreras entre actores y espectadores: «in Beckett l'insegnamento pirandelliano è assorbito in tutta la sua fascinazione, ma i tempi sono cambiati e l'artista pure».<sup>39</sup> Esta afirmación sitúa claramente la propuesta de Chemi en la perspectiva de la afinidad temática y formal entre los dos dramaturgos, reconociendo la individualidad y originalidad de aportaciones cercanas.

De hecho, la autora subraya la vertiente humorística presente en la obra de ambos, pero también las diferentes expresiones que determina, por lo cual la acción hablada pirandelliana adquiere con Beckett también los rasgos de acción actuada. Además propone un posible acercamiento entre las atmósferas y los personajes de la última

---

en la edición de 1965, el mismo Starkie subrayaba la relación de su antiguo alumno con el teatro pirandelliano: «with his heart-rending portrayal of absurdity as the dominant aspect of life, [*Waiting for Godot*] reminds us many details of the dramas in which Pirandello laid bare his tormented soul», en Walter STARKIE, *Luigi Pirandello*, Los Angeles, University of California Press, 1965, p. 281.

<sup>37</sup> Lorenzo MUCCI, *Beckett, l'ultimo drammaturgo rifondatore*, p. 13.

<sup>38</sup> Tatiana CHEMI, «Beckett, Pirandello e il metateatro», Giancarlo ALFANO – Andrea CORTELLESSA (Eds.), *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*, Volume II, Roma, EDUP, 2006, pp. 121-138.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.125.

producción de Pirandello y los ambientes e individuos beckettianos. En una línea de reflexión muy parecida se sitúa la interesante contribución de Andrea Inglese, «Una voce in cerca di personaggi: Beckett e Pirandello».<sup>40</sup> Reconociendo la falta de estudios críticos completos acerca de las correspondencias entre la obra de los dos dramaturgos, el autor expresa claramente la voluntad de encontrar un camino que desde Pirandello pueda conducir a Beckett, fuera del dominio de las presuntas influencias literarias:

Intendiamo mostrare una via che da Pirandello porta a Beckett. Questa via è meno una questione di influenze, verificabili filologicamente, di un'opera letteraria su di un'altra, o di un autore su di un altro, che il riconoscimento di procedimenti letterari simili operanti su problemi simili, pur all'interno di contesti culturali e storici relativamente lontani.<sup>41</sup>

La afinidad temática y formal representa el punto de partida para comprender la cercanía de los dos dramaturgos, que Inglese focaliza en el epígrafe de la máscara desnuda como emblema de la creación y de la experiencia literarias.<sup>42</sup> El análisis comparado de los seis personajes pirandellianos y de la última novela de la trilogía beckettiana permite encontrar en la reflexión sobre el lenguaje el anillo central de la cadena de relaciones entre los dramaturgos. La comedia de la voz en primera persona sería una variación narrativa de la comedia que los seis personajes actúan en el escenario contra las potencialidades figurativas del lenguaje y las vanas promesas de sentido que vehiculan. Se trata de una propuesta que en la presente investigación encontrará completa concordancia y profundización, como se verá más adelante.

De momento, más allá de las correspondencias puntuales, de las influencias y paralelismos supuestos o demostrados, queda asumida la presencia de un diálogo invisible entre las experiencias de Pirandello y las propuestas del teatro del absurdo. Se trata de una relación que la

---

<sup>40</sup> Andrea INGLESE, «Una voce in cerca di personaggi: Beckett e Pirandello», *Testo a fronte*, 35 (2006): 115-141.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>42</sup> *Cfr. Ibid.*: «La soluzione paradossale ed estrema a cui andranno incontro entrambi gli autori: la letteratura non può rivelare nessun volto autentico, ma solo la *nuda maschera*, ossia il carattere convenzionale, fragile, effimero dei ruoli e delle forme attraverso i quali si cristallizzano le identità individuali», p. 129.

crítica ha reconocido desde muy pronto, activando una doble mirada: desde Pirandello hacia el absurdo y también desde el absurdo hacia Pirandello, aunque falte un texto unitario y completo. Esta conciencia es necesaria a la hora de definir las características, límites y resultados de la relación entre Pirandello y Beckett: «non è solo Pirandello che ha influenzato il dramma dell'assurdo, ma sicuramente anche quest'ultimo, insieme a tutte le altre esperienze teatrali venute dopo, hanno lasciato tracce sulla nostra visione di Pirandello».<sup>43</sup>

Precisamente la posibilidad de este doble juego sostiene y anima la propuesta de lectura que aquí se está avanzando: leer y comprender el teatro de Beckett a través de Pirandello, desde la perspectiva de la máscara. Pero al mismo tiempo se trata de volver a leer el teatro pirandelliano a través de Beckett, para aportar nuevos elementos y horizontes de interpretación. La decisión de presentar los resultados de la crítica en orden cronológico responde a la voluntad de evidenciar el desarrollo de las reflexiones, coherentemente con los cambios del panorama teatral y el establecimiento de nuevos puntos de vista para el análisis y la comprensión de la actividad dramática de Pirandello y Beckett.

De hecho ha sido posible evidenciar el reconocimiento de la singularidad de Beckett, en el ámbito del teatro del absurdo y con respecto a Pirandello. También se ha señalado un notable interés por el signo, lingüístico en primer lugar, como mediador de estructuras y significados metafísicos, en correspondencia con la práctica post-estructuralista. Por otro lado, la atención por el papel del existencialismo como trámite hacia el teatro del absurdo ha ido desminuyendo a lo largo de las reflexiones. Finalmente ha sido posible reconocer un progresivo movimiento desde la afirmación de la influencia hacia la busca de aquellos elementos que permiten sostener una afinidad entre los dos dramaturgos.

La presente investigación se sitúa precisamente en esta línea interpretativa: no se trata de demostrar una influencia de Pirandello sobre Beckett, sino de buscar y encontrar las correspondencias que demuestran la filiación entre los dos hombres de teatro. Esta filiación

---

<sup>43</sup> Ilona FRIED, «Pirandello e il teatro dell'assurdo», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999, p. 309.

se determina como prosecución y especificación personal de aquellos aspectos, temáticos y escénicos, que en el magma de la producción pirandelliana respondían a las inquietudes y exigencias de Beckett. Pues el breve recorrido temático ha evidenciado una serie de aspectos comunes, que se repiten a la hora de identificar las modalidades de relación entre Pirandello y Beckett.

Con relación a los elementos temáticos se trata de: (1) soledad existencial, (2) relatividad de la verdad, (3) fracaso de la comunicación, (4) multiplicidad de la personalidad, (5) busca de la identidad. Con respecto a los elementos formales, se han identificado: (1) tiempos doblados, (2) estructura abierta, (3) personajes escindidos, (4) elementos metateatrales. Sin duda estos resultados representan un punto de partida relevante, en cuanto ponen ya el acento sobre las direcciones del análisis, necesarias para una correcta y respetuosa comprensión de la relación. Además se califican como constantes analíticas, convenientes para determinar la serie de correspondencias.

En definitiva resulta prácticamente asumida una fuerte afinidad temática entre los dos dramaturgos, junto con una explícita reflexión sobre la dramaturgia y la puesta en escena. Esta reflexión se despliega en la experimentación lingüística, determinada por la experiencia de la dificultad de comunicación y el fracaso del lenguaje. Así los personajes se configuran como emblemáticos representantes de personalidades múltiples y verdades absolutamente relativas. El *estatus cuestionis* delineado permite establecer en primer lugar la existencia de una relación entre los dos dramaturgos. Esta relación se configura según modalidades diferentes, a partir de las diferentes perspectivas de lectura, pero el hecho mismo de que exista una buena cantidad de estudios sobre el tema otorga validez a la propuesta. Además, la presencia de dos directivas generales, influencia y afinidad, permite insertar la investigación en una orientación clara, así sintetizada: «affinity of theme and perspective can and does exist where no direct influence occurs».<sup>44</sup>

La aportación original de esta tesis reside precisamente en la voluntad de proponer un texto orgánico acerca de las relaciones temáticas y formales entre Pirandello y Beckett. Si las contribuciones previas se centraban en aspectos generales de la obra de los dos dramaturgos, me

---

<sup>44</sup> Godwin Okebaram UWAH, *Pirandellism and Samuel Beckett plays*, p. 123.

propongo analizar momentos y textos puntuales de la producción teatral en su conjunto, proyectando la lectura de Pirandello sobre Beckett. El examen de las correspondencias será efectuado a través de esta proyección, que indagará en el teatro beckettiano la presencia o la ausencia de los temas y las formas identificados en el teatro pirandelliano, bajo la perspectiva de la máscara. Así será también posible validar la utilidad del instrumento de análisis, en vista de su probable aplicación en estudios futuros.

Antes que nada, las decisiones metodológicas han sido tomadas de acuerdo con los objetivos y las hipótesis definidas. El primer paso ha consistido en delimitar el objeto de análisis, operando una selección en el ámbito de la producción pirandelliana y beckettiana, de la crítica y de los referentes. La obra teatral de Pirandello y Beckett no sería comprensible si se dejaran las referencias a toda su propuesta creativa. De hecho la producción de Pirandello y Beckett como ensayistas ofrece indicaciones significativas para penetrar en el funcionamiento y en los objetivos de la actividad dramática, a nivel formal, estilístico y de contenido. Precisamente con relación a la obra dramática, la selección de los dramas objeto de análisis responde a un criterio temático: se ha decidido dirigir la atención a las obras que más claramente se construyen sobre la máscara.

El punto de partida es la comprensión del texto dramático como texto literario, por lo tanto susceptible de ser analizado con metodologías propias de los estudios literarios: «el texto dramático es literatura — creación de lenguaje — y [...] como tal debe ser leído e interpretado, en cuanto a lo que es y como un fin en sí», como agudamente precisa Juan Villegas.<sup>45</sup> Naturalmente se reconoce la potencialidad espectacular del texto, que por sus características y funciones contiene siempre una virtualidad performativa implícita. El objetivo de la investigación está directamente relacionado con el aspecto textual de los dramas: por esta razón quedan excluidas las referencias a las características de la representación y a las teorías propias del espectáculo. La reflexión se sitúa en una perspectiva que reconoce como primaria la finalidad analítica y crítica, punto de partida para la sucesiva transposición al plano performativo.

---

<sup>45</sup> Juan VILLEGAS, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1991, p. 6.

De la misma manera, se atribuye relevancia a la historicidad de los dramas, como respuestas del creador con respecto a una circunstancia temporal particular. Por lo tanto, antes de entrar en el análisis específico de los textos, se insertan los dramaturgos en el contexto social y cultural que encuadró su obra, cuando sea pertinente.

En cuanto al instrumento analítico, no se establece en absoluto una metodología estricta y cerrada, sino una perspectiva abierta que intenta aprovechar instrumentos y planteamientos de diferentes tradiciones teóricas, constituyendo una posibilidad de lectura para la definición y la interpretación de la categoría máscara. El primer paso consiste en la determinación de la estructura dramática,<sup>46</sup> en sus elementos externos e internos. Sucesivamente es posible definir el espacio dramático: «es un espacio construido por el espectador o el lector para fijar el marco de la evolución de la acción de los personajes; pertenece al texto dramático».<sup>47</sup> Se trata del espacio de la ficción, su construcción depende tanto de las indicaciones proporcionadas por el dramaturgo, como del esfuerzo de imaginación del lector.

En consecuencia el movimiento sucesivo consiste en la identificación del desarrollo de la acción, no como simple descripción de los hechos sino hacia la comprensión de motivos, contradicciones y resultados. Las acotaciones escénicas y espacio-temporales constituyen en este sentido una útil herramienta, por su capacidad de mediar entre la idea dramática y la praxis escénica. De esta manera se llegará al centro del proceso analítico: el personaje. Para identificar sus rasgos exteriores y graduar el paso interno desde la palabra hasta el silencio, resulta decisiva una sugerencia del mismo Pirandello, la búsqueda del *sentimento fondamentale*. En la acotación que presenta el ingreso en el escenario de los seis personajes en busca de autor, Pirandello justifica así el uso de máscaras:

Il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i Personaggi. [...] S'interpreterà così anche

---

<sup>46</sup> Cfr. Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998: «Estructura indica que las *partes* constitutivas del sistema están organizadas según una disposición que produce el sentido del *todo*. [...] No existe una estructura dramática típica y universal. [...] Toda evolución de los contenidos y todo nuevo conocimiento producen una forma adaptada a la transmisión del contenido», pp. 167-168.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 170.

il senso profondo della commedia. I Personaggi non dovranno infatti apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori. Le maschere ajuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale.<sup>48</sup>

Y para encontrar el *sentimento fondamentale* de cada personaje el análisis se centrará en el lenguaje específico de cada uno, expresión material del interno reconocimiento de la vacuidad de toda palabra. Sobre todo la determinación de los campos semánticos permitirá situar el estatuto y el papel del personaje en el conjunto del drama.

La fuente primaria está naturalmente constituida por la obra de Pirandello y de Beckett: dramas, novelas, cuentos, poemas, ensayos y escritos teóricos. Se consideran fuentes primarias también las recopilaciones de las cartas a los familiares y los apuntes disponibles. En cuanto a las fuentes secundarias, la oferta de los estudios críticos es muy rica y profunda, sobre todo con relación al tema de la máscara. De hecho el ámbito teórico que enmarca la investigación se identifica con la crítica pirandelliana. Precisamente para situar la reflexión sobre la máscara en el amplio panorama de los estudios pirandellianos, se ha decidido hacer referencia no sólo al trabajo de expertos reconocidos, sino también a las publicaciones del *Centro Nazionale Studi Pirandelliani* y de las revistas de las asociaciones internacionales dedicadas a Pirandello y a Beckett. La razón se halla en la voluntad de insertar el presente trabajo en una tradición definida y estructurada, cual es la crítica pirandelliana.

El trabajo está articulado en dos secciones, para efectuar un itinerario progresivo y coherente que, desde la definición de los términos y objetivos llegara a la determinación y al análisis de las correspondencias entre el teatro de Pirandello y Beckett.

La primera parte está dedicada al teatro pirandelliano: el ensayo sobre el humorismo representa el lugar privilegiado para la comprensión de los elementos que caracterizan el funcionamiento y los objetivos de la

---

<sup>48</sup> Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere Nude*, Roma, Newton & Compton, 2003, p. 37.

poética pirandelliana. Así los cuentos y las novelas permiten identificar los temas y las inquietudes que el teatro llevará a las expresiones más explícitas. Sobre estas bases se intenta determinar la peculiaridad de la poética teatral de Pirandello. Un examen de los escritos teóricos permite definir la concepción dramática y determinar la naturaleza de la máscara como categoría dramática, matizando los rasgos y la configuración de la propuesta analítica. El paso sucesivo consiste en el análisis de los dramas seleccionados, según la metodología propuesta. Por lo tanto, la atención se centra en el lenguaje dramático y en la caracterización del personaje, para exponer todos los elementos relacionados con el proceso de imposición y desnudamiento de las máscaras.

La segunda sección, dedicada al teatro beckettiano, presenta la misma articulación que la anterior, para buscar los paralelismos en los mismos ámbitos, correspondientes en este caso a la poética teatral y a las peculiaridades del lenguaje dramático y de los personajes. De tal manera se confiere también coherencia formal al trabajo, lógica derivación de la coherencia temática. El ensayo sobre Proust, las novelas y los poemas representan el laboratorio de la poética para Beckett, mientras su actividad dramática llevará estos intentos a la plena expresión y concreción. Se definen así los paralelismos con la poética pirandelliana y con los recursos dramáticos creados para expresarla. Sucesivamente el análisis de los dramas seleccionados permite encontrar, interpretar y definir de forma puntual las correspondencias con el teatro de Pirandello, sobre todo con relación al lenguaje dramático y a la construcción de los personajes. Por este motivo vuelven a aparecer los elementos identificados en la sección precedente, con referencia al teatro de Pirandello.

La posibilidad de aplicar las mismas categorías a la lectura de los dramas beckettianos constituye el juego de espejos mencionado al principio: no se trata de una estéril aplicación de elementos predefinidos, sino del progresivo ajuste y enriquecimiento de aquellos aspectos comunes a los dos dramaturgos. Naturalmente la conclusión tejerá los hilos del recorrido efectuado, dando cuenta de la lectura de Beckett a través de Pirandello, y al mismo tiempo de la renovada lectura de Pirandello a través de Beckett. Así la máscara reconstituye su configuración, calificándose como elemento central en el proceso de creación y transformación.



El título del trabajo, «La ruta de la máscara: el teatro de Luigi Pirandello y Samuel Beckett», subraya de inmediato la centralidad de la máscara y la voluntad de recorrer un camino que, excavando la superficie, pueda abrir nuevas perspectivas y graduar el paso desde el desnudamiento de la palabra artificial hasta el silencio como posibilidad de decir. De hecho, el término ‘ruta’ deriva del latín *rupta*, participio del verbo *rumpere*<sup>49</sup> y no sólo indica la acción de romper, de quitar y rasgar lo superficial, sino también la posibilidad de abrir, de proporcionar un nuevo camino. Tales son la propuesta y el propósito de la presente investigación, desnudando las máscaras para que puedan hablar a través del silencio.

El teatro pirandelliano es justamente el lugar de las máscaras desnudas,<sup>50</sup> el espacio privilegiado para comprender y experimentar, para cerrar un camino de opresión y emprender una ruta de liberación. Pero se trata de una salvación momentánea, porque el hombre desnudado empezará siempre otro recorrido, hasta encontrar una máscara que esconda su naturaleza y su dolor. Pirandello asigna así la primacía a la verdad que llega de la vida, con todas sus contradicciones y formas misteriosas, encontrando en el arte la posibilidad de representar la luz y la sombra, el rostro y la máscara.

---

<sup>49</sup> Joan COROMINES, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Volumen V*, Madrid, Gredos, 1980-1991, p. 62.

<sup>50</sup> *Maschere nude* es el título que significativamente Pirandello eligió para la colección de sus dramas. La primera edición de *Maschere nude*, por la editorial Treves de Milán, reunió sólo 11 obras en 4 volúmenes, publicados entre 1918 y 1921. La segunda edición comprendía 39 dramas en 31 volúmenes, publicados desde 1920 hasta 1930 por la editorial Bemporad de Florencia, que curó los primeros 25 tomos, y desde 1931 hasta 1935 por la editorial Mondadori. La tercera y última edición recogió 43 obras en 10 volúmenes, publicados por Mondadori desde 1933 hasta 1938, según las indicaciones del mismo Pirandello.



## 1. MÁSCARAS DESNUDAS: EL TEATRO DE LUIGI PIRANDELLO

*«Ma se è tutto qui il male! Nelle parole!  
Abbiamo tutti dentro un mondo di cose;  
ciascuno il suo mondo di cose!  
E come possiamo intenderci, signore,  
se nelle parole ch'io dico  
metto il senso e il valore delle cose  
come sono dentro di me;  
mentre chi le ascolta  
inevitabilmente  
le assume col senso  
e col valore che hanno per sè,  
del mondo com'egli l'ha dentro?  
Crediamo d'intenderci;  
non c'intendiamo mai».*<sup>51</sup>

El objetivo principal del presente capítulo consiste en definir la máscara pirandelliana, en sus características y expresiones. Por lo tanto, una breve panorámica sobre el contexto de la producción introduce la poética del humorismo, entendiendo con el término 'poética' la concepción y la teoría del autor con respecto a sus intenciones artísticas, a su actividad creadora y a los ideales que quiere proponer.<sup>52</sup>

Se examinan así los hilos del discurso de Pirandello sobre la máscara en la obra narrativa, matizando los factores decisivos para la

---

<sup>51</sup> Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, p. 43.

<sup>52</sup> Cfr. Gösta ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966, p. 12.

comprensión de la categoría y de su función. Las referencias a los escritos teóricos conducen a la determinación de los elementos fundamentales de la teoría dramática, indagando la relación entre arte y vida, las características del lenguaje dramático y el funcionamiento de los personajes. Estos elementos permiten acercarse al análisis de los dramas, en la perspectiva que precedentemente se ha indicado. Las obras han sido elegidas según un criterio temático que, en la vastedad de la producción dramática de Pirandello, pudiera orientar la atención sobre aquellos textos que se construyen claramente acerca de la máscara.

Para dar cuenta también del proceso creador del dramaturgo y de la evolución de los personajes, se ha decidido presentar los análisis en una progresión que desde el contraste entre la palabra objetiva y la palabra subjetiva llegara a la disolución del lenguaje en el escenario, pasando por la locura consciente. Por lo tanto, en la primera parte se comentan la trilogía del metateatro y el drama de Enrico IV, para pasar al análisis de las obras centradas en el juego de los papeles y la búsqueda de la identidad. La sección última consiste en las reflexiones sobre la relación entre arte y vida, a través del mito.

## 1.1 La poética: una aproximación

La fuerte individualidad de las elaboraciones literarias de Pirandello resultaría incomprensible si no se considerara su intrínseca historicidad y su posición en el proceso de crecimiento del hombre Pirandello. Por eso, más allá de las indicaciones estrictamente biográficas,<sup>53</sup> se procurará identificar en esta sección los elementos internos, las modalidades de la experiencia histórica e intelectual que el dramaturgo italiano transforma y vuelve a proponer en su obra.

Luigi Pirandello nació en Sicilia, en la actual Agrigento, el 28 de junio de 1867: «io dunque son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovassi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, *Càvusù* dagli abitanti di Girgenti».<sup>54</sup> Los estudios en la Universidad de Bonn, la experiencia como profesor en el *Istituto Superiore di Magistero*, la

---

<sup>53</sup> En el acercamiento a la biografía pirandelliana constituyen referencias obligadas el texto de Federico Vittore NARDELLI, *Pirandello. L'uomo segreto*, Milano, Bompiani, 1986 y el de Gaspare GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963. La biografía de Nardelli representa la fuente más segura: se publicó por primera vez en el año 1932, por la editorial Mondadori con el subtítulo *Vita e croci di Luigi Pirandello*. Ha sido reimpresa en los años 1944 y 1962, hasta la edición del 1986, enriquecida cada vez más. Desde la primera edición ha sido acompañada por una carta que el mismo Pirandello envió, desde París el 4 de julio de 1931, a su biógrafo: «Caro Nardelli, sí, questi, su per giù, sono i casi che mi sono occorsi; e questo è l'animo con cui o li sopportai o li superai o li promossi. Ne risulta una vita che posso, senza orgoglio e con pietà, riconoscere per mia, se Lei me la dà, convinto. Quella che mi dò io, cangia di continuo, secondo l'animo che promuove altri casi e altri ne sopporta o ne supera; e so che non ha mai pace. Grazie, caro Nardelli, della sapiente delicatezza con cui ha trattato la mia dolorosa umanità segreta, e del suo cosciente affetto. Suo, Luigi Pirandello», p. V.

<sup>54</sup> Luigi PIRANDELLO, «Frammento d'autobiografia», Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, p. 1281. El texto fue dictado por Pirandello al amigo Pio Spezi en el verano de 1893 y publicado en la revista *Nuova Antologia* el 16 de junio de 1933.

La relación de Pirandello con Sicilia siempre fue muy fuerte y profunda, como demuestra la gran cantidad de referencias en toda la producción literaria: «Pirandello non ha mai potuto fare a meno di *raccontare* Girgenti, i fatti di Girgenti», en Leonardo SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1983, p. 35.

enfermedad psíquica de la esposa Antonietta<sup>55</sup> confluían en la actividad del poeta, del novelista y del dramaturgo.

Sin embargo Luigi llevaba ya en el nombre su destino: «*Purangellos* componesi di *pur*, o fuoco e *angellos*, nunzio; come chi dicesse: nunzio di fuoco». <sup>56</sup> Y calientes al punto de quemar todo un mundo interior de ilusorias certezas son las obras pirandellianas. El único y seguro desembarco para Pirandello es la escritura: colaboraciones con revistas, poemas, relatos breves, novelas, ensayos y obras de teatro brotan de la mente y la fantasía del atormentado escritor. <sup>57</sup> Con la puesta en escena de sus obras Pirandello se consagra como autor dramático de referencia para toda una época. Su fama supera los confines nacionales, los teatros parisinos, alemanes, ingleses y americanos acogen entusiasmados sus piezas.

Sin pausa se dedica a la actividad literaria, como testimonio su nieta Maria Luisa Aguirre D'Amico: «sempre, durante tutta la vita, fino alla fine della vita, sentirà come un privilegio poter rifugiarsi nella scrittura, fra i fantasmi della sua fantasia: lo dirà sempre con orgoglio, lo dirà con ostinazione». <sup>58</sup> A lo largo de su vida publica cinco recopilaciones de poemas, <sup>59</sup> siete novelas, 241 cuentos breves y más de 40 obras de teatro.

En el año 1923 un estudio del filósofo Adriano Tilgher<sup>60</sup> clarifica el contenido ideológico del teatro de Pirandello, mientras el dramaturgo también cultiva el fuerte interés por la pintura, confirmado por las

---

<sup>55</sup> Cfr. Giovanni BUSSINO, «Pirandello's personal experience with madness», *Canadian Journal of Italian Studies*, 6.22-23 (1983): 21-38.

<sup>56</sup> Federico Vittore NARDELLI, *Pirandello. L'uomo segreto*, p. 19.

<sup>57</sup> En una carta a la hija Lietta del 28 de abril de 1923 escribe: «Sono veramente arrivato al colmo della mia carriera letteraria. Ma ho ancora molte cose da dire; spero che le forze m'assisteranno», en Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Lietta*, Milano, Mondadori, 1999, p. 93.

<sup>58</sup> Maria Luisa AGUIRRE D'AMICO (Ed.), *Album Pirandello*, Milano, Mondadori, 1992.

<sup>59</sup> *Mal giocondo* (1889), *Pasqua di Gea* (1891), *Elegie Renane* (1895), *Zampogna* (1901) y *Fuori di chiave* (1912).

<sup>60</sup> Cfr. Adriano TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

Se trata del primer intento de interpretación orgánica de la poética pirandelliana, punto de partida para una rama entera de la crítica sucesiva. Cfr. Corrado DONATI, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, Fossombrone, Metauro, 1998.

obras que realiza personalmente y sobre todo por las críticas de arte que publica y la actitud apasionada que utiliza en el debate estético.<sup>61</sup>

El amor por el teatro lo lleva a fundar en 1925 la *Compagnia del Teatro d'Arte di Roma*, que dirige hasta 1928, con energía y pasión, educando la vitalidad y la expresividad de los actores.<sup>62</sup> Mientras en Italia se impone el régimen fascista, Pirandello confirma su adhesión al partido, que adquiriría para él el sentido de una verificación trágica y final del fracaso del estado liberal.<sup>63</sup> El 9 de noviembre de 1934 le llega la comunicación de la concesión del Premio Nóbel: «i giornalisti ed i fotografi invadono lo studio dello scrittore [...] e poichè i fotografi e operatori cinematografici gli chiedono una posa, Pirandello si siede al suo tavolino e batte a macchina, ripetutamente su un foglietto la parola 'pagliacciate'». <sup>64</sup> Dos años después una pulmonía lo conduce a la muerte. Había dejado unas últimas voluntades para que fueran respetadas, pedía que su muerte pasara en silencio y que su cuerpo desnudo fuera incinerado, sus cenizas esparcidas «perchè niente, neppure la cenere, vorrei avanzasse di me». <sup>65</sup> Porque ya lo había dado todo, con su arte, con su vida en el arte.

Precisamente para comprender la compleja evolución de la vida artística de Pirandello, se ha optado por una actitud metodológica que empiece con el elemento descriptivo para llegar al analítico: desde una visión panorámica inicial del contexto cultural, se restringe el campo de la mirada hacia la determinación de la poética teatral. Ésta permitirá

---

<sup>61</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Scritti di arte figurativa. 1895-1987*, Milano, Biblioteca Comunale, 1987 y sobre todo Antonio ALESSIO, *Pirandello pittore*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1984: «era in lui una istintiva passione per il colore che il forte paesaggio siciliano nel quale egli crebbe certamente alimentò, colore che egli trasferì più tardi a piene mani entro la cornice del palcoscenico», p. 11.

<sup>62</sup> Cfr. Alessandro D'AMICO – Alessandro TINTERRI, *Pirandello capocomico. La compagnia del Teatro d'Arte di Roma. 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987.

<sup>63</sup> Cfr. Arcangelo Leone DE CASTRIS, «Pirandello e il fascismo», AA.VV., *Pirandello e la politica*, Milano, Mursia, 1992, pp. 175-186. La relación de Pirandello con el fascismo es bastante compleja y pone en juego factores personales y colectivos. Aquí simplemente se ha querido nombrarla como un elemento más en el panorama de los datos biográficos, pero el texto de Giudice ofrece informaciones detalladas e interesantes. Cfr. Gaspare GIUDICE, *Luigi Pirandello*, pp. 413-464.

<sup>64</sup> Gaspare GIUDICE, *Luigi Pirandello*, p. 531.

<sup>65</sup> Luigi PIRANDELLO, «Mie ultime volontà da rispettare», Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, p. 1289.

indagar la peculiaridad artística de cada obra, en el primordial intento de definir la máscara en sus características y manifestaciones.

Etimológicamente el término *máscara* «pertenece a un conjunto de vocablos de significados diferentes, pero conexos»: <sup>66</sup> en italiano antiguo, lengua de Oc y catalán, indicaba ‘carea, disfraz’, mientras la reducción *masca*, ‘bruja’, era propia del Norte de Italia, Provenza y Languedoc. También el italiano *maschera* deriva del latín medieval *masca* por ‘bruja’, afín al dialectal *masca* por ‘mejilla’; <sup>67</sup> en el siglo XIV se usa para significar una careta de cartón piedra o seda, mientras desde el siglo XIX pasa a indicar el guardia del teatro, que llevaba el tricorno veneciano. <sup>68</sup>

El griego πρόσωπον tiene múltiples y diferentes significados: antes que nada indica el rostro y el aspecto exterior de una persona, pero también la cara anterior de un objeto o la portada de una obra. En los textos relativos al teatro significa careta, apariencia externa y papel de un personaje, además de persona, individuo. <sup>69</sup> El término latín correspondiente es *persona*, derivado del etrusco ‘phersu’, un personaje enmascarado que empuja un perro contra un hombre. Esta figuración se encuentra en algunas tumbas etruscas de finales del siglo VI a.C. <sup>70</sup> De cualquier forma la ambigüedad y la variedad que el término ha asumido desde la antigüedad aparecen de manera explícita en numerosas citas de autores latinos, en las cuales se asocia, además de con el significado principal de máscara teatral, también con él de actor o papel representado en la escena, o como carácter y personalidad. <sup>71</sup> Fuertemente presente, desde las primeras apariciones, ha sido el aspecto simbólico del término, como expresión concreta de la

---

<sup>66</sup> Joan COROMINES, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Volumen III*, p. 869.

<sup>67</sup> Cfr. Giacomo DEVOTO, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 259.

<sup>68</sup> Cfr. Carlo BATTISTI – Giovanni ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano. Volume III*, Firenze, Barbera, 1975, p. 2381.

<sup>69</sup> Cfr. Florencio I. Sebastián YARZA, *Diccionario griego-español*, Barcelona, Ramón Sapena, 1988, p. 644.

<sup>70</sup> Cfr. Rita PARIS, *Persona. La maschera nel teatro antico*, Roma, De Luca Edizioni d’Arte, 1990, p. 9.

<sup>71</sup> El *Oxford Latin Dictionary* (Peter G.W. GLARE, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1982) bien matiza la variedad de significados: «1. A mask, as worn by actor [...] 2. A character in a play, dramatic role [...] 3. The part played by a person in life, a position, role, character», p. 1356.



transfiguración a través de la ocultación, del traspaso desde lo que se es a lo que se quiere ser.<sup>72</sup>

La complejidad de significado irradia las experiencias históricas de la praxis teatral, asumiendo relevancia preponderante en el teatro griego y latino antiguos, pasando por la *Commedia dell'Arte* italiana, que en los siglos XVI y XVII había revelado la necesidad social de fijar los tipos humanos en formas codificadas, máscaras pues.<sup>73</sup> Por eso Martin Esslin, en su «Pirandello: master of the naked masks», puede sostener el lazo entre la *Commedia dell'Arte* y la dramaturgia pirandelliana: «we all in our daily lives [...] are like the masks of the old Italian *Commedia dell'Arte*, stereotyped characters with roles prescribed by long tradition».<sup>74</sup> De hecho la máscara es la traducción estética de una exigencia y de un reconocimiento de orden histórico, cultural, social y finalmente artístico: la necesidad de cubrir un papel aceptado y reconocido por el sistema.

La mayor preocupación de Pirandello fue la revelación de la esencia humana, el desnudamiento, la proyección externa de una realidad interior. El personaje enmascarado simboliza la condición privilegiada de la criatura del arte fijada en una forma definitiva, pero

---

<sup>72</sup> Cfr. Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997: «La máscara equivale a una crisálida. [...] Aparte de este significado, el más esencial, la máscara constituye una imagen», p. 308.

<sup>73</sup> Cfr. Roberto TESSARI, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1989, p. 30. Con respecto a la presencia de la máscara a lo largo de la historia del teatro, resulta interesante la síntesis de Susan Valeria HARRIS SMITH, *Masks in modern drama*, London, University of California Press, 1984: « First, modern playwrights have employed the mask extensively and in diverse contexts, reflecting a historical and cultural heritage while incorporating specifically modern ideas about aesthetics, psychology, and sociology. [...] Second, most of the major European and American modern dramatists having [...] experimented with masks. [...] Third, influential theoreticians and directors [...] have advocated the use and demonstrated the efficacy of the mask in their work. Fourth, masks have figured prominently in modern painting, opera, and dance. [...] Finally, because the mask functions on two levels, as a metaphor in the text and as a device on stage, it is as central to modern dramatic literature as it is to theatrical practice», p. 1.

<sup>74</sup> Martin ESSLIN, «Pirandello: Master of the naked masks», Martin ESSLIN, *Brief Chronicles. Essay on modern theatre*, London, Temple Smith, 1970, p. 62.

emblemáticamente traduce la única alternativa para encontrar un sitio en la vida social.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Cfr. François ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2001.

### a) *El contexto de la producción pirandelliana*

El contexto histórico pone a Pirandello en una fase fundamental de transformaciones sociales y políticas, artísticas y literarias, ideológicas y estéticas. Los nuevos descubrimientos de las ciencias psicoanalíticas, la teoría de la relatividad, las invenciones científicas determinan la pérdida de seguridad y confianza en sí mismo por parte del ser humano. Asustado, el hombre descubre la falta de unidad en su persona. Desconocido para sí mismo, no consigue definirse. El clima general de dudas y vanas esperanzas influye claramente en la formación artística de Pirandello, orientando sus lecturas mientras con su arte va definiendo las relaciones, de implicación y rechazo, con las propuestas europeas. Por lo tanto, resulta aconsejable subrayar aquellos *vectores de contexto* que, según la formulación de Leone De Castris en su texto dedicado al decadentismo italiano,<sup>76</sup> permiten indicar la serie de relaciones significativas entre la concreta identidad de una obra literaria y la historicidad de las formas y los contenidos.

«Ogni grande artista, facendo di se stesso specchio, trova il modo di riflettersi in quanti l'hanno preceduto»,<sup>77</sup> y el Pirandello narrador, poeta, ensayista y dramaturgo se había dotado de un completo laboratorio.<sup>78</sup> Antes que nada comprendía lecturas de carácter filológico, cazador de palabras cual era Pirandello, poetas italianos como Carducci y Leopardi, pero también extranjeros como Heine. Más leyó sin duda la literatura francesa, sobre todo Molière,

---

<sup>76</sup> Cfr. Arcangelo Leone DE CASTRIS, *Il decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Bari, Laterza, 1995: «non si tratta di elementi deterministicamente contestuali, storico-sociali, che stanno fuori e prima del testo. Si tratta di elementi interni, di modalità individuali e intellettuali dell'esperienza storica, che hanno commutato la generica contestualità in una condizione formale specifica, e cioè si tratta di un rapporto in cui l'innegabile individualità si riferisce a una 'totalità', entro la quale e rispetto alla quale è interamente conoscibile», p. VIII.

<sup>77</sup> Annamaria ANDREOLI, «Alla scoperta di una biblioteca», AA.VV., *I libri in maschera. Luigi Pirandello e le biblioteche*, Roma, Edizioni De Luca, 1996, p.13.

<sup>78</sup> La referencia principal para la individuación de las lecturas pirandellianas es Alfredo BARBINA, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980; aunque el mismo autor precise que las suposiciones se basan sólo en los volúmenes conservados en el estudio romano de Pirandello.

Maupassant, Hugo, Huysman, Courteline, Gide, Balzac, a lado de Gorkij, Tolstoi, Turgheniev, Faulkner. Cervantes y los clásicos ocuparon una posición privilegiada, junto a volúmenes de Alfred Binet y Gabriel Sèailles. La mayoría de los textos extranjeros aparece en el idioma original, así se explica la numerosa presencia de diccionarios y léxicos.

Constante y agudo es el interés por la filología y la patología, evidente en muchas situaciones de la narrativa y de la dramaturgia. El pensamiento se desarrolla en la obra pirandelliana en sintonía con los tiempos de Lipps y Bergson, Goethe y Shopenhauer, Zola y Maupassant, no necesariamente en armonía y a menudo como desacuerdo. Entre las voces italianas que contribuyen a su formación crítica entran por derecho Manzoni, Verga, Capuana, Marchesini.<sup>79</sup> Controvertida es la definición de su relación con Freud y la teoría psicoanalítica,<sup>80</sup> así como la correspondencia con otros temas, doctrinas y autores asociados o asociables a Pirandello, en cuanto manifestaciones de aquel *novum* que caracteriza la contemporaneidad. También la discusión con Benedetto Croce es polémica por parte de un hombre que llega del mismo ámbito cultural y habla el mismo lenguaje de su interlocutor.<sup>81</sup>

La variedad de lecturas, intereses y proposiciones conduce a la formulación de una estética fuertemente conectada con la experiencia humana, con la vida. Por un lado Pirandello asigna al arte la función de expresar una concepción y por el otro de representar una realidad. Porque, según la perspectiva historicista de Claudio Vicentini, «se l'individualità è costitutivamente radicata nella tradizione, immersa nel momento storico e aperta alla particolare realtà che la circonda, la

---

<sup>79</sup> Cfr. Vittorio STELLA, «Pirandello e la filosofia italiana», Stefano MILIOTO – Enzo SCRIVANO (Eds.), *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, Mursia, 1984, pp. 5-30.

<sup>80</sup> Se prefiere aquí no profundizar demasiado el tema por sus necesaria amplitud y relevancia, tales da permitir llevar a cabo otra investigación. Informaciones claras y bien documentadas se encuentran en Luigi RUSSO, «Pirandello e la psicoanalisi», Stefano MILIOTO – Enzo SCRIVANO (Eds.), *Pirandello e la cultura del suo tempo*, pp. 31-54. La perspectiva psicolanalítica también orienta lecturas de la poética teatral pirandelliana: cfr. Antonio DI BENEDETTO, «Pirandello: il cemento dell'interpretazione. Un punto di vista psicoanalitico», *Narrativa*, 11 (1997): 67-85.

<sup>81</sup> Cfr. Mario POMILIO, *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Napoli, Liguori, 1966, p. 100 y ss.

creazione artistica, individualissima, *esprimerà* le caratteristiche e le condizioni del tempo, e *rappresenterà* la realtà dell'ambiente da cui è nata». <sup>82</sup>

Y el ambiente que forja la personalidad de Pirandello, como hombre y como artista, es un conjunto extremadamente rico de impulsos, experimentaciones y hallazgos. Las vanguardias históricas, <sup>83</sup> con formas y recursos diversificados, ponen a prueba las herramientas de las artes, investigan las posibilidades de encontrar una respuesta a las preguntas sobre el mundo y la vida, buscando un lugar adecuado donde el hombre pueda hacerse y concebirse como individualidad, en una totalidad orgánica. Aunque históricamente sea posible encontrar paralelismos y convergencias, <sup>84</sup> resulta interesante la propuesta de Wladimir Kryszinski de considerar Pirandello como *vanguardista absoluto*: «Pirandello creatore agisce in quanto avanguardista 'assoluto', sistematico, dialettico, prospettivista, umorista, frammentatore della materia narrativa e scenica, mentre le avanguardie storiche non sfuggono alle relatività dei loro progetti». <sup>85</sup> De cualquier forma es indudable la relación con el Expresionismo: la razón primaria se encuentra en las comunes matrices culturales, que determinan soluciones artísticas muy parecidas. Además la amplitud y la elasticidad, ideológicas y terminológicas, de la experiencia expresionista, permiten la fácil identificación de líneas de convergencia con la propuesta pirandelliana. Kant, Shopenhauer y Nietzsche, punto

---

<sup>82</sup> Claudio VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970, p. 94.

<sup>83</sup> Se utiliza aquí una definición dilatada del término *vanguardia*, así como es presentada en Cesare MOLINARI, *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 1997: «per 'avanguardia' non si intende un movimento, nè una scuola, nè l'adesione ad un particolare credo artistico giacché, storicamente, parlando di avanguardia ci riferiamo ad una serie di movimenti tra loro assai diversi. [...] L'avanguardia è piuttosto, in un certo senso, una situazione psicologica», p. 243.

<sup>84</sup> Los textos de referencia son Alfonso BERARDINELLI et alii, *La cultura del Novecento*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1984-1985 y Romano LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1994. Los paralelismos encontrados se relacionan sólo con las características generales de las experiencias artísticas, para subrayar aquellos elementos que entran directamente como referentes en la obra de Pirandello. La relación con el teatro expresionista, futurista y grotesco será analizada a la hora de acercarse a la poética y a la experiencia teatral pirandellianas.

<sup>85</sup> Wladimir KRYSINSKI, «Pirandello – avanguardista assoluto», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999, p. 209.

de partida para la elaboración filosófica alemana, se juntan con la matriz psicológico-filosófica representada por Séailles y Binet.<sup>86</sup>

En el plano figurativo, tanto literario cuanto pictórico, el arte expresionista se distingue por sus valores esencialmente espirituales y psicológicos, por la violencia de las líneas y de las imágenes, por la posición central asignada al sentimiento como vehículo y productor de una *visión*. También las figuras pirandellianas se caracterizan por modulaciones que podrían pertenecer a un área expresionista *ante litteram*.<sup>87</sup> la persona se transforma en personaje, y éste a su vez en máscara. El rostro se altera, el gesto se exagera, mientras el aspecto general del hombre asume las características de una máscara. La fisonomía humana, deformada en los rasgos, expresa la tensión y la angustia frente a la pérdida de valor de las palabras, transformadas en grito lacerante o en risa amarga y dolida. Grito y risa, manifestaciones aparentemente opuestas, implican los mismos músculos faciales y la diferencia se encuentra en la manera de poner la boca, circular en el grito y horizontal en la risa.<sup>88</sup> Las dos expresiones denuncian la carencia de valor del lenguaje verbal, de la palabra, sustituida con una gramática y una sintaxis del cuerpo. A la *mirada* serena del naturalismo sigue la *visión*, como resultado del libre y espontáneo movimiento del sentimiento, como forma de conocimiento intuitiva y misteriosa.

Francois Orsini sintetiza bien la situación: «specchio della crisi d'identità che colpisce l'uomo del Novecento, il personaggio non rappresenta più un 'carattere' nella sua costanza e singolarità, ma soltanto un 'tipo' umano che vuol simboleggiare una situazione universale»,<sup>89</sup> una situación muchas veces contradictoria porque es grotesca. Y lo grotesco, como categoría de la experiencia estética, permite identificar la contradicción entre lo trágico y lo cómico, contradicción que no impide que los dos puedan coexistir

---

<sup>86</sup> Cfr. Graziella CORSINOVI, *Pirandello e l'espressionismo. Analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa*, Genova, Tilgher, 1979: «Pirandello viene a confermare la sostanza profonda della prima formazione filosofica acquisita in Germania e a ribadire un atteggiamento gnoseologico spontaneamente proiettato verso i problemi del profondo, l'interpretazione relativistica degli accadimenti, irrazionalistica e antintellettuale dell'arte», p. 37.

<sup>87</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 80-90.

<sup>88</sup> Cfr. Graziella CORSINOVI, «Tra urlo e risata: prospettive espressioniste nel teatro di Pirandello», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, 1999, pp. 33-43.

<sup>89</sup> François ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, p. 136.

simultáneamente. Porque la vida es risa y llanto, el arte más sublime puede ser al mismo tiempo ridículo. El mensaje de las vanguardias es revolucionario en los contenidos, puesto que narra almas devastadas por el inconsciente, dibuja cuerpos lacerados, explotados, pero también en las formas. Siempre se trata de formas simbólicas, emblemas para condiciones particulares.<sup>90</sup> Por eso los futuristas utilizan recursos como la auto-citación, la auto-intrusión, el protagonismo absoluto, la dramatización de los elementos físicos y formales de las manifestaciones artísticas.

Entonces los posibles referentes de la concepción pirandelliana de la máscara confluyen desde y al mismo tiempo se mueven hacia dos direcciones: por un lado la reflexión filosófico-psicológica, y por el otro la experiencia artística y la propuesta estética contemporáneas. En el primer orden de efectos entran la crítica kantiana, la comprensión de la realidad como voluntad y representación por parte de Shopenhauer, el irracionalismo y la fuerza de protesta de Nietzsche, la concepción de la conciencia como intencionalidad a las cosas propuesta por Lipps, y finalmente el vitalismo bergsonian. Estas líneas se unen a la investigación psicológica de Binet, con el primer descubrimiento de un inconsciente y de la ilusoria unidad de la personalidad, y a la investigación especulativa de Sèailles, sobre la necesidad, en la creación artística, de privilegiar el sujeto para comprender e interpretar el objeto.

Todas estas sugerencias entran en conexión profunda con la personalidad de Pirandello y contribuyen sin duda a la determinación de la obra, no simplemente a nivel temático y semántico, sino también con respecto a los recursos formales y estéticos. Precisamente para perseguir el intento de localizar y definir las características de la máscara, se propone ahora una panorámica de los temas y los argumentos de la producción narrativa de Pirandello, en sus formas y evolución.

---

<sup>90</sup> Cfr. Renato BARILLI, «Pirandello, le avanguardie storiche e la fine della rappresentazione», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, 1999, pp. 55-70.

## b) L'Umorismo y la obra narrativa

El primer escrito que reúne y contemporáneamente impulsa la experiencia humana y artística de Pirandello es el ensayo sobre el humorismo que, más allá de las definiciones estéticas, motiva la necesidad del arte pirandelliano en el contexto histórico y cultural, con sus formas y estructuras representativas específicas: en estas razones se halla la centralidad del ensayo en la obra pirandelliana.<sup>91</sup>

Por lo tanto, se intenta trazar aquí la trayectoria de la máscara pirandelliana tomando como punto de partida el ensayo sobre el humorismo. Identificados los puntos salientes y las afirmaciones claves, se irá hilando el razonamiento a través de ejemplos emblemáticos de los cuentos breves y las novelas. A la hora de seguir los hilos del discurso sobre la máscara previo a la actividad dramaturgica, se ha decidido no profundizar en la obra poética, aunque constituya la primera experiencia literaria de Pirandello. Esta decisión ha sido tomada coherentemente con la voluntad de ofrecer unas indicaciones básicas relacionadas con la poética de la máscara, antes de entrar en la producción teatral. Sin embargo queda claramente asumida la relevancia que la experiencia poética juega en la sucesiva propuesta artística.<sup>92</sup> Además, la evidencia del continuo traspaso de temas y sugerencias entre formas literarias diferentes, de las novelas y los cuentos al teatro, del teatro al teatro mismo, permite identificar elementos fundamentales, a nivel de contenidos y estructuras, que atraviesan de manera transversal todo el corpus de la obra.

---

<sup>91</sup> Cfr. Marinella CANTELMO, «Vedere, far vedere, essere visti: dalla Weltaanschauung dell'autore alla visione narrativa», *Strumenti critici: rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, 11.1 (1996): «la teoria del saggista *ipso facto* si converte in una *poetica esplicita* dello scrittore, che *ipso facto* si converte in una *poetica in atto* della sua scrittura, ovvero in una *poetica implicita* dei suoi testi», p. 113.

<sup>92</sup> Cfr. Arcangelo Leone DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1978: «la verità è che la storia di Pirandello non comincia con la narrativa, ma con quei motivi che il suo iniziale itinerario poetico ci ha documentato, al di là d'ogni sovrastruttura letteraria e formale: la illusorietà degli ideali, la solitudine dell'uomo, la dimensione sociale di questa, l'incoerenza e l'instabilità dei rapporti e delle forme consuete del vivere», pp. 41-42.



Se justifica así la aclaración inicial de los núcleos temáticos expresados en el ensayo sobre el humorismo y el sucesivo acercamiento a la obra narrativa. Publicado en 1908,<sup>93</sup> *L'umorismo* está dividido en dos partes: la primera dedicada a la definición del término y de sus expresiones en literatura y la segunda centrada en la descripción de la esencia, los caracteres y la materia del humorismo. Se trata pues de una exposición, pirandellianamente estratificada, de la poética que sustenta y orienta la creación.

Cualquier definición del humorismo presenta unas características constantes: concierne una experiencia imprecisa o un conjunto de manifestaciones diferentes y comprende también acontecimientos opuestos. El ensayo pirandelliano se coloca pues en una larga tradición de reflexión psicológica, filosófica y estética.<sup>94</sup> Entre los clásicos figuran Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, que dedica a la risa el capítulo tercero del cuarto libro de su *Istitutionis oratoriae*. Siguen Giovanni Pontano y Baldassare Castiglione, para llegar en la segunda mitad del siglo XVII a las formulaciones de Gerard y Beattie sobre la presencia necesaria de circunstancias incongruentes en la experiencia humorística. Más tarde Shopenhauer, Kierkegaard, Spencer y Lipps<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> El ensayo deriva de un curso impartido por Pirandello al Istituto Superiore di Magistero. Los capítulos: *La parola umorismo*, *Questioni preliminari* y *L'ironia comica nella poesia cavalleresca* se habían publicado en la revista *Il Ventesimo* el 17 marzo de 1907, bajo el título *Umorismo o ironismo?*, en la *Rivista di sociologia ed arte* en mayo de 1908 y en la revista *Nuova Antologia* en diciembre del mismo año. A la primera edición de 1908, por la Editorial *Carabba* de Lanciano, siguió una segunda edición aumentada en 1920, impresa por la editorial *Luigi Battistelli* en Florencia. El texto consultado se basa en esta edición completa: Luigi PIRANDELLO, *L'umorismo*, Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, pp. 17-160.

<sup>94</sup> Las referencias principales para individuar los antecedentes han sido el ensayo de Umberto ECO, «Pirandello ridens», Umberto ECO, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 261-270 y la contribución de Robert DOMBROSKI, «Pirandello e Freud: le dimensioni conoscitive dell'umorismo», Paola Daniela GIOVANELLI (Ed.), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp. 59-67. Con relación a la situación contemporánea resultan útiles las indicaciones de Rino CAPUTO, «L'Umorismo nel pensiero estetico del primo novecento», Antonio ALESSIO – Claudia PERSI HAINES (Eds), *L'enigma Pirandello*, Ottawa, Canadian Society for Italian Studies, 1988: «É largamente riscontrabile l'inserzione piena, nei livelli piú alti dello sviluppo del 'pensiero' primonovecentesco, delle coordinate storico-culturali dello scrittore siciliano», p. 47.

<sup>95</sup> *Cfr.* Michele COMETA, «Pirandello e Lipps. Due letture psicologiche dell'umorismo», Stefano MILIOTO – Enzo SCRIVANO, *Pirandello e la cultura del suo*

prepararon el camino para las propuestas de Bergson y Freud. Sin embargo «l'umorismo di Pirandello si distingue da queste e simili teorie perché mette l'enfasi non tanto sull'incongruenza come causa del riso o dello *humor* quanto sulla forma dell'incongruenza e sulle sue funzioni e funzionamento estetico».<sup>96</sup> De todas formas las páginas del escrito pirandelliano traslucen claramente la relación con la tradición literaria y especulativa, revelando las obras que Pirandello estudiaba y amaba.<sup>97</sup> De hecho la primera parte del ensayo, reflexionando sobre las relaciones con la retórica, se centra en Cervantes<sup>98</sup> y Manzoni representantes emblemáticos del arte humorístico, ofreciendo una primera exposición de la concepción pirandelliana:

Don Qujote è matto anche lui; ma è un matto che non si spoglia; è un matto anzi che si veste, si maschera di quell'apparato leggendario e, così mascherato, muove con la massima serietà verso le sue ridicole avventure. [...] Ridiamo delle prodezze di questo mascherato, ma pur sentiamo che quanto vi è di tragico in lui è del tutto annientato dal comico della sua mascheratura. [...] Sentiamo insomma che qui il comico è anche superato, non però dal tragico, ma attraverso il comico stesso. Noi commiseriamo ridendo, o ridiamo commiserando.<sup>99</sup>

Así como las aventuras del Quijote suscitan admiración y pena al mismo tiempo, la figura manzoniana de Don Abbondio funde lo trágico y lo cómico, expresando el dolor y la complejidad de la condición humana, la diferencia entre ser y parecer, entre las exigencias sociales y las instancias de la conciencia. La valoración de la originalidad de Cervantes y Manzoni constituye también un elemento relevante en el proceso de renovación de las modalidades expresivas,

---

*tempo*, pp. 303-316. El ensayo subraya la importancia común, en la formulación de Pirandello y de Lipps, atribuida al sentimiento, como elemento indispensable para el funcionamiento del humorismo.

<sup>96</sup> Robert DOMBROSKI, «Pirandello e Freud: le dimensioni conoscitive dell'umorismo», p. 61.

<sup>97</sup> Cfr. Franco ZANGRILLI, *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Fiesole, Cadmo, 1995: «Forse più di qualsiasi altra opera il saggio *L'Umorismo* del 1908, oltre ad essere una miniera delle motivazioni estetiche di Pirandello, rivela con chiarezza le opere da lui meditate, studiate, amate», p. 9.

<sup>98</sup> Cfr. Franco ZANGRILLI, *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Torino, SEI, 1996.

<sup>99</sup> Luigi PIRANDELLO, *L'umorismo*, p. 98.

frente a las características del *verismo* contemporáneo.<sup>100</sup> Intentando aclarar la esencia del humorismo, Pirandello procede de manera gradual: desde el simple acontecimiento que en el orden cotidiano y rutinario de las cosas provoca la risa por primera vez, llega a la situación del personaje que experimenta la contradicción sistemática de cada orden constituido, mezclando tragedia y heroísmo. Pirandello persigue una utilización contundente de la lengua hablada, como representación fiel y simbólica de la interioridad de la persona. En sus palabras:

L'umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere solo quando la forma a volta a volta si crea. [...] La lingua è conoscenza, oggettivazione; lo stile è il subiettivarsi di questa oggettivazione. [...] È, cioè, la larva della parola in noi investita e animata dal nostro particolar sentimento e mossa da una nostra particolar volontà.<sup>101</sup>

A partir de esta afirmación el ensayista subraya la importancia de la reflexión en la creación artística, reflexión que proporciona a la fantasía la imagen crítica del propio proceso, coordinando y comparando los elementos, como un espejo. Precisamente en la obra humorística la reflexión desempeña el papel principal: actúa como juez del sentimiento, lo analiza y lo descompone. Así surge el pirandelliano *sentimento del contrario*, maravillosamente matizado en un conocido pasaje que merece la pena recobrar, no sólo por los peculiares contenidos sino también como ejemplo del estilo de Pirandello:

---

<sup>100</sup> El máximo representante del *verismo* italiano es el siciliano Giovanni Verga (1840-1922). Mientras él representa la Sicilia de la unificación italiana y la elevación de las clases sociales menores a niveles de bienestar y poder económico, Pirandello examina el fracaso de los valores morales y la conciencia de la crisis. Sobre todo: «la realtà viene vista da Verga nella sua oggettività, come in uno specchio; Pirandello la fa passare attraverso la lente deformante del soggettivismo, del relativismo, dello sdoppiamento, dell'illusione. Verga rivolge il suo specchio per lo più alle azioni esteriori delle sue creature, Pirandello la sua lente alle motivazioni interiori. Il personaggio di Verga possiede una solida identità, quello di Pirandello ha una personalità molteplice e cangiante», en Franco ZANGRILLI, *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, p. 150.

<sup>101</sup> Luigi PIRANDELLO, *L'umorismo*, p. 53.

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché si inganna che, parata così, nascondendo le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo *avvertimento del contrario* e mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.<sup>102</sup>

Este proceso mental determina pues la forma literaria, por lo cual el escritor humorista no se contenta sólo con percibir la oposición, sino pone en relación dinámica las componentes antitéticas que la reflexión ha ido descubriendo. En una carta al amigo Ugo Ojetti del 21 de febrero de 1909 Pirandello defiende rotundamente la calidad específica del *sentimento del contrario*:

*Sentimento del contrario, bada! [...] Dà il suo giusto valore alla parola, pondera bene, e vedrai che la differenza unica e vera tra umorismo e tutte le altre espressioni del comico è qua. [...] Se tu puoi ridere d'un contrario, o sdegnartene, o fingere di lodarlo con grazia mordace: vuol dire che tu non lo senti, fino a piangerne, questo contrario che ti fa ridere: e, mancandoti il sentimento di esso, ne farai una rappresentazione comica, o lo assalterai con la satira o lo morderai ironicamente: non farai umorismo, appunto perchè ti mancherà il sentimento del contrario.*<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.127.

<sup>103</sup> Luigi PIRANDELLO, *Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 33. Siempre con relación al *sentimento del contrario*, resulta puntual la reflexión de Florinda NARDI, *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2006:

La organización humorística confiere a los mensajes de la obra características de ambigüedad, porque la búsqueda de sentido se realiza a partir de la contradicción y de la interacción entre lenguaje de los registros, lenguajes de las estructuras y funciones discursivas internas.<sup>104</sup> El fin se encuentra en la necesidad de comprender y representar las contradicciones de la condición humana, desmontando todas las ficciones del alma y las creaciones del sentimiento. Punto de partida para alcanzar este objetivo es una dolido aceptación: «ciò che noi conosciamo di noi stessi non è che una parte, una piccolissima parte di quello che noi siamo»,<sup>105</sup> por eso resulta imposible reconocer unidad en la conciencia y en la personalidad humanas. Pues la desorientación confluye en el proceso cognoscitivo, determinando la creación de ideales y convicciones fijadas y ficticias. Justo aquí se inserta la comprensión pirandelliana del inevitable contraste entre la vida como flujo constante y la necesidad humana de fijarla en formas:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perchè noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili. [...] Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi ci imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità.<sup>106</sup>

La íntima relación, de oposición y necesidad, entre el flujo de la vida interior y la estabilidad de las formas exteriores constituye el primer acto del drama que el escritor humorista descubre y revela. Porque cuando el alma inquieta supera la forma fijada, el hombre es empujado a mirarse al espejo, experimentando la trágica condición de verse

---

«Con'-patire è la parola chiave che descrive il sentimento dell'umorismo pirandelliano, scompone la realtà attraverso l'uso della riflessione e non tenersi mai distante dalle emozioni che questa riserva», p. 85.

<sup>104</sup> Cfr. Wladimir KRYSINSKI, «L'archittonica dialogica dell'umorismo: linguaggio dei registri, linguaggio delle strutture», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e la lingua*, Milano, Mursia, 1994, pp. 269-274.

<sup>105</sup> Luigi PIRANDELLO, *L'umorismo*, p.150.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 151.

vivir, sentirse vivir.<sup>107</sup> El terror y la angustia desembocan una lucha singular, entre el hombre compuesto y enmascarado y el ser que reclama su vida, precaria y tétrica, pero libre. Es aquí que el escritor humorista juega su papel: desmonta el mecanismo de fijación, denuncia las ficciones, desnuda el hombre mientras lo despoja de su máscara. El ser asociado cede el paso al ser disociado que, en la formulación de Enzo Lauretta, «si scopre d'improvviso nella grottesca situazione d'essere contemporaneamente violino e contrabbasso, e perciò nè violino nè contrabbasso, costretto nell'amara, comica e penosa condizione di chi sta sempre *fuori di chiave*».<sup>108</sup> Se trata precisamente de la condición del hombre enmascarado.

Siendo así, la máscara se configura como una necesidad y no solamente como un accesorio intercambiable, generando un mecanismo perverso: el hombre se presenta a sus símiles y se relaciona con ellos fingiendo ser otro, mientras se demuestra a sí mismo lo que no quisiera ser. Según los casos y las exigencias de la sociedad, sustituye cada máscara que la conciencia vital quiebra con otra nueva, en un círculo perenne y agotador:

Maschere, maschere...Un soffio e passano, per dar posto ad altre. [...] Ciascuno si racconcia la maschera come può – la maschera esteriore. Perché dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso, vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quelle tal cose ch'egli in buona fede si figura d'essere: *bello, buono, grazioso, generoso, infelice* ecc ecc. E questo fa tanto ridere, a pensarci.<sup>109</sup>

El trabajo del escritor humorista consiste pues en desmontar el orden y la coherencia aparentes, utilizando recursos formales como la

---

<sup>107</sup> Cfr. *Ibid.* : «Oh perchè proprio dobbiamo essere così, noi? – ci domandiamo talvolta allo specchio – con questa faccia, con questo corpo? – Alziamo una mano, nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l'abbiamo fatto noi. *Ci vediamo vivere.* [...] In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetrante, noi vediamo noi stessi nella vita e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante», p. 152.

<sup>108</sup> Enzo LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, Milano, Mursia, 1980, p. 150.

<sup>109</sup> Luigi PIRANDELLO, *L'umorismo*, p. 154.

insistencia sobre las peculiaridades más íntimas y mínimas, la búsqueda del contraste y de la contradicción, descomponiendo y soltando los nexos lingüísticos, culturales y sociales. Sólo así puede mover a la risa, en todas sus declinaciones, que siempre incluyen y determinan el llanto: «la marcatezza dell'intero corpus dei *textus risus moventes* si esplica pertanto nell'ordine della performatività, dal sorriso complice e divertito alla risata fragorosa e sguaiata, fino alla sconcertata 'perplessità' volutamente ingenerata», como evidencia Marinella Cantelmo.<sup>110</sup>

Cada realidad se compone de dos caras opuestas, pero inseparables. Los intentos de resolver la contradicción, en la engañosa certeza de llegar a una tercera alternativa que pueda contener los dos elementos contrarios, caen miserablemente. El contraste entre vida y forma, realidad y apariencia, palabra y silencio deja siempre sus huellas en el hombre, se hace visible en la máscara. Umberto Eco, en el citado ensayo sobre el humorismo pirandelliano, justamente así concluye: «cosa fa l'umorismo? [...] Guarda le cose in modo inatteso, solleva la maschera dei Tipi, della Logica, e ci mostra al di sotto di essi la contraddittorietà della vita. [...] La definizione dell'Umorismo è per Pirandello la vera e unica definizione dell'Arte».<sup>111</sup> Porque la realidad es ilusoria, la verdad relativa, la personalidad múltiple. Porque las formas siempre se revelan como lo que son: máscaras.

Los contenidos y razonamientos del ensayo sobre el humorismo, sumariamente examinados, permiten avanzar algunas consideraciones relativas a las notas distintivas de la poética pirandelliana. Antes que nada el contraste entre la ilusión y la realidad determina la sensación de impotencia, pero la intervención del momento crítico, en las formas del *sentimento del contrario*, permite anular cualquier ilusión determinando su contrario, tanto en la experiencia humana cuanto en la creación artística. Permanece todavía la percepción de la casualidad y relatividad de los casos humanos, por la condición anárquica del hombre moderno, dominado por la falsedad y la hipocresía de la trama social.<sup>112</sup> Toda la obra pirandelliana lleva a las consecuencias más

---

<sup>110</sup> Marinella CANTELMO, «Di lemmi del riso», Marinella CANTELMO (Ed.), *L'isola che ride. Teoria, poetica e retoriche dell'umorismo pirandelliano*, p. 26.

<sup>111</sup> Umberto ECO, «Pirandello ridens», pp. 267-268.

<sup>112</sup> Cfr. Carlo SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano. D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 249-285.

extremas y sorprendentes esta dolorosa conciencia, expresada profundamente hasta en los textos concientemente autobiográficos, donde Pirandello así explica las razones de su arte:

Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere nè come nè perché nè da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria. Chi ha capito il giuoco, non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi non può più prendere nè gusto nè piacere alla vita. Così è. La mia arte è piena di compassione amara per tutti quelli che si ingannano; ma questa compassione non può non essere seguita dalla feroce irrisione del destino, che condanna l'uomo all'inganno. Questa, in succinto, la ragione dell'amarezza della mia arte, e anche della mia vita.<sup>113</sup>

Los cuentos breves y las novelas constituyen una expresión reveladora de la amargura que Pirandello percibe en la vida y que su arte condensa, precisamente en la concepción de la máscara. El corpus de los relatos constituye una modalidad especial de figuración del mundo pirandelliano, fragmentaria síntesis de ideología y poética, formas y estilos. Aquí la persona empieza su camino hacia la máscara y el personaje, lo cumple y vuelve a empezar, pero hacia atrás. Una y otra vez la historia de este hombre de Pirandello, con sus caras, sus nombres, sus conductas pero con la misma pena de vivir «è raccontata in duecentocinquanta modi, tutti riconducibili all'angoscia di chi ha acquistato la coscienza di sè, si vede sdoppiato, frastornato, ingannato, solo, sconfitto, deluso, con il cartellino di 'ricercato' che la società ha attaccato sotto la sua immagine, e perciò braccato e messo al muro».<sup>114</sup>

Asumiendo como punto de partida de cada cuento una circunstancia común y banal, Pirandello explica la intrincada mezcla de retos emocionales, oscilaciones mentales, relaciones existenciales que

---

<sup>113</sup> Luigi PIRANDELLO, «Lettera autobiografica», Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, p. 1286. El texto se publicó por primera vez en el periódico *Le lettere* el 15 de octubre de 1924, con una nota del director, Filippo Súrigo, que informava los lectores de estar publicando unas notas escritas por Pirandello quince años antes.

<sup>114</sup> Enzo LAURETTA, *Le novelle per un anno*, Stefano MILIOTO (Ed.), *Le novelle di Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1980, p. 21.



transforman aquel caso particular en un acontecimiento emblemático. Es lo que bien matiza Paola Daniela Giovannelli en su análisis de los relatos breves:

la trappola affascinante della poetica pirandelliana consiste nel fatto che, assumendo come punto di partenza delle sue storie circostanze da nulla, ma spingendosi poi dentro le motivazioni interiori dei personaggi coinvolti in quegli avvenimenti, Pirandello porta a galla una rete intricata di sfide emotive, di lanci mentali, di relazioni esistenziali che isolano *quel* caso umano come evento esemplare.<sup>115</sup>

La forma literaria, breve y directa, fácilmente se adapta a la necesidad de dibujar un itinerario ideal a través de pinceladas seguras y bien determinadas. El estilo de escritura humorístico se conjuga a las exigencias artísticas, deformando las conexiones y las estructuras de la narrativa tradicional.<sup>116</sup> El vario mundo de los cuentos presenta pues una serie de núcleos temáticos, desarrollados hasta las consecuencias extremas, como el papel salvador de la locura, los problemas de los celos, la presencia de la muerte, el individualismo exasperado, el mito del traslado a otro país para intentar suerte y la hipocresía del matrimonio.<sup>117</sup> Ningún relato propone verdades absolutas o soluciones para los dilemas de la existencia, sino que todos dejan dudas y cuestiones abiertas,<sup>118</sup> en un espacio a doble cara: el espacio del desvelamiento de la máscara por un lado y de la existencia por el otro,

---

<sup>115</sup> Paola Daniela GIOVANELLI, «Le novelle: violenza e seduzione nel femminile pirandelliano», Stefano MILIOTO (Ed.), *La donna in Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1988, p. 37.

<sup>116</sup> Cfr. Nicoletta DE VECCHI PELLATI, «La “messa in scena” umoristica della parola nelle Novelle per un anno», Enzo LAURETTA, *Pirandello e la parola*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000: «Non tanto il *quod*, che è patrimonio narrativo tradizionale, quanto il *quomodo* in mano a Pirandello si fa modo davvero singolare di narrazione, dove l'antefatto, e tutte le rituali partizioni, acquistano ruolo e significato nuovo per la particolare maniera con cui il fatto viene “tagliato”, contribuendo, così, a confondere carte e coordinate al lettore», p. 35.

<sup>117</sup> Cfr. Pasquale TUSCANO, *L'identità impossibile. L'opera di Luigi Pirandello*, Napoli, Loffredo, 1989, p. 212 y ss.

<sup>118</sup> Cfr. Franco ZANGRILLI, «The structure of Pirandello's short story», *PSA. The Official Publication of the Pirandello Society of America*, 1(1985): «Pirandello's endings are just as original, full of surprises, unexpected humor, anti-heroic assertions, tragicomic outcomes that reflect human frailties and the complexity of the human condition», p. 17.

que no pueden separarse. El mismo funcionamiento dialógico expresa dialécticamente la escisión de la personalidad, entre la vida interior, la existencia auténtica y la máscara. Y, cuando esta forma exterior se disuelve, la persona se queda frente a la paradoja de su conciencia, porque la búsqueda nunca termina.

El escritor contempla el drama de la humanidad herida con aflicción y ternura, mientras la máscara, en sus múltiples declinaciones, toma estructuración consciente en su poética. Para identificar precisamente aquellos elementos que entran en la formulación y proposición de esta poética se ha optado por una selección de textos, organizada en base a un criterio temático. Las citas directas, más allá de las meras exposiciones argumentales, permiten subrayar los rasgos exteriores y las características interiores de la máscara pirandelliana. Antes que nada el papel del nombre propio en el proceso de descubrimiento y enmascaramiento,<sup>119</sup> en perfecta coherencia con la estructura humorística que orienta la mirada sobre el mundo y la vida. De aquí la importancia de la mirada, de la posibilidad de mirarse en un espejo y descubrirse prisioneros de un nombre y de un papel en la sociedad: «lo specchio, per sè, non vede. Lo specchio è come la verità. [...] Truccarmi, come un attore di teatro? Ne ho avuto qualche volta la tentazione. Ma poi ho pensato che sotto la maschera, il mio corpo rimaneva sempre quello».<sup>120</sup>

El sistema social de relaciones entre hombres enmascarados, actores de papeles establecidos, destroza la autenticidad del lenguaje. La palabra asume un valor aleatorio y móvil: «le parole – vento!».<sup>121</sup> Emblema de la condición de sumisión a las palabras, frente a las exigencias de la convivencia civil, es la historia de Chiàrchiaro, el hombre que pide a la autoridad social, en la persona del juez

---

<sup>119</sup> Cfr. Maria Rosaria VITTI ALEXANDER, «Nomi come umorismo», *Canadian Journal of Italian Studies*, 13.40-41 (1990): «La scelta de nomi dei personaggi non è di natura casuale, ma cosciente per un'ennesima applicazione dell'umorismo pirandelliano. Una necessità basica del concetto umoristico pirandelliano è un rigetto di qualunque lingua o forma artificiale per una maniera d'espressione che possa rispecchiare il cangiare e il variare dei sentimenti e della riflessione che è proprio degli esseri umani», p. 16.

<sup>120</sup> Luigi PIRANDELLO, *La trappola*, Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, Roma, Newton & Compton, 2004, p. 372.

<sup>121</sup> Luigi PIRANDELLO, *La maschera dimenticata*, Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, p. 541.

D'Andrea, el reconocimiento oficial de su estado de *jettatore*, de gafe.<sup>122</sup> El protagonista se ve constreñido a aceptar la máscara que la sociedad le ha impuesto, una máscara dura de llevar, pero la única que le permitiría seguir viviendo: «ma perché io voglio, signor giudice, un riconoscimento ufficiale della mia potenza, non capisce ancora? Voglio che sia ufficialmente riconosciuta questa mia potenza spaventosa, che è ormai il mio unico capitale».<sup>123</sup> Frente a él, el juez D'Andrea es un ser hundido en su soledad. Por un lado tiene que responder a las obligaciones que su cargo social le impone, pero por el otro quisiera obedecer a las solicitudes de su íntima moral.<sup>124</sup> Tristemente comprende que su palabra decisiva sólo cumpliría la función de enmascarar la falsa justicia del orden social, el sentido aparente de la vida: «la vita? Eh già, proprio quella, la vita: una vergogna da non potersi nemmeno confessare; una miseria da compatire così, stringendo le spalle e socchiudendo gli occhi, o spingendo su su il mento come fosse anche un ben duro e amaro boccone da ingozzare».<sup>125</sup>

Este hombre enmascarado no solamente percibe la vida como un cargo demasiado pesado que le toca soportar, sino también se experimenta como desconocido, incomprensible para sí mismo. Un pasaje del cuento *La carriola* resulta revelador en este sentido, por la contundencia de las afirmaciones del protagonista y la fuerza de los valores que implica:

L'uomo che abitava là in quella casa, non ero io, non ero mai stato io. Conobbi d'un tratto di essere stato sempre come assente da quella casa, dalla vita di quell'uomo, non solo, ma veramente e propriamente da ogni vita. Io non avevo mai vissuto; non ero mai stato nella vita; in una vita, intendo, che potessi riconoscere mia, da me voluta e sentita come mia. Anche il mio stesso corpo, la mia figura, quale adesso improvvisamente m'appariva, così vestita, così messa su, mi parve estranea a me; come se altri me l'avesse imposta e combinata, quella figura, per

---

<sup>122</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *La patente*, Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, pp.278-282.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>124</sup> Cfr. Franco ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo, 1983, pp. 232-233.

<sup>125</sup> Luigi PIRANDELLO, *Pena di vivere così*, Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, p. 587.

farmi muovere in una vita non mia. [...] Forma gravata di doveri, che non sono miei, oppressa da brighe di cui non m'importa nulla [...] Cose vuote, cose morte che mi pesano addosso, mi soffocano, mi schiacciano e non mi fanno più respirare.<sup>126</sup>

Darse cuenta de la precariedad de las propias consideraciones y certezas, de la fluidez de la propia identidad personal, pesa: es el peso de la máscara. Llegar a la conciencia de esta forma significa quitarle la vida: paradójicamente conocerse es morir, considerado que es imposible vivir en la sociedad sin fijarse en una forma. Un cuento en lo específico, *L'Avemaria di Bobbio*,<sup>127</sup> constituye otra afirmación de cuanto ya *L'umorismo* había propuesto: la imposibilidad de conocerse completamente, de percibirse como una unidad compacta y bien organizada. Entonces las ficciones que la máscara impone se crean por el miedo de investigar la realidad íntima, búsqueda que sin duda conduciría al reconocimiento devastador de la falta total de autoconciencia.<sup>128</sup> El pobre hombre se tambalea en el pequeño mundo que se ha construido, se apoya en sus frágiles convicciones y creencias,<sup>129</sup> ilusionado acerca de la verdad de lo que ve, siente y piensa:

---

<sup>126</sup> Luigi PIRANDELLO, *La carriola*, Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, pp. 1158-1159.

<sup>127</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *L'Avemaria di Bobbio*, Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*: «Ciò che noi conosciamo di noi stessi è però solamente una parte, e forse piccolissima, di ciò che siamo a nostra insaputa. Bobbio anzi diceva che ciò che chiamiamo coscienza è paragonabile alla poca acqua che si vede nel collo d'un pozzo senza fondo. E intendeva forse significare con questo che, oltre i limiti della nostra memoria, vi sono percezioni e azioni che ci rimangono ignote, perché veramente non sono più nostre, ma di noi quali ora siamo, viviamo in noi, quali fummo in un altro tempo, con pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati in noi, cancellati, spenti», p. 252.

<sup>128</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *La casa del Granella*, Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*: «Noi spesso fingiamo con noi stessi, come con gli altri. Io lo so bene. Sono molto nervoso e, qualche volta, sissignore, trovandomi solo, io ho avuto paura. Paura di che? Non lo so. Ho avuto paura! Noi...ecco, noi temiamo di indagare il nostro intimo essere, perchè una tale indagine potrebbe scoprirci diversi da quelli che ci piace di crederci o di esser creduti. Io non ho mai pensato sul serio a queste cose. La vita ci distrae. Faccende, bisogni, abitudini, tutte le minute brighe cotidiane non ci lasciano il tempo di riflettere a queste cose, che pure dovrebbero interessarci sopra tutte le altre», p. 168.

<sup>129</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Certi obblighi*, Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*: «Da molti anni, dopo molte e intricatissime meditazioni, credeva d'essere riuscito a

Io e voi, infatti, vediamo, sentiamo e pensiamo, ciascuno a modo nostro noi stessi e la vita. Il che vuol dire, che a noi stessi e alla vita diamo ciascuno a modo nostro una realtà: la proiettiamo fuori e crediamo che, così com'è nostra, debba essere anche di tutti; e allegramente ci viviamo in mezzo e ci camminiamo sicuri, il bastone in mano, il sigaro in bocca. Ah, signori miei, non ve ne fidate troppo! Basta appena un soffio a portarsela via, codesta vostra realtà!<sup>130</sup>

Y si un soplo del alma, de la conciencia, de la reflexión, si el *sentimento del contrario* pueden eliminar la realidad construida, dañando las máscaras, la locura es el amparo más próximo. En el universo de los relatos pirandellianos representa la máscara extrema que la persona se pone, concientemente elegida para experimentar la libertad y la autenticidad de las relaciones y los comportamientos. Se trata de una locura ligera, inocua, cultivada y complacida:

quand'ero matto non mi sentivo in me stesso; che è come dire: non stavo di casa in me. Ero infatti divenuto un albergo aperto a tutti. E se mi picchiavo un pó sulla fronte, sentivo che vi stava sempre gente alloggiata. [...] Il bello intanto era questo, che credevo di ragionare la mia pazzia. [...] Il male era che non comprendevo che altro è ragionare, altro è vivere.<sup>131</sup>

Porque el razonamiento sólo elucubra, intentado fijar estructuras, puentes y explicaciones, mientras la vida fluye, más allá de los límites. Precisamente en las novelas Pirandello examina el flujo, bajo las formas aparentes, extremando las sugerencias que los cuentos han ido desvelando. Empieza a escribir novelas de clima verista para llegar a la disolución de los cánones tradicionales con la propuesta de una forma personal y totalmente subjetiva, en las estructuras de la acción, de la trama y de la escritura. Entre los dos extremos se dan etapas

---

darsi una spiegazione sufficiente di tutte le cose; a sistemarsi insomma il mondo per conto suo; e pian piano s'era messo a camminarci dentro, non molto sicuro, no, anzi con l'animo sempre un pó sospeso e pericolante, nell'aspettativa d'una qualche improvvisa violenza, che glielo buttasse all'aria tutt'a un tratto, sgarbatamente», p. 698.

<sup>130</sup> Luigi PIRANDELLO, *I pensionati della memoria*, Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, p. 826.

<sup>131</sup> Luigi PIRANDELLO, *Quand'ero matto*, Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, pp. 848-849.

intermedias que preparan y desarrollan los cambios.<sup>132</sup> Pirandello es sobre todo escritor de ideas más bien que de hechos, por eso estructura sus novelas en base a exigencias ideológicas, que orientan las dinámicas y constituyen la contrapartida teórica de las acciones «come una filosofia esistenziale che consiste *prima* e sopravvive *oltre* i casi particolari narrati».<sup>133</sup>

Siendo así, el tiempo existe sólo porque el sujeto lo concibe y lo experimenta. Se trata de una comprensión muy cercana al tiempo de Bergson, como acumulación de eventos diferentes que adquieren fluidez y sentido en la conciencia. En la novelas la búsqueda de la autenticidad de palabras y sentimientos, razonamientos y acciones se encarna en la experiencia de un tiempo “suspendido”,<sup>134</sup> que ya no es lineal y homogéneo, sino se connota como interrogación constante sobre los rasgos de las circunstancias humanas. Con razón el monólogo constituye la forma expresiva privilegiada, como momento adecuado para reelaborar los fragmentos de vida que emergen de la experiencia externa, contrastante con las necesidad de la realidad interna: «il monologo non è che la documentazione di una attitudine irrefrenabile ad alzare la maschera, a cercare il connotato orribile celato oltre il limite delle apparenze», como subraya Giorgio Luti.<sup>135</sup>

La primera novela, *L'esclusa*,<sup>136</sup> ya revela los rasgos que serán típicos de la poética pirandelliana: la contradicción entre apariencia y realidad, el poder de los modelos de comportamiento establecidos contra los

---

<sup>132</sup> Cfr. Giorgio PULLINI, «I romanzi di Luigi Pirandello», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e la sua opera*, Palermo, Palumbo, 1997, pp. 17-31.

<sup>133</sup> Giorgio PULLINI, «Dalla crisi della persona alla dissoluzione (vitale) del personaggio», Enzo LAURETTA (Ed.), *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, Firenze, Vallecchi, 1984, p. 24.

<sup>134</sup> Cfr. Giorgio PATRIZI, «Le strutture del tempo nel romanzo di Pirandello», Enzo LAURETTA (Ed.), *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, pp. 107-124.

<sup>135</sup> Giorgio LUTI, «Il monologo interiore in Pirandello e Svevo», Enzo LAURETTA (Ed.), *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, p. 171.

<sup>136</sup> Escrita en 1893 bajo el título *Marta Ajala*, se publicó en el diario romano *La Tribuna* desde el 29 de junio hasta el 16 de agosto de 1901 con el título definitivo *L'esclusa*. La editorial *Fratelli Treves* de Milán publicó el volumen en 1908. La protagonista, Marta Ajala, experimenta la exclusión total por parte de la sociedad y de la familia. Acusada injustamente de haber sido infiel al marido, es constreñida a abandonar su propia casa. En consecuencia de una serie de acontecimientos, el marido vuelve a acogerla, cuando ahora Marta es culpable de verdad: está embarazada del amante.

cuales la rebelión es vana, la necesidad de llevar siempre la hipócrita máscara. Entonces «meglio, meglio chiudersi in un sogno continuo, sopra le volgarità e le comuni miserie dell'esistenza quotidiana, sopra il gioco livellatore delle leggi a un palmo dal fango, rete protettrice dei nani, ostacolo e pastoja a ogni ascensore verso un'idealità».<sup>137</sup>

También la segunda novela, *Il turno*,<sup>138</sup> reflexiona sobre la hipocresía de la sociedad y las determinaciones imprevisibles de los casos humanos: «nella vita c'è da piangere e c'è da ridere»,<sup>139</sup> sobre todo cuando hay que esperar el propio turno para ser felices. La divertida historia de Stellina y sus pretendientes se tiñe de patetismo, gracias a una escritura que resalta los elementos trágicos, a través de la comicidad aparente de las situaciones y los diálogos. Risa y llanto se mezclan en la trama de un humorismo evidente, que se sirve de la palabra como medio de reflexión e inflexión.

La protagonista de *Suo marito*<sup>140</sup> es precisamente una escritora, Silvia Roncella, que experimenta la profundidad de los contrastes, la fuerza de las motivaciones artísticas, el poder del silencio frente al ruido inútil de las palabras:

Ella conosceva bene quest'improvviso e per fortuna momentaneo sprofondarsi del silenzio negli abissi del mistero. Gliene durava a lungo, però, l'impressione d'orrida vertigine, con cui contrastava la stabilità, ma così vana, delle cose: ambiziose e pur misere apparenze. La vita che s'aggirava, piccola, solita, fra queste, le pareva poi che non fosse per davvero, che fosse quasi una fantasmagoria meccanica. Come darle importanza? Come portarle rispetto?<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> Luigi PIRANDELLO, *L'esclusa*, Luigi PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, p. 75.

<sup>138</sup> Se publicó en 1902, por la editorial *Niccolò Giannotta* de Catania. La novela está dividida en treinta breves capítulos, que cuentan la historia singular de Marcantonio Raví, que ha establecido un "turno" para los pretendientes de la hija Stellina. Pero circunstancias casuales, eventos y muertes inesperadas, descomponen el orden y la chica se queda sola.

<sup>139</sup> Luigi PIRANDELLO, *Il turno*, Luigi PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, p. 170.

<sup>140</sup> La novela fue publicada en 1911 por la editorial *Quattrini* de Florencia.

<sup>141</sup> Luigi PIRANDELLO, *Suo marito*, Luigi PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, p. 345.

Con *I vecchi e i giovani*<sup>142</sup> Pirandello cumple una lúcida observación de los eventos históricos, reflexionando sobre el cambio de ideales en las percepciones de dos generaciones. La amarga conclusión es que la contradicción entre ilusión y realidad es también una experiencia colectiva: la ilusión se identifica con los ideales de libertad, justicia y patria que representan, en el imaginario de los jóvenes, el elemento dinámico de la sociedad. Pero la realidad de la nueva sociedad industrial y burguesa se rige en base a leyes hipócritas, juicios y prejuicios nocivos, formas de organización que impiden la posibilidad de cualquier cambio vital.

Y emblema de la fijación y necesidad de la forma, mejor dicho de la máscara, es la historia de Mattia Pascal, bibliotecario en el pequeño pueblo de Miragno, que narra su historia en primera persona: problemas económicos y dificultades con la familia de la esposa lo han empujado a dejar el pueblo. Una afortunada victoria en el casino de Montecarlo y la noticia del reconocimiento de su cuerpo en el cadáver de un suicida, se convierten en la posibilidad de una nueva vida y de la libertad. Con la nueva identidad de Adriano Meis viaja por muchos sitios, hasta establecerse en Roma, en la casa del señor Anselmo Paleari. Opera su ojo estrábico, se enamora de Adriana, hija de Paleari, pero pronto se da cuenta de que sin un reconocimiento en la sociedad civil prácticamente no existe. Así pone en escena su secundo suicidio y vuelve a nacer como Mattia Pascal. El retorno a Miragno lo conduce a la conciencia de haber perdido su vida precedente, su esposa que ahora tiene una hija. Decide pues permanecer en la sombra, entre los libros de la biblioteca, y se convierte en *il fu Mattia Pascal*.<sup>143</sup>

La novela registra y representa un triple conjunto de imágenes de crisis: existencial, institucional y epistemológica. El protagonista experimenta la crisis de su sistema de relaciones vitales, la crisis de las

---

<sup>142</sup> La novela se publicó en la revista *La rassegna contemporanea* en 1909, y sucesivamente en 1913 por la editorial Treves de Milán. Constituye una perspectiva sobre los *Fasci siciliani* de 1893, a través de numerosos personajes y lugares.

<sup>143</sup> La novela *Il fu Mattia Pascal* se publicó en la revista *Nuova Antologia* del 16 de abril al 16 de junio de 1904, y en volumen el mismo año. Se compone de dos prefacios (*Premessa* y *Premessa seconda (filosofica) a mò di scusa*) y de 16 capítulos. A partir de la edición de 1921, por la editorial *Bemporad* de Florencia, Pirandello quiso enriquecer el texto con un anexo final, la *Avvertenza agli scrupoli della fantasia*. Se ha consultado aquí la edición completa de Luigi PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Luigi PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, pp. 186-312.



formas de la organización social, a nivel histórico y civil, y finalmente la crisis de los modelos de conocimiento de la realidad y de representación de sus formas.<sup>144</sup> Mattia<sup>145</sup> vive el empuje existencial a construirse, con libertad y ejercicio de razón y pasión, frente al consecuente y traumático reconocimiento de la propia incapacidad, entre el continuo recrearse y el despertar de la fundamental ignorancia de sí mismo.<sup>146</sup>

El lenguaje encarna perfectamente esta experiencia devastadora, exhibiendo una ficticia verdad referencial, tiranizado por las normas y los lugares comunes: «colui che scrive, defunto alla vita, compensa la perdita in un'immagine unitaria del sè, recitando una triplice storia di indentificazioni mancate, rincorrendo sulle pagine che man mano si riempiono di accadimenti di cui il suo *io* non ha mai posseduto nè possiede la chiave».<sup>147</sup>

Mattia está metafóricamente fuera de una porción de vida desde el principio, en función de aquel ojo estrábico que refleja la condición del hombre: por un lado capaz y deseoso de ver, entender y actuar y por el otro oscurecido por la reflexión, por el *sentimento del contrario*, que lo hace consciente de su sombra, a nivel físico y anímico.<sup>148</sup> Pascal decide pues operar su ojo estrábico, para corregir la mirada, pero sólo llega a

---

<sup>144</sup> Cfr. Vitilio MASIELLA, «La mosca nella bottiglia. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal», Nino BORSELLINO (Ed.), *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1988, pp. 67-82.

<sup>145</sup> Como siempre el personaje lleva en el nombre su íntima realidad. Cfr. Leonardo SCIASCIA, *Pirandello dall'A alla Z*, Roma, L'Espresso, 1986: «Pirandello avrà pensato alla mattia: follia blanda, ghiribizzante, a lume lombrosiano definita allora [...] una specie di momentanea vacanza consentita alla genialità, a controparte e a sollievo dell'abitazione al forte e greve pensare. E insomma: la mattia come atto o stato di liberazione», p. 28.

<sup>146</sup> Cfr. Antonio ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Firenze, Vallecchi, 1982, pp. 30-40.

<sup>147</sup> Maria Antonietta GRIGNANI, «Lingua e stile nel "Fu Mattia Pascal"», Maria Antonietta GRIGNANI, *Retoriche pirandelliane*, Napoli, Liguori, 1993, p. 47.

<sup>148</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*: «Siamo io e l'ombra mia su la terra. Me la son portata a spasso, quest'ombra, di qua e di là, continuamente, e non mi son mai fermato tanto, finora, in un luogo, da potervi contrarre un'amicizia duratura», pp. 249-250. Y también: «Il simbolo, lo spettro della mia vita era quell'ombra: ero io, là per terra, esposto alla mercè dei piedi altrui. [...] Ma aveva un cuore quell'ombra, e non poteva amare; aveva denari, quell'ombra, e ciascuno poteva rubarglieli; aveva una testa, ma per pensare e comprendere ch'era la testa di un'ombra, e non l'ombra di una testa. Proprio così!», pp. 282-283.

la amarga conclusión de que el hombre siempre vive en la oscuridad, iluminada por breves momentos por una pequeña linterna, un *lanternino*, que garantiza el sentido atribuido a la vida:<sup>149</sup> el engaño de permanecer en vida mientras en realidad muere, si se quita la máscara. La *lanterninosofia* es la transposición de la historia de Prometeo, de la llama robada a Júpiter y donada a los hombres para iluminar su presencia temporal en la tierra, circunscrita por un círculo perenne de sombra. Lo que las pequeñas linternas consiguen iluminar siempre, sin correr el riesgo de apagarse, son los papeles que cada uno cubre en las relaciones sociales. En un juego extremadamente articulado la linterna no ilumina sólo la realidad presumida del propio papel, sino se hace espejo y reflejo para las partes que los demás representan, como dramáticamente reconoce Mattia/Adriano:

Siamo giusti, io mi ero conciato a quel modo per gli altri, non per me. Dovevo ora star con me, così mascherato? E se tutto ciò che avevo finto e immaginato di Adriano Meis non doveva servire per gli altri, per chi doveva servire? Per me? Ma io, se mai, potevo crederci a patto che ci credessero gli altri.<sup>150</sup>

El problema se presenta cuando el mecanismo se rompe en algún punto, cuando se rasga el *cielo di carta*.<sup>151</sup> Éste no significa sólo el horizonte de la ilusión y de la actuación, sino que constituye el recinto donde se sitúa el hombre, el espacio de la representación ficticia y auto referencial. Es aquí que las palabras y los acontecimientos cobran sentido, solamente aquí el hombre consigue individualizar su identidad, en

---

<sup>149</sup> *Cfr. Ibid.*: «Il lume d'una idea comune è alimentato dal sentimento collettivo; se questo sentimento però si scinde, rimane sí in piedi la lanterna del termine astratto, ma la fiamma dell'idea vi crepita dentro e vi guizza e vi singhiozza, come suole avvenire in tutti i periodi che son detti di transizione. [...] Nell'improvviso bujo allora è indescrivibile lo scompiglio delle singole lanternine», p. 264.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>151</sup> *Cfr. Ibid.*: «Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta. [...] “Beate le marionette” sospirai, “su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, nè ritegni, nè intoppi, nè pietà: nulla! E possono attendere bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poiché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato”», p. 256.

esta prisión que lo condena a la incomunicabilidad, al sentimiento de la exclusión.<sup>152</sup>

Mattia Pascal/Adriano Meis llega al suicidio cuando comprende que está fuera de la vida, porque ya no es una marioneta bajo aquel cielo de papel. Su destino es el destino de cada hombre que, puesto en situaciones penosas, socialmente anormales, representa el papel que ha elegido para sí o que los demás han elegido para él sufriendo todo el peso, hasta que la rebelión interior y las circunstancias exteriores quiebren la máscara.<sup>153</sup> Al romperse, podría ser sustituida por una nueva, por otras nuevas, para intentar definir aquella realidad tan inestable e insegura.

Llegada la reflexión a este punto aparece clara y directa la pirandelliana comprensión de la máscara: «un macchinismo, sì, in cui ciascuno volutamente [...] è la marionetta di se stesso; e poi, alla fine, il calcio che manda all'aria tutta la baracca».<sup>154</sup> La máscara es pues la metáfora inacabada del hombre, marioneta de sí mismo, sin finitud alguna, siempre sometido a la necesidad de situaciones paradójicas. Por eso basta un acontecimiento mínimo para que la máscara se rompa, descubriendo el rostro individual y personal, perdido en la infinidad posible de identidades y roles. Hasta que el vacío no conduzca a la elección más cómoda, por lo menos en apariencia.

El suceso que pulveriza toda la existencia de Vitangelo Moscarda, protagonista de la novela *Uno, nessuno e centomila*,<sup>155</sup> es una simple

---

<sup>152</sup> Cfr. Pietro GIBELLINI, «Lo strappo nel cielo di carta: dal Mattia Pascal alla cattura», Marinella CANTELMO (Ed.), *L'isola che ride. Teoria, poetica e retoriche dell'umorismo pirandelliano*, pp. 55-67.

<sup>153</sup> Luigi PIRANDELLO, «Avvertenza agli scrupoli della fantasia», p. 311.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>155</sup> La novela tuvo una gestación larga y difícil. Pirandello empezó a escribirla en 1909, pero se publicó en la revista *La Fiera Letteraria* entre diciembre de 1925 y junio de 1926. La primera edición en volumen es del año 1926 por la editorial *Bemporad*. Cfr. Luigi PIRANDELLO, «Lettera autobiografica»: «E un altro romanzo ho anche per le mani, il più amaro di tutti, profondamente umoristico, di scomposizione della vita: *Moscarda, uno, nessuno e centomila*», p. 1288. En una carta al amigo Nino Martoglio del 6 de abril de 1919 Pirandello también hace referencia a la redacción de la novela: «Son tornato a scriver novelle e a dar fine al mio romanzo testamentario», en Luigi PIRANDELLO, *Carteggi inediti*, p. 182. Véase también Catherine 'O RAWE, «Authors, texts and pre-text: Pirandello's *Uno, nessuno e centomila* as 'romanzo testamentario'» *Italian Studies*, 58 (2003) : 133-149.

constatación de la esposa sobre la forma de su nariz. De aquí empieza el viaje singular del protagonista<sup>156</sup> a través de las ideas que sus conocidos tienen de él: actúa de manera incomprensible para las personas que creen conocerle, y el reflejo del espejo le devuelve una imagen de sí que él tampoco reconoce. Se refugia así en la naturaleza, en el silencio de las palabras y de las opiniones.

La descomposición de la personalidad está estrictamente conectada con la perspectiva humorística por un lado y con el relativismo gnoseológico por el otro,<sup>157</sup> junto con la adquisición del fundamental relativismo de la palabra. En lo específico un pasaje de la novela plantea claramente el problema en los términos que serán definitorios de la obra teatral, por eso se ha decidido recobrarlo por completo:

Ma il guajo è che voi, caro, non saprete mai, nè io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi mi dite. [...] Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sè, sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io, nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto di intenderci; non ci siamo intesi affatto.[...] C'è in me e per me una realtà mia: quella che io mi dò; una realtà vostra in voi e per voi: quella che voi vi date; le quali non saranno mai le stesse nè per voi nè per me. E allora? Allora, amico mio, bisogna consolarci con questo: che non è più vera la mia che la vostra, e che durano un momento così la vostra come la mia.<sup>158</sup>

Es evidente pues la relación profunda entre la percepción de sí mismo y la elección de una máscara, las declinaciones del lenguaje y las

---

<sup>156</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Luigi PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*: «E mi fissai allora in questo proposito disperato: d'andare inseguendo quell'estraneo che era in me e che mi sfuggiva; che non potevo fermare davanti a uno specchio perchè subito diventava me quale io mi conoscevo; quell'uno che viveva per gli altri e che io non potevo conoscere; che gli altri vedevano vivere e io no. Lo volevo vedere e conoscere anch'io così come gli altri lo vedevano e lo conoscevano», p. 815.

<sup>157</sup> Cfr. Giuliana RIGOBELLO, «La parola e il silenzio in *Uno, nessuno e centomila*», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e la parola*, pp. 199-210.

<sup>158</sup> Luigi PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, p. 825.

realidades percibidas como verdaderas o reales. Moscarda<sup>159</sup> llega a la persuasión más dolorosa de todo su itinerario: la necesidad de enmascararse en la vida pública frente al impulso vital de quitarse la máscara, por lo menos en la vida doméstica. Por eso actúa como subversivo contra las instituciones sociales, el matrimonio en primer lugar, el trabajo, la posición social y sus obligaciones, para llegar a la triste conclusión que «la realtà d'oggi è destinata a scopricisci illusione domani. E la vita non conclude. Non può concludere. Se domani conclude, è finita».<sup>160</sup>

Porque la esencia humana es una pura disponibilidad que se renueva a cada instante, lo indeterminado que se determina en la experiencia y en ella al mismo tiempo se quiebra. Por eso la actitud de Moscarda sólo obtiene el amargo resultado de hacer que le consideren loco. Y él lo sabe.<sup>161</sup> El deseo poderoso de descubrir y conocer aquel extranjero que habita su cuerpo fracasa miserablemente frente al reconocimiento de la simultánea presencia de todas las posibilidades virtuales de ser y actuar. La operación de rasgar todas las máscaras, conscientemente elegidas o impuestas desde la realidad externa, se traduce en términos humorísticos en el itinerario de un hombre perdido y perdedor.

---

<sup>159</sup> Una vez más el nombre propio del personaje juega un papel central: «il nome, sia: brutto fino alla crudeltà. *Moscarda*. La mosca, e il dispetto del suo aspro fastidio ronzante.[...] Per gli altri io non ero quel mondo che portavo dentro di me senza nome, tutto intero, indiviso e pur vario. Ero invece, fuori, nel loro mondo, *uno* – staccato – che si chiamava Moscarda, un piccolo e determinato aspetto di realtà non mia, incluso fuori di me nella realtà degli altri e chiamato *Moscarda*», en Luigi PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, p. 834.

<sup>160</sup> Luigi PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, p. 841. La vicenda de Moscarda termina en la clausura en una casa de reposo y en el mutismo absoluto, conclusión que podría abrir paso a la representación silenciosa de sus cienmil personalidades: «L'ospizio in cui si è ritirato può ben *trasformarsi* nel palcoscenico dell'attore-Moscarda, quel palcoscenico che di certo è il luogo deputato al trionfo sempre "gajo" dei simulacri e sul quale Moscarda potrà recitare le parti di centomila personaggi», en Pasquale GUARAGNELLA, *Il matto e il povero. Temi e figure in Sbarbaro, Pirandello, Vittorini*, Bari, Dedalo, 2000, p. 108.

<sup>161</sup> *Cfr.* Luigi PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*: «E per forza questo giuoco, se considerate bene, doveva fruttarmi la pazzia. O per dir meglio, quest'orrore: la coscienza della pazzia, fresca e chiara, signori, fresca e chiara come una mattinata d'aprile, e lucida e precisa come uno specchio», p. 847. También Corrado DONATI, *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993: «Moscarda sa che scomponendo la propria immagine agli occhi degli altri non fa altro che togliere, mettere o cambiare sul proprio volto una maschera consapevolmente accettata», p. 128.

Moscarda empieza su camino con una serie de reflexiones que la conclusión de la ruta no modifica, sino que amplifica aún más. Cada interrogación inicial se fragmenta en una multiplicidad de piezas y éstas en partículas, así que el silencio y la elección del papel de la locura quedan como únicas alternativas. Pirandello se sirve también de una escritura fragmentaria, intermitente: los discursos vuelven sobre sí mismos, cogen direcciones aparentemente lejanas, siguen los vuelos del pensamiento ocupado en formalizar interpretaciones y suposiciones, que no encuentran su correspondiente en la realidad.

Estrictamente relacionada con la concepción de la máscara se revela entonces una idea que precisamente *Uno, nessuno e centomila* funda y que la obra dramática recupera y profundiza. Se trata de la comprensión de la personalidad como construcción. El hombre construye su realidad, la formaliza en ilusiones y certezas. De la misma manera se construye a sí mismo, formalizando aquella realidad en las características que definen su humanidad.<sup>162</sup> Pero este proceso dura hasta que la voluntad de mantener intacta la construcción no se deja superar por el impulso interior a la autenticidad. En este sentido la máscara es también una construcción ficticia, puesto que sus rasgos se definen sobre todo en la relación y en el diálogo, sobre bases gnoseológicas diferentes.

Así Serafino Gubbio<sup>163</sup> intenta por otros caminos deshacerse de todas las ficciones, consciente de la falta de unidad en la experiencia humana. Una dramática comprensión orienta la experiencia de Serafino, él se da cuenta que cada unidad se constituye por la relación entre los elementos que la componen. Por lo tanto al variar las

---

<sup>162</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*: «La realtà che ho io per voi è nella forma che voi mi date; ma è realtà per voi e non per me; la realtà che voi avete per me è nella forma che io vi do; ma è realtà per me e non per voi; e per me stesso io non ho altra realtà se non nella forma che riesco a darmi. E come? Ma costruendomi, appunto. [...] Io mi costruisco di continuo e vi costruisco, e voi fate altrettanto. E la costruzione dura finchè non si sgretoli il materiale dei nostri sentimenti e finchè duri il cemento della nostra volontà», p. 830. Y también: «Tempo, spazio, necessità. Sorte, fortuna, casi: trappole tutte della vita. Volete essere? C'è questo. In astratto non si è. Bisogna che s'intrappoli l'essere in una forma, e per alcun tempo si finisca in essa, qua o là, così o così», p. 839.

<sup>163</sup> Protagonista de la novela *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, publicada en la revista *Nuova Antologia* del 1 al 16 de agosto de 1915, bajo el título *Si gira...* Asumió el título definitivo en la edición en volumen de 1925, por la editorial Bemporad de Florencia. Se compone de los siete cuadernos que el operador Serafino Gubbio escribió en los años de su colaboración con la casa cinematográfica Kosmograph.

relaciones varía también la supuesta unidad. Considerando la personalidad como unidad se revela pues su frágil naturaleza, determinada por las relaciones entre las características de la personalidad. Éstas se construyen precisamente para responder a las exigencias de la convivencia social y a las modalidades de las relaciones humanas.<sup>164</sup> Pirandello pone nuevamente el acento sobre las construcciones ficticias que permiten entretener relaciones sociales, sobre las máscaras silenciosas que aseguran la ilusión de unidad y estabilidad. Por eso Serafino experimenta la soledad como condición existencial necesaria, a la hora de destituir las máscaras. Utiliza la cámara como medio imparcial para observar la realidad, porque es capaz de ver y conocer sin los filtros de la sociedad civil. Pero, detrás de la cámara, siempre hay un hombre, que enmarca la realidad capturada según los parámetros y las formas que le atribuye. La triste conciencia de la necesidad de las formas<sup>165</sup> determina el reconocimiento de la forma más típicamente humana: la máscara. Detrás de ella la interioridad sufre, avergonzada porque no consigue rebelarse:

Ma perché si dev'essere così? Mascherati! Mascherati! Mascherati! Me lo dica lei! Perché, appena insieme, l'uno di fronte all'altro, diventiamo tutti tanti pagliacci? [...]...e dentro siamo diversi! Abbiamo il cuore, dentro, come...come un bambino rincantucciato, offeso, che piange e si vergogna!<sup>166</sup>

Pirandello matiza así, en los cuentos y en las novelas, las características originarias de su tesis sobre la máscara, pero el espacio que elige para desarrollarla en las formas y en los contenidos es el teatro. Se trata de un teatro sustentado por una dramaturgia coherente con la poética del

---

<sup>164</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Luigi PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*: «L'uomo, quando esce da una casa costruita, dove già non vive più naturalmente, entrando in relazione co' suoi simili, si costruisce anch'esso, ecco; si presenta, non qual è, ma come crede di dover essere o di poter essere, cioè in una costruzione adatta ai rapporti, che ciascuno crede di poter contrarre con l'altro», p. 749.

<sup>165</sup> Cfr. *Ibid.*: «Noi possiamo benissimo non ritrovarci in quello che facciamo; ma quello che facciamo, caro mio, è, resta fatto: fatto che ti circoscrive, ti dà comunque una forma e ti imprigiona in essa. Vuoi ribellarti? Non puoi. Prima di tutto, non siamo liberi di fare quello che vorremmo: il tempo, il costume degli altri, la fortuna, le condizioni dell'esistenza, tant'altre ragioni fuori e dentro di noi, ci costringono spesso a fare quello che non vorremmo», p. 745.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 748.

humorismo y con los recursos que la obra narrativa ha empezado a experimentar.



### c) *La poética teatral pirandelliana*

La experiencia dramaturgica de Pirandello está justificada, a nivel teórico, en los escritos sobre teatro que publicó a lo largo de su actividad.<sup>167</sup> Elemento constante es la insistencia sobre la función central del personaje en el proceso generador de la obra y la especificidad del diálogo dramático. El núcleo de todo el discurso que sustenta el desarrollo de la poética teatral es siempre la concepción del arte como vida, como experiencia vivida y totalidad proyectada en la expresión artística, en plena participación de pensamientos y emociones.<sup>168</sup> En consecuencia esta comprensión del arte como recreación de la vida concibe el teatro como propuesta cada vez nueva y diferente, a través de la visión original y originaria del artista, de todos los movimientos libres y espontáneos de la vida.

Punto de partida es el reconocimiento del fundamental dramatismo de la vida, como Pirandello fuertemente sostiene ya en «La menzogna del sentimento dell'arte»,<sup>169</sup> el primer artículo transversalmente relacionado con la experiencia teatral: «noi sentiamo troppo, *soffriamo* troppo: la nostra vita è per sè stessa drammatica, però non possiamo avere la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati».<sup>170</sup>

«L'azione parlata»<sup>171</sup> constituye la primera exposición consciente y coherente de poética teatral, una propuesta dramaturgica que engloba la reflexión acerca de los medios teóricos, expresivos y estéticos del

---

<sup>167</sup> Cfr. Mario BARATTO, «Gli "scritti teatrali" di Pirandello», Paola Daniela GIOVANNELLI (Ed.), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp. 223-236.

<sup>168</sup> Cfr. Graziella CORSINOVI, «L'azione parlata» tra novità e tradizione: «Erlebnis» e «Einführung» per un teatro diverso», en Paola Daniela GIOVANNELLI (Ed.), *Pirandello saggista*, pp. 237-254.

<sup>169</sup> El artículo se publicó en la revista *Vita Nuova*, año II, el 29 de junio (numero 26) y el 6 de julio (numero 27) de 1890. Se ha consultado aquí la edición presente en Luigi PIRANDELLO, «La menzogna del sentimento nell'arte», Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti varii*, pp. 868-878.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 870.

<sup>171</sup> Publicado en la revista *Il Marzocco* el 7 de mayo de 1899. La edición consultada es: Luigi PIRANDELLO, «L'azione parlata», Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti varii*, pp. 1015-1018.

hecho teatral. Colocando el arte dramático en la misma esfera problemática de la experiencia humana, Pirandello cuestiona sus modalidades y funciones. La primera dificultad está determinada por la naturaleza humana, siempre atrapada en una forma social: «non il dramma fa le persone, ma queste il dramma. E prima d'ogni altro dunque bisogna aver le persone: vive, libere, operanti. Con esse e in esse nascerà l'idea del dramma, il primo germe dove staran racchiusi il destino e la forma».<sup>172</sup>

De aquí el dramaturgo extrae una serie de inquietantes cuestiones sobre la relación entre texto escrito y texto representado, entre creación del autor e interpretación del director, entre el personaje nacido de la fantasía del autor y el personaje propuesto en el escenario por el actor. Las contradicciones que emergen revelan las antinomias y las laceraciones que pertenecen estructuralmente a la experiencia humana: la obra dramática y la dinámica de la representación cubren la función de replantear los acontecimientos humanos.<sup>173</sup> La acción dramática es un acto de vida, un movimiento del impulso vital que transfigura los datos de la realidad, para sublimarlos a través de la creación artística. La representación escénica constituye entonces una alternativa a la vida, pero se trata de una alternativa verdadera que el arte mismo permite y determina. La plausibilidad de esta afirmación tan fuerte, a nivel teórico y estético, se halla en un dato definitorio de la práctica de Pirandello como ensayista: él se refiere siempre a su arte, a su forma de vivir y proponer la experiencia humana y artística.<sup>174</sup>

Por eso no sorprende la centralidad atribuida al personaje, como representante de aquella singularidad y excepcionalidad que el autor dramático intuye. Alrededor de esta caracterización Pirandello propone organizar la intención creadora, tejer las situaciones y las acciones a través de las palabras, únicas y necesarias para manifestarlas. Todo acto humano siempre incluye la totalidad y la especificidad del ser, revelando cada vez sólo un aspecto de la polimorfa personalidad humana. De esta manera el dramaturgo dibuja la infinita serie de

---

<sup>172</sup>*Ibid.*, p. 1016.

<sup>173</sup> Cfr. Graziella CORSINOVI, *Pirandello: tradizione e trasgressione. Studi su Pirandello e la letteratura italiana tra '800 e '900*, Genova, Tilgher, 1983, pp. 101-121.

<sup>174</sup> Cfr. Riccardo SCRIVANO, «Nascita e svolgimento della poetica teatrale pirandelliana», Walter GEERTS – Franco MUSARRA (Eds.), *Luigi Pirandello: poetica e presenza*, Roma, Bulzoni, 1987: «quando Pirandello riflette sui problema teorici dell'arte, fa soprattutto riferimento all'arte sua», p. 308.

relaciones y correspondencias, mientras el personaje brota de este lienzo, encontrando las formas de su conflicto interior en el diálogo y su lenguaje en la perfecta e insustituible declinación de la palabra:

In ogni nostro atto è sempre tutto l'essere; quello che si manifesta è soltanto relazione a un altro atto immediato o che appare immediato; ma nello stesso tempo si riferisce alla totalità dell'essere; è insomma come la faccia d'un poliedro che combaci con la faccia rispettiva d'un altro, pur non escludendo le altre facce che guardano per ogni verso. Ora, fondare la subiettiva individualità d'un carattere con la specialità sua nel dramma, trovar la parola che, pur rispondendo a un atto immediato della situazione su la scena, esprima la totalità dell'essere della persona che la proferisce: ecco la somma difficoltà che l'artista deve superare.<sup>175</sup>

De este sustrato teórico salen los principios formales que constituyen la peculiaridad dramaturgica de la propuesta pirandelliana. Antes que nada la concepción del personaje como carácter humano vivo y no simplemente como personificación simbólica, funcional a la representación de un acontecimiento o de un tema. De este reconocimiento deriva la esencialidad de la creación del personaje como núcleo generador para la composición del drama en su integridad. En este sentido el mismo personaje se presenta como alteridad con respecto al autor, a las otras personas del drama y al público de lectores y espectadores. Entonces el autor necesita ensimismarse en la identidad del personaje para entenderlo y representarlo, utilizando las palabras de las que dispone. La escritura misma responde a esta necesidad y resulta autogestionada por la individualidad de cada personaje.<sup>176</sup>

Si el arte teatral es una forma privilegiada de la experiencia humana, los personajes tendrán que reproducir las características de los hombres reales que, como ya la obra narrativa plantea, perciben y experimentan una disociación profunda. Este reconocimiento comporta importantes consecuencias a nivel dramaturgico, determinando modalidades específicas de escritura por parte del autor,

---

<sup>175</sup> Luigi PIRANDELLO, «L'azione parlata», p. 1018.

<sup>176</sup> Cfr. Antonio ILLIANO, «Note sulle genesi del personaggio», Stefano MILIOTO (Ed.), *Le novelle di Pirandello*, pp. 43-54.

de puesta en escena por parte del director y de actuación por parte del actor. El escritor tendrá que actuar como humorista, en genuino sentido pirandelliano, descomponiendo el carácter del personaje para representarlo en sus incongruencias. La fragilidad de su composición física y psíquica podrá brotar así espontáneamente, según los diferentes estímulos y sobre todo coherentemente con los rasgos de la personalidad.

«Teatro e letteratura»<sup>177</sup> defiende precisamente esta concepción dramática, puntualizando aún más las correspondencias entre las necesidades artísticas y las prácticas de escritura. Pirandello matiza así la difícil tarea del escritor dramático:

Scriver bene un dramma o una commedia non significa far parlare i personaggi in una forma letteraria, cioè in un linguaggio non parlato e per se stesso letterario. Questo è scrivere *bello*. Bisogna far parlare i personaggi come, dato il loro carattere, date le loro qualità e condizioni, nei varii momenti dell'azione *debbono* parlare. [...] Il linguaggio non sarà mai *comune*; perché sarà *proprio* a quel dato personaggio in quella data scena, *proprio* del suo carattere, della sua passione e del suo giuoco.<sup>178</sup>

Nuevamente el dramaturgo subraya que no se trata de reproducir simplemente la vida, porque no hay ninguna realidad estable. La vida es un flujo continuo y asume las formas que el hombre le atribuye o se figura como reales. En realidad cada cual crea y recrea continuamente para sí mismo su propia vida, pero esta creación nunca es verdaderamente libre, sino siempre sometida a todas las necesidades naturales y sociales que limitan los hombres y deforman sus acciones. Pirandello sigue poniendo el acento sobre la libertad creadora del arte, que encuentra en sí misma sus necesidades, sus leyes y sus fines. De esta manera puede recrear la realidad en formas libres, espontáneas e inmediatas: «è lei, assolutamente libera, poiché non ha altro fine che in

---

<sup>177</sup> El artículo se publicó en *Il messaggero della domenica* el 30 de julio de 1918. Aquí se ha consultado la edición de Luigi PIRANDELLO, «Teatro e letteratura», Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti varii*, pp. 1018-1024.

<sup>178</sup>*Ibid.*, p. 1020.

se stessa, lei che si vuole, lei che provoca in sè e in noi gli atti capaci di effettuarla fuori di un corpo».<sup>179</sup>

Por eso la poética pirandelliana propende a la producción en forma dramática. Si la obra es animada y orientada por las intencionalidades autónomas y libres del arte, se encarnará en la palabra del discurso directo de los personajes. Éste constituye la intervención inmediata del personaje, no representa o describe sino *es* su acción. La forma dramática recrea pues la realidad originaria, a través de las perspectivas de los diferentes personajes.

El papel del autor consiste en la utilización respetuosa del lenguaje y de la ironía,<sup>180</sup> recurso decisivo a su disposición. De hecho la ironía, como estructura formal y de contenido, se apoya en un contraste que se realiza en tres planos diferentes y con modalidades distintas. A nivel temático niega intencionalmente lo que en apariencia sostiene, en el plano de la recepción inmediata hace evidente la oposición entre la palabra o la acción y su sentido profundo, mientras en el ámbito de la génesis compositiva pone en marcha el contraste entre el creador y la creación.<sup>181</sup> La ironía siempre implica una duplicidad de intenciones que se manifiesta en una contraposición semántica,<sup>182</sup> herramienta privilegiada para la escritura humorística.

Todas las insinuaciones que se ha ido matizando determinan naturalmente la reflexión sobre la validez estética de la representación escénica. Ya en un artículo del año 1908, «Illustratori, attori e traduttori»,<sup>183</sup> Pirandello comparaba la operación que cumple el actor

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 1022.

<sup>180</sup> Pirandello dedicó al tema un artículo, «Ironia», publicado el 27 de febrero de 1920 en *L'idea nazionale*. La versión completa es disponible en Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, pp. 1026-1029.

<sup>181</sup> Cfr. Franco MUSARRA, *L'ironia come forza generativa in Pirandello*, Walter GEERTS – Franco MUSARRA (Eds.), *Luigi Pirandello: poetica e presenza*, pp. 217-238.

<sup>182</sup> Cfr. Angelo MARCHESE – Joaquín FORRADILLAS, *Dizionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994: «La ironía consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por lo tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso», p. 221.

<sup>183</sup> El texto se publicó el 16 de enero de 1908 en la revista *Nuova Antologia*. Sucesivamente entró en el volumen *Arte e scienza*, publicado el mismo año por la editorial *W. Modes Libraio Editore* en Roma. Se ha consultado aquí la edición presente

al interpretar un personaje en el escenario con la actividad de un ilustrador de textos o de un traductor. El actor constituye un elemento imprescindible en la materialidad de la representación, situándose entre el autor dramático y el texto. Ahora, para experimentar y proponer la vida en la obra, necesita ensimismarse con la criatura del arte, así como previamente habrá hecho el dramaturgo en el proceso de creación. Pero es muy difícil que el actor pueda sentir al personaje como él se siente, querer que sea como él quiere, porque actúa de la misma manera que un traductor:

L'attore, se non vuole (nè può volerlo) che le parole scritte del dramma gli escano dalla bocca come da un portavoce o da un fonografo, bisogna che riconcepisca il personaggio, lo concepisca cioè a sua volta per conto suo. [...] Quel dato personaggio su la scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perchè l'attore l'ha ricreato in sè, e sua è l'espressione quand'anche non siano sue le parole; sua la voce, suo il corpo, suo il gesto.<sup>184</sup>

Esta negación de la posibilidad artística de la representación escénica conduce a la formulación de una peculiar teoría de la actuación,<sup>185</sup> coherente con los temas y las sugerencias que se ha intentando desarrollar hasta el momento. Se trata de una poética dominada por el ideal físico de la máscara: el empleo de un maquillaje escénico fuerte e impertinente, tal como sugieren la mayoría de las acotaciones, obtiene el efecto de esconder el rostro del actor. El resultado final es la imagen de un personaje oprimido por una máscara facial que exteriormente lo caracteriza como una entidad fijada, mientras en su interior actúan sin

---

en Luigi PIRANDELLO, «Illustratori, attori e traduttori», Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, pp. 210-224. Es importante subrayar como el ensayo contenga ya *in nuce* los elementos que «L'azione parlata» desarrollará con claridad: «Perché dalle pagine scritte i personaggi balzino vivi e semoventi bisogna che il dramaturgo trovi la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'atto, l'espressione unica, che non può esser che quella, propria cioè a quel dato personaggio in quella data situazione; parole, espressioni che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole», p. 214.

<sup>184</sup> Luigi PIRANDELLO, «Illustratori, attori e traduttori», p. 216.

<sup>185</sup> *Cfr.* Claudio VICENTINI, «La poetica della recitazione nell'opera di Pirandello», Walter GEERTS – Franco MUSARRA (Eds.), *Luigi Pirandello: poetica e presenza*, pp. 347-358 y Claudio VICENTINI, «Concept of acting in Pirandello's dramaturgy», *The Yearbook of the British Pirandello Society*, 7 (1987): 45-57.

tregua el dinamismo psíquico y la contradicción, expresados por su lenguaje.

También las técnicas de actuación se ajustan a la exigencia de encarnar el contraste entre la vida interior y la apariencia exterior, encontrando soluciones en los movimientos de las marionetas o de los títeres, reproduciendo en el espacio escénico el lugar mental de la reflexión y del sueño. Pirandello insiste en la importancia de los gestos y de las expresiones mímicas, recobrando elementos inherentes a las poéticas contemporáneas,<sup>186</sup> para replantearlos intencionalmente a partir de su visión original. De hecho, la búsqueda de una nueva relación entre escenario y platea caracteriza la reflexión dramaturgica del siglo XX, sobre todo en la época entre los dos conflictos mundiales. El objetivo primordial consiste en la superación de la antigua barrera entre público y escenario.<sup>187</sup>

La propuesta pirandelliana se sitúa entonces en una posición decisiva: mientras dadaístas y futuristas rechazan totalmente la posibilidad de mimesis teatral, Pirandello vacía desde el interior la gama de inquietudes acerca de la especificidad del teatro como arte, para proponer su validez más allá de la experiencia artística, en el lugar propio de la vida humana.<sup>188</sup> Si las vanguardias atacan en general el

---

<sup>186</sup> Se ha decidido ofrecer indicaciones básicas acerca de la relación de la poética de Pirandello con las teorías contemporáneas. La razón se halla en dos ordenes de consideraciones: uno temático y el otro estructural. La discusión sobre las propuestas de las vanguardias es tan amplia y densa que requeriría una profundización de temas y objetivos que no corresponde al fin de la investigación. Por otro lado podría cortar el desencadenamiento de las cuestiones, aislando la presente sección del cuerpo del texto. Además, indicaciones precisas aparecen en los textos tomados como referencia: Marvin CARLSON, *Theories of theatre*, Ithaca, Cornell University Press, 1993; Enzo SCRIVANO (Ed.), *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1985 y los citados Enzo LAURETTA, *Pirandello e le avanguardie* y Stefano MILIOTO (Ed.), *Pirandello e il teatro del suo tempo*.

<sup>187</sup> Cfr. Roberto ALONGE, «La scrittura teatrale e le estetiche tra le due guerre», Enzo SCRIVANO (Ed.), *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*: «Uno spettro si aggira per l'Europa drammaturgica fra le due guerre, ed è appunto la paura (e il desiderio) di un rapporto diverso fra scena e platea, l'utopia di un superamento dell'antica barriera che oppone il palcoscenico agli spettatori», p. 6. Y también Laura FORD, «Prospettive, parvenze e fluttuazioni cubofuturiste. Pirandello e le sue interazioni fra tre avanguardie europee», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, pp. 243-250.

<sup>188</sup> Cfr. Mario VERDONE, «Pirandello e il futurismo», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, pp. 45-54.

diálogo, que deja de funcionar como medio de relación, el teatro pirandelliano plantea la recuperación del lenguaje teatral como posibilidad de conocimiento y comunicación. Pero al mismo tiempo insiste constantemente sobre la imposibilidad de encontrar una palabra válida para todos. La presentación de los múltiples puntos de vista de los personajes no se convierte en simple representación de una realidad o de una situación determinadas, sino ofrece las armas para decodificar aquella representación. Claro está que cada lector o espectador interpreta y comprende a partir de su punto de vista personal.

Por otro lado, la promoción total del texto y la desconfianza hacia el actor acercan Pirandello a la reflexión simbolista, que identificaba en la alquimia verbal el medio capaz de favorecer el contacto con el mundo de las esencias. Además, en el pasaje de la página a la escena, la producción pirandelliana confluye en muchas inspiraciones surrealistas:<sup>189</sup> el montaje diacrónico, con el juego de repeticiones e interrupciones y la determinación fluida del espacio y del tiempo, la insistencia sobre las sombras que oscurecen el conocimiento humano, el desarrollo de situaciones paradójicas que cobran sentido sólo en la perspectiva diferente de cada personaje. Queda asumido que la evolución de la teatralidad pirandelliana se desenvuelve en un contexto fuertemente marcado por las pruebas de grandes directores, teóricos y dramaturgos, como André Antoine, Adolphe Appia, Konstantin Stanislavsky y Edward Gordon Craig.<sup>190</sup>

Pirandello actúa con una actitud de gran disponibilidad, pero al mismo tiempo de resistencia, asumiendo y respetando confluencias y divergencias. El objetivo definitorio de su reflexión dramaturgica es encontrar la forma adecuada para asumir hasta el fondo el drama de la vida, a través de su teatralidad. Por eso se propone reateatralizar con los medios artísticos la estructura teatral ya presente en la experiencia humana, en todas sus posibilidades de ficción, ilusión e incompreensión.

---

<sup>189</sup> Cfr. Giorgio SAVIANE, «Il presurrealismo in Pirandello», Stefano MILIOTO (Ed.), *Pirandello e il teatro del suo tempo*, pp. 93-100.

<sup>190</sup> Cfr. Renato SANTERAMO, «Luigi Pirandello e Edward Gordon Craig: la crisi della rappresentazione», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, pp. 299-307 y Dominique BUDOR, «L'oggetto teatrale pirandelliano al confluire delle avanguardie», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, pp. 201-207.



Clave de esta operación es el personaje que, después de haber sido creado por la fantasía de su autor, encuentra en el escenario la posibilidad de representar eternamente su drama. Atormentado por la escisión de su personalidad, consecuencia de la dificultad de conocerse y ser conocido, dramáticamente atado a las cuerdas de la incomunicabilidad, adquiere en el teatro el reconocimiento del valor de su realidad interior. Porque si el teatro como arte evoca los problemas de la vida, el personaje evoca las dificultades del hombre. Revelador en este sentido es un pasaje de «Teatro vecchio e teatro nuovo», título de una conferencia que Pirandello dio el año 1922 en Venecia.<sup>191</sup>

Pensate ad Amleto: essere o non essere. Togliete questo problema dalla bocca di Amleto, svotatelo della passione di Amleto, concettualizzatelo nei suoi termini filosofici e [...] ci potrete giocare per tutto il tempo che vi piacerà. Ma lasciatelo lì, su le labbra d'Amleto, espressione viva, rappresentazione in atto del tormento di quella sua vita, e il problema dell'essere o non essere non si risolverà mai, in eterno. E non solo per Amleto, per lui singolo spirito in un determinato momento della sua vita, ma per ogni spirito che contempla quella forma di vita e – questa è l'Arte – la vive. E quei problemi sono, in quella forma, e saranno sempre, per tutti, problemi della vita.<sup>192</sup>

Pirandello encontrará la manera de replantear los mismos problemas en formas nuevas, proponiendo su interpretación de la experiencia humana, en sus acciones, pasiones, pensamientos, sufrimientos. El teatro constituye para él la forma originaria, casi natural, de expresión de la vida:<sup>193</sup> «forma della vita stessa, tutti ne siamo attori».<sup>194</sup> El teatro

---

<sup>191</sup> El texto se publicó en la revista *Comoedia* el 1 de enero de 1923, originando una polémica con Roberto Bracco, Adriano Tilgher y Silvio D'Amico. El 12 de mayo de 1934, en ocasión de la inauguración de la nueva sede del diario de Turín *La stampa*, Pirandello repitió la conferencia con algunas modificaciones. El texto completo apareció el día siguiente en las páginas del diario. Se hace referencia aquí a esta última versión, presente en Luigi PIRANDELLO, «Teatro nuovo e teatro vecchio», Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, pp. 227-243.

<sup>192</sup>*Ibid.*, pp. 235-236.

<sup>193</sup> *Cfr.* Luigi PIRANDELLO, «Se il film parlante abolirà il teatro», Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, pp. 1030-1036. El artículo se publicó en el diario *Corriere della sera* el 16 de junio de 1929: «certe forme originarie e quasi naturali, con cui lo spirito si esprime, non sono sopprimibili, perchè la vita stessa ormai naturalmente si esprime con esse; e dunque non è possibile che invecchino mai e che

es lo que queda, el residuo perenne de la vida de una sociedad, de una época, de un momento histórico, de unos valores morales, del hombre. Es el lugar donde el texto escrito se transforma en acción material y la palabra del personaje en grito, que golpea los tímpanos de los espectadores y se proyecta desde el escenario hasta la platea, de la platea hasta la vida. Y la agita desde los fundamentos.

En este proceso la máscara constituye el punto de salida y de llegada al mismo tiempo, en un círculo perenne de fijación y transformación. La concepción particular que aquí estoy defendiendo identifica en la máscara el centro generador de las tensiones y ambigüedades que recorren la obra pirandelliana: «la maschera, nella sua totalità, è la rete immediatamente leggibile delle tensioni contrastanti che attraversano il personaggio».<sup>195</sup> Congrega en un eterno presente no solamente el pasado, sino también todas las posibilidades virtuales de ser y hacer, pensar y decir.

Y lo primero que el hombre dice, que se repite a sí mismo, es el nombre, su nombre. La elección del nombre propio es un elemento indispensable, como ya se ha demostrado, en el funcionamiento de la poética pirandelliana: domina el simbolismo fonético, la correspondencia entre el nombre y las características físicas y morales de quién lo lleva. El nombre equivale a la identidad, atrapa el individuo

---

siano sostituite, senza uccidere la vita in una sua naturale espressione. Una di queste forme è il teatro», pp. 1030-1031.

La relación y la reflexión sobre el medio cinematográfico se sitúa en la última etapa de la experiencia pirandelliana, la referencia bibliográfica principal es Francesco CÀLLARI, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Venezia, Marsilio, 1991.

<sup>194</sup> Luigi PIRANDELLO, «Discorso al convegno “Volta” sul teatro drammatico», Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, p. 1037. Se trata del discurso pronunciado en ocasión de la inauguración del IV Congreso de la *Fondazione Alessandro Volta* sobre el teatro dramático, que Pirandello presidió en Roma del 8 al 14 de octubre de 1934. El texto se publicó en las Actas el año 1935 por la *Reale Accademia d'Italia*.

<sup>195</sup> Paola Daniela GIOVANELLI, «La forma stridula del corpo: gli inciampi dell'anima», Paola Daniela GIOVANELLI, *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, 1994, p. 28.

de manera definitiva, así se transforma en emblema, capaz de vehicular ya el significado del personaje, su ser doble y contradictorio.<sup>196</sup>

Doble es también la mirada, hacia dentro y hacia fuera. Primariamente en sentido descriptivo, los ojos revelan ya signos de armonía o desarmonía. La mirada establece los criterios de relación con el mundo y configura los límites y las formas del espacio interpersonal, confirma o rechaza los estímulos exteriores, orienta y llena el silencio: «i personaggi modificano le relazioni tra loro – e le ragioni del dibattito – a seconda di come *si sentono* guardati: lo sguardo assume allora l'importanza di un vero e proprio strumento di metamorfosi che condiziona il comportamento».<sup>197</sup> Así el simple hecho de existir, y de existir en un cuerpo, comporta la exposición a la mirada de los demás. Víctima de una violencia que nunca se acaba, el ser humano es destinado, por su naturaleza, a ser observado, como elemento particular del espectáculo del mundo, donde se encuadra y se define. Pero quien mira puede al mismo tiempo observar, en un juego obsesivo de ojos que juzgan y espían, metáforas de los fantasmas de la mente.

La visión caleidoscópica que deriva actúa con fuerza sobre la mirada interior de los personajes, perdidos y dolidos. Prisionero de un cuerpo impuesto e incomodo, el personaje pirandelliano intenta desplegar hacia la sombra fluida que su mismo cuerpo proyecta. Pero se trata de un conflicto sin solución: detrás, adentro, a través y más allá del cuerpo siempre existirá su sombra.<sup>198</sup> Así como siempre cada realidad tendrá dos caras, cada cara su propia máscara, cada máscara su propio lenguaje.

La palabra, en sentido pirandelliano, tiene siempre un doble valor: uno, objetivo, que permite la comunicación entre los hombres, y otro, subjetivo, que encierra a cada uno en el círculo de su experiencia y sentir. Sería posible delinear una historia ideal de la palabra en Pirandello,<sup>199</sup> que revele el paso de una situación personal, y también

---

<sup>196</sup> Cfr. Maria Luisa ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 177 y ss.

<sup>197</sup> Paola Daniela GIOVANELLI, *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, p. 260.

<sup>198</sup> Cfr. Graziella CORSINOVI, *Il corpo e la sua ombra. Studi pirandelliani*, pp. 9-12.

<sup>199</sup> Cfr. Riccardo SCRIVANO, «L'assenza della parola. Dalla comunicazione verbale alla comunicazione naturale», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e la parola*, pp. 61-

histórica y cultural, de confianza a una de crisis, hasta llegar a la eliminación total. Porque en la frontera y después de la palabra está el silencio.<sup>200</sup>

Pero el silencio también se declina, y su declinación es la risa, amarga siempre, «quella dell'umorista che nella risata ingloba il pianto; quella esorcistica della società conformista che così allontana verità spiacevoli, quella stridula del *fool*, del pazzo che si difende così dall'irruzione violenta della ragione sociale».<sup>201</sup>

El espacio privilegiado de la palabra y del silencio es el teatro, el espacio del escenario. Aquí la vida puede fluir sin interrupciones, contrastando *il male della parola*,<sup>202</sup> que llega de la esencia misma de la palabra, como fragmento de vida, percepción de un momento que se quiere fijar, para volver a vivirlo. Precisamente esta es la paradoja de la palabra: la voluntad de trastornar el flujo de la vida en su opuesto, en la forma estática. «La parola può essere il male che nella staticità di un nome si fa maschera, una costrizione che costringe e soffoca»,<sup>203</sup> puede activar mecanismos de incompreensión recíproca, partiendo del deseo de entenderse y hacerse entender. Por eso el hombre que lleva su máscara también habla un lenguaje *enmascarado*, donde las palabras sólo tienen el sentido que él determina, el valor que él confiere, el sentimiento que él asocia. Descubrirse enmascarado significa la paradójica necesidad de utilizar otra máscara: la palabra.<sup>204</sup> El desnudamiento de la máscara tiene lugar a través del discurso, a su vez máscara, hecha de simulaciones formales, que condena al silencio, a la interrupción de las relaciones comunicativas. Pero «intendersi di non

---

75. Y también Margherita SPAMPINATO BERETTA, «Pirandello: la teoria della parola», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e la parola*, pp. 13-27.

<sup>200</sup> Cfr. Giuliana CORSINI, «La strategia del silenzio in Pirandello», *Otto/Novecento. Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria*, 19. 5 (1995): «Se la parola è menzognera, se sancisce la rotura tra l'io e il "voi", tra la soggettività e il sociale, per il personaggio pirandelliano il silenzio rimane l'unico orizzonte possibile, quando non si dia spazio agli ammiccamenti o alla parola agita, alla gestualità», p. 157.

<sup>201</sup> Franca ANGELINI, «Il resto è silenzio», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e la parola*, p. 97.

<sup>202</sup> Cfr. Maria Rosaria VITTI ALEXANDER, «Il male della parola», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e la parola*, pp. 165-170.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>204</sup> Cfr. Nino BORSELLINO, «Tra narrativa e teatro: lo spazio dell'istrione», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e il teatro*, pp. 51-62.

intendersi è già intendersi; è l'unica anzi maniera d'intendersi»,<sup>205</sup> o por lo menos de intentar comprender la realidad.

El problema es que el personaje pirandelliano experimenta la imposibilidad de encontrar una realidad única para todos, lógica consecuencia del relativismo de la palabra y del lenguaje que de ella deriva. El contraste, entre la percepción personal y las diferentes percepciones por parte de los observadores, determina la descomposición total de la identidad: «the mask then is for Pirandello the means for the character to create a voluntary illusion in which he finds for himself a viable *modus vivendi*, yet still immersed in the hypocrisy of an organized society and in his attempt to conform to it».<sup>206</sup>

La trágica experiencia del hombre que se considera uno y mientras se da cuenta de ser miles para los demás, llega a la anulación, comporta necesariamente la pérdida de confianza en la existencia de una realidad que pueda ser compartida y discutida. Y cuando también la máscara se quiebra, calentada por todas las dificultades y las dudas, la locura constituye el último refugio: «in Pirandello la follia rappresenta più una possibilità che una condizione, ma questa possibilità è la condizione di tutta l'opera: la follia dei folli dichiarati è forse la meno significativa».<sup>207</sup> Porque la locura pirandelliana es la imposibilidad de vivir, tanto en la zona de la forma, como en la zona de la existencia auténtica. No se trata de una patología inconsciente, sino de una consciente salida de las normas y los confines de la vida social, para dejar que latan, detrás de la máscara de la locura, los pensamientos y las emociones originales.

Estoy proponiendo que la máscara como categoría dramática se determina por características externas y motivaciones internas. Los rasgos exteriores serían constituidos por el nombre propio del

---

<sup>205</sup> Filippo PUGLISI, *Pirandello e la sua lingua*, Rocca di San Cassiano, Cappelli, 1968, p. 11.

<sup>206</sup> Victor CARRABINO, «Pirandello's characters in search of a Mask», *Review of National Literatures*, 14 (1987), p. 130. Véase también Remo CANESTRARI, «Unità e identità personale nella psicologia della personalità», en AA. VV., *La "Persona" nell'opera di Luigi Pirandello*: «Pirandello pone il problema della unità e dell'identità personali [...] in termini provocatori, o se si vuole, caricaturali. La naturale tendenza a *viverci unici, identici e stabili* è da Pirandello ritenuta un'illusione», p. 11.

<sup>207</sup> Elio GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997, p. 99.

personaje, el cuerpo con sus peculiaridades y la orientación de la mirada. La calidad interior de la máscara se identificaría con los dos polos de la palabra y de la locura. Estos polos se sitúan en el círculo dibujado por los diferentes matices de la experiencia humana, así como es presentada por la dramaturgia pirandelliana. De hecho la necesidad de representar un papel, frente al dominio de las convenciones sociales, determina la pérdida de identidad y la desconfianza en la unidad de la realidad misma. Entonces la palabra, de instrumento de comunicación y comprensión, se transforma en obstáculo, pierde valor y revela su naturaleza de máscara. El impulso dramático hacia el desnudamiento de la máscara desemboca en la locura, como solución consciente y refugio silencioso. Pero la locura también se revela en su calidad de máscara: la soledad y el vacío obligan al personaje a someterse a las necesidades de la forma, a escoger otra máscara. Siempre.

La palabra, objetiva y subjetiva, y la locura, como posibilidad y como decisión, constituyen momentos decisivos del itinerario del personaje y del hombre pirandelliano en el proceso de imposición y fragmentación de la máscara. Se trata de una ruta abierta, que no concluye. Como la vida.

## 1.2 La agonía de las palabras: dramas pirandellianos

El personaje pirandelliano grita su voluntad de ser y hacer teatro, de realizarse más allá del tiempo y del espacio, fuera de las estructuras de la vida social. Precisamente la vida social constituye su condena existencial, por lo cual el teatro se transforma en lugar y ambiente de protesta y polémica. Allí la máscara revela su arbitrariedad, se hace trágico testigo de la aspiración a conseguir unidad y coherencia de visión, comprensión y acción. El *cielo di carta* efectivamente se lacera y la herida producida es el puente entre la vida y el arte, entre el hombre y el personaje. Por eso Pirandello comprendió pronto la capacidad del teatro de alumbrar la intuición dramática de la vida. En una carta a los familiares del año 1887 así expresaba la pasión por el arte teatral y la centralidad del personaje en su experiencia futura:

Oh il teatro drammatico! Io lo conquisterò. Io non posso penetrarvi senza provare una viva emozione, senza provare una sensazione strana, un eccitamento del sangue per tutte le vene. Quell'aria pesante che vi si respira, m'ubriaca; e sempre a metà della rappresentazione io mi sento preso dalla febbre, e brucio. È la vecchia passione che mi vi trascina, e non vi entro mai solo, ma sempre accompagnato dai fantasmi della mia mente, persone che si agitano in un centro d'azione, non ancora formato, uomini e donne, da dramma o da commedia, viventi nel mio cervello, e che vorrebbero d'un subito saltare sul palcoscenico. Spesso mi accade di non vedere e di non ascoltare quello che veramente si rappresenta, ma di vedere e ascoltare le scene che sono nella mia mente.<sup>208</sup>

La idea de los personajes como fantasmas en la mente del autor, que invocan ayuda para acceder a la realidad del arte y de esta manera a la realidad de la vida, está fuertemente presente ya en la obra narrativa.<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Luigi PIRANDELLO, *Epistolario familiare giovanile (1886-1898)*, Firenze, Le Monnier, 1986, p. 22.

<sup>209</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *La tragedia di un personaggio*, Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*: «È una mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica

El personaje es un exiliado en busca perenne de sus orígenes, de su patria, un condenado despojado hasta de su identidad: el dramaturgo y el acontecimiento teatral le devuelven la especificidad de su persona. Al mismo tiempo, entrando en el mundo del arte accede a la vida, al universo de las máscaras. Desnudarse queda entonces como la única posibilidad de liberarse, permaneciendo como criatura artística. Si el arte es acto de vida, las máscaras desnudas no representarán sólo personajes sino hombres. Se explica así el inextricable oxímoron de la *maschera nuda*, bloqueado en la trampa de una contradicción insoluble.<sup>210</sup> Pero precisamente en esta contradicción se halla su dignidad.

Pirandello descubre para el teatro una vibración desconocida, «interesado por arrancar las *máscaras* que disimulan la verdadera naturaleza de esta incógnita llamada Hombre, dejó al descubierto el *rostro* imperturbable de aquella inmortal naturaleza denominada Teatro».<sup>211</sup> Y lo hizo antes que nada investigando a través del metateatro,<sup>212</sup> en las formas de la tragedia y de la comedia, en los dramas centrados en los temas del adulterio, en las mujeres o en los mitos sociales y artísticos.

---

matina, ai personaggi delle mie future novelle. Cinque ore, dalle otto alle tredici. M'accade quasi sempre di trovarmi in cattiva compagnia. Non so perché, di solito occorre a queste mie udienze la gente più scontenta del mondo, o afflitta da strani mali, o ingarbugliata in speciosissimi casi, con la quale è veramente una pena trattare. [...] Ma è mai possibile il compatimento di certe sventure, se non a patto che se ne rida? Orbene, i personaggi delle mie novelle vanno sbandendo per il mondo, che io sono uno scrittore crudelissimo e spietato. Ci vorrebbe un critico di buona volontà, che facesse vedere quanto compatimento ci sia sotto quel riso», p. 390.

<sup>210</sup> Cfr. Lucio LUGNANI, «Nascita, vita-morte e miracoli del personaggio»: «Il personaggio è questo: colui che non esiste se non a patto di negarsi e di rinnegarsi», p. 102.

<sup>211</sup> Osvaldo LOPEZ CHUHURRA, «Máscaras y rostro de Luigi Pirandello», *Cuadernos hispanoamericanos. Revista mensual de cultura hispánica*, 1967, 216, p. 522.

<sup>212</sup> Cfr. Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro*: «Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por lo tanto, habla de sí mismo, se 'autorepresenta'. No es necesario – a diferencia del *teatro en el teatro* – que estos elementos teatrales formen una obra dentro de la primera. Basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada: es el caso de las obras cuyo tema principal es la metáfora de la vida como teatro (Calderón, Shakespeare y, hoy, Pirandello, Beckett y Genet entran en esta categoría). Así definido el metateatro se convierte en una forma de antiteatro que difumina la frontera entre la obra y la vida», p. 288-289.



### a) *El destino de la palabra: la trilogía del metateatro*

La fórmula del metateatro no responde simplemente a exigencias arquitectónicas o temáticas, sino que constituye la estructura interna de la dramaturgia pirandelliana: la dialéctica de niveles de lectura, interpretación y representación coincide con la contradicción entre la voluntad del personaje de hacerse criatura del arte y la realidad fijada que asume como lugar de su protesta. Los dramas asumen una dimensión que Maurizio Grande define *transteatral*,<sup>213</sup> por lo cual la función escénica transforma la relación consuetudina entre vida e ilusión teatral. Se trata de una compleja estructura textual, tejida con el juego constante entre el significado explícito de los temas y de las situaciones dramáticas y el sustrato del lenguaje, la virtualidad de las imágenes, el aspecto latente y metafórico de la escritura. El interés del personaje pirandelliano no se halla sólo en lo que dice, sino también en lo que reside abajo y además de su decir. La función invertida entre la palabra y el silencio moldea la paradoja cognoscitiva en relación a la realidad.<sup>214</sup>

Por eso la palabra se transforma en la tragedia del personaje, y del hombre, en la barrera que no le permite acercarse al mundo y a los demás, encerrado en un laberinto cuyo mapa ha perdido. De instrumento para la comunicación a cascada de ruidos, de expresión de sentimientos a engaño, de medio de relación a causa de aislamiento: éste es el destino de la palabra. Acercarse a la trilogía del metateatro enfocando la mirada en el lenguaje de los personajes, en sus

---

<sup>213</sup> Cfr. Maurizio GRANDE, «Natura creata: il paradosso del metateatro in Pirandello», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e il teatro: «Il teatro di Pirandello – soprattutto nella trilogia – tende ad attingere una dimensione transteatrale nella quale non sia possibile la “simulazione”, e nella quale la finzione scenica ribalta il consueto rapporto fra vita e illusione teatrale»*, p. 157. Y también: «È un gioco di incastonature di spettacolo nello spettacolo, di teatro nel teatro, ma anche di spettacolo nel teatro e di teatro nello spettacolo. Sono le diverse forme che può assumere l'enunciazione metateatrale, se con questo termine si intenderà un complesso gioco di entrate e uscite della finzione e della simulazione, fino a far smarrire la differenza fra teatro e vita», pp. 159-160.

<sup>214</sup> Cfr. Luciana MARTINELLI, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Edizioni Dedalo, 1992, pp. 20-30.

identificaciones y relaciones, permite recorrer el camino de la máscara, desde su inicial imposición hasta el desnudamiento y el silencio.

En el prefacio a *Sei personaggi in cerca d'autore*,<sup>215</sup> Pirandello claramente explica la profunda centralidad de la obra en su itinerario artístico, matizando la presencia de todas las aflicciones de su espíritu:

l'inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole; la molteplice personalità d'ognuno secondo tutte le possibilità d'essere che si trovano in ciascuno di noi; e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile.<sup>216</sup>

De hecho el circuito comunicativo instaurado por los personajes de la *commedia da fare*, entre ellos y en la relación con los actores de la compañía, procede a través de actos de meta-comunicación. Los diálogos, los monólogos y las pausas se transforman en una reflexión abierta sobre las funciones del lenguaje y la vacuidad de las palabras. De aquí se llega al sufrimiento humano frente a todas las posibilidades de ser, que pulverizan la identidad personal. La contradicción entre la vida fluida y la forma que intenta fijarla constituye el espacio cabal del drama. La estructura dramática interna se organiza así en forma de un círculo imaginario, determinado por las actitudes lingüísticas que orientan el desarrollo de la acción. Los seis personajes entran en el escenario ocupado por una compañía de actores y les piden que representen su drama, un drama doloroso: quieren vivir en el teatro, traspasando así a la vida, aunque sólo por un momento. El autor que los concibió en la fantasía como vivos, no quiso entregarlos al mundo del arte, por lo cual cada uno está eternamente fijado en el sufrimiento de su drama personal. Pirandello así explica la condición artística de los personajes:

---

<sup>215</sup> Pirandello redactó *Sei personaggi in cerca d'autore* entre octubre de 1920 y enero de 1921, utilizando sugerencias ya contenidas en los cuentos *Personaggi* (1906), *La tragedia di un personaggio* (1911) y *Colloqui coi personaggi* (1915). La primera representación tuvo lugar en Roma el 9 de mayo de 1921. El texto se publicó en la revista *Comoedia* en enero de 1925, bajo el título *Come e perchè ho scritto i "Sei personaggi"*. A partir de la segunda edición de *Maschere nude*, Pirandello quiso anteponer el artículo al drama, con función de prefacio. Se ha consultado aquí la edición disponible en Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 653-667.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 657.

Ho accolto e realizzato quei sei personaggi: li ho però accolti e realizzati come rifiutati: in cerca d'un altro autore. Bisogna ora intendere che cosa ho rifiutato di essi; non essi stessi, evidentemente; bensì il loro dramma. [...] E che cos'è il proprio dramma per un personaggio? Ogni fantasma, ogni creatura d'arte, per essere deve avere il suo dramma, cioè un dramma di cui esso sia personaggio e per cui è personaggio. Il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere. Io, di quei sei, ho accolto dunque l'essere, rifiutando la ragion d'essere.<sup>217</sup>

Precisamente el diálogo teatral tendría que devolver a los seis su propia razón de ser, pero el uso totalmente subjetivo de las palabras genera el conflicto entre el drama que grita para ser representado y la comedia del vano intento de realizarlo en forma escénica: entre la escena vivida y descrita por los personajes y la representación de la escena por parte de los actores se abre una vorágine infinita. Hasta que el juego del arte milagrosamente llega a coincidir con la realidad, sólo un instante. Y mientras los personajes desvanecen, el director pide luz,<sup>218</sup> la luz real del escenario y la luz metafórica de la visión. La escena vuelve al momento inicial, para volver a empezar con más fuerza, una y otra vez.

El espacio dramático, dibujado por una tal estructura, resulta naturalmente dominado por las antinomias que el lenguaje plantea: entre la palabra objetiva y la palabra subjetiva, entre la mirada exterior y la visión interior, entre el gesto normalizado y el acto natural. Se trata del lugar de la imposibilidad de ser sin existir, de encontrar un autor más allá de las máscaras elegidas o impuestas por la historia y la

---

<sup>217</sup>*Ibid.*, p. 659. Como es evidente, la propuesta dramaturgica de *Sei personaggi in cerca d'autore* abre camino a reflexiones e interpretaciones que sobrepasan del ámbito determinado por la obra. No obstante no se profundizarán aquí las sugerencias implícitas, por necesidades estructurales y respondiendo a la consciente voluntad de leer el texto sólo en la perspectiva de la categoría interpretativa elegida.

<sup>218</sup> *Cfr.* Giorgio BARBERI SQUAROTTI, «La trilogia pirandelliana e il rinnovamento del teatro», AA. VV., *Tutto Pirandello: poesie, saggi, romanzi, novelle, teatro*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1986: «L'invocazione alla luce rappresenta l'esigenza del ritorno alla normalità teatrale, cioè alla rappresentazione e al luogo infinito e artificioso che le è proprio, di fronte al groviglio di passioni e all'ambiguità delle situazioni che i sei personaggi hanno rappresentato in modo caotico e contraddittorio», p. 289.

sociedad.<sup>219</sup> La naturaleza fluida de los personajes frente a la fijación de los actores determina el espacio dramático como lugar intermedio, punto de intersección entre el arte y la vida. Las dos realidades confluyen en el plano escénico, pero se distancian precisamente a través del lenguaje. Ya la simple enumeración de las *dramatis personae*<sup>220</sup> marca la separación entre niveles de realidad y de comunicación: los actores cubrirán concientemente unos papeles, mientras los personajes son ellos mismos unos roles que quieren ser representados. Y se trata de roles universales, «costruzioni della fantasia immutabili».<sup>221</sup> Hay un *Padre* pálido y con ojos sagaces, una *Madre* aplastada por el peso insostenible de la vergüenza y del dolor, una *Figliastra* impudente, un *Figlio* indiferente, un *Giovinetto* y una *Bambina* que nunca hablan.<sup>222</sup> A los seis se une *Madama Pace*, evocada por el prodigio del arte, máscara que nunca se desnuda pero que ritualiza el perenne deseo de vida por

---

<sup>219</sup> Cfr. Sandro BRIOSI, «Un autore in cerca d'autore», *Yearbook of the British Pirandello Society*, 2 (1982): «Il dramma di secondo grado (dramma nel dramma, teatro nel teatro) [...] è la rappresentazione dell'impossibilità, per l'uomo, di 'essere' senza 'esistere'; di avere dei valori ("universali") senza discioglierli nella realtà, condizionata e 'mutevole' della storia. [...] Impossibilità di trovare un Autore altrove che in se stessi ma anche, insieme, nelle 'maschere' che gli altri, la storia gli impongono», pp. 61-62.

<sup>220</sup> Cfr. Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro*: «En las antiguas ediciones de los textos teatrales, las *dramatis personae*, 'personajes o máscaras del drama', estaban reunidas en una lista al principio de la obra. Se trataba de nombrar y caracterizar en pocas palabras a los personajes del drama, de iluminar desde el principio la *perspectiva* del autor sobre sus personajes y de orientar el juicio del espectador», p. 146. Se ha querido proponer la definición del término para subrayar la consciente voluntad por parte de Pirandello de absorber los personajes en el universo teatral, designando su naturaleza en función de la edad y del papel institucional que cubren en la sociedad.

<sup>221</sup> Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, p. 37.

<sup>222</sup> Pirandello explica también los diferentes niveles de realización artística que distinguen los personajes, cuando él decidió rechazarlos: «Sono, tutti e sei, allo stesso punto di realizzazione artistica, e tutti e sei, sullo stesso piano di realtà, che è il fantastico della commedia. Se non che il Padre, la Figliastra e anche il Figlio sono realizzati come spirito; come natura è la Madre; come «presenze» il Giovinetto che guarda e la Bambina del tutto inerte», en Luigi PIRANDELLO, *Prefazione*, p. 658. De hecho la vida interior del Padre, de la Figliastra y del Figlio ha alcanzado un altísimo nivel de desarrollo intelectual y espiritual, por eso se han realizado como espíritu. La Madre es naturaleza por su dependencia de la actitud natural de madre, mientras el Giovinetto y la Bambina son meras presencias en virtud de su estado incipiente de conciencia. Cfr. Antonio ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*: «la stratificazione psicologica serve naturalmente da presupposto e fondamento alla diversificazione sul piano estetico», p. 98.

parte de los personajes.<sup>223</sup> *Madama* no está buscando un autor, no necesita deponer la máscara interior aunque no lleve ninguna aparente máscara exterior más allá de su poderosa presencia física:<sup>224</sup> por eso tiene un nombre,<sup>225</sup> a diferencia de los seis.

El complejo entrecruzamiento entre discurso dramático, niveles de representación y didascalias permite discernir el *sentimento fondamentale* de cada personaje, aunque el mismo Pirandello señale en la ya mencionada acotación la calidad diferencial de cada uno.<sup>226</sup> Este *principium individuationis* asegura, bajo la máscara física, los rasgos distintivos de una biografía, de un cuerpo y de un estado emocional: es la vida que confiere un rostro a los personajes enmascarados.<sup>227</sup> Las constantes oscilaciones entre nivel textual y nivel dramático confirman la naturaleza doble de los personajes, suspendidos entre la evocación y la representación del drama. Precisamente las acotaciones, en sus funciones atributiva, estructural, espacio-temporal, descriptiva y performativa<sup>228</sup> constituyen fuertes sugerencias para la comprensión del círculo comunicativo, en sus motivos y paradojas.

---

<sup>223</sup> Cfr. Nino BORSELLINO, «Madama Pace e altre maschere del demoniaco», AA. VV., *Pirandello e l'oltre*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1991, pp. 85-93.

<sup>224</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Megera d'enorme grassezza, con una pomposa parrucca di lana color carota e una rosa fiammante da un lato, alla spagnola; tutta ritinta, vestita con goffa eleganza di seta rossa sgargiante, un ventaglio di piume in una mano e l'altra mano levata a sorreggere tra le due dita la sigaretta accesa», p. 52.

<sup>225</sup> Cfr. Angelo PUPINO, *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 63-92. También la *Madre* y la *Bambina* reciben un nombre, respectivamente *Amalia* y *Rosetta*, pero se trata de atribuciones que los otros personajes realizan, en un momento dado del drama.

<sup>226</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*: «il rimorso per il Padre, la vendetta per la Figliastro, lo sdegno per il Figlio, il dolore per la Madre», p. 37.

<sup>227</sup> Cfr. Giuseppe LANGELLA, «Teatro illustrativo e teatro dialettico. Sui "Sei personaggi" di Pirandello», Francesco BRUNI (Ed.), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 409-439.

<sup>228</sup> Se hace referencia aquí a la categorización planteada por Marvin CARLSON, «The status of stage directions», *Studies in Literary Imagination*, 24.2 (1991): 37-48. Véase también Matthew ROUDANÉ, «Didascalical discourse, representation, and Pirandello's Six characters in search of an autor», *PSA. The Official Publication of the Pirandello Society of America*, 7 (1991): «Didascalical discourse, representation, and *Six characters*, then, become a paradoxical mixture of theatrical discourses: Pirandello literalizes the play through the language of the text, and yet in virtual performance actors deliteralize that same text», p. 8.

Antes que nada el *Padre*: imagen del remordimiento por haber intentado entablar una relación equívoca con la *Figliastr*, causando así el dolor y la desesperación de la *Madre*. Utiliza con lucidez los juegos de la mirada: confiada y después resentida hacia director y actores, directa con la *Figliastr*, complacedora y tierna hacia la *Madre*, fría y dura con el *Figlio*. Observa, mira, deja ver, aparenta, sobre todo a través del lenguaje. Coherentemente su habla se estructura alrededor del campo semántico acaudillado por el verbo *dire*, decir y hablar para ser entendido y descubrirse incomprendido es la razón de su drama: «frasi! Frasi! Come se non fosse il conforto di tutti, davanti a un fatto che non si spiega, davanti a un male che ci consuma, trovare una parola che non dice nulla, e in cui ci si acquieta!». <sup>229</sup> La ilusión de entender y ser entendido fracasa miserablemente bajo las peticiones de la conciencia, por el íntimo advertimiento de todas las posibilidades virtuales de ser y actuar. <sup>230</sup> Así la distinción entre quién recita un papel y quién lo vive se hace friable: también el *Padre* admite haber actuado «quel tanto che ciascuno recita nella parte che si è assegnata, o che gli altri gli hanno assegnato nella vita». <sup>231</sup> En este sentido la tensión de realizarse como personaje corresponde al deseo humano de identificación con una identidad coherente y estructurada. La búsqueda de la identidad se circunscribe dentro de los límites trazados por el lenguaje, manifestación ficticia de la experiencia interior. Por lo tanto el personaje se mueve en una doble dirección: busca en sí mismo y también en la respuesta de los interlocutores el fundamento de la propia existencia. <sup>232</sup>

---

<sup>229</sup> Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, p. 42. Y también: «Ciascuno – fuori, davanti agli altri – è vestito di dignità: ma dentro di sé sa bene tutto ciò che nell'intimità con se stesso si passa, d'incoscienza. [...] È così di tutti! Manca solo il coraggio di dirle certe cose!», p. 45.

<sup>230</sup> *Cfr. Ibid.*: «Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede «uno» ma non è vero: è «tanti», signore, «tanti», secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: «uno» con questo, «uno» con quello – diversissimi! E on l'illusione, intanto, d'essere sempre «uno per tutti», e sempre «quest'uno» che ci crediamo, in ogni nostro atto! Non è vero! Non è vero!», p. 46.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>232</sup> *Cfr.* Bianca BARUSCOTTO FERGOLA, *La teatralità dal senso alla rappresentazione: "Sei personaggi in cerca d'autore"*, Milano, Franco Angeli, 1997: «Il personaggio si muove quindi lungo un doppio percorso obbligato: quello che va dal sentimento dell'io alla sua manifestazione che, riconosciuta dall'altro, lo fa esistere come personaggio; e

El proceso de enmascaramiento del *Padre* se cumple bajo la experiencia de la relación. El remordimiento por los errores cometidos condiciona su mirada, hacia sí mismo y hacia los otros componentes de la familia. Sobre todo influencia la actitud comunicativa, desde la confianza inicial en el diálogo con el director hasta la amarga renuncia frente a la imposibilidad de hacerse entender. La máscara se carga así de una doble función cognoscitiva: en sus rasgos exteriores, fuertemente presentes por indicación del mismo Pirandello, constituye una barrera para el interlocutor, incapaz de ir más allá de la superficie epidérmica de las palabras. De la misma forma sus características interiores no consiguen expresarse a través de la interacción comunicativa, la autenticidad de las expresiones choca con las reglas implícitas en las relaciones sociales. Se trata entonces de una función negativa en el ámbito de la comprensión humana y entre seres humanos. Ésta dificultad da lugar a una multiplicidad contrastante de suposiciones y discursos.

Precisamente la multiplicidad de las interpretaciones se hace evidente en la interacción del *Padre* con la *Figliastrà*. La joven mujer es animada por el deseo de venganza, que la invade en todas sus expresiones, desde las miradas y los gestos hasta la risa y el lenguaje. Sólo con la pequeña *Bambina* es tierna y sincera, sólo a ella revela la triste condena de la tensión irresuelta al mundo de la vida: «siamo su un palcoscenico, cara! Che cos'è un palcoscenico? Ma, vedi? Un luogo dove si giuoca a far sul serio». <sup>233</sup> Lo único que quiere es despegar su vuelo hacia la vida, <sup>234</sup> rogando para que se represente su drama: la experiencia con el *Padre* en el atelier de *Madama Pace*, casi al límite de lo incestuoso. La insistencia sobre los términos relacionados con las manifestaciones, físicas e interiores, de su ser femenino revela la distancia abismal que la separa del *Padre* y del *Figlio*. Por eso es tan cercana a la *Madre* que con ella comparte el ser y las emociones, sobre todo comparte el dolor

---

quello che dal riconoscimento nella risposta conduce all'autocoscienza costitutiva di una possibile identità», p. 137.

<sup>233</sup> Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, p. 65.

<sup>234</sup> *Cfr. Ibid.*: «Quando quest'amorino qua, Dio la toglierà d'improvviso a quella povera madre: e quest'imbecillino qua (*spingerà avanti il Giovinetto, afferrandolo per una manica sgrabatamente*) farà la piú grossa delle corbellerie, proprio da quello stupido che è (*lo ricaccerà con una spinta verso la Madre*) – allora vedrà che io prenderò il volo! Sissignore! Prenderò il volo! Il volo! E non mi par l'ora, creda, non mi par l'ora!», pp. 40-41.

encerrado en aquel grito desesperado que paradójicamente evitó que el incesto se cumpliera.

La *Madre* cumple otro recorrido en el giro comunicativo: antes que mujer es madre y su drama se halla todo en los cuatro hijos que tuvo de dos hombres diferentes.<sup>235</sup> No mira y no observa, porque lo que sus ojos ya han visto sigue presente en su alma herida. Las lágrimas constituyen la única manifestación de su mirada. Casi no habla: el silencio es su forma de hacerse presente en el escenario, de repetir hasta el infinito el sufrimiento del instante que ha fijado su máscara para la eternidad: «no, avviene ora, avviene sempre! Il mio strazio non è finito, signore! Io sono viva e presente, sempre, in ogni momento del mio strazio, che si rinnova, vivo e presente sempre».<sup>236</sup> La máscara de la *Madre* llega al polo extremo de la validez comunicativa, en su acepción negativa. La mujer encerrada en su dolor no sólo se determina exteriormente por aquellas lágrimas que ya forman parte de su rostro, sino elige limitar al máximo las interacciones. Porque nadie entiende su dolor y cada personaje lo interpreta a partir de su perspectiva.<sup>237</sup>

Así el *Figlio* se muestra totalmente indiferente al drama de los familiares, desdeñoso en todo tipo de relaciones: frío en la mirada, destacado en los gestos. Claramente expresa su desconfianza en la posibilidad de comprensión, a lado de la total negación de cualquier acción por su parte, en la voluntad de no representar nada, de no representar a nadie.<sup>238</sup> Intenta salir del escenario pero no puede: es atrapado a la cadena dramática, inevitablemente. Éste es su destino de personaje, la imposibilidad de salir del mundo del arte sin pasar por el

---

<sup>235</sup> Cfr. *Ibid.*: «Non è una donna; è una madre! – e il suo dramma – (potente, signore, potente) – consiste tutto, difatti, in questi quattro figli dei due uomini ch’ella ebbe», p. 41.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>237</sup> Cfr. Catherine ARTURI PARILLA, *A theory for reading dramatic texts. Selected plays by Pirandello and García Lorca*, New York, Peter Lang, 1995: «Pirandello’s drama continues to reveal one interpretation after another, exposing the variety and multiplicity of perceptions where the root of this multiplicity of interpretation is located in language itself», p. 66.

<sup>238</sup> Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d’autore*: «Quello che io provo, quello che sento, non posso e non voglio esprimerlo. Potrei al massimo confidarlo, e non vorrei neanche a me stesso. Non può dunque dar luogo, come vede, a nessuna azione da parte mia», p. 47. Y también: «io non rappresento nulla! E l’ho dichiarato fin da principio», p. 64.



mundo de la vida. Pero la esencia de la vida es teatral, en el juego continuo de personalización y disociación, en la búsqueda trágica y cómica al mismo tiempo de un sentido compartido.<sup>239</sup>

El *Giovinetto* y la *Bambina* encarnan plenamente la negación de cualquier sentido reconocible en el lenguaje y en la acción derivada: con el silencio actúan más que todos los personajes. La *Bambina* se ahoga de verdad en aquel jardín que en el escenario es falso.<sup>240</sup> El *Giovinetto* se dispara, poniendo fin a su drama con un gesto definitivo así que el golpe resuena silencioso junto al grito de la *Madre*. La palabra ha cumplido su ruta: indagada, despreciada, evocada, gritada y actuada se pierde en el silencio de su imposibilidad. Desde la multiplicidad hasta la reducción a una única, lacerante manifestación. La presencia de las máscaras, en el arte como en la vida, activa y determina la reflexión sobre la validez del lenguaje, sobre la autenticidad de las palabras y la virtualidad del silencio. Pero el hombre no quiere quedarse en el silencio, intentará salir una y otra vez, buscando otras palabras, otro lenguaje.

Es lo que sucede en *Ciascuno a suo modo*,<sup>241</sup> cuyos protagonistas defienden y retratan simultáneamente puntos de vista diferentes en relación al comportamiento de la actriz Delia Morello, amante del barón Rocca, culpada del suicidio del pintor Giorgio Salvi. Se trata de la transposición dramática de hechos dados por reales mediante un recurso escénico, típico de la fantasía pirandelliana: la distribución a la entrada del teatro de un *Giornale della sera* que explicita la referencia directa al suicidio del escultor Giorgio La Vela, traicionado por su novia Amalia Moreno y el barón Nuti. Doro Palegari defiende a la joven mujer, mientras Francesco Savio la acusa. Discusiones e interpretaciones obligan a los dos a un repentino cambio de opinión,

---

<sup>239</sup> Cfr. Gino RIZZO, «Luigi Pirandello in search of a total theatre», *Italian Quarterly*, 45 (1968): «the artist is holding up on a stage a many-faceted mirror which throws back on the collective body of society a view of human action that is in itself theatrical – the constant process of impersonation and dissociation by which we try to give form and meaning to our lives», p. 11.

<sup>240</sup> Cfr. Franco ZANGRILLI, *Lo specchio per la maschera. Il paesaggio in Pirandello*, Napoli, Cassitto, 1994: «nella visione pirandelliana il giardino finto rappresenta al tempo stesso la realtà e l'illusione, la dialettica dell'essere e dell'apparire, il dualismo tra il vero e il falso, e magari il luogo idillico-tragico», p. 153.

<sup>241</sup> El drama *drama* es del año 1923: derivado de un episodio de la novela *Si gira...* (1915), se estrenó en Milán el 23 de mayo de 1924.

que desemboca en la decisión de batirse en duelo. La comedia termina con el abrazo entre los protagonistas reales del suceso, sentados en la platea, sin que se plantee una solución definitiva. Tal como había empezado.

Pirandello insinúa la sospecha y la duda sobre la validez de las opiniones personales, generando un mecanismo que pone en juego el desarrollo normalizado de la inquisición. Los personajes del drama interpretan la realidad a su manera, los actores transmiten las verdades de los protagonistas a su manera. Así el espectador se apropia a su manera del personaje y éste necesita la manera del actor para mostrarse.<sup>242</sup> El drama se transforma pues es una discusión sobre él mismo, en coherencia con los principios y los objetivos del metateatro.

Nuevamente un círculo imaginario enmarca la estructura dramática, dibujada con el trazo de una palabra dudosa, frágil e intermitente. La confusión inicial acerca de la opinión correcta desenvuelve una serie de diálogos y situaciones que cumplen un giro comunicativo totalmente vano. La necesidad humana de comprobar las opiniones para transformarlas en certezas se manifiesta en la confrontación continua, la interrogación agitada que expresa toda la inseguridad de los interlocutores: Doro intenta confirmar el propio punto de vista en la discusión con el amigo Diego Cinci, Delia se apoya en las palabras de Doro para encontrar la explicación de su actitud. Francesco impone la opinión de Doro como perno para la construcción de la suya. Así que la verdad de los hechos queda nublada por la vacuidad de los discursos, que encadenan de manera obligada el desarrollo del circuito comunicativo, en lugar de desencadenarlo naturalmente. Porque la naturalidad no constituye una característica intrínseca de las relaciones humanas y el enmascaramiento del lenguaje cubre un papel necesario en el juego de la sociedad.

La misma arquitectura de la comedia responde a la exigencia de referir la inconsistencia de opiniones y sentimientos: el plano escénico de la representación interseca con el plano de la recepción, a través de los dos *intermezzi corali* que congregan las opiniones del público supuesto. A su vez los dos planes cobran sentido en la intersección con el plano

---

<sup>242</sup> Cfr. Anna SICA, «Il “modo” dell’attore in Ciascuno a suo modo», Enzo LAURETTA (Ed.), *Trilogía del teatro nel teatro. Pirandello e il linguaggio della scena*, pp. 13-26.

de la realidad: puesto que el drama prevé la presencia en el teatro de Moreno y de Nuti, los personajes del arte y los de la vida pueden encontrarse y confrontarse.<sup>243</sup>

El juego complejo entre los tres niveles de representación forja el espacio dramático, que posiciona cada personaje en el mismo conflicto: la inseguridad sobre sí mismo y el deseo de atraparse a una certeza. Cada paso coloca la discusión en un nivel más alto de desconfianza en las palabras como medio para la comprensión recíproca y la adquisición de una estabilidad. Paradigmática en este sentido es la actitud de Diego Cinci: inmerso en los sucesos, se descubre víctima de la contradicción que teoriza pero capaz de explicarla en sus motivaciones y manifestaciones.<sup>244</sup> Por eso el *sentimento fondamentale* que lo califica podría ser fácilmente identificado con la conciencia de sí, que se despliega en sintonía con el desarrollo del drama hasta llegar a una dolorosa conclusión:

Guardami – così – nudo come sei, con tutte le miserie e le brutture che hai dentro – tu come me – le paure, i rimorsi, le contraddizioni! – Staccalo da te il pagliaccetto che ti fabbrichi con l'interpretazione fittizia dei tuoi atti e dei tuoi sentimenti, e t'accorgerai subito che non ha nulla da vedere con ciò che sei o puoi essere veramente, con ciò che è in te e che tu non sai, e che è un dio terribile, bada, se ti opponi a esso, ma che diventa

---

<sup>243</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Ciascuno a suo modo*: «La presenza in teatro, tra gli spettatori della commedia, della Moreno e del Nuti stabilirà allora per forza un primo piano di realtà, più vicino alla vita, lasciando in mezzo gli spettatori alieni, che discutono e s'appassionano soltanto di una finzione d'arte. Si assisterà poi nel secondo intermezzo corale al conflitto tra questi tre piani di realtà, allorché da un piano all'altro i personaggi veri del dramma assalteranno quelli finti della commedia e gli spettatori che cercheranno di interporsi. E la rappresentazione della commedia non potrà più, allora, aver luogo», p. 86. Se trata de un fragmento de la larga acotación que Pirandello antepone al primero *intermezzo corale*, explicando el recurso escénico que califica la comedia “en clave”.

<sup>244</sup> Cfr. Umberto MARIANI, «L'altro capolavoro della trilogia sul teatro: Ciascuno a suo modo», *Italian Culture*, 8 (1990): «diversamente dagli altri egli si vede vivere, come vede vivere gli altri, e sa spiegarsi a sé e sa spiegare a loro stessi gli altri, le loro intenzioni recondite, essere la loro coscienza, onde l'ironia dei suoi discorsi [...] si evolve gradatamente nel più puro 'umorismo' pirandelliano», p. 348.

invece subito pietoso d'ogni tua colpa se t'abbandoni e non ti vuoi scusare.<sup>245</sup>

La triste conciencia de la soledad, consecuencia del desnudamiento de la máscara, se cumple a través del lenguaje. Punto de partida es la experiencia de la multiplicidad de personalidades posibles,<sup>246</sup> que determina la elección de un hábito preciso para cada ocasión. Pero la constante presencia de una alteridad que implica confrontación y discusión provoca la caída de todas las ficciones, de las certezas y las ilusiones.<sup>247</sup> Y la primera ilusión que miseramente se hunde es la palabra, como emblemáticamente experimenta Doro: «avrò anche detto un cumulo di sciocchezze! quello che ho detto, non lo so! Una parola tira l'altra!».<sup>248</sup> La presencia dramática de Doro se construye primordialmente en la relación con Delia, así que el *sentimento fondamentale* del joven es la incertidumbre que Delia misma genera. La vibrante conversación entre los dos, mientras cada uno completa las frases del otro, desemboca en la confusión total por parte de Doro que asiste impotente a la caída de todas las convicciones defendidas hasta el momento: «Vero? Che cosa? – Che mi batto? Forse. – Ma perchè? Per una cosa che nessuno sa quale sia, come sia».<sup>249</sup>

Por otro lado Delia aparece invadida por el deseo de encontrar en su interior un sentimiento verdadero y puro, que le permita evitar el horror de concebirse sin máscaras.<sup>250</sup> Repite las palabras de Doro,

---

<sup>245</sup> Luigi PIRANDELLO, *Ciascuno a suo modo*, p. 96.

<sup>246</sup> *Cfr. Ibid.*: «Tende ognuno ad ammogliarsi per tutta la vita con un'anima sola, la più comoda, quella che ci porta in dote la facoltà più adatta a conseguir lo stato a cui aspiriamo; ma poi, fuori dell'onesto tetto coniugale della nostra coscienza, abbiamo tresche, tresche e trascorsi senza fine con tutte le altre nostre anime reiette che stanno giù nei sotterranei del nostro essere, e da cui nascono atti, pensieri, che non vogliamo riconoscere, o che, forzate, adottiamo o legittimiamo, con accomodamenti e riserve e cautele», p. 79.

<sup>247</sup> *Cfr. Ibid.*: «La vita, dentro e fuori di noi – andateci, andateci appresso! – è una tale rapina continua, che se non han forza di resistervi neppure gli affetti più saldi, figuratevi le opinioni, le finzioni che riusciamo a formarci, tutte le idee che appena appena, in questa fuga senza requie, riusciamo a intravedere», p. 94.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>250</sup> *Cfr. Ibid.*: «Mi stringo e non mi sento. Le mani – me le guardo – non mi sembrano mie. E tutte le cose – Dio mio, le cose da fare – non so più perché si debbano fare. Apro la borsetta; ne cavo lo specchio; e nell'orrore di questa vana freddezza che mi prende, non potete immaginarvi che impressione mi facciano, nel tondo dello

porque en las suyas ya no confía. Se cubre el rostro con las manos, porque sus ojos sólo pueden ver el vacío que lleva en el alma. Sobre todo no deja ver, no deja entender, totalmente guiada por la ruta que Doro ha determinado con sus intuiciones iniciales. Intuiciones, interpretaciones y suposiciones constituyen la discusión de los amigos de Doro y de Francesco, así como las intervenciones del supuesto público en los dos *intermezzi corali*: la comunicación se fractura y cada herida abre nuevos problemas. Los interlocutores vuelven sobre sus palabras, las corrigen, cambian la orientación o el sentido, se disculpan por no explicarse como quisieran, casi devorados por aquellas palabras que no consiguen determinar la cuestión.<sup>251</sup> La rapidez sintáctica de la escritura dramática, el galope frenético de las acotaciones renueva la carrera hacia el establecimiento anhelado de una verdad. Pero el lenguaje no lo permite: «lo sa quanto male ci facciamo per questo maledetto bisogno di parlare. Finchè dentro di noi c'è un'incertezza, si dovrebbe stare con le labbra cucite. Si parla; non sappiamo neanche noi quello che diciamo».<sup>252</sup>

La inconsistencia de las palabras se desvela por sí misma, mientras emerge la pobreza de sonidos pronunciados sin relación con el pensamiento sino sólo como expresiones de una realidad ficticia, construida sobre una base de ilusiones.<sup>253</sup> Así se extingue la ilusión humana más grande: la confianza en el lenguaje. Queda el texto dramático, espacio intersticial entre la platea como vida y el escenario como arte, lugar de compenetración entre experiencia humana y teatralidad. La trayectoria de la máscara revela así otro aspecto fundamental en la determinación de la categoría dramática: la necesidad de la opinión personal de encontrar confirmación en las opiniones aceptadas por la sociedad. Se trata de una sutil

---

specchio, la mia bocca dipinta, i miei occhi dipinti, questa faccia che mi sono guastata per farmene una maschera», p. 82.

<sup>251</sup> Cfr. Giacomo DEBENEDETTI, «Il recitativo: parola e ritmo in Pirandello», Franca ANGELINI, *Il punto su Pirandello*, Bari, Laterza, 1992, pp. 126-132.

<sup>252</sup> Luigi PIRANDELLO, *Ciascuno a suo modo*, p. 72.

<sup>253</sup> Cfr. *Ibid.*: «Perché la avete dagli altri, voi, come una convenzione qualunque, parola vuota: *monte, albero, strada*, credete che ci sia una «data» realtà; e vi sembra una frode se altri vi scopre che era invece un'illusione! Sciocchi! Qua s'insegna che ciascuno se lo deve costruire da sé il terreno sotto i piedi, volta per volta, per ogni passo che vogliamo dare, facendovi crollare quello che non v'appartiene, perché non ve l'eravate costruito da voi e ci camminavate da parassiti, da parassiti, rimpiangendo l'antica poesia perduta», p. 89.

especificación que pertenece a las cualidades internas de la máscara, como elemento que activa el juego social, desarrollando al mismo tiempo una actitud de dependencia y de rebelión. La dependencia se expresa con el ajuste de la palabra subjetiva a la supuesta palabra objetiva. De la misma manera la rebelión consiste en el intento de preservar el valor subjetivo de la palabra, hasta reconocer su anulación frente a las características de un lenguaje enmascarado.

Precisamente ésta adquisición guía *Questa sera si recita a soggetto*.<sup>254</sup> el conflicto entre el director Hinkfuss y sus actores acerca de la representación del cuento pirandelliano *Leonora, addio!* constituye el centro neurálgico del drama. La voluntad de Hinkfuss de controlar y dirigir en cada momento la puesta en escena entra en colisión con las exigencias de espontaneidad y pasión, demandadas por los actores. La ausencia de un texto escrito, frente a las precisas disposiciones del director, extrema la situación dramática, basada en la improvisación y en el juego escénico. De hecho, los eventos narrados en *Leonora, addio!* sólo actúan como sustrato temático para la intervención conjunta de actores y director. Protagonista del cuento es Mommina, joven siciliana, víctima impotente de los celos del marido Rico Verri. Éste llega a encerrarla en su propia casa, acompañada sólo por las dos hijas. Precisamente mientras explica a las dos niñas la especificidad del teatro, a través de *Il Trovatore*, la pobre Mommina muere. Se trata de la última obra de la trilogía, curiosamente definida por el mismo Pirandello como divertida, clara, fácil de entender y caracterizada por el paso de una sorpresa a otra.<sup>255</sup> En realidad se trata de una pieza extremadamente compleja por todas las inquietudes que involucra y por los recursos dramáticos que concientemente emplea. La rapidez de los diálogos, el frenesí de las intervenciones, la intersección continua entre realidad y ficción escénica determinan una estructura dramática que procede por círculos sucesivos: al cerrarse una cuestión o un cuadro inmediatamente otra ruta se abre, insegura y aleatoria. Nuevamente la palabra muestra su inconsistencia y la vida su esencia teatral.

---

<sup>254</sup> El drama procede del cuento *Leonora, addio!* (1920): redactado entre 1928 y 1929 se estrenó en Könisberg el 25 de enero de 1930.

<sup>255</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*: «Sui ‘Sei personaggi’ ha questo vantaggio: che è *divergente*, che è *tutto chiaro*, e che si ascolta *molto volentieri*, passando continuamente *da una sorpresa all'altra*», p. 389. El fragmento es parte de una carta del 15 de abril de 1930.

El giro del lenguaje sobre sí mismo se abre con el ingreso de Hinkfuss, hombrecito que ya en el nombre lleva la contradicción entre lo que es y lo que sus palabras pretenden representar:<sup>256</sup> se impone como el único creador, relega la función dramática a puro artificio, explica brevemente la acción y cierra su intervención. Pero «dice senza dar molto peso alle parole».<sup>257</sup> El siguiente círculo empeña los actores en la defensa de su profesión, de la necesidad de libertad para la actuación, mientras el director los invita a utilizar más las actitudes corporales y menos las palabras. Pero precisamente las palabras faltan, las que cada uno quisiera decir y también las que se tienen que pronunciar.<sup>258</sup> De ahí empieza la serie de caminos inconclusos en la representación de la historia de Mommina y de su familia: los cuadros se suceden tal como Hinkfuss los ha proyectado, interrumpidos por las intervenciones del público, por el fracaso de los efectos concertados y por la rebelión de los actores. Porque la pasión impera en el teatro como en la vida, una pasión incontrolable y determinante. Mommina muere haciendo el teatro para sus pequeñas, mientras la actriz que la representa se compenetra totalmente en las emociones del personaje. Sólo se trata de un breve instante. La vida vuelve a repetir su ruta infinita en busca de las palabras que puedan identificarla.

De tal manera el espacio dramático queda totalmente dominado por la teatralidad, energía intrínseca a la experiencia humana.<sup>259</sup> Pirandello desmonta todos los mecanismos teatrales en sus características artificiosas, ficticias, construidas, características que pertenecen a la vida. Si el teatro como forma de arte podría ser un sistema reglado y construido, antitético a la fluidez magmática de la existencia, la vida misma revela todas las costras sólidas impuestas por la sociedad y la

---

<sup>256</sup> Cfr. Umberto ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989: «il regista pirandelliano si chiama anche Hinkfuss, il che aggiunge una connotazione ulteriore. Poichè *Fuss* in tedesco significa *piede*, mentre *Link* deriva da *Hinken*, zoppicare. [...] Alludendo alle friabili basi del regno registico, la simbolica zoppia di Hinkfuss rafforza i distinguo pirandelliani nei confronti della figura emergente», p. 188.

<sup>257</sup> Luigi PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*, p. 109.

<sup>258</sup> Cfr. *Ibid.*: «Ma non ho le parole da dire. Oh, patti chiari, signorina, intendiamoci: non s'aspetti che io parli come lei mi vorrà tirare a parlare secondo le battute che s'è preparate, sa? Io dirò ciò che debbo dire», p. 117.

<sup>259</sup> Cfr. Corrada BIAZZO CURRY, «Il trionfo della teatralità assoluta in Questa sera si recita a soggetto di Luigi Pirandello», *Canadian/American Journal of Italian Studies*, 20.55-56 (1997): 207-220.

historia.<sup>260</sup> El teatro adquiere así su calidad diferencial como lugar potencial para el libre ejercicio de la pasión y del lenguaje: «quando si vive una passione, ecco il vero teatro».<sup>261</sup> Pero las máscaras impiden vivir plenamente las pasiones, encajando la interioridad en formas reconocidas y fijadas que influyen las relaciones y los procesos cognoscitivos. Emerge aquí un aspecto fundamental de la máscara en su función de categoría dramática: el teatro supera la fijación y la dureza que las máscaras imponen. El juego dramático desnuda las máscaras, dejando que las pasiones exploten con toda su fuerza. Y si el proceso de desnudamiento se cumple en el escenario, también puede cumplirse en la platea, en virtud de la estricta correlación entre el arte y la vida. A condición que el hombre se encuentre dispuesto a desnudarse, a quedarse sin forma. Y se trata de una condición difícil de soportar.

De hecho Hinkfuss es la encarnación emblemática de la necesidad humana de encajar el flujo de la vida en formas reconocibles y establecidas.<sup>262</sup> Por eso su *sentimento fondamentale* podría ser identificado con la obsesión frustrada por el control y la organización determinada, que lo lleva a considerar el teatro como la boca de una enorme máquina hambrienta que los dramaturgos no pueden saciar.<sup>263</sup> El director juega pues un papel fundamental, un papel que requiere el dominio de todos los elementos implicados en la representación.<sup>264</sup>

---

<sup>260</sup> Cfr. Lucio LUGNANI, «Teoria dello straniamento ed estraniamento del teatro in “Questa sera si recita a soggetto”», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e il teatro*, pp. 309-370.

<sup>261</sup> Luigi PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, p. 142.

<sup>262</sup> Cfr. *Ibid.*: «La vita deve obbedire a due necessità che, per essere opposte tra loro, non le consentono nè di consistere durevolmente nè di muoversi sempre. Se la vita si muovesse sempre, non consisterebbe mai: se consistesse per sempre, non si muoverebbe più. E la vita bisogna che consista e si muova», p. 111.

<sup>263</sup> Cfr. *Ibid.*: «Il teatro, voi vedete, signori, è la bocca spalancata d'un grande macchinario che ha fame. [...] Una fame, dicevo, che i signori poeti hanno il torto di non saper saziare. [...] Non si vuole intendere che il teatro è soprattutto spettacolo. Arte sì, ma anche vita. Creazione sí, ma non durevole: momentanea. Un prodigio: la forma che si muove!», pp. 128-129.

<sup>264</sup> Cfr. Bettina KNAPP, «Machine and Magus in Pirandello's Tonight we improvise», *Modern Drama*, 30.3 (1987): «As Director, Master of Ceremonies, and Magus, Dr. Hinkfuss is the paradigm of consciousness. [...] That he chooses to have his performers *improvise* indicates an unconscious need to compensate for his profound cognition», p. 407.



Pero, al darse cuenta que la misma representación involucra la vida, experimenta la incapacidad de controlar lo imprevisible, lo incierto.

Las palabras y los gestos de Hinkfuss fundan su doble naturaleza, suspendida entre la vida fluida del texto y la representación fijada de la forma: la teatralidad se inserta así en los nudos de la problemática del lenguaje, definiendo la relación de la palabra con el mundo. Y se trata de una correspondencia comprensible sólo a través del registro del humorismo, que afirma negando y niega afirmando. El hombre improvisa en cuanto es libre, pero su libertad se revela condicionada por la naturaleza y la sociedad. La lucha *a soggetto* contra estos límites no tiene una solución definitiva, procede dialécticamente en el movimiento vital entre libertad y necesidad.<sup>265</sup>

La palabra se sitúa pues en una posición central, actuando como principio y fin del proceso de enmascaramiento. El *Padre* atraviesa todas las fases más dolorosas de la elección y el desnudamiento de la máscara y lo hace precisamente a través del lenguaje. Diego experimenta el amargo sabor de la falta total de estabilidad, puesto que entiende las consecuencias de la desnudez y la ilusoria comodidad de la máscara. Así Hinkfuss comprende la imposibilidad de controlar y definir las máscaras de sus interlocutores, mientras vive la progresiva desconfianza en la seguridad que su propia máscara le ofrece. La palabra guía y orienta el proceso. De la misma manera el hombre comprueba, en la vida como en el arte, la dolorosa tensión entre su palabra subjetiva y la palabra objetiva que la sociedad repite constantemente a sí misma. Cada uno en su papel, en un juego hipócrita y funcional a relaciones que antes o después desvelan su naturaleza ficticia. Quizás el silencio sería la solución más adecuada, fingir que no se sabe, que no se entiende o que no se quiere entender. Ahora que «non si trovano più le parole».<sup>266</sup> Es necesario que nazcan, que vuelvan a nacer, fuera del juego de los papeles, en la vida del arte. En el teatro.

---

<sup>265</sup> Cfr. Luigi SQUARZINA, *Questa sera Pirandello. Scritti e note di regia*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 83-89.

<sup>266</sup> Luigi PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, p. 141.

## *b) El juego de los papeles*

La palabra, signo agudo de una ausencia, encuentra su tejido conjuntivo en el lenguaje, máscara funcional a las relaciones sociales. El juego de los papeles se ejecuta y asegura su existencia precisamente a través de la palabra: la devora y la absorbe, la fractura y la grita, la modula y la contuerce. Más sencillamente: la enmascara.

Afirmada la vacuidad de la palabra como medio de comunicación, el camino procede hacia una nueva antinomia: el enmascaramiento del lenguaje se enfrenta a la íntima necesidad humana de sinceridad. Los personajes del teatro pirandelliano se encuentran prisioneros de los papeles que ellos han elegido o que la sociedad les ha impuesto, prisioneros de sus máscaras. Coherentemente con las lecturas hasta ahora propuestas, la palabra constituye el punto de vista privilegiado para el acercamiento al universo de los dramas centrados en el juego de los papeles. Por lo tanto se examinan las características de la máscara precisamente en el aspecto comunicativo, desarrollando las fases del proceso de desnudamiento que el teatro pirandelliano plantea. La responsabilidad hacia el papel representado en el juego de la sociedad es indagada en sus necesidades y consecuencias, a través de los perversos mecanismos del diálogo y de la búsqueda vana de la verdad. La vastedad de la producción pirandelliana relacionada con el tema ha llevado a la decisión de dirigir la atención sobre cinco obras que claramente expresan todas las inquietudes y los sufrimientos suscitados por la condición humana, primordialmente social y civil. Por lo tanto no se conducen análisis puntuales, sino se busca el hilo temático y estructural que une los dramas, bajo la experiencia compartida de la máscara.

Precisamente la máscara constituye el centro del drama de Ciampa, protagonista de *Il berretto a sonagli*: la señora Fiorica quiere hacer pública la relación entre su marido y la joven mujer de Ciampa. Éste se opone, perfectamente consciente del daño que la verdad causaría a las dos familias. De hecho el arresto de los dos amantes provoca un verdadero escándalo y la única manera de volver a la normalidad es

que la señora Fiorica sea considerada loca.<sup>267</sup> El conflicto entre verdad y mentira, realidad y apariencia anima el *sentimento del contrario*, desarrollando la trágica imposición de la máscara en sus rasgos interiores y exteriores. Esta dolorosa necesidad se encarna totalmente en Ciampa, se hace humanidad y protesta social, necesidad trágica y grotesca al mismo tiempo, condena y defensa, ridícula exigencia de externo decoro y dramático impulso a una consistencia.<sup>268</sup> El lenguaje se transforma así en la forma socialmente reconocida de garantizar supervivencia a las máscaras, forjando las palabras de acuerdo con las características de cada rol específico.

La tragedia de Ciampa se halla en la triste y resignada comprensión del trasfondo humorístico de la existencia humana,<sup>269</sup> dominada por la necesidad de proyectar una imagen exterior correspondiente a los

---

<sup>267</sup> La versión siciliana de *Il berretto a sonagli* (*'A birritta cu 'i ciancianeddi*) es del agosto de 1916: derivada de los cuentos *La verità* (1912) y *Certi obblighi* (1912), se estrenó en Roma el 10 de julio de 1916. La versión italiana es del año 1918 y se representó en Roma el 15 de diciembre de 1923. El drama constituye un importante documento relativo a la formación pirandelliana y a las decisiones lingüísticas que orientaron la producción dramática.

El 31 de enero de 1909 Pirandello había publicado en la *Rivista Popolare di Politica, Lettere e Scienze Sociali* un artículo titulado «Teatro siciliano?» donde cuestionaba la plausibilidad de un teatro en dialecto. El aspecto más interesante se halla en la reflexión sobre el lenguaje como medio a disposición del dramaturgo: «L'opera di creazione, l'attività fantastica che lo scrittore deve impiegare, sia che adoperi la lingua sia che adoperi il dialetto è la stessa. Diverso è il mezzo di comunicazione, cioè la parola. Ora, che cosa sono le parole prese così in astratto? Sono i simboli delle cose in noi, sono le larve che il nostro sentimento deve animare e la nostra volontà muovere. [...] Ora, certamente un grandissimo numero di parole di un dato dialetto sono su per giù - tolte le alterazioni fonetiche - quelle stesse della lingua, ma come concetti delle cose, non come particolare sentimento di esse», en Luigi PIRANDELLO, «Teatro dialettale», Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, p. 1205-1209. Con respecto al papel del dialecto en la dramaturgia pirandelliana véase también Pietro MAZZAMUTO, «Il teatro dialettale di Luigi Pirandello», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e il teatro*, Palermo, Palumbo, 1985, pp. 93-125.

<sup>268</sup> Cfr. Arcangelo Leone DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, pp. 153-155.

<sup>269</sup> Cfr. John MASTROGIANAKOS, «Metaphors and fictions of self-preservation in *Il berretto a sonagli* and *Il giuoco delle parti*», *Quaderni d'italianistica. Official journal of the canadian society for italian studies*, 19.1 (1988): «Ciampa operates within the humoristic mode of existence, projecting a token personality (of the unsuspecting cuckolded husband) to the world, but artfully concealing, with the aid of his puppet (his "public mask") and carefully chosen discourse of social paradigms, the chaos and the rage internally afflicting him: the fact of being a cuckold man. As long as the mask of respectability is in place, Ciampa's illusion is preserved», p. 49.

parámetros sociales establecidos, mientras en el interior se agita la personalidad verdadera. Paradójicamente Ciampa se sirve del lenguaje para dar cuenta de su teoría, demostrando así la misma hipocresía de las palabras:

Deve sapere che abbiamo tutti come tre corde d'orologio in testa. [...] La seria, la civile, la pazza. Sopra tutto, dovendo vivere in società, ci serve la civile; per cui sta qua, in mezzo alla fronte. [...] Ma può venire il momento che le acque si intorbidano. E allora...allora io cerco, prima, di girare qua la corda seria, per chiarire, rimettere le cose a posto, dare le mie ragioni, dire quattro e quatt'otto, senza tante storie, quello che devo. Che se poi non mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda pazza, perdo la vista degli occhi e non so più quello che faccio!<sup>270</sup>

El contraste entre las palabras que se quisiera decir y las que se deben decir organiza el espacio dramático, que oscila constantemente entre el plano de la realidad interior y el nivel de la apariencia exterior. Los dos planos se mueven en el ámbito de una estructura en parte abierta, porque el circuito comunicativo no lleva a ninguna conclusión, más que al establecimiento de las condiciones iniciales. Pero al mismo tiempo se trata de una estructura cerrada, encadenada en los ritmos y las modalidades del lenguaje, necesario para que cada uno permanezca seguro en su papel.<sup>271</sup> Las interacciones entre los personajes se establecen a partir de los significados que cada palabra cubre en la porción de sociedad que se está representando.

Ciampa manifiesta en todo sentido la necesidad de enmascararse y enmascarar el lenguaje: ya sus ojos agudos, protegidos por unas gafas que nublan la mirada verdadera y su risa desesperada<sup>272</sup> determinan

---

<sup>270</sup> Luigi PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*, p. 775.

<sup>271</sup> *Cfr. Ibid.*: «Le par cosa da nulla? Fare il pazzo! Potessi farlo io, come piacerebbe a me! Sfferrare, signora, qua (*indica la tempia sinistra col solito gesto*) per davvero tutta la corda pazza, cacciarmi fino agli orecchi il berretto a sonagli della pazzia e scendere in piazza a sputare in faccia alla gente la verità», p. 792.

<sup>272</sup> *Ibid.*: «Entra dall'uscio in fondo Ciampa: sui quarantacinque anni; capelli folti, lunghi, volti all'indietro, scompostamente; senza baffi; due larghe basette tagliate a spazzola gl'invadono le guance fin sotto gli occhi pazzeschi, che gli lampeggiano duri, acuti, mobilissimi dietro i grossi occhiali a staffa», p. 773. Y además: «Il guajo è

físicamente la máscara que ha elegido. Resulta evidente todo el peso de la imposición de la máscara, así como el dolor del desnudamiento. Pero se trata de una liberación momentánea porque precisamente las palabras devuelven a Ciampa su máscara de marido y hombre respetuoso y respetado. Y se trata de las palabras que califican la señora Fiorica como loca frente a una sociedad que en consecuencia la reconoce como tal. En este reconocimiento se halla el doble valor de la máscara, como condena y como necesidad. La condena consiste en la imposibilidad de desvelar la verdad interior, la necesidad en la sustitución de esta misma verdad con otra verdad que la sociedad pueda aceptar y preservar. La conciencia de esta oscilación constituye el *sentimento fondamentale* de Ciampa, condensado en estas afirmaciones:

Pupo io, pupo lei, pupi tutti. Dovrebbe bastare, santo Dio, esser nati pupi così per volontà divina. Nossignori! Ognuno poi si fa pupo per conto suo: quel pupo che può essere o che si crede d'essere. E allora cominciano le liti! Perché ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sè si crede, quanto per la parte che deve rappresentar fuori. A quattr'occhi non è contento nessuno della sua parte: ognuno, ponendosi davanti il proprio pupo, gli tirerebbe magari uno sputo in faccia. Ma dagli altri, no; dagli altri lo vuole rispettato.<sup>273</sup>

Se trata de la misma conciencia que en Leone Gala, protagonista de *Il giuoco delle parti*,<sup>274</sup> conduce a la responsabilidad frente al papel elegido: Leone observa con ironía la actitud de la joven esposa Silia y del

---

per gli occhiali, che mi si sono rotti. Ci vedo e non ci vedo. Ma, tanto, ormai, non ho più niente da vedere», p. 789. En relación a la risa es emblemática la didascalia que cierra el drama: «si butta a sedere su una seggiola in mezzo alla scena, scoppiando in un'orribile risata, di rabbia, di selvaggio piacere e di disperazione a un tempo», p. 793.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 776. El tema del *pupo*, de clara ascendencia siciliana, ocupa una parte relevante en la dramaturgia pirandelliana, sobre todo en la producción dialectal o directamente relacionada con el mundo siciliano. La idea de la vida como *pupazzata* es fuertemente presente ya en la obra narrativa, pero en el teatro encuentra su despliegue, actuando como metáfora y como técnica dramática. Cfr. Corona SHARP, «Pirandello's use of puppetry as metaphor and technique», *English Studies in Canada*, 14.1 (1988): 26-38.

<sup>274</sup> Pirandello redactó *Il giuoco delle parti* durante el verano del año 1918, retomando el argumento del cuento *Quando s'è capito il giuoco* (1913). La primera representación tuvo lugar en Roma el 6 de diciembre de 1918.

amante de ella, Guido Venanzi. Silia empuja a Leone a batirse en duelo con el marqués Miglioriti, culpable de haberla ofendida. Leone acepta y desafía al marqués, cumpliendo su papel como marido oficial. Pero le tocará batirse a Venanzi, obligado a hacerse cargo del papel que el juego de la sociedad le ha asignado. La comedia termina con la muerte de Guido y la desesperación de Silia, que ahora puede verse como espectadora de su drama. En este caso el humorismo actúa sobre los personajes en la persona de Leone, que revuelve las situaciones y las certezas con su habla irónica y sus gestos sutiles. Porque él ha entendido el juego, el juego de la vida y la necesidad de defenderse de sí mismo para salvarse.<sup>275</sup> El secreto consiste en vaciarse de la vida, encontrando un concepto de sí para fijarse y permanecer en la seguridad. Como Ciampa propone la teoría de las tres cuerdas, así Leone organiza su experiencia alrededor de la imagen del huevo, vaciado de su contenido para ser llenado con la idea conveniente según los casos.<sup>276</sup>

La misma estructura dramática parece construida como un juego de encajes, con reglas que poco a poco se van desvelando, protagonistas y antagonistas, sorpresas y pasajes necesarios. Leone participa en el doble papel de observador e inconsciente jugador, constituye la amalgama que permite las interacciones entre los personajes y el fluir del juego: «Ma tu devi far la tua parte, com'io la mia. Il giuoco è questo. [...] Ciascuno la sua, fino all'ultimo; e stai pur sicuro che dal mio pernio io non mi muovo, avvenga che può. Mi vedo e vi vedo giocare, e mi diverto. Basta».<sup>277</sup>

Antes que nada observa las estrategias de Silia, dolorosamente consciente de la mirada de Leone, atrapada en la esperanza de una

---

<sup>275</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Il giuoco delle parti*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*: «Che vuoi difendere? Difenderti, io dico! Dagli altri, e soprattutto da te stesso; dal male che la vita fa a tutti, inevitabilmente», p. 261.

<sup>276</sup> Cfr. *Ibid*: «E questo è il concetto! Lo infilzi nel pernio del tuo spillo e ti diverti a farlo girare, o, lieve lieve ormai te lo giuochi come una palla di celluloido, da una mano all'altra: là, là e là...poi: *paj!* Lo schiacci tra le mani e lo butti via», p. 262. Y también Brian POCKNELL, «The egg and the sword: structures and strategies in *Il giuoco delle parti*», *The Yearbook of the Society for Pirandello Studies*, 13 (1993): «The egg may well be here a metaphor for life itself, one that balances the metaphor of death, the sword. By sucking the contents of the egg Leone has stripped the situation of all it can offer and he can amuse himself with the remains for a while», p. 31.

<sup>277</sup> Luigi PIRANDELLO, *Il giuoco delle parti*, p. 274.

salida, de su cuerpo y de su papel.<sup>278</sup> El deseo de interpretar un rol dominante, frente a la presencia constante y molesta del marido, desemboca en una gran variedad de sentimientos que no consigue controlar y canalizar, oprimida por la máscara que le cubre el rostro y el alma. De tal manera el espacio dramático resulta anclado al espacio físico de las habitaciones dónde se desarrollan las discusiones: las salas constituyen las sede de los vicios y los pecados secretos, de las llagas que el teatro descubre y contempla.<sup>279</sup> Así Leone observa divertido el juego de las máscaras hasta darse cuenta que él también está implicado, no sólo como espectador sino como actor fundamental.

La ironía pirandelliana atraviesa los diálogos y las interacciones escénicas, mientras los personajes definen su personalidad en la relación comunicativa de miradas, gestos y disposición en los espacios físicos. Pero sobre todo las palabras determinan la calidad irónica de la comunicación, desvelando otra característica de la máscara: la carga paradójica que impone. De hecho el proceso de desnudamiento se cumple mediante una paradoja comunicativa: Leone desafía al marqués pero sus palabras no se convierten en actos. Así Venanzi se ve costreñido a soportar el peso de palabras que él no ha pronunciado pero que le obligan a hacerse cargo del duelo. De la misma forma, Silia organiza un engaño que se vuelve en contra de ella, precisamente en virtud de las reglas de la sociedad, silenciosas pero poderosas. Es evidente la fusión constante con el mundo de la vida, aquella vida que grita por ser vivida con honestidad.

Y la honestidad constituye también el *sentimento fondamentale* de Angelo Baldovino, protagonista de *Il piacere dell'onestà*: Angelo acepta casarse con Agata, embarazada del marqués Fabio Colli, ya casado con otra mujer. Baldovino interpreta su papel con tanta seriedad y rigor moral que Fabio, desesperado, organiza una trampa para que pierda el respeto de Agata y de los demás. Pero Baldovino demuestra su

---

<sup>278</sup> Cfr. *Ibid.*: «Questo maledetto specchio, che sono gli occhi degli altri, e i nostri stessi, quando non ci servono per guardare gli altri, ma per vederci, come ci conviene vivere...come dobbiamo vivere...io non ne posso più!», p. 256.

<sup>279</sup> Cfr. Giovanni MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 2000: «La stanza della tortura (questa stanza simbolica della condizione dell'uomo nella civiltà moderna, luogo ove ha sede un'infelicità stagnante che non produce nè terrore nè purificazione) è il suo teatro», p. 107.

honestidad profunda, conquistando así el amor de Agata.<sup>280</sup> Se trata de un aparente giro inesperado en la ruta de la dramaturgia pirandelliana: Baldovino triunfa por la verdad de sus intenciones y sentimientos. Pero su actitud es engendrada por el papel que ha aceptado representar, animado por la extraña comprensión de la vida, irónica e indulgente, que sus ojos y su forma de hablar lenta y profunda ya revelan.<sup>281</sup> Precisamente a través del lenguaje Baldovino intenta expresar su intimidad, más allá de las construcciones ficticias, necesarias para establecer y mantener relaciones sociales:

Inevitabilmente, noi ci costruiamo. Mi spiego. Io entro qua, e divento subito, di fronte a lei, quello che devo essere, quello che posso essere – mi costruisco – cioè, me le presento in una forma adatta alla relazione che devo contrarre con lei. E lo stesso fa di sè anche lei che mi riceve. Ma, in fondo, dentro queste costruzioni nostre messe così di fronte, dietro le gelosie e le imposte, restano poi ben nascosti i pensieri nostri più segreti, i nostri più intimi sentimenti, tutto ciò che siamo per noi stessi, fuori delle relazioni che vogliamo stabilire.<sup>282</sup>

Por eso se propone hablar abiertamente, pidiendo constantemente a sus interlocutores que le hablen de la misma manera. Lo único que pide es la verdad. Y el respeto por el doble papel que representa: el honesto marido de una mujer decorosa y la honestidad misma, que Fabio no puede representar por la necesidad de las circunstancias sociales. Pero el peso de la máscara, de cualquier máscara, duele. Sobre todo cuando el juego de los papeles se rompe por alguna razón. Así, frente al engaño organizado por Fabio y a las consecuencias que derivan, Baldovino reconoce la dura verdad: «non ho parlato io – mai

---

<sup>280</sup> El drama deriva del cuento *Tirocinio* (1905), redactada en la primavera de 1917, se estrenó en Turín el 27 de noviembre de 1917.

<sup>281</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Il piacere dell'onestà*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere Nude*; «Angelo Baldovino: sui quaranta; grave; capelli fulvi, non curati affatto; corta barba, un pò ispida, rossiccia; occhi penetrante; parola piuttosto lenta, profonda. Veste un greve abito color marrone; porta quasi sempre tra le dita un pajo di lenti. La persona trasandata, l'aria, il modo di parlare, di sorridere, denotano un uomo dalla vita trarotta, che serba in sè, ben nascosti, tempestosi e amarissimi ricordi, da cui ha tratto una strana filosofia piena insieme di ironia e d'indulgenza», p. 287. Se trata de un fragmento de la larga acotación inicial, que Pirandello utiliza para ofrecer algunas notas para la representación.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 295.



– qua: ha parlato una maschera grottesca!».<sup>283</sup> Porque la honestidad contrasta con el funcionamiento de la sociedad, con las características de un lenguaje enmascarado. Por esta razón las palabras de Baldovino parecen lentas, profundas, diferentes: llevan otra máscara, el disfraz de la honestidad.

La estructura dramática se organiza entonces en forma de espejo: las acciones de todos los personajes constituyen el reflejo del comportamiento de Baldovino. Naturalmente se trata de una estructura abierta, en pleno estilo humorístico. Precisamente la actitud humorista desvela una característica fundamental de la máscara: el proceso continuo de construcción, de elaboración de significados y experiencias en el horizonte de la aceptación social. En este sentido no sólo las palabras adquieren una dimensión activa, en cuanto orientan la dirección y el fin de las acciones. Baldovino promete ser honesto y sus actos responden constantemente a esta afirmación, que se convierte en su condena a lo largo del drama, pero también en su salvación. Como siempre, la máscara revela su duplicidad. De la misma manera, el espacio dramático queda suspendido entre la percepción del protagonista y las diferentes reacciones que él determina en sus interlocutores.

La coexistencia de tendencias contradictorias, tanto en el plano de las interpretaciones como en el de los hechos, construye el espacio dramático de *Tutto per bene*. Martino Lori descubre improvisamente, después de 19 años, que Palma no es su hija. Silvia, su esposa desaparecida, había tenido una relación con el senador Salvo Manfroni, jefe de Martino. Así consigue entender el desprecio y la indiferencia que todos le han reservado, hasta encontrar la salvación en el afecto verdadero de Palma. Sólo cuando conoce la verdad Martino es capaz de actuar con ironía aguda y analizar la

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 316. El drama de Baldovino revela una organización del universo representado, típicamente pirandelliana: «Da un lato una coralità di figuri sociali meschini, ipocriti, pettegoli, in qualche caso decisamente laidi, crudeli; dall'altro un membro di quella stessa classe sociale che si autoemargina, che sceglie di stare per conto suo, che si isola in una opposizione tenace – anche se perdente – allo stesso ceto da cui proviene. Detto con una formula, da un lato *il coro* e dall'altro *l'uomo solo*. Uno schema assolutamente fondante per Pirandello, in cui il protagonista solitario, e naturalmente sempre un pò eroico, è molto spesso un interprete maschile», en Roberto ALONGE, *Madri, baldracche, amanti. La figura del femminile nel teatro di Pirandello*, Milano, Costa & Notan, 1997, p. 36.

descomposición de su personalidad, de todos los papeles que ha interpretado y que ahora no le pertenecen.<sup>284</sup>

El proceso de desnudamiento de las máscaras genera un vacío intenso, el trágico reconocimiento de todas las ilusiones y las construcciones, mientras las palabras lentamente se deslizan hacia el silencio. Pero cuando se derriten todas las máscaras que diacrónicamente Martino había asumido, explota poderosa la necesidad de volver a adquirirlas:

Perché non debba arrischiarti più d'ora in poi d'accogliermi come un intruso, come uno che non abbia saputo mai rappresentare le sue parti in commedia. Sfido! Me le avete fatte rappresentare a mia insaputa; tutte: quella del marito gabbato e contento; quella dell'amico; del vedovo; del padre; del suocero. E le ho rappresentate male! Sfido! Non sapevo di rappresentarle! Ma ora che lo so, ora che lo so; vedrete!<sup>285</sup>

Protagonista inconsciente de una comedia, Martino se abruma en el drama que en un momento le ha cambiado la vida, su percepción de la vida. Una palabra le ha revelado todo un mundo, un universo de falsedad e hipocresía. Como en un viaje al revés, recorre las miradas, los gestos y las palabras que han caracterizado su persona hasta el momento decisivo: sus ojos nunca han visto, su cuerpo nunca ha sentido, su lenguaje nunca ha sido entendido. La estructura dramática sustenta y revela el itinerario de Martino: punto de partida son una premisas falsas que los eventos voltean, determinando una nueva situación, inestable e insegura. Otra vez los presupuestos son engañosos, las máscaras friables y las verdades escondidas bajo una apariencia de respetabilidad. Otra vez Pirandello deja al protagonista grotescamente suspendido sobre el abismo de una personalidad que los demás han hecho irreconocible; Martino debe entonces decidir si hacerla propia o rechazarla, pero no puede ignorarla.<sup>286</sup> Por eso el espacio dramático flota constantemente entre la percepción del

---

<sup>284</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Tutto per bene*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere Nude*. «E dove sono stato io?...Come sono stato?...Oh Dio! Ma allora non sono stato nessuno nella vita, io...», p. 554. Y también: «Io sono come...come tutto vuotato...Non ho più nulla in me...E andando via di qua, quello che...quello che può nascere in me, io non lo so...Io...io...», p. 555.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 560.

<sup>286</sup> Cfr. Luigi SQUARZINA, *Questa sera Pirandello*, *Scritti e note di regia*, pp. 43-63.

protagonista y las sugerencias que le derivan de la interacción con los otros personajes.

Siempre el drama del personaje pirandelliano nace cuando se abre una herida entre la vida íntima y el código de las relaciones sociales.<sup>287</sup> Las soluciones para la curación son a menudo paradójicas, dictadas por la íntima naturaleza humorística de la vida. De hecho Martino asiste resignado a la caída progresiva de todas las máscaras que había asumido para relacionarse con su entorno. Pero al encontrarse amorfo y libre decide construir su propia máscara, ajustando sus características a las posibilidades que las situaciones le ofrecen. El descubrimiento de la verdad se transforma así en la ocasión para pulverizar un pasado engañoso, pero también constituye la posibilidad de construir un presente basado sobre premisas que la sociedad no está dispuesta a aceptar.

Así el señor Paolino, protagonista de *L'uomo, la bestia e la virtù*,<sup>288</sup> empuja entre los brazos del marido oficial a su amante, la señora Perella. El embarazo de la mujer sería justificable si ella tuviera relaciones con el marido, marinero que vuelve a casa cada dos meses. El señor Perella es la *bestia*, tiene otra mujer y otros hijos en otra ciudad y por eso evita cualquier tipo de contacto físico con la señora Perrella, su esposa oficial. Ella es la *virtù*, aunque embarazada del señor Paolino, *l'uomo*, respetable profesor de latín con una doble vida. La grotesca farsa revela desde el principio los rasgos de una cruda sátira de la sociedad, en sus bases y convenciones: la risa amarga cubre el amor, el deber, la familia, la profesión, la razón y la ciencia.<sup>289</sup> Paolino encarna la máscara de la humanidad, las razones y las necesidades del

---

<sup>287</sup> Cfr. Mario BARATTO, «Il personaggio nel teatro», Franca ANGELINI (Ed.), *Il punto su Pirandello*, pp. 121-125.

<sup>288</sup> El drama es del año 1919, la primera representación se realizó en Milán el 2 de mayo de 1919. Pirandello retomó un tema ya expuesto en el cuento *Richiamo all'obbligo* (1906).

<sup>289</sup> Cfr. Ettore CATALANO, *Delitti innocenti. La scena pirandelliana tra veleni ed emblemi femminili*, Bari, Laterza, 1998: «Il trio pirandelliano chiarisce che l'aspetto boccaccesco della vicenda altro non è che un alibi teatrale, che la genialità dell'autore ha escogitato per coprire la nuda e vuota commedia dei sensi che governa tutti i protagonisti: per cui, non solo la virtù è colpita, ma tutto un sistema di valori e di comportamenti che omologa l'uomo e la donna alla brutalità di quell'accoppiamento ferino», p. 57-58.

ser civil, de la hipocresía etimológicamente conexas con el oficio de los actores:

Quand'è il male, invece? Quando non si è più *ipocriti* per dovere, per professione sulla scena; ma per gusto, per tornaconto, per malvagità, per abitudine, nella vita – o anche per civiltà – sicuro! Perché civile, essere civile, vuol dire proprio questo: - dentro, neri come corvi; fuori bianchi come colombi; in corpo fiele; in bocca miele.<sup>290</sup>

La contradicción entre la esencia interior y la apariencia exterior permea los personajes y con ellos los seres humanos que representan. Pero la dolorosa necesidad de las máscaras no impide que las pasiones empujen y los sentimientos se manifiesten. Paolino controla con dificultad los movimientos del alma, que se transparentan a través de su rostro, sus gestos y sobre todo de su habla.<sup>291</sup> Por otro lado la señora Perella casi no mira a los ojos a sus interlocutores y habla con una voz lejana y melancólica, tristemente consciente de la debilidad de sus palabras.<sup>292</sup> Casi le falta fuerza para hablar, tiembla dudosa mientras Paolino la disfraza para que pueda seducir al marido: detrás de la

---

<sup>290</sup> Luigi PIRANDELLO, *L'uomo, la bestia e la virtù*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere Nude*, p. 332. Precisamente el profesor Paolino experimenta la contradicción entre la esencia interior y la apariencia exterior: «La 'rabbia che lo divora', che 'gli fa scoppiare il cuore', deriva pure da un'intima dissociazione tra la necessità di agire e la inibizione a muoversi, tra l'impulso a gridare e il dover tacere. Luogo di un ossimoro vomitivo, il Professore è altresì depositario d'uno spropositato amore di sé», en Paolo PUPPA, *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Bari, Laterza, 1993, p. 54.

<sup>291</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *L'uomo, la bestia e la virtù*: «Tutte le passioni, tutti i moti dell'animo trapajono in lui con una evidenza che avventa. Subitanei scatti e cangiamenti di tono e d'umore. Non ammette repliche e taglia corto», p. 330. El mismo Paolino reconoce su dificultad a la hora de enmascarar pasiones y sentimientos, por eso sufre tanto: «La vista chiara, aperta delle passioni – e siano anche le più triste, le più angosciose – ha il potere, lo so, di promuovere le risa di tutti! Sfido! Non le avete mai provate, o usi come siete a mascherarle (perché siete tutti foderati di menzogna!), non le riconoscete più in un pover'uomo come me, che ha la sciagura di non saperle nascondere e dominare! Sèntimi! Sèntimi, perdio! Dentro di te, sèntimi! Io soffro!», pp. 340-341.

<sup>292</sup> Cfr. *Ibid.*: «Tiene costantemente gli occhi bassi. [...] Parla con querula voce, quasi lontana, come se realmente non parlasse lei, ma il burattinajo invisibile che la fa muovere, imitando malamente e goffamente una voce di donna malinconica. Se non che, ogni tanto, urtata o punta sul vivo, se ne dimentica, e ha scatti di voce, toni e modi naturalissimi», p. 334.

grotesca máscara su corazón virtuoso sigue latiendo, pidiendo honestidad y maldiciéndose por los errores cometidos. También la virtud revela su valor de máscara, de ilusión fabricada para la convivencia civil. De esta forma el espacio dramático queda forjado por el contraste entre el tormento interior y la fachada de tranquilidad que lo esconde. La aparente linealidad de la estructura dramática, que determina el conseguimiento del objetivo de Paolino, también se hace sustrato argumental de un recorrido curvo, que constantemente se aparta de la dirección recta sin formar ángulos. Porque el drama no sigue simplemente la ruta visible de los personajes, sino relata también el camino interior que llega a la amarga resignación frente a las normas sociales.

De hecho el personaje pirandelliano asiste al progresivo hundimiento de los pilares que rigen su existencia: la familia, el amor, el trabajo, las relaciones se transforman en figuras de una humorística irrisión. El juego de la sociedad obliga a interpretar uno o más papeles, asumiendo los gestos y las palabras que implica. Ciampa es el representante emblemático de esta dolorosa conciencia, percibe y respeta las exigencias de su papel encarnado en una máscara impasible de coherencia y precisión. Leone acepta irónico la responsabilidad que le ha sido asignada en el juego de la vida, atrapado a una certeza ilusoria, vacía como el huevo que escoge para explicar su visión del mundo. Por otro lado Baldovino se impone honestidad, de palabras y actos, a la hora de representar su papel e imponerse la máscara de la misma honestidad. Así la verdad destruye en un momento los papeles que Martino creía cubrir, determinando la necesaria elección de otra máscara. Precisamente la necesidad de esconder la verdad obliga Paolino a actuar contra sus deseos, para preservar la máscara que ha elegido para vivir en la sociedad, soportando todo su peso.

La máscara revela su poder arbitrario en el drama de una humanidad en disolución, víctima de la incoherencia, del sufrimiento absurdo y necesario, de la falta de comprensión y comunicación. El lenguaje no permite salir del aislamiento: lo provoca. La palabra no ayuda a establecer verdades: confunde, trastorna, ahoga. Porque siempre es relativa, discutible, susceptible de ser puesta en discusión. Como la realidad que pretende atrapar y como las construcciones que determina, al punto que los personajes pirandellianos cuestionan su propia identidad, buscando más allá de las máscaras una personalidad uniforme y coherente.

### c) *La búsqueda de la identidad*

Consecuencia estridente del enmascaramiento del lenguaje es la imposibilidad de establecer, a través de las interacciones entre los personajes, una verdad absoluta o al menos parcialmente compartida. La subjetividad de las palabras afecta naturalmente la percepción de la identidad personal, construida a partir de las peticiones del juego de los papeles en la sociedad. Así la acción de vestirse con las máscaras adecuadas a cada circunstancia determina la pérdida de cualquier rasgo intrínseco de la personalidad. Ésta queda sometida a la penetrante necesidad de ofrecer una imagen correspondiente a las expectativas de los demás, una imagen de unidad e integridad que pretende tapar el dinamismo de la vida interior. Pero la vida sigue fluyendo rápida, en los pensamientos, en las emociones, en las miradas y los gestos. Sobre todo, como siempre, en las palabras, figuras de la aporía humana de entender y entenderse.

Toda la producción dramática de Pirandello lleva impreso el signo de esta aporía. Pero en algunos dramas constituye el principio y el final del recorrido, alimentado por el viento de los diálogos y la vacilante verdad de las afirmaciones. En este sentido *Così è (se vi pare)*<sup>293</sup> opera humorísticamente para dar cuenta de la ridícula necesidad humana de establecer una realidad objetiva. Tema de las discusiones de los habitantes de un pequeño pueblo de provincia es la actitud del señor Ponza: nadie ha visto a su esposa, la señora Ponza, que vive encerrada en casa y tiene contactos con su madre, la señora Frola, sólo a través de breves notas que ella le pasa cada día. El señor Ponza sostiene que la suegra está loca, convencida de que la hija muerta es la segunda esposa de él. La señora Frola, por otro lado, sostiene que el yerno haya secuestrado a la esposa en casa por celos. La aparición final de la señora Ponza no soluciona el dilema: la mujer se declara al mismo tiempo hija de la señora Frola y esposa del señor Ponza.

Pirandello definió el drama como parábola en tres actos: la estructura dramática vuelve sobre sí misma con una ruta que no implica el

---

<sup>293</sup> Redactada entre marzo y abril de 1917, la parábola en tres actos retoma el argumento del cuento *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* (1917). La primera representación tuvo lugar en Milán el 18 de junio de 1917.

camino hacia atrás, sino el giro continuo e irresuelto en el mismo punto. En consecuencia el espacio dramático se articula en la intersección entre el plano de los observadores, que buscan y pesan las pruebas, y el plano de los observados, que experimentan toda la fuerza de su drama.<sup>294</sup>

La disputa entre la realidad aparentemente verdadera, admisible según las premisas lógicas de la sociedad, y la realidad absurda que proponen el señor Ponza y la señora Frola determina la fuerza dramática de *Così è (se vi pare)*.<sup>295</sup> El proceso cognoscitivo de los personajes queda atrapado por una paradoja, que la discusión entre los múltiples puntos de vista circunscribe y alienta. La alternancia de las versiones y de las suposiciones conduce al reconocimiento de la contingencia de la experiencia humana, determinada por la naturaleza interpretativa de las percepciones y de los juicios. La verdad desconocida parece conocible, pero se trata precisamente de una apariencia, de una probabilidad que revela su inconsistencia.<sup>296</sup> Porque cada perspectiva es justa y justificada. Ésta irónica conciencia constituye el *sentimento fondamentale* de Lamberto Laudisi,<sup>297</sup> punto de equilibrio en la discusión de los observadores. Lamberto actúa como intermediario lingüístico, hace visible el ridículo intento de salir de la aporía, de establecer la verdad. Sabe perfectamente que también la verdad se disfraza con la máscara del humorismo, con las máscaras que cada uno le pone. Delante del espejo, habla con su imagen reflejada, entre el riso y el llanto:

Eh, lo so. Io dico: «tu», e tu col dito indichi me. – Va' là, che così a tu per tu, ci conosciamo bene noi due! – Il guaio è che, come ti vedo io, non ti vedono gli altri! E allora, caro mio, che diventi tu? Dico per me che, qua di fronte a te, mi vedo e mi tocco – tu – per come ti vedono gli altri – che diventi? – Un fantasma, caro, un fantasma! – Eppure, vedi questi pazzi? Senza

---

<sup>294</sup> Cfr. Ettore CATALANO, *La maschera dimenticata. Pirandello e il plurale del teatro*, pp. 9-36.

<sup>295</sup> Cfr. Joseph GERMANO, «La forza drammatica di *Così è (se vi pare)*», *Forum Italicum*, 11 (1977): 184-191.

<sup>296</sup> Cfr. Diana A. KUPREL, «The hermeneutic paradox: Pirandello's *Così è (se vi pare)*», *The Yearbook of the Society for Pirandello Studies*, 17 (1997): 46-57.

<sup>297</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*. «Perché io sono realmente come mi vede lei. – Ma ciò non toglie, cara signora mia, che io non sia anche realmente come mi vede suo marito, mia sorella, mia nipote e la signora qua», p. 498.

badare al fantasma che portano con sé, in se stessi, vanno correndo pieni di curiosità, dietro il fantasma altrui! E credono che sia una cosa diversa.<sup>298</sup>

El discurso de Laudisi, como bien evidencia Susan Bassnett en su texto sobre Pirandello,<sup>299</sup> se construye alrededor de los campos semánticos dibujados por los verbos *vedere* y *credere*, expresiones de la acción típicamente humana de trasladar los datos inmediatos de los sentidos al nivel interpretativo, invistiendo las opiniones de una carga de significado subjetivo. El drama de los personajes se halla en la dificultad de discernir la realidad del fantasma de la realidad misma. Y la parábola pirandelliana concluye con las palabras de la señora Ponza, encarnación de la verdad, fantasma de una realidad objetiva: «per me, io sono colei che mi si crede».<sup>300</sup> Esta afirmación revela la disponibilidad total por parte de la señora Ponza a aceptar cualquier papel que la sociedad le pida que represente. Se trata entonces de la representación emblemática de la resignación frente a las máscaras, animadas por unas palabras que no defienden su valor subjetivo. Por eso la identidad de la persona queda desconocida, hasta para el propio personaje. Y el humorismo pirandelliano se hace aquí evidente en el total desinterés, por parte del personaje, de encontrar unidad y coherencia a su personalidad. Frente al frenesí de los juicios y de las suposiciones que la sociedad avanza, la señora Ponza defiende su derecho a no querer construirse, sino a dejar que los demás la construyan según sus deseos.

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 511.

<sup>299</sup> Cfr. Susan BASSNETT McGUIRE, *Luigi Pirandello*, London, McMillan, 1983: «*Vedere* is the first stage, the act of seeing, and, since sight is a sense impresión, what man sees seems real to him. *Credere* is the second stage, the process by which what is seen is passed through the individual consciousness and an individual meaning is conferred on it. *Vedere* is one of the processes by which the external world registers on the internal; *credere* is a purely internal process, in no way restricted by anything outside the individual's consciousness», p. 76.

<sup>300</sup> Luigi PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, p. 528. Es significativo notar que la señora Ponza lleve la cara cubierta por un velo negro, impenetrable, así como la verdad que su vida esconde: «Che altro possono volere da me, dopo questo, lor signori? Qui c'è una sventura, come vedono, che deve restar nascosta, perché solo così può valere il rimedio che la pietà le ha prestato», p. 528.



Es lo que en parte experimenta L'Ignota, protagonista de *Come tu mi vuoi*,<sup>301</sup> dividida entre el amante Carl Salter, con quién vive en Berlín, y Bruno Pieri que en ella encuentra su esposa desaparecida, Lucia. Así L'Ignota se muda a Italia, huyendo de una vida que la oprime: será Cia para todos. Se ofrece totalmente a Bruno, pero el encanto termina cuando descubre que, gracias a ella, Bruno puede recuperar algunas propiedades. Así empieza a actuar de forma contradictoria, hasta que llega Salter con un medico y una pobre demente, que presenta como la verdadera Lucia. Al final L'Ignota vuelve a Berlín, dejando todos en duda sobre su verdadera identidad. Otra vez la estructura dramática se despiega en forma de una parábola: la duda abre y cierra el drama, sustentado por las palabras y los gestos de L'Ignota, consciente desde su ingreso de su naturaleza enmascarada.<sup>302</sup> Por eso sólo quiere vaciarse de su vida, de toda la vida:

Voglio? – sí, fuggire da me stessa, voglio – non avere più un ricordo di nulla, di nulla – vuotarmi di tutta la vita – ecco, guardi: corpo – essere soltanto questo corpo [...] io non mi sento più – io non mi voglio più – non conosco più nulla e non mi conosco – mi batte il cuore, e non lo so – respiro e non lo so – non so più di vivere – un corpo, un corpo senza nome in attesa che qualcuno se lo prenda!<sup>303</sup>

Busca un nombre para su cuerpo, unos recuerdos para su mente, una vida nueva para sus ojos y sus sentimientos. Está buscando otra máscara. Y la encuentra en Cia, tal como sus parientes la describen y la recuerdan, tal como cada uno la veía y la ve ahora en ella. Pero el juego dura poco, porque las máscaras se desgastan y necesitan renovarse, ser sustituidas por otras: «essere? Essere è niente! Essere è

---

<sup>301</sup> El drama se inspira a un celebre evento judicial, relativo a la identidad de una mujer, contendida por dos hombres. Se estrenó en Milán el 18 de febrero de 1830.

<sup>302</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Come tu mi vuoi*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere Nude*: «L'Ignota è sui trent'anni, bellissima. [...] Non riesce ad atteggiare il volto come vorrebbe di quel fosco cipiglio che dimostra in lei la volontà di riprendersi col disprezzo di tutto e di tutti dal disperato abbandono, in cui, a lasciarsi andare, si rilasserebbe la sua anima devastata dalle tempeste della vita. [...] S'è combinata una faccia mefistofelica, ma così per ridere. Maschere, tanto per darsi un'apparenza e far colpo», p. 453.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 462.

farsi!». <sup>304</sup> Por eso todas las intervenciones de L'Ignota se mueven en el eje metateatral, mediante términos directamente relacionados con el aspecto teatral de la existencia. <sup>305</sup>

La protagonista del drama asume la máscara que le ha sido ofrecida con todas las implicaciones que conlleva, se somete a todas las exigencias de la representación que la ve actuar en el papel principal. Poderosa resulta en este sentido la fuerza de la máscara, al punto que el *sentimento fondamentale* de L'Ignota consiste en la disponibilidad a actuar como una esencia amorfa que se presta a ser moldeada. Pero no se trata de una disponibilidad total, porque siempre en el interior late la necesidad de autenticidad y pureza. La búsqueda interna constituye el transfondo de los diálogos, organizados con una palabra fuertemente física, no sólo en sentido descriptivo sino también con respecto a la carga anímica que representa. Salter experimenta así un sufrimiento profundo por su incapacidad de ser entendido, atrapado en la imagen que sus palabras transmiten a los interlocutores: «È spaventoso, signore, come basti una cosa di queste, una sciocchezza magari, che si dica così per ridere, di passata – vede? – si fissa in un concetto – per sempre – sono quello e non posso esser altro – bollato – un buffone!» <sup>306</sup>

El espejo que refleja las imágenes proyectadas es la mirada de los observadores: para Salter los ojos de L'Ignota, para ella los ojos de Bruno, para Bruno la mirada de Cia. Precisamente el juego de las miradas delinea el espacio dramático, sustentado por la perfecta distribución de monólogos y diálogos. De hecho, la relación que estructura el discurso pirandelliano siempre es doble: yo *versus* otro u otros, yo y otro en posición de recíproca tensión. El diálogo modula la

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 478. Magistral es el monólogo que conduce L'Ignota a esta afirmación decisiva, por eso merece la pena recobrar un fragmento que condensa todo el drama del desnudamiento de la máscara: «guardami! Qua negli occhi – dentro! – non hanno più veduto per me questi occhi; non sono statì più miei, neppure per vedere me stessa! Sono statì così – così – nei tuoi – sempre – perchè nascesse in loro, da questi tuoi, l'aspetto mio stesso, come tu mi vedevi! L'aspetto di tutte le cose, di tutta la vita, come tu la vedevi! – sono venuta qua, mi sono data tutta a te, tutta; t'ho detto: “Sono qua, sono tua; in me non c'è nulla, più nulla di mio: fammi tu, fammi tu, come tu mi vuoi! [...]”», p. 477.

<sup>305</sup> *Cfr.* Jerome MAZZARO, «Morality in Pirandello's *Come tu mi vuoi*», *Modern Drama*, 36.41 (1993): «L'Ignota talks as well of having to go through her lines (*recitare*) and the need for the play (*commedia*) to go on», p. 564.

<sup>306</sup> Luigi PIRANDELLO, *Come tu mi vuoi*, p. 461.

posición de inferioridad o superioridad de los personajes, mientras el monólogo impone la visión individual y subjetiva.<sup>307</sup>

Como la señora Ponza, L'Ignota expresa su forma de entender la vida pero deja nublada su identidad, hasta la identidad anagnóricas.<sup>308</sup> Sólo se presenta con la máscara que ha elegido, con el disfraz que la vida le ha asignado. Por eso el proceso de desnudamiento es tan doloroso y lento: la llegada de Salter con la supuesta Lucia sólo constituye la última etapa en el proceso activado desde el principio del drama. L'Ignota ha querido desnudarse de la máscara de su vida en Berlín, eligiendo otra máscara y dejando que los sucesos y sobre todo las relaciones la desnudaran poco a poco del nuevo papel. Así Salter le ofrece la posibilidad de representar otro papel, dejando que ella lo forje como más prefiere. Aquí el itinerario de L'Ignota difiere del camino de la señora Ponza, porque la protagonista de *Come tu mi vuoi* escucha su necesidad de construirse, aunque con la fragilidad que la caracteriza.

La misma debilidad llega a los extremos en *Vestire gli ignudi*:<sup>309</sup> niñera en casa Grotti, cónsul italiano en Smirne, Ersilia Drei empieza un noviazgo con el capitán Franco Laspiga. Cuando éste la abandona, se deja seducir por el cónsul. Mientras los dos están perdidos en el ímpetu de la pasión, la niña cae de la terraza y muere. La señora Grotti despide a Ersilia que, desesperada, se entrega al primer hombre que pasa por la calle y después se envenena. En el hospital cuenta su trágica historia a un periodista que publica un artículo conmovedor: el escritor Noti acoge a Ersilia en su casa para transformar su vida en una novela, el cónsul Grotti pide un desmentido mientras Franco Laspiga deja a su actual novia para volver con Ersilia. Pero ella decide envenenarse otra vez.

---

<sup>307</sup> Cfr. Wladimir KRYSINSKI, «La verità del monologo: passioni e pulsioni in Pirandello», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e la parola*, pp. 155-161.

<sup>308</sup> Justamente las lecturas feministas de *Così è (se vi pare)* y *Come tu mi vuoi* insisten sobre la decisión por parte de las protagonistas “desconocidas” de revelar su identidad, evitando así el papel usual en el juego. Cfr. John CHAMPAGNE, «A feminist Pirandello: female agency in *As you desire me*», *Forum Italicum*, 39.1 (2005): 49-72.

<sup>309</sup> El drama es de 1922 y se representó por primera vez en Roma el 14 de noviembre del mismo año.

El drama termina con la muerte de Ersilia, una muerte real frente a todas las muertes que su personalidad ha atravesado. Ha sido la amada de Franco, la amante del cónsul y de un desconocido, la mujer abandonada que intenta suicidarse por el amor perdido, la protagonista de una novela. Y ha sido todo esto reflejándose en la mirada de los otros, siendo como ellos la imaginaban, como ellos la querían. Por eso siempre ha sido nada. Por eso ha elegido el silencio, la renuncia a la vida.<sup>310</sup> El drama de Ersilia se halla todo en su imposibilidad de encontrar una forma adecuada, una máscara funcional a las relaciones que ha entretenido, una palabra que le permitiera comunicarse con su alma:

Io, perché non ho mai avuto la forza di essere qualche cosa...Dio mio, neanche una cosa...che so, di creta, impastata con le mani, che se ti casca, si spezza, e per terra i rottami almeno ti dicono che era una cosa, che ora non è più! – La mia vita...un giorno dopo l'altro...e nessuno che abbia potuto mai essere mio...Io tutte le cose, come m'hanno voluta, alla ventura...senza potermi mai raccapazzare...strappata di qua e di là...dilaniata...e mai niente che mi facesse dire: Ci sono anch'io!<sup>311</sup>

Éste es el *sentimento fondamentale* de Ersilia Drei y constituye el tejido de todo el drama, estructurado en una serie de círculos concéntricos que desde la vida llegan a la muerte, envolviendo todos los personajes. Pero el camino funciona también al revés: desde la muerte en la vida hacia la vida en la muerte. En la muerte de los disfraces, de las ilusiones y las hipocresías.<sup>312</sup> En consecuencia el espacio dramático oscila entre la percepción de Ersilia, relativamente a hechos y

---

<sup>310</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Vestire gli ignudi*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*: «Ma nossignori, la vita – ecco qua – la vita che m'ero tolta, vede?, non mi vuole lasciare; m'ha preso coi denti, e non mi vuole lasciare. Eccoli qua tutti, ancora, addosso a me! – Dove me ne debbo andare?», p. 435. Y también: «Questa vita che mi dura – Dio, che disperazione! – senza che mi sia potuta mai, mai consistere in qualche modo!», p. 436.

<sup>311</sup> *Ibid.* p. 439. Véase también Renato BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986: «Ersilia patisce tutto il lato negativo di quel suo “essere” che mai approda all'esercizio di un qualche possesso, lo avverte come una fastidiosa nudità, sentendosi tenuta a “vestirla” in qualche modo, a darsi una forma», p. 224.

<sup>312</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Vestire gli ignudi*: «Lasciatemi morire in silenzio: nuda. Andate! Lo posso ben dire, ora, mi pare, che non voglio più vedere, che non voglio più sentire nessuno? Andate, andatelo a dire, tu a tua moglie, tu alla tua fidanzata, che questa morta – ecco qua – non s'è potuta vestire», p. 450.

sentimientos, y las impresiones de los personajes que se relacionan con ella. Ersilia no consigue encontrar las palabras adecuadas para expresarse: esta dificultad no se halla sólo en la calidad negativa de la palabra, sino también en la incapacidad por parte de Ersilia de buscar su propia identidad. Una resignación profunda le impide actuar con decisión frente a las circunstancias, ofreciendo un ejemplo paradigmático de la dureza de la máscara pirandelliana.

No se trata de una dureza física, sino de una calidad que deriva precisamente de la inicial disposición a dejarse forjar. La absoluta ausencia de cualquier rasgo anterior a la máscara, determina la presencia dura y asfixiante de la máscara misma. En este sentido también el título del drama ha de ser entendido en doble clave: *vestire/ svestire*, porque se trata precisamente de desnudar las máscaras, en el doble proceso de imposición y anulación, en teatro como en la vida. Otra mujer pirandelliana ha perdido su identidad, dependiente de las diferentes percepciones de los demás. Otra mujer se ha descubierto una, ninguna y cien mil. Para concluir el itinerario es necesario mencionar de paso a Evelina, protagonista de *La signora Morli, una e due*. Evelina Morli experimenta una extraña duplicidad de sentimientos. Contendida entre el marido Ferrante Morli y el amante Lello Carpani, se descubre totalmente dividida en dos mujeres diferentes: es Lina para Lello y Eva para Ferrante. Con Ferrante ha tenido un hijo, Aldo, y con Lello una hija, Titti. La decisión final de volver definitivamente con Lello, que ha cuidado de ella y de Aldo durante los 14 años de desaparición de Ferrante no cierra el dilema de Evelina, ya conciente de la ilusión de ser una, idéntica siempre.<sup>313</sup>

El *sentimento fondamentale* de Evelina es la experiencia profunda de una escisión: las dos personalidades que conviven dentro de ella determinan la falta de seguridad sobre su propia identidad. Aquí el humorismo pirandelliano actúa no sólo en la actitud interna de Evelina, sino también en los comportamientos externos que la convierten en desconocida para ella misma. No se trata de la simple percepción de la duplicidad, sino de un proceso más hondo que pone en duda las creencias que sustentan una entera visión del mundo. Evelina confiesa su dolorosa experiencia a través de palabras que la acercan a los personajes más indagadores de la narrativa pirandelliana:

---

<sup>313</sup> Redactado en 1920, deriva de los cuentos *Stefano Giogli, uno e due* (1909) y *La morta e la viva* (1910). Se estrenó en Roma el 12 de noviembre de 1920.

L'ho provato io, con tutto l'orrore di vedere in me un'altra – quell'altra – oltre questa che sono qua per te e per me stessa: - due, in una persona sola! In un solo corpo, ma che potrebbe essere di «questa» e di «quella», se non dovesse parere mostruoso e assurdo che allora, per se stesso, questo corpo, non sarebbe più nulla, fuori di quel sentimento che lo fa essere ora di «questa» e ora di «quella»; e con la memoria intanto dell'una e dell'altra – vedi? Questo è il terribile! – terribile perchè rompe quell'illusione che ciascuno si fa, ricordando, di essere «uno», sempre lo stesso. Non è vero! L'ho veduto, l'ho provato io!<sup>314</sup>

De esta manera el espacio dramático vibra por la constante incertidumbre que caracteriza los personajes, dibujando una estructura aparentemente desconectada. En realidad la conexión se encuentra en Evelina que provoca las respuestas y los actos de los otros personajes. La relación constituye como siempre un aspecto decisivo de la experiencia humana, atrapada en el juego de las máscaras que incide profundamente en la identidad de las personas, teatrales y sociales.

La identidad de la señora Ponza permanece desconocida primariamente para ella misma, asumido el total relativismo de cualquier afirmación y la inutilidad de la búsqueda de una personalidad unitaria. Por eso L'Ignota casi se burla de la sociedad y de la vida, construyendo y desmontado su personalidad según las indicaciones del mundo exterior, hacia la dudosa escucha de sus internas exigencias. Ersilia desesperadamente busca ser alguien ante los ojos de los otros, pero el intento fracasa frente a la potencia de las máscaras que han determinado la pérdida total de su identidad. Evelina se debate entre la doble percepción que agita su interior, optando por la solución preferible para la sociedad mientras ella misma desconoce la realidad de sus deseos.

El riesgo para estas mujeres pirandellianas podría ser la locura, o la decisión de refugiarse detrás de la máscara de la locura para buscar una identidad coherente. Pero la señora Ponza, L'Ignota, Ersilia y Evelina son demasiado frágiles para emprender el viaje hacia la locura, aunque conozcan la fuerza de las palabras dictadas por esta máscara

---

<sup>314</sup> Luigi PIRANDELLO, *La signora Morli, una e due*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*, p. 725.

definitiva.<sup>315</sup> Ahora que la palabra ha revelado toda su vacuidad, ahora que la máscara del lenguaje se ha disuelto, entre la risa y el llanto, Pirandello acompaña a sus personaje en los abismos de la locura, necesidad y posibilidad, cárcel y liberación. Y lo hace siempre con las armas del humorismo, determinando una relación aún más estricta entre el escenario y la vida, con todas las consecuencias que esta decisión implica.

---

<sup>315</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Come tu mi vuoi*: «Le pazze soltanto hanno il privilegio di poterle urlare – chiare – davanti a tutti – certe cose!», p. 462.

Luigi PIRANDELLO, *Vestire gli ignudi*: «Bada che posso dir tutto, io, adesso – quello che nessuno ha mai osato dire – tocco l'ultimo fondo io – la verità dei pazzi, grido – le cose brutte di chi non pensa di rialzarsi più – di coprire la sua più intima vergogna», p. 439.

Luigi PIRANDELLO, *La signora Morli, una e due*: «Vedersi un'altra? È la pazzia. Sono anche quell'altra sai? È certo! Ma non debbo più vedermi, così, qua e là, questa e quella. Basta! Basta!», p. 725.

#### d) *Enrico IV*

Ejemplo paradigmático de la dramaturgia pirandelliana, *Enrico IV*<sup>316</sup> analiza y descompone el hombre en toda la plenitud de sus máscaras, entre el peso de las leyes y la soledad del alma, la tragedia del sentimiento y la manía del pensamiento. La complejidad del estilo y la profundidad de los contenidos expresados dibujan una estructura dramática difícil de circunscribir, generando un espacio dramático denso de referencias y sugerencias. De hecho, al empezar la tragedia el drama íntimo del personaje ya se ha consumado: el protagonista privado de nombre ya lleva la trágica máscara de Enrico IV, después de la cabalgata histórica que atrapó su identidad y la fijó en la forma del emperador de Baviera. Ahora vive en un exilio dorado, rodeado por cuatro servidores que interpretan el papel de consejeros secretos, mientras la extraña representación ya ha asumido los rasgos de una normal cotidianeidad. En realidad Enrico, constreñido por lo informal a la locura, la ha aceptado como nueva y paradójica forma que le permite hacerse actor y director de la humorística representación de su vida. La máscara, en su valor y función de categoría dramática, constituye el amalgama de todos los planos de significación del *Enrico IV*.<sup>317</sup>

En este sentido es posible reconocer una estructura interna al drama, sobre la cual se articulan las relaciones entre los personajes y la evolución del protagonista que experimenta y construye la representación de sí mismo y de la vida. Se trata de un círculo continuo y complejo, que merece la atribución de vital por la necesaria presencia de sus formas y manifestaciones en el recorrido cognoscitivo del personaje pirandelliano. De hecho la primera fase se identifica con la experiencia de la fijación de la forma que traspasa en la elección de

---

<sup>316</sup> La tragedia fue redactada entre septiembre y noviembre de 1921. La primera representación tuvo lugar en Milán el 24 de febrero de 1922.

<sup>317</sup> Cfr. Lone KLEM, «La teatralità di “Enrico IV”», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e il teatro*: «Ci sono le maschere di tutte le illusioni della vita, quella orribile della pazzia, quella del “pazzo”, che si può scegliere per difendere la verità poco conveniente, ci sono le maschere da carnevale, da recita teatrale, da figura patetica quanto il ‘grande e tragico imperatore’, da falso penitente. [...] Infine c’è la maschera di chi è senza volto, la maschera come protezione contro la catastrofe della non-esistenza», p. 370.



una máscara. El proceso de desnudamiento se cumple entonces con el pasaje a la locura, que determina la persona libre y amorfa. Pero las convenciones sociales y las reglas de la convivencia civil obligan a la persona a encerrarse nuevamente en una forma, experimentando así las fases sucesivas del círculo.<sup>318</sup>

En concreto, la primera fase del drama se realiza bajo la soberanía de la forma, encarnada en los cuatro servidores,<sup>319</sup> en la marquesa Matilde, en el doctor y el barón Belcredi que llegan para ofrecer el contenido de aquella tragedia que es la existencia de Enrico IV, la tragedia del hombre y de la vida. También los retratos que adornan la sala del trono constituyen encarnaciones de la forma, imágenes de una realidad comprensible para quién la vivió y que ahora la vuelve a vivir en la mirada y el asombro. Así el dominio de la forma provoca la transformación de la persona en personaje, es decir, la elección de una máscara.

La entrada de Enrico IV constituye la concretización del traspaso a la máscara: «attore magnifico e terribile»,<sup>320</sup> en virtud de su locura, perfectamente consciente de estar representando un papel. Enrico inquieta, conmueve, apasiona con las palabras dolidas sobre la muerte

---

<sup>318</sup> Cfr. Wladimir KRYNSKI, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*: «la psicologia drammatizzata, teatralizzata, di Enrico IV rimanda al cerchio e al ciclo della vita che in quest'opera costituiscono un sistema di allegorie negative che rendono l'individuo umano un oggetto, l'elemento di uno o più sistemi che non controlla», p. 219.

<sup>319</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Enrico IV*: «siamo...siamo così, senza nessuno che ci metta su e ci dia da rappresentare qualche scena. C'è, come vorrei dire? La forma, e ci manca il contenuto! [...] Come sei pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e che li muova così o così e faccia dir loro qualche parola», p. 157.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 164. Pero ya antes de la imposición de la máscara, Enrico experimentaba instantes de una extraña lucidez de representación, que le permitía ponerse afuera de sí mismo: «quella subitanea lucidità di rappresentazione lo poneva fuori, a un tratto, d'ogni intimità col suo stesso sentimento, che gli appariva – non finto perchè era sincero – ma come qualche cosa a cui dovesse dare lì per lì il valore... che so? d'un atto di intelligenza, per sopperire a quel calore di sincerità cordiale, che si sentiva mancare. E improvvisava, esagerava, si lasciava andare, ecco, per stordirsi e non vedersi più», p. 164.

Véase también Elio GIOANOLA, «Mito e follia nell'Enrico IV», AA.VV., *La "Persona" nell'opera di Luigi Pirandello*: «È come dire che, da folle, Enrico è diventato quello che era da sempre, realizzando pienamente le sue tendenze alla fuga dalla vita, dai rapporti, dall'amore: non è diventato pazzo perché ha battuto la testa, ma ha battuto la testa per diventare pazzo», p. 154.

de su madre, a la penitencia, a la imagen que cada quién se construye de sí mismo y del mundo, a la necesidad de llevar con dignidad su propia máscara. Los personajes intentan comprender las reflexiones del rey, actuando la pirandelliana desintegración de la realidad en la multiplicidad de imágenes y percepciones personales. Pero nadie realmente observa y entiende, nadie es capaz de penetrar el mundo de Enrico que, tranquilo, empieza a quitarse el hábito que lo encarcela, dejando que su persona hable detrás de la máscara de la locura.

La locura permite al personaje el contacto verdadero consigo mismo, en la conciencia de que sólo rechazando la forma y su fijación es posible descubrirse y comprenderse, cortando los lazos con las normas sociales. La íntima esencia del hombre aparece inexorablemente sepultada por la experiencia de una incomunicabilidad de naturaleza existencial. Por eso Enrico se niega a representar la comedia social: la máscara y el disfraz que lleva con lúcida irrisión actúan como válvulas liberatorias. El rey ha entendido que la lógica del loco, ligera como una pluma, va en contra de la lógica dominante, desmontando las certezas y poniendo en discusión los valores, mientras confiere a la persona una imprevisible libertad. Pero al mismo tiempo implica sufrimiento, como verdadera forma de la conciencia que ilumina el desolado panorama de la miseria humana.

Enrico se refugia en la locura, en búsqueda de su identidad, deseoso de quitarse la máscara que lo hace personaje, para existir como persona. Pero el encuentro con el pasado, con la vida y sus obligaciones, provoca la renovada fijación en la forma: ahora que su mundo ha sido descubierto, ahora que ha actuado según el instinto y la pasión, ahora que ha hablado sin hipocresías. Ahora Enrico no lleva la máscara de la locura, sino la máscara del loco, otra vez como personaje condenado a representar para siempre su locura. A la libertad divina que procuraba la locura simulada sucede la necesidad fatal de representar la locura para los demás.<sup>321</sup> El círculo ha vuelto a empezar su ruta.

---

<sup>321</sup> Cfr. Jean SPIZZO, «Rappresentazione e simulazione della follia nella “tragedia” di Enrico IV», Roberto ALONGE (Ed.), *Studi pirandelliani. Dal testo al sottotesto*, Bologna, Pitagora, 1986: «la tragicità del personaggio deriva da questo passare da una follia libera a una follia contingente», p. 129.

En consecuencia el espacio dramático se organiza alrededor de las contradicciones y los conflictos que Enrico y los otros personajes experimentan, antes que nada a través del lenguaje de monólogos y diálogos. Se trata de un lenguaje móvil y alusivo, en cuyas expresiones se confunden continuamente pasado y presente, realidad y ficción, dejando que se transparente a cada palabra la lúcida conciencia del juego.<sup>322</sup> El personaje humorista atrae a los demás en la representación artística de su vida, en calidad de autor, director y actor al mismo tiempo. Todos se mueven en un espacio circunscrito por sus relaciones con Enrico, que ponen en marcha una serie de antinomias: entre realidad e imágenes de la realidad, entre normalidad y anormalidad, entre libertad y obligación. El rey se burla de aquella humanidad cómoda en sus formas, asustada por la vida. Antes que nada de la marquesa Matilde, fuertemente anclada al recuerdo de su juventud y de Enrico, de la mirada de él.<sup>323</sup> Por eso comprende plenamente el cambio decisivo que la locura patológica determinó en el rey durante la cabalgata: «Non dimenticherò mai quella scena, di tutte le nostre facce mascherate, sguajate e stravolte, davanti a quella terribile maschera di lui, che non era più una maschera, ma la Follia».<sup>324</sup>

El recuerdo del antiguo amor que Enrico le había demostrado constituye así su *sentimento fondamentale*, que le hace entender que realmente el rey la ha reconocido. El mundo que Enrico ha construido dentro y fuera de sí la fascina, escucha admirada sus revelaciones pero no es capaz de quitarse la máscara ella también. Lo mismo experimenta Belcredi, cuya personalidad se construye en la relación

---

<sup>322</sup> Cfr. Corrado DONATI, *La solitudine allo specchio. Luigi Pirandello*, Roma, Lucarini, 1980: «vi è una sfasatura intenzionale tra linguaggio e realtà, cosicché il destinatario è come 'attraversato' dal segno che, diretto alla superficie del suo essere (la finzione), va invece a colpire la sua realtà più intima: in tal modo egli è trascinato a partecipare al gioco», p. 86.

<sup>323</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Enrico IV*: «Càpita, tra le tante disgrazie a noi donne, caro dottore, di vederci davanti, ogni tanto, due occhi che ci guardano con una contenuta, intensa promessa di sentimento duraturo! [...] Niente di più buffo! [...] Quando risi così di lui fu anche per paura. Perché forse a una promessa di quegli occhi si poteva credere e sarebbe stato pericolosissimo», p. 163.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 165. Matilde también comprende el íntimo sufrimiento de Enrico por todos los años vividos en aquella locura patológica: «E allora il suo discorso m'è parso pieno, tutto, del rimpianto della mia e della sua gioventù – per questa cosa orribile che gli è avvenuta, e che l'ha formato lì, in quella maschera da cui non s'è potuto più distaccare, e da cui si vuole, si vuole distaccare», p. 174.

con Matilde.<sup>325</sup> El barón utiliza un lenguaje marcado por la amarga ironía frente a la vida y a las ilusiones que genera, mientras envidia y admira la felicidad de los locos, libres de las constricciones de la lógica dominante.<sup>326</sup> En la confrontación final con Enrico, Belcredi actúa como un obstáculo en el sentido literal del término, mientras se pone entre el rey y Frida, pero también como fuerza que intenta reducir la realidad de Enrico al nivel del juego de la sociedad.<sup>327</sup> Por eso no le queda otra alternativa que reconocer: «Tu non sei pazzo!».<sup>328</sup>

No sorprende que el doctor Dionisio Genoni no llegue a la misma conclusión. Encerrado en la máscara que le asegura la respetabilidad social, identifica en el asalto final de Enrico a Belcredi la confirmación de sus hipótesis: «lo dicevo io!».<sup>329</sup> A lo largo de sus intervenciones ostenta certezas que los hechos no validan, utilizando un lenguaje que revela toda la atención a la forma que lo caracteriza. La seriedad y la absoluta convicción que emplea para investigar las causas de la locura de Enrico y proponer el plan salvador contrastan con su persona física, irónicamente oprimida por el peso de la máscara exterior.<sup>330</sup> Máscara que los cuatro consejeros llevan con ironía y hasta con orgullo, conscientes de representar un papel en la gran mascarada que es la vida de Enrico IV. Hasta que la representación traspasa en sus propias vidas y se transforma en realidad percibida. Precisamente un diálogo entre los cuatro abre el drama y el abrazo que los une todos a Enrico lo cierra. Desde el principio muestran un placer sádico en secundar la locura del rey hasta la revelación final que los deja desprevenidos y dudosos. Pero ya se muestran dispuestos a seguir los

---

<sup>325</sup> Cfr. *Ibid.*: «Quel che Tito Belcredi è poi in fondo per lei, lo sa bene lui solo, che perciò può ridere, se la sua amica ha bisogno di fingere di non saperlo; ridere sempre per rispondere alle risa che a suo carico le beffe della marchesa suscitano negli altri», p. 160.

<sup>326</sup> Cfr. *Ibid.*: «Ma i pazzi, cari miei – (non lo sanno, purtroppo!) – ma hanno questa felicità di cui non teniamo conto... [...] Non ragionano!», p. 178.

<sup>327</sup> Cfr. Michael CAESAR, «Enrico's foil: the function of Belcredi in "Enrico IV"», *The Yearbook of the British Pirandello Society*, 2 (1982): 48-54.

<sup>328</sup> Luigi PIRANDELLO, *Enrico IV*, p. 188.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>330</sup> Cfr. *Ibid.*: «Ha una bella faccia svergognata e rubicunda da satiro; con occhi fuoruscanti, corta barbettina arguta, lucida come d'argento: belle maniere, quasi calvo», p. 160. Precisamente la conformación física y la propuesta del doctor Genoni han permitido acercarlo a los cánones de la *commedia dell'arte*. Cfr. Eric BENTLEY, «Il tragico imperatore», *The Tulane Drama Review*, X.3 (1966): «His grand design is closer to *commedia dell'arte* than to the clinic», p. 68.

consejos del trágico emperador,<sup>331</sup> saboreando así el gusto de la ficción y de la representación lúcida.

Es evidente pues que las situaciones vividas por los personajes los obligan a preguntarse quiénes son, qué es lo que realmente saben y quieren, mientras obligan al espectador a cuestionar la autenticidad de la persona y el sentido de la existencia misma. Enrico experimenta los dos procesos conduciendo hasta los extremos la pregunta radical sobre la vida y la prisión de las normas y los prejuicios, en un mundo dónde la locura se transforma paradójicamente en la única modalidad posible de entenderse y comunicar.

A nivel puramente patológico los orígenes de la locura de Enrico se hallarían en la caída del caballo, pero la locura como máscara elegida encuentra su manantial en el despertar sucesivo a los doce años de locura inconsciente. De todas formas resulta posible identificar una serie de síntomas, a través de los diálogos entre los personajes, precedentes al ingreso de Enrico: el amor no correspondido por parte de Matilde, la rivalidad con Belcredi y la irrisión generalizada.<sup>332</sup> Porque, ya antes de la caída, Enrico no era como los otros, sino que estaba lleno de una vida magmática, dolida por los lazos de la apariencia y la normalidad. Sobre todo «recitava benissimo».<sup>333</sup> Precisamente la amarga conciencia de estar representando una vida que no le pertenecía, induce Enrico a elegir la máscara de la locura:

Preferii restar pazzo – trovando qua tutto pronto e disposto per questa delizia di nuovo genere: viverla – con la più lucida coscienza – la mia pazzia e vendicarmi così della brutalità d’un sasso che m’aveva ammaccato la testa! La solitudine – questa – così squallida e vuota come m’apparve riaprendo gli occhi – rivestirmela subito, meglio, di tutti i colori e gli splendori di quel lontano giorno di carnevale. [...] Fare che diventasse per sempre

---

<sup>331</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Enrico IV*: «Dovevate supervelo fare per voi stessi, l’inganno; non per rappresentarlo davanti a me, davanti a chi viene qua in visita di tanto in tanto; ma così, per come siete naturalmente, tutti i giorni, davanti a nessuno [...] sentendovi vivi, vivi veramente nella storia del mille e cento, qua alla Corte del vostro Imperatore Enrico IV», p. 183.

<sup>332</sup> Cfr. *Ibid.*: La marquesa Matilde ofrece claramente la indicación: «il mio riso si confondeva con quello di tutti gli altri – sciocchi – che si facevano beffe di lui», p. 164.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 164.

– non più una burla, no; ma una realtà, la realtà di una vera pazzia: qua, tutti mascherati.<sup>334</sup>

Así explica su decisión, la voluntaria ficción de la locura que todavía no apacigua el deseo de vivir, aunque represente la forma más auténtica de vida. Por eso la contradicción caracteriza en sumo grado la presencia dramática de Enrico, en su aspecto exterior como en las modalidades lingüísticas.<sup>335</sup> Dimitido y penitente se muestra en el primer encuentro con Matilde, el doctor y Belcredi, perfectamente metido en el papel que ha elegido para sí, rey en los gestos y en las palabras, que pronuncia «come uno che in una parentesi d'astuzia, si ripassi la parte».<sup>336</sup> Todo en su actitud es calculado y minuciosamente medido: conmovido y delicado con Matilde, irónico con el doctor, duro y amargo con Belcredi. Siempre una sonrisa astuta ilumina su rostro, cubierto por la máscara de un loco, capaz de estimular las convicciones del doctor, provocar los celos del barón, afectar los sentimientos de la marquesa. En realidad es un hombre libre, disfrazado de loco, disgustado por la farsa que le hacen protagonizar. Sus palabras translucen todo el drama de la persona que se descubre sola y vacía cuando caen las máscaras impuestas por la sociedad y

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>335</sup> Una larga acotación introduce el ingreso de Enrico IV, cuya apariencia exterior ya revela el íntimo sufrimiento del personaje humorístico: «È presso alla cinquantina, pallidissimo, e già grigio sul dietro del capo; invece sulle tempie e sulla fronte, appare biondo, per via di una tintura quasi puerile, evidentissima, e sui pomelli, in mezzo al tragico pallore, ha un trucco rosso da bambola, anch'esso evidentissimo. Veste sopra l'abito regale un sajo da penitente, come a Canossa. Ha negli occhi una fissità spasmosa, che fa spavento; in contrasto con l'atteggiamento della persona che vuol essere d'umiltà pentita, tanto più ostentata quanto più sente che immeritato è quell'avvilimento», en Luigi PIRANDELLO, *Enrico IV*, p. 168.

Con relación a las características del lenguaje de Enrico véase Marina MAGGI, «Enrico IV: la maschera e il nulla», *Esperienze letterarie: rivista trimestrale di critica e cultura*, 20.2 (1995): «come in un rimando di specchi le contraddizioni si moltiplicano, si affastellano con disorientanti germinazioni; le opposizioni si intersecano con crudele euforia demolitrice in un feroce balletto antifrastico; ma proprio su queste laceranti ambiguità il dramma particolare dell'aristocratico in maschera, caduto da cavallo e impazzito, si salda al dramma di tutti gli uomini», p. 72. Y también Catherine ARTURI PARILLA, *A theory for reading dramatic texts*: «Henry is born in and of language; he composes his form from language. Yet, language, as convention, limits him as well. Henry is tragically aware that he is doomed to repetition and his closing remark affirms his understanding of this process», p. 76.

<sup>336</sup> Luigi PIRANDELLO, *Enrico IV*, p. 169.

necesarias para su existencia.<sup>337</sup> Enrico explora con agudeza toda la gama de consecuencias que la subjetividad de la palabra activa, encontrando así en la locura el polo alternativo para vivir su personal mascarada:

Perchè trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa? Trovarsi davanti uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni! – Eh! Che volete? Costruiscono senza logica, beati loro, i pazzi! O con una loro logica che vola come una piuma. [...] E quante cose mi parevano vere! E credevo a tutte quelle che mi dicevano gli altri, ed ero beato! [...] Guai se vi affondaste come me a considerare questa cosa orribile, che fa veramente impazzire: che se siete accanto a un altro, e gli guardate gli occhi – come io guardavo un giorno certi occhi – potete figurarvi come un mendico davanti a una porta in cui non potrà mai entrare: chi vi entra non sarete mai voi, col vostro mondo dentro, come lo vedete e lo toccate; ma uno ignoto a voi, come quell'altro nel suo mondo impenetrabile vi vede e vi tocca...<sup>338</sup>

Este fragmento de un largo monólogo condensa las razones de la elección de la locura como respuesta a la fijación de la máscara y a la subjetividad de la palabra. Enrico atraviesa todas las etapas del recorrido cognoscitivo, desde el reconocimiento de las ilusorias construcciones humanas hasta la descomposición de la personalidad y la imposibilidad de comunicar a través de miradas y palabras. Precisamente la mirada del otro lo vuelve loco, mientras desnuda su existencia frágil y transparente, quebrando su ser.<sup>339</sup> Así grita el relativismo de todas las interpretaciones, la frágil movilidad de los conceptos de normalidad y anormalidad, las distinciones necesarias para el perpetuarse de la vida social.

---

<sup>337</sup> *Cfr. Ibid.*: «Non vedi come li paro, come li concio, come me li faccio comparire davanti, buffoni spaventati! E si spaventano solo di questo, oh: che stracci loro addosso la maschera buffa e li scopra travestiti; come se non li avessi costretti io stesso a mascherarsi, per questo mio gusto qua di fare il pazzo», p. 180.

<sup>338</sup> *Ibid.*, pp. 181-182.

<sup>339</sup> *Cfr.* Robert DOMBROSKI, «Follia come metafora in “Enrico IV”», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e il teatro*, pp. 351-358.

La figura de Enrico se vuelve gigantesca mientras contempla su miseria que es la miseria de cada hombre, de vidas no vividas.<sup>340</sup> De manera que la consecuencia más trágica de la locura del rey no se encuentra en el asalto a Belcredi, sino en la nueva conciencia que interviene en su recorrido existencial y que lo hace traspasar a la locura obligada. Su venganza no se dirige contra el antiguo rival, sino hacia la vida misma: en el silencio de muerte y desesperación que cierra el drama resuena agudo el último grito de Enrico, el «per sempre» llegado sin remedio. Enrico no se coloca sólo fuera de la realidad, en la ilusión consciente, sino también fuera y más allá de los papeles que cada uno representa, convencido de estar viviendo su vida. Así los hombres perennemente enmascarados son los verdaderos locos, mientras la locura de Enrico es su sabiduría y su salvación, imagen de una libertad ilimitada y absoluta que envuelve el lenguaje, el espacio y el tiempo.<sup>341</sup>

Así el drama de Enrico despliega todos los hilos que tejen la máscara como categoría dramática, desde la palabra hasta la locura. Antes que nada a través del nombre: Enrico IV lleva el nombre de la máscara que ha elegido para sí, la identidad del hombre que era antes ha desaparecido completamente. Para él y para todos es el emperador de

---

<sup>340</sup> El mismo Pirandello pone el acento sobre la universalidad de la experiencia de Enrico, en una de las acotaciones que orientan la confesión del rey a sus servidores: «L'ombra, nella sala, comincia ad addensarsi, accrescendo quel senso di smarrimento e di più profonda costernazione da cui quei quattro mascherati sono compresi e sempre più allontanati dal Grande Mascherato, rimasto assorto a contemplare una spaventosa miseria che non è di lui solo, ma di tutti», en Luigi PIRANDELLO, *Enrico IV*, p. 182.

Véase también Arcangelo Leone DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*: «È sua la tragedia dell'uomo pirandelliano. E son suoi anche tutti i momenti che quella tragedia altrove hanno rappresentato. Suo il dramma di chi, perduto nell'informale, cerca una forma; di chi, illuso d'averla trovata, muore sotto le rovine della parte delusa; di chi ne evade, perchè insofferente della prigione relativa e mistificante; persino di chi, dal di fuori, si costruisce con i pezzi vani della sua ragione la sua astratta volontà di assoluto», p. 166.

<sup>341</sup> Cfr. Vincenzo LO CASCIO, «Strutture temporali e strategie poetiche in Pirandello», Walter GEERTS – Franco MUSARRA (Eds.), *Luigi Pirandello: poetica e presenza*: «il tempo della pazzia o della finta pazzia è il tempo pirandelliano, in quanto esso annulla per antonomasia la sequenzialità temporale e spaziale», p. 189. Y también Alberto DE VIVO, «Henry IV and time», *Canadian Journal of Italian Studies*, 2.38-39 (1989): «Henry lives his madness as a performance, as re-presentation, as art, and for this reason is distanced from his own spatialization, from his own determined state», p. 44.



Alemania, al punto que los otros personajes ni se atreven a nombrarlo y sólo se refieren a él mediante el pronombre personal.<sup>342</sup> Su mirada atraviesa un amplio espectro de características: delicada y penetrante con Matilde, irónica y provocadora con Belcredi, astuta con el doctor, alegre y feroz con los cuatro consejeros. Enrico modula su visión según los interlocutores, en perfecta coherencia con las necesidades de adaptación de la máscara. Lo mismo hace con la risa: amarga y dolida, aguda y desesperada, terrible y amenazadora, porque la suya es siempre la risa de un loco y por lo tanto libre de limitaciones. Estos elementos exteriores constituyen las cualidades visibles de aquel dilema interior que empieza con el reconocimiento de la vacuidad de la palabra y, pasando por el juego de los papeles y la dispersión de la identidad, llega a la locura.

Enrico experimenta todo el íntimo sufrimiento debido al contraste entre el valor subjetivo de sus palabras y el peso de las mismas palabras repetidas por la sociedad:

Parole! Parole che ciascuno intende e ripete a suo modo. Eh, ma si formano pure così le così dette opinioni correnti! E guai a chi un bel giorno si trovi bollato da una di queste parole che tutti ripeton! Per esempio: «pazzo»! [...] Schiacciare uno col peso di una parola? Ma è niente! Che è? Una mosca! – Tutta la vita è schiacciata così dal peso delle parole! Il peso dei morti!<sup>343</sup>

Esta intervención de Enrico expresa el dolor y la rabia por el poder destructor de las palabras, que enmascaran el lenguaje impidiendo la comunicación y la comprensión entre los hombres. Sólo detrás de la máscara de la locura la palabra puede fluir libre de las constricciones sociales, modulada por los sentimientos y las intenciones de quién la pronuncia. Más allá del silencio, Enrico encuentra en el lenguaje de su locura consciente la posibilidad de expresarse. Y también su condena a la soledad existencial. Así, fuera del juego de las máscaras sociales,

---

<sup>342</sup> Cfr. Donato SANTERAMO, «Enrico IV: the perfect theatrical machine», *Rivista di studi italiani*, 17.2 (1999): «His name is never mentioned, only the third person singular pronoun “lui” is used to refer to him. His ‘real name’ is not in the list of characters, where most of the other characters are presented with either both their ‘real’ name and the name they go under while re-enacting the historical period of Henry IV of Germany, or both their names and roles are mentioned in the text itself», p. 106.

<sup>343</sup> Luigi PIRANDELLO, *Enrico IV*, p. 180.

elige la mascarada que constituye su mundo ilusorio, dónde él solo dicta las reglas del juego y los participantes.<sup>344</sup> Se trata de un juego regido por una ficción construida que explota cuando las necesidades sociales, en las personas de Matilde y el doctor, reclaman nuevamente su papel activo.

Enrico ha renunciado a veinte años de su vida social, encerrado en los hábitos del emperador de Alemania para huir de todas las máscaras, impuestas y elegidas, que hubieran terminado por pulverizar su identidad personal.<sup>345</sup> La exclusión de la sociedad ha implicado también la renuncia a la relación, pero no ha podido impedir la dispersión de la identidad: Enrico asiste al naufragio de la memoria y a la imposibilidad del futuro, traicionado por aquella vida que lo ha inmovilizado en la trágica figura de su inconsistencia. Si la máscara de la locura le ha permitido preservar el estado de fluidez, sin atraparlo en formas elegidas por la sociedad, se ha transformado al mismo tiempo en su esclavitud: desde la simulación liberatoria ha llegado a la simulación obligada.<sup>346</sup>

---

<sup>344</sup> Cfr. Maria Rosaria VITTI ALEXANDER, «Madness and mask: themes and variations in Enrico IV», *PSA. The Official Publication of the Pirandello Society of America*, IV.5 (1989): «In *Enrico IV* the main character imposes the mask of madness on himself in a devious hoax to escape the social game altogether. While for most of Pirandello's 'mad' characters, the mask of madness provides brief moments of freedom from oppressive conditions of their lives, for Enrico IV the continual presence of the mask of madness gives him full freedom of life in the opportunity to establish his own rules in the game of pretence», p. 7.

<sup>345</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Enrico IV*: «C'è poco da dire: ci siamo fissati tutti in buona fede in un bel concetto di noi stessi. Monsignore, però, mentre voi vi tenete qua fermo, aggrappato con tutte e due le mani alla vostra tonaca santa, di qua, dalle maniche, vi scivola, vi scivola, vi sguiscia come una serpe qualche cosa di cui non v'accorgete. Monsignore, la vita! E sono sorprese, quando ve la vedete d'improvviso consistere davanti così sfuggita da voi; dispetti e ire contro voi stesso; o rimorsi; anche rimorsi», p. 170.

<sup>346</sup> Cfr. Tullio PAGANO, «Enrico IV, ovvero: la vertigine della simulazione», *RLA. Romance Language Annual*, 6 (1994): 328-332. También Carmen LEÑERO, *La luna en el pozo. Ensayos sobre el arte teatral entorno a Enrique IV de Luigi Pirandello*, México D.F., Sello Bermejo, 2000: «Hay en la triple máscara del personaje de Pirandello un paranoico, un iluminado y un esquizofrénico, y en sus tramas respectivas una víctima, un verdugo y un juez – o espectador –, roles protagonizados por el mismo sujeto en cada uno de los planos de la única historia que el autor sí ha querido contarnos. Hay en escena un autor de farsas, un director y sobre todo un actor que difícilmente encontrará entre los vivos un cuerpo para encarnar su ficción», p. 70.

La realización dramática de Enrico lo sitúa pues en un estado privilegiado de conciencia, puesto que acepta y vuelve a su favor la mascarada humana:

Questo (*si scuote l'abito di dosso*), questo che è per me la caricatura, evidente e volontaria, di quell'altra mascherata, continua, d'ogni minuto, di cui siamo i pagliacci involontarii [...] quando senza saperlo ci mascheriamo di ciò che ci par d'essere [...] Ci si assuefà facilmente. E si passeggia come niente, così, da tragico personaggio – (*eseguisce*) – in una sala come questa!<sup>347</sup>

Estas palabras de Enrico expresan la profunda resignación frente a la condición humana, que inexorable pide autenticidad de pensamientos y acciones. Pero el gran enmascarado se involucra demasiado en la representación que él mismo ha forjado. Cuando se desnuda lo hace para ponerse la máscara que los representantes de la sociedad le están ofreciendo. Su *sentimento fondamentale* sigue siendo la locura, como virtualidad latente que la máscara transforma en realidad, a través de la palabra.

Pirandello dibuja en la figura de Enrico su mundo de personajes heridos, implorantes y solos: el trágico emperador dilata el eco de los discursos del Padre y de los silencios de la Madre, experimenta con más fuerza que Doro la conciencia de sí y el gusto por la representación de Hinkfuss. Sobre todo activa la cuerda loca que Ciampa había identificado, mientras conduce el juego como Leone Gala. Y todo lo hace a través de una locura multiforme que despliega las vibraciones de la máscara, símbolo de una presencia más allá de las normas y los prejuicios sociales. Pero símbolo también de una ausencia, de un pasado perdido y un futuro solitario. Por eso a veces la muerte constituye la solución más próxima, la posibilidad de entender el sufrimiento de la existencia humana. Siempre a través del teatro.

---

<sup>347</sup> Luigi PIRANDELLO, *Enrico IV*, p. 187.

### e) *La locura y la muerte*

El personaje pirandelliano entiende y explica su sufrimiento a través de la confesión asombrosa del íntimo movimiento de su alma. La culpa y el horror, la inseguridad y el miedo brotan de las palabras y los actos del hombre enmascarado, desnudando su drama interior. Puesto que la palabra ha revelado su función negativa y la identidad su naturaleza contradictoria y dispersa, la locura consciente queda como alternativa posible. Así se desnuda la máscara del discurso, libre de fluir según las exigencias personales, pero al mismo tiempo el hombre experimenta una dolorosa soledad. Encerrado detrás de la máscara, dirige el juego de su vida como único protagonista mientras se aleja de las relaciones sociales. Esta condición, privilegiada en algunos casos, pone en marcha la reflexión sobre el paso del tiempo, sobre la muerte. En plena coherencia con los cánones del humorismo, el personaje entiende la mascarada de la vida cuando se acerca a la muerte. Y este acercamiento es posible gracias a la locura que, desatando los hilos de las marionetas sociales, permite entender el pasado, valorar el presente y proyectar el futuro.

Si para Enrico IV la locura constituye la decisión perenne, el momento eterno que lo fija como criatura del arte y de la vida, otros personajes pirandellianos experimentan la locura como etapa momentánea del recorrido existencial. Siempre se trata de una locura lúcida y elegida, que se despliega en la nueva mirada sobre las situaciones, en el lenguaje y las acciones: una etapa intermedia, una liberación repentina, en el proceso de imposición y desnudamiento de las máscaras. La fugacidad de la experiencia no empobrece su fuerza decisiva en el camino cognoscitivo. La locura consciente, a veces evidente y a veces difuminada, deslumbra por breves instantes la vida de hombres perdidos, enmascarados también a un paso de la muerte.

Es lo que vive el protagonista de *L'uomo dal fiore in bocca*,<sup>348</sup> diálogo en un acto que indaga sutilmente el misterio de la existencia humana, bajo

---

<sup>348</sup> El tema es tomado del cuento *La morte addosso* (1923). La primera representación tuvo lugar en Roma el 21 de febrero de 1923.

una tranquillità y una resignación aparentes. En realidad se trata de un largo soliloquio por parte del protagonista, más que de una verdadera conversación con el hombre que constituye el otro polo de la dialéctica. El hombre con la flor en la boca, próximo a la muerte por aquel epiteloma que le colora los labios, experimenta la suspensión de cualquier proyecto en su vida, del tiempo y del lenguaje. La presencia tan cercana de la muerte resuena en el amargo interés por las vidas de los demás,<sup>349</sup> en la experiencia de la pura contingencia frente a un evento irreversible. Las palabras del protagonista están dictadas por la lúcida locura que la proximidad de la muerte ha despertado. No se trata de una locura visible en la acción y en la situación dramática, sino muy presente en la articulación discursiva, en la elección de las palabras y en la intensidad que engloban. El hombre con la flor en la boca ha entendido, como ya había hecho Enrico IV, la inconsistencia de la vida humana, atrapada al pasado de forma totalmente ilusoria:

Perché, caro signore, non sappiamo da che cosa sia fatto, ma c'è, c'è, ce lo sentiamo tutti qua, come un'angoscia nella gola, il gusto della vita, che non si soddisfa mai, che non si può mai soddisfare, perché la vita, nell'atto stesso che la viviamo, è così sempre ingorda di se stessa che non si lascia assaporare. Il sapore è nel passato, che ci rimane vivo dentro. Il gusto della vita ci viene di là, dai ricordi che ci tengono legati.<sup>350</sup>

Precisamente el gusto de la vida circunscribe el espacio dramático, constituido internamente por la relación entre los dos interlocutores. La presencia silenciosa y pacífica del cliente en el bar configura el contrapunto visual y semántico de la tensión expresada por las palabras del protagonista.<sup>351</sup> La dialéctica entre los dos se concreta en

---

<sup>349</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *L'uomo dal fiore in bocca*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*: «Io le dico che ho bisogno d'attaccarmi con l'immaginazione alla vita altrui, ma così, senza piacere, senza punto interessarmene, anzi...anzi...per sentirne il fastidio, per giudicarla sciocca e vana la vita, cosicché veramente non debba importare a nessuno di finarla», p. 250.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>351</sup> Cfr. Julie DASHWOOD, «Pirandello's one act plays», Julie DASHWOOD (Ed.), *Pirandello. The theatre of paradox*, New York, Edwin Mellen Press, 1996: «The 'silenzio di specchio' (mirror-like silence) would show him the void in which he exists, leading him to madness and destruction, whereas wandering the streets, observing the minutiae of life, conversations with strangers are a shield against madness: a necessary, if fragile, mask. This is Pirandello at his most bleak», p. 111.

una estructura dramática organizada en forma de parábola: el personaje principal representa la imprevista percepción de la libertad humana. El desnudamiento momentáneo, gracias a la locura de los discursos, se hace símbolo de la posibilidad de modificar el recorrido de la existencia, así como la muerte modifica la percepción del pasado y del presente.<sup>352</sup> La meditación sobre la muerte funda también la situación dramática de otro acto único, *All'uscita*.<sup>353</sup> Pirandello describe el encuentro imaginario, a la salida de un cementerio, entre algunos muertos que todavía conservan la apariencia que tuvieron en vida. El *uomo grasso* espera su mujer adúltera, mientras el *filosofo* intenta solucionar sus numerosas preguntas. Y cuando la *donna uccisa* aparece, su risa histérica se transforma en llanto. Cuatro seres vivientes pasan cerca de los muertos, revelando la diferencia mínima entre apariencias y aspectos de la vida.

La locura consciente de los personajes se halla en la decisión de encontrar la respuesta a la pregunta radical sobre la vida, antes de desaparecer del todo. En un espacio intersticial entre la vida y la muerte, dejan por un instante sus máscaras sociales para desnudar la máscara del discurso y utilizarla como recurso auténtico y libre. La identidad que los demás les atribuían en vida ha quedado en la tumba, mientras permanece la identidad que cada uno se confiere. Por eso el espacio dramático oscila entre la serenidad de la muerte y el deseo de la vida, entre la realidad física y la realidad imaginaria. La estructura dramática que rige este espacio es totalmente inestable y abierta, aunque una intervención del filósofo abra y cierre la obra. Pero se trata de una intervención que condensa toda la indecisión y la confusión acerca de las razones de la existencia humana.<sup>354</sup>

Justamente Pirandello definió el acto único *mistero profano*, expresando así la amarga resignación frente a una vida misteriosa que pierde sus

---

<sup>352</sup> Cfr. Maurice ACTIS-GROSSO, «Polimorfismo pirandelliano ossia teatralità del narrato e narratività del teatro. Dal libro alla scena: L'uomo dal fiore in bocca», *Narrativa*, 11 (1997): «Le quinte rivelano l'interiorità e l'universalità del dramma proposto: i "caratteri", come preferiva chiamare i personaggi Pirandello, sono simboli delle nostre metamorfosi, particolarmente dell'ultimissima dettata dalla morte», pp. 146-147.

<sup>353</sup> La redacción es de abril de 1916, mientras la primera representación tuvo lugar en Roma el 28 de septiembre de 1922.

<sup>354</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *All'uscita*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*. «Ho paura ch'io solo resterò sempre qua, seguitando a ragionare», p. 1119.

rasgos de sagrado por la mascarada que la dirige. De hecho, como bien subraya Paola Daniela Giovanelli, «alle due dimensioni di vita dell' uomo grasso e della donna uccisa si contrappone la deformazione provocata dalla necessità, dal destino, dall'identità del pensiero incarnata nella vana figura del filosofo».<sup>355</sup> Insiste sobre la obsesión de encajar en formas reconocibles los sentimientos y las emociones, eligiendo las máscaras apropiadas para cada circunstancia. El *sentimento fondamentale* del personaje que activa y orienta el diálogo consiste precisamente en la conciencia de la mezquindad de la experiencia humana:

Ma questa è la sorte di tutti i sentimenti che si vogliono costruire una casa: si rimpiccioliscono, per forza, e diventano anche un poco puerili, per la loro vanità. È la sorte stessa di quell'infinito che è in noi, quando per alcun tempo si finisce in quest'apparenza che si chiama uomo, labile forma su questo volubile granello di terra perduto nei cieli.<sup>356</sup>

El hombre es una forma lábil, incierta e inconstante que se sustenta por el gusto de la vida, que nunca se acaba. La permanencia en el estado intermedio permite a los personajes entender el trágico destino humano, la condena de las máscaras. El razonamiento libre y fluido hace así posible la comprensión de la muerte, como reconocimiento de las ilusiones de la vida y de la vacua consistencia de todos los papeles representados. La acción dramática se desarrolla en las formas de un diálogo que tiene mucho en común con un lúcido interrogatorio. Precisamente la indagación rige la sucesión de los hechos en otro drama que indaga el contraste entre las normas sociales y el instinto: *Non si sa come*. Romeo Daddi, en un momento de dispersión, ha sido infiel a su esposa Bice con Ginevra, mujer de su

---

<sup>355</sup> Paola Daniela GIOVANNELLI, «Gli atti unici e il metateatro come ossessione», Stefano MILIOTO (Ed.), *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1978, p. 196. Véase también Maurizio DEL MINISTRO, *Pirandello scena personaggio e film*, Roma, Bulzoni, 1980: «la vita è tentazione illusoria, fenomeno fallace, il cui profumo e polifonia sono finzioni sceniche, crudeli illusioni, tragiche e sontuose mascherate, che accompagnano l'uomo fino al termine dell'esistenza, all'uscita" dall'umano consorzio, in quel cimitero che non è dei morti, ma dei "vivi" che vogliono continuare a consistere ancora in qualche modo, fabbricandosi topografie idealizzate dei propri affetti, delle proprie precarie speranze», p. 29.

<sup>356</sup> Luigi PIRANDELLO, *L'uomo dal fiore in bocca*, p. 1115.

mejor amigo Giorgio. Este delito inocente le recuerda otro que cometió cuando era un joven: el asesinato de un coetáneo. Entonces empieza a actuar como loco, perdido en su dolor, hasta confesar todo a Bice y Giorgio.<sup>357</sup>

La actitud de Romeo constituye el argumento de las discusiones entre sus amigos y Bice, incapaces de entender un cambio tan radical en sus actos y discursos.<sup>358</sup> En realidad el protagonista del drama, después de la unión con Ginevra, ha tenido que traspasar al polo de la locura. Desnudado de la máscara de marido fiel e imposibilitado para explicar con palabras la motivación de su gesto, se ha refugiado en la libertad de intención y acción que la locura le ofrece: «Fortuna, che tutta la vita è così! Non si sa come! E la volontà non ci può nulla! – Vorrei sapere chi ha detto che sono pazzo. Io no di certo. Io penso ora così, perché vedo: vedo».<sup>359</sup>

La libertad ofrecida por la locura posibilita a Romeo la visión clara de las circunstancias, más allá de las leyes sociales y las reglas de la convivencia civil. Ahora puede ver todo lo que normalmente los sabios no saben o no quieren ver. Experimenta la profunda escisión de su personalidad, la falta de consistencia de todas las creencias y las ilusiones que han animado su vida hasta el momento. La culpa por la acción cumplida junto a Ginevra frota los pilares que regían su vida conyugal, la amistad con Giorgio y la honestidad frente a la sociedad. Así, desnudado de las máscaras que le permitían relacionarse con sus símiles, se refugia en la locura, en el intento desesperado de conferir sentido a su existencia.

La locura consciente constituye la etapa intermedia y decisiva en el proceso cognoscitivo de Romeo. De la misma manera configura el

---

<sup>357</sup> El drama deriva de los cuentos *Nel gorgo* (1913), *Cinci* (1932) y *La realtà del sogno* (1914), redactado en el verano de 1934 se estrenó en Roma el 13 de diciembre de 1935.

<sup>358</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Non si sa come*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*: «Gli occhi! Gli si vede dagli occhi! E poi, quando mai lui ha parlato così? Dice, sì, alle volte, anche cose che t'atterriscono da come sono tue, di pensieri che hai avuto un momento, con una lucidità che hai l'impressione di restargli nuda davanti, e non puoi più crederlo pazzo», p. 1008.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 1009. Y también a Ginevra que insinúa una locura fingida, Romeo contesta: «Vorrei farlo per davvero, Ginevra! Sarebbe così comodo, sotto la maschera; ma non la reggo; me la levo», p. 1009.



momento central del drama, articulado en base a una estructura triádica: la fase inicial se caracteriza por el extraño comportamiento de Romeo, que los demás no consiguen entender. El segundo polo de la tríada se identifica con las confesiones del protagonista, a través de un lenguaje que huye continuamente de la máscara. El tercer momento cierra el drama, desnudando también los otros personajes de sus máscaras, dejando paso a la muerte.

El espacio dramático se construye en la constante relación entre la vida y su virtualidad en el sueño,<sup>360</sup> que traspasa en la ilusoria identificación de la realidad con las percepciones y las construcciones humanas. Aquí se inserta la reflexión sobre la muerte: detrás de la máscara de la locura Romeo examina y entiende una acción del pasado, una muerte que él provocó. Así puede ver todas las ilusiones de la vida que la muerte desvelará como tales:

Io credo che quando ci saremo liberati della vita, forse la più grande sorpresa che ci aspetterà sarà quella delle cose che non c'erano, che ci pareva ci fossero e non c'erano: suoni, colori; e tutto ciò che vi sentimmo, e tutto ciò che vi pensammo, e ce n'affliggemmo tanto o ne gioimmo tanto: tutto era niente; e la morte, questo niente della vita, come c'era apparsa; lo spegnersi di questo lume illusorio, caldo, sonoro e colorato, per migrare forse verso altre misteriose illusioni.<sup>361</sup>

Por eso desesperadamente busca una justificación para sus actos y consigue encontrarla en la falta de unidad y coherencia de su identidad. Paradójicamente la explicación se halla en el reconocimiento de un límite, que no es sólo de Romeo sino de toda la humanidad. El

---

<sup>360</sup> Cfr. Daniela BINI, «L'ultimo teatro di Pirandello come sublimazione dell'eroticismo», *Italica*, 70.1 (1993): «La disperazione del protagonista [...] s'impone con violenza nel monologo sul sogno che, per Pirandello, è altrettanto reale quanto il fatto, ma nello stesso tempo si sottrae a qualunque giudizio, in quanto involontario e può rimanere per sempre nascosto perchè avvenuto solo nella psiche», p. 50.

<sup>361</sup> Luigi PIRANDELLO, *Non si sa come*, p. 1011. Y también: «E poi è sempre così: tutto incerto, sospeso, volubile; vacilla tutto; la volubilità della vita non rispetta neanche i muri fermi delle case nelle strade. Quando credi d'esserti fatta una coscienza e hai stabilito che ogni cosa è così o così, ci vuol così poco a farti riconoscere che questa tua coscienza era fondata su nulla, perchè le cose, quelle che tu credi più certe, possono esser altre da quelle che credi; basta farti sapere una cosa, il tuo animo cangia d'un tratto, addio coscienza, diventa subito un'altra», p. 1010.

continuo juego de las máscaras, en el doble proceso de imposición y desnudamiento, determina la descomposición de la personalidad, como ya el drama de las mujeres pirandellianas ha demostrado. Bice y Ginevra se unen a ellas: la primera obligada a cambiar de máscara para entender la acción del marido y justificarla como locura momentánea, la segunda desesperadamente atrapada a la máscara que ha elegido para sí y que le asegura el respeto y el amor de Giorgio. Pero ambas sufren cuando experimentan la duplicidad que albergan. La Bice honesta se descubre dispuesta a mentir, la Ginevra enamorada se descubre infiel. Sólo por breves momentos, porque enseguida vuelven a sus papeles.

La libertad ofrecida por la locura demanda un precio demasiado alto: la soledad y la condena al exilio, a la vida fuera de la vida, en la muerte de todas las ilusiones pero también de todas las relaciones.<sup>362</sup> Por eso el drama se cierra con las palabras resignadas de Romeo, mientras Giorgio le dispara: «Anche questo è umano...».<sup>363</sup> Pirandello colora sus personajes de una humanidad multiforme, siempre cuestionada por las situaciones más absurdas e ilógicas. Una humanidad que la máscara esconde y revela al caer. Es lo que pasa a los protagonistas de *O di uno o di nessuno*: Carlino Sanni y Tito Morena son dos amigos inseparables, comparten el piso, el trabajo y hasta una mujer, Melina. Todo parece ir bien, hasta que Melina se queda embarazada y los dos amigos se transforman en enemigos. Abandonan a Melina que muere después de dar a luz. Carlino y Tito no consiguen ponerse de acuerdo, así el niño es entregado al señor Franzoni, vecino de Melina que acaba de perder a su hijo.<sup>364</sup>

---

<sup>362</sup> Denso de significados en este sentido es un fragmento de una intervención de Romeo, que expresa todo el íntimo sufrimiento, detrás de la máscara de la locura: «La mia condanna dev'essere il contrario della carcere; fuori, fuori, dove non c'è più niente di stabilito, di solido, case, relazioni, contatti, consorzio, leggi, abitudini; più nulla: la libertà, ecco, la libertà come condanna, l'esilio nel sogno, come il santo nel deserto, o l'inferno del vagabondo che ruba, che uccide – la rapina del sole, di tutto ciò che è misterioso e fuori di noi, che non è più umano, dove la vita si brucia in un anno o in un mese o in un giorno, non si sa come», en Luigi PIRANDELLO, *Non si sa come*, p. 1028.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 1035.

<sup>364</sup> El drama procede del cuento homónimo de 1912, se redactó en el año 1929 para ser estrenado en Turín el 4 de noviembre del mismo año.

Carlino y Tito experimentan desconcertados la caída del mundo que habían construido con tanta firmeza. Las máscaras que llevaban con orgullo revelan su vacuidad, dejando los dos hombres totalmente dudosos de sí mismos y de las decisiones tomadas hasta el embarazo de Melina. Este suceso inicia una reacción en cadena que arrastra todo el pasado de los protagonistas, desmontando las convicciones que constituían los pilares de su realidad ficticia. Antes que nada emerge con fuerza la rivalidad entre los dos, escondida por años bajo las máscaras de un recíproco aprecio: Tito envidia la dulzura y la timidez de Carlino, mientras éste desearía la seguridad y la belleza de Tito.

La caída de las máscaras modifica también las interacciones lingüísticas entre los dos. Al principio los diálogos son armoniosos y complementarios, la actitud atenta y respetuosa. Cuando Melina revela su condición, Tito y Carlino se aconsejan mutuamente, buscando la solución adecuada. Pero cuando ya el peso de las máscaras se hace insostenible, los dos empiezan a utilizar un lenguaje duro y acusador, impensable en una relación como la que ellos creían compartir. El pasaje momentáneo a la locura permite el cambio. Ambos saben bien que sólo esta solución podría permitir la libertad de palabra y acción. Así, cuando el problema se soluciona con la intervención del señor Franzoni, Tito y Carlino pueden volver a la situación inicial, concretada en el abrazo que cierra el drama.

La relación entre los dos protagonistas configura el espacio dramático, que se estrecha y se amplía según la cercanía y la lejanía que Tito y Carlino establecen. De hecho la estructura dramática se articula en la forma de elipse: el drama empieza con una situación de calma aparente, rota por el embarazo de Melina que traspasa la acción al otro polo de la elipse. Aquí se realiza la etapa de la locura consciente, hasta que el nacimiento del niño y la muerte de Melina reconduce los personajes al polo inicial. En este proceso Melina actúa como elemento catalizador, mientras ella, al principio débil y silenciosa, va asumiendo claramente los rasgos de una mujer decidida y determinada. El *sentimento fondamentale* que la anima es sin duda el amor materno, tan presente ya en la narrativa pirandelliana. Se trata de un amor profundo que sustenta el dolor por el comportamiento de Tito y Carlino,

confiriendo a la joven madre una fuerza desconocida para ella misma.<sup>365</sup>

Paradójicamente, la muerte de Melina permite a Tito y a Carlino la salida de la locura, para volver a llevar las cómodas máscaras que habían elegido. Esta vez la muerte de un tercer personaje se relaciona con la locura elegida por los protagonistas. El proceso de desnudamiento de las máscaras ha sido tan poderoso que la muerte de Melina los ha dejado desprevenidos, funcionando como activador de un desorden existencial, al par de la noticia del embarazo. Así obra el humorismo pirandelliano, buscando las contradicciones detrás de las máscaras, las relaciones perversas y las motivaciones inconfesables.

El hombre con la flor en la boca transforma su tragedia en la extraña conciencia de la inconsistencia humana y del deseo de saborear la vida. Su amarga locura constituye la posibilidad de enfrentarse a la muerte con serenidad, con una sonrisa que contiene toda la burla y la tristeza por el destino del hombre. En cambio el filósofo no consigue traspasar a la muerte, concentrado en contestar a preguntas sin respuesta, perdido en el espacio intermedio entre la locura y la forma, «incatenato alla maledizione della parola».<sup>366</sup> También Romeo es un hombre perdido, el peso de la culpa lo oprime al punto que ni la locura puede ayudarle. Así se entrega a la muerte, él que en pasado había provocado otra muerte. Finalmente Tito y Carlino experimentan una muerte anímica, más que física: la muerte de las ilusiones que fundaban su mundo, la muerte de la paternidad y del amor.

Pero la máscara sigue viva y pulsante, visible en la mirada y en los gestos, en su desplazamiento desde la palabra hasta la locura. Testigo de un fracaso continuo y de la ansiedad de superarlo, el personaje pirandelliano busca sin tregua una forma, un autor, una representación. El ser humano, actor de un drama que no conoce, se retuerce en la imposibilidad de una vida auténtica. Y la encuentra en el

---

<sup>365</sup> Relevante en este sentido es la acotación que precede el inicio del tercer acto, cuando Melina acaba de dar a luz: «Melina, come una larva, in una vestagietta di tenerissimo colore azzurro, leggera. S'è levata di letto, moribunda; ma è sostenuta da una prodigiosa forza nervosa, che fa quasi ilare, rapidissima e convulsa, tutta la sua azione», en Luigi PIRANDELLO, *O di uno o di nessuno*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*, p. 990.

<sup>366</sup> Roberto ALGONGE, *Lo spazio scenico (o il teatro della morte)*, Riccardo SCRIVANO (Ed.), *Teatro. Teoria e prassi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, p. 132.

arte, dónde las máscaras no constituyen un límite, sino la posibilidad de encontrarse, encarnando todas las potencialidades virtuales de ser y existir.

f) *Más allá de las máscaras: el arte*

El teatro es metamorfosis continua, vida que no se solidifica en una sola forma estática, sino que se encarna cada vez en formas diferentes, por breves momentos. Aquí se halla la confirmación ulterior de la íntima relación entre arte y vida: en el teatro la vida no es simplemente representada, sino vivida a través del drama de los personajes. Por eso se trata de una ficción real, oxímoron que corresponde al lugar de las máscaras desnudas.<sup>367</sup> En el escenario no sólo el personaje deja caer sus máscaras, sino también el actor que lo representa, el autor que lo ha entregado al mundo del arte y el espectador que participa de la acción dramática. Todos experimentan el doble proceso de elección y desnudamiento de la máscara, atravesando el espectro de posibilidades negativas del lenguaje y de modulaciones de la locura potencial. Y cuando el personaje es un actor, en la ficción del arte, los dilemas explotan hasta las soluciones más inevitables y sutiles.

El drama de Donata, protagonista de *Trovarsi*, consiste en el contraste entre los personajes que representa como actriz y su identidad como mujer, que desesperadamente intenta comprender: la actriz Donata Genzi experimenta la fragmentación de su identidad en la multiplicidad de los papeles que interpreta en teatro. Así empuja al joven Elj Nielsen a enfrentarse al mar con ella en una noche de tempestad. Durante el naufragio Elj salva a Donata, que con él vive la experiencia del amor pero no es capaz de renunciar al teatro. Elj reconoce en el personaje que Donata representa en el escenario cada gesto y rasgo de la mujer que ama, interpretando el suceso como una falta de sinceridad por parte de Donata. Así el drama termina con la soledad de la actriz, que ha decidido vivir su vida en el arte.<sup>368</sup>

---

<sup>367</sup> Cfr. Riccardo SCRIVANO, «Scetticismo e sentimento del mistero», AA. VV., *Pirandello e l'oltre: «Il teatro si definisce [...] in una forma fortemente ossimorica, cioè come una 'finzione reale': reale in quanto questa finzione è veramente un accadimento per il personaggio fatto persona come per lo spettatore che va coinvolto nello spettacolo, o non si fa teatro»*, p. 120.

<sup>368</sup> El drama es del año 1932, estrenado en Nápoles el 4 de noviembre.

La dificultad de encontrar su personalidad, más allá de los papeles que interpreta en el teatro, culmina en la decisión final de entregar su vida al arte, de vivirla a través del arte, que añade a su experiencia individual una experiencia más rica y profunda. Naturalmente el precio que paga Donata es la soledad, la renuncia a un amor libre y natural como el sentimiento que estaba compartiendo con Elj. La locura consciente de la actriz se halla entonces al término del recorrido cognoscitivo, justamente en aquella renuncia a la vida en la sociedad, hacia la libertad de encontrarse en la vida artística. Aquí Donata puede experimentar hasta el infinito los procesos de enmascaramiento y desnudamiento, la palabra y el silencio, el gesto y la sombra. En el momento de la actuación supera la pena de vivir y el peso de la máscara, porque el espacio escénico ya no es el espacio de la ficción, sino el lugar de la vida. Pero la totalidad de la entrega al papel representado se paga con la imposibilidad de percibirse y encontrarse fuera del rol.<sup>369</sup>

El espacio dramático se determina precisamente por la continua oscilación entre el escenario y la vida, que finalmente confluyen en la decisión titánica de Donata: vivir en el espacio de la ficción real, consciente de asumir una identidad cada vez diferente, en un ciclo incesante de nacimientos y muertes. La protagonista lleva ya en el nombre su destino, Donata implica el don que ella hace de sí al personaje que representa, al autor que lo ha creado y al espectador que participa de su identificación. Y no dona sólo su creatividad artística sino también su ser mujer, renunciando a la naturalidad del amor y del deseo.

Donata llega a esta comprensión pasando por la confusión, la duda y la inseguridad. El amor de Elj parece calmar por un momento el

---

<sup>369</sup> Cfr. Elio GIOANOLA, *Pirandello, la follia*: «Il chiudere gli occhi alle passioni rappresentate condanna al doverli sempre tenere aperti fuori della scena», p. 119. Y también Daniela BINI, «L'attrice, ovvero il paradosso dell'esistenza autentica», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e la sua opera*: «Se vita è teatro, se agire è indossare continuamente maschere, se l'io è privo di identità, di una sua essenza ed è solo il risultato di una serie di costruzioni operate da esso e dagli altri, l'unica vera vita, genuina e, paradossalmente, autentica, sarà quella dell'attrice che volutamente rinuncia alla vita ordinaria e sceglie il teatro, cioè, l'indossare consapevolmente maschere», p. 154. Y Mary Ann FRESE WITT, «Il linguaggio femminile nel teatro di Pirandello», AA. VV., *La "Persona" nell'opera di Luigi Pirandello*: «Donata ha fatto la stessa scoperta di tanti altri personaggi pirandelliani, che l'io non ha sostanza senza le maschere, ma invece di farsi una maschera a scriversi un ruolo, come per esempio Enrico IV, lei domanda di essere "presa" in un ruolo scritto per lei», p. 145.

tormento interior, pero la vuelta al teatro determina la deslumbrante visión de un destino posible sólo fuera de la vida civil, en la lúcida conciencia de una locura elegida. Por lo tanto la estructura dramática se desarrolla en forma de una línea, que se despliega en la doble dirección ascendente y descendente. Punto de partida es el estado inicial de Donata, que no consigue percibirse fuera de la representación,<sup>370</sup> bloqueada en una sola expresión, en un solo acto, en una sola persona.

Porque en el teatro puede alimentar todos los gérmenes de vida que cada quién lleva dentro, transfigurando su mirada, su risa y sus gestos, evocando todos los deseos apagados antes de expresarlos. Pero al mismo tiempo no consigue encontrar su verdadera personalidad, su mirada y sus gestos, entre la multiplicidad de vidas que acoge dentro de sí. De aquí el drama se extiende en la dirección descendente mediante la presencia de Elj: en principio Donata experimenta la eufórica libertad, consecuencia del desnudamiento de las máscaras.<sup>371</sup> Pero pronto la necesidad de construirse su propia máscara, una sola para la nueva vida que la espera, despierta la voluntad de ascender al teatro, a la actuación como posibilidad de crear continuamente la vida, en todas sus virtualidades:

Non c'è veramente, non ci può essere nulla di certo...La  
volontà, sì, la volontà di farcela, una vita, il bisogno di farla

---

<sup>370</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Trovarsi*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*: «Il teatro s'è svuotato...e tu non puoi immaginare che squallore spaventoso...Tutti se ne sono andati, con qualche cosa di me viva nel ricordo – sì – e io, entrando nel mio camerino, sono ancora accesa dal respiro caldo della folla che s'è levata ad applaudirmi un'ultima volta sulla scena. Ma ora lì, sola, a mani vuote, in quel silenzio, davanti a quel grande specchio sulla tavola che mi rappresenta intorno quegli abiti vani, che pendono immobili, e me seduta in mezzo, le spalle curve, le mani in grembo, e gli occhi aperti, aperti, a fissarmi in quel vuoto...Non li chiuderò mai – mai», p. 1048.

<sup>371</sup> Cfr. *Ibid.*: «Conosco troppo la mia faccia; me la sono sempre fatta, troppo fatta: ora basta! Ora voglio la «mia», così com'è, senza ch'io me la veda. [...] Sai, è...è per forza così...perchè io sono stata sempre vera...sempre vera...ma non per me...ho vissuto sempre come di là da me stessa; e ora voglio essere «qua» - «io» - «io» - avere una vita mia, per me...devo trovarmi! (*S'infosca; si esaspera*) Ecco, vedi? Dico: trovarmi», 1056. Y también: «Ecco: ora io mi trovo in una «vera» - «io», «io» - in questa vita che dev'esser «mia» finalmente! – io – sola io – come penso, come sento dentro di me, come sono! – Mi sono gettata coma una cieca – ma non avrei mai potuto altrimenti...», p. 1058.



consistere in qualche modo, com'è possibile – eh sì, com'è possibile, perchè non dipende più da noi soltanto, ci sono gli altri – i casi – le condizioni – e chi ci sta più vicino – che possono contrariarci, ostacolarci – non sei più tu sola, in mezzo a tutto questo increato che vuol crearsi e non ci riesce – non sei più libera! E allora...allora dove la vita è creata liberamente, è là invece, nel teatro! Ecco perchè mi ci sono sempre trovata subito sicura – là sì! E il vago, l'incerto che sentivo prima, non dipendevano dal non avere io ancora una vita mia: ma che! No! È peggio, è peggio averla!<sup>372</sup>

Estas palabras de Donata activan la dirección ascendente de la línea dramática, matizando la fluidez del arte, en contraste con la fijación de la vida en la sociedad. De hecho la actriz enumera los tres elementos que primariamente provocan la imposición de la máscara: los otros, la casualidad y los afectos. La solución liberatoria se encuentra en el teatro, en la seguridad que ofrece la conciencia de estar representando un papel, acompañada por la disponibilidad a representar otro diferente. Así la línea imaginaria prosigue hasta el cierre del drama,<sup>373</sup> que no constituye el punto de llegada sino el comienzo de un nuevo camino.

La locura de Donata consiste precisamente en la conciencia del camino y en la necesidad de alejarse de Elj, que no puede entender

---

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 1063.

<sup>373</sup> El drama termina con una escena intensa y emblemática, que el mismo Pirandello definió como determinante para la comprensión de la paradoja de la actriz. *Cfr.* Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*: «La scena della visione – è forte; drammatica, è tutta quasi un monologo – con arresti efficacissimi e cambiamenti di tono, come se Donata, in certi momenti, non fosse più sicura delle parole della battuta o se le volesse ricordare, o se le ripassasse con altra voce per mettersele bene a memoria e ritrovare il tono, che poi imbrocca giusto, e allora riprende a recitare per sè, com'ha recitato in teatro», p. 1030. El fragmento es extraído de una carta del 12 de diciembre de 1932.

Además las palabras de Donata que abren y cierran esta última escena condensan la íntima comprensión de la renuncia a la vida de la máscara para el arte en las máscaras: «Lasciatemi sola, vi prego. Ho bisogno di trovarmi sola – di restare qua sola...Trovarsi...Ma sì, ecco: Non ci si trova alla fine che soli. – Fortuna che si resta coi nostri fantasma, più vivi e più veri d'ogni cosa viva e vera, in una certezza che sta a noi soli raggiungerci, e che non può mancarci!», en Luigi PIRANDELLO, *Trovarsi*, p. 1072. Y también: «E questo è vero...E non è vero niente...Vero è soltanto che bisogna crearse, creare! E allora soltanto, ci si trova», p. 1075.

cuanta verdad palpita en la Donata que cada vez representa y se representa a sí misma en la infinitud posible de su personalidad. No puede porque él no quiere dar el paso hacia la locura, convencido que la vida del arte es totalmente ficticia y oscura,<sup>374</sup> aunque declara en varias ocasiones su voluntad de vivir como extranjero en la sociedad. Justamente este gusto especial por la soledad acerca tanto Elj a Donata, pero él la vive como deseo cumplido mientras ella como consecuencia de una decisión vital. Por eso Donata no quiere mirarse al espejo, testigo del vacío que la habita cuando, abandonado el papel escénico, abandona también su vida. Nuevamente el refugio en la locura pesa sobre la posibilidad de relación, ya condicionada por la vacuidad del lenguaje.

Con fuerza aún mayor el protagonista de *Quando si è qualcuno*<sup>375</sup> experimenta una extrema soledad. Encerrado en su oficio de escritor, se refugia en una nueva identidad de poeta, que él mismo crea, y en la promesa del amor: el maduro escritor ha publicado una colección de poemas, bajo la falsa identidad de un joven e inexistente creador, Délago. Enamorado de Verroccia, renuncia a ella para no atar a sí una vida tan joven. Cuando la verdadera identidad de Délago es revelada, el protagonista vuelve a la forma que los demás le han impuesto, en la fijación absoluta. Pero las circunstancias y las necesidades sociales le imponen siempre y para siempre la máscara que los demás le han atribuido: aquí se halla su locura consciente, en la aceptación impasible y resignada de la forma, en la anulación de sí mismo en la vida para seguir viviendo en el arte, en la escritura.

Se trata sin duda de una obra marcada por características autobiográficas, que revelan el drama del mismo Pirandello, tan encajado en las formas de sus creaciones hasta decidir anularse en \*\*\*. Éste es el nombre del personaje que siente y sufre todo el peso de una máscara que él no ha elegido y que ya no sabe como quitarse. Sus palabras, en los momentos iniciales del drama, expresan toda la percepción de la responsabilidad de la máscara, la pena y las limitaciones frente a la imposibilidad de salir del papel:

---

<sup>374</sup> *Cfr. Ibid.*: «No, sai, è il luogo: quella tetraggine – palchi, tutte quelle poltrone – andare a rinchiudersi lì – e poi come ci si va – tutta quella gente che vuole stare attenta – Dio mio, a cose che si fanno non vere →», p. 1057.

<sup>375</sup> Redactado en 1932, se estrenó el 7 de noviembre de 1933 en Buenos Aires.

Vorrei vederti! Con tanti specchi davanti, quanti sono gli occhi che ti stanno a guardare. Passa il grand'uomo: e ti fissano – irrigiditi – e ti irrigidiscono – richiamandoti alla tua «celebrità» - STATUA. Tu capisci? Quando hai altro per il capo e vorresti abbandonarti un momento a quello che pensi, a quello che senti! Scomporti – contorcerti, se ha un dolore dentro che ti cuoce. Perdio, non vuoi avere il diritto di sentirti, almeno allora, un pover'uomo? No – negato questo diritto! – non puoi essere un pover'uomo – sei un grand'uomo: «Sù, sù, non fare quella faccia! Ti guardano».<sup>376</sup>

Este fragmento también contiene un indicio del universo simbólico que organiza el espacio dramático: la mirada, como obstáculo que impide la fluidez de palabras y acciones. El protagonista percibe constantemente el poder de juicio inflexible que deriva de los ojos ajenos, que indagan observando y sentencian así los rasgos de su persona. En realidad el escritor sabe bien que ya se ha convertido en personaje, fijado en los cánones que compartir su mismo arte le ha hecho atribuir.<sup>377</sup> Pero el arte no se deja fijar en formas determinadas, sino se construye en la libertad más auténtica y pura. Por eso el escritor ha querido ser Dèlago, encontrando la posibilidad de traspasar su vida artística en una identidad que no le pertenece, por lo menos ante los ojos de la sociedad. Porque en realidad el escritor maduro, fijado en la rigidez de su fama, plenamente se identifica con la vitalidad y las aspiraciones del joven poeta. Y sabe que no puede revelarlo.<sup>378</sup>

---

<sup>376</sup> Luigi PIRANDELLO, *Quando si è qualcuno*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere Nude*, p. 1081.

<sup>377</sup> *Cfr. Ibid.*: «Tutto fissato, ti dico. – Perché io ormai non debbo più pensare altro – immaginare altro – sentire altro. – Che! – Ho pensato quello che ho pensato (secondo loro) e basta! – Non s'ammettono di me più altre immagini. – Ho espresso quello che ho sentito – e lì – fermo lì – non posso più essere diverso – guaj se lo tento – non mi riconoscono più – io non devo più muovermi dal concetto preciso, determinato in ogni minima parte, che si son fatto di me: là, quello, immobile per sempre!», p. 1082.

<sup>378</sup> *Cfr. Ibid.*: «Ma perchè io non sono il Signor Nessuno – io sono QUALCUNO, te l'ho detto - «Io», ecco, «quale sono per tutti», e non posso essere un altro! Se mi scopro Dèlago è finito: diventa una mia maschera, non capisci? Una maschera di giovinezza, che mi sia messa per burla», p. 1086. Véase también Andrea BISICCHIA, *Pirandello in scena. Il linguaggio della rappresentazione*, Novara, UTET, 2007: «*Qualcuno* aveva visto, nella vita la vanità e il nulla; dopo aver conosciuto Verroccia compie la sua abiura; compone una nuova raccolta ispirata alla giovinezza di lei che lo fa ritornare a vivere

Cuando la verdadera identidad de Dèlago es revelada, el escritor vuelve necesariamente a su máscara habitual. Esta vez en la lúcida conciencia de una lejanía infinita, lejanía de la vida y de todo lo que implica, mientras seguirá viviendo en la sombra de su arte, renovada por la muerte interior. La estructura dramática se mueve alrededor del viaje de ida y vuelta sobre sí mismo, que el protagonista cumple. El primer momento se construye sobre la presencia de Verroccia y la existencia de Dèlago, que constituyen la ida del protagonista hacia su interior, tan devastado por el peso del papel que su profesión le impone. De aquí la vuelta se determina en la revelación de la identidad de Dèlago y en las reacciones de los otros personajes, frente a las resistencias del escritor. De manera tal que el camino se cumple con el regreso a un lugar desconocido de la interioridad del protagonista, un lugar silencioso e deshabitado, donde las palabras hablan sin voz y los gestos sin movimientos.<sup>379</sup>

El protagonista ha decidido renunciar, como Donata, a la vida en la sociedad. Pero no compartirá su arte, como la actriz en el escenario, sino preservará en la sombra de su máscara exterior la nueva vida, que es sólo para él.<sup>380</sup> Guardián de sí mismo, deja interiormente la vida para entregarse a la última muerte, después de todas las muertes que el peso de la fama ha determinado. Sólo Verroccia comprende la elección del hombre que ama, porque le ha entregado su vida, porque su mirada ha reflejado la imagen de un hombre oprimido y transformado por la dureza de la máscara. La joven mujer ha devuelto al maduro escritor la esperanza del amor y el coraje de crearse como nuevo.<sup>381</sup> Pero la máscara no ha podido disolverse, tanta era la resistencia de los hilos que la tejían.

---

e a scegliere, tra la totalità della gloria e il frammento della vita, quest'ultimo. Egli capisce che la vera colpa o il vero errore consisterebbe, non tanto nella volontà di essere immortale, bensì nel considerare la morte come principio di vita», p. 216.

<sup>379</sup> El epígrafe que cierra el drama, en una atmósfera de expectativas y dolor inconfesable, condensa la prodigiosa comprensión del protagonista: «PUERIZIA / ARCANA FAVOLA DI RICORDI / OMBRA CHI A TE S'AVVICINA / OMBRA / CHI DA TE S'ALLONTANA», p. 1112.

<sup>380</sup> *Cfr. Ibid.*: «Veramente, quando si è QUALCUNO, bisogna che al momento giusto (*luce*) si decreti la propria morte, e si resti chiusi – così – a guardia di se stessi», p. 1104.

<sup>381</sup> *Cfr. Ibid.*: «Una parrucca e una maschera di cera – mani di cera – si fa pupazzo – si veste – sulla parrucca gli si pianta il suo bel cappello alla moschettiera: È LUI – là – come impagliato!», p. 1079. Y también Luciana MARTINELLI, *Lo specchio magico*.

La sociedad cree haber sido burlada por el famoso escritor, que se ha escondido por un momento detrás de otra identidad, hablando con palabras vivas y frescas. Pero en realidad él ha sido burlado, por la mirada de los demás, por las expectativas fijadas de la vida civil, por su misma necesidad de transfigurarse siendo otro.<sup>382</sup> El humorismo pirandelliano actúa aquí con toda la eficacia de sus contradicciones, entre lo grotesco de las situaciones y lo trágico de las emociones. Y siempre relaciona íntimamente la vida y el arte, en las dos expresiones que Pirandello exploró profundamente: el teatro y la escritura. La máscara encuentra en el arte su gloria y su abismo: Donata canta su himno a la vida a través de las máscaras que lleva en el escenario, en la conciencia plena y solitaria de una lúcida locura. Y Délogo se hunde en la máscara de su fama, elevando su homenaje a la virtualidad de una escritura libre y auténtica, aunque perdida en la sombra de la juventud pasada.

La máscara ha recorrido su ruta: el personaje pirandelliano, determinado en la mirada y atrapado en el nombre, ha descubierto la amarga vacuidad de toda palabra, la impotencia frente a voluntad de comunicar, explicar, entender. Así, dolido y traicionado, se ha refugiado en la locura consciente, saliendo de la sociedad y de la relación, condenado a una soledad sin remedio. Ha quedado el arte, posibilidad fluida de vivir más allá de las máscaras, porque justamente dentro de las máscaras, que se transparentan cuando se llevan y cuando se desnudan. Se trata de una ruta abierta, de un camino que desde el arte traspasa a la vida, para que cada persona pueda renovarlo, rechazarlo o crearlo. También a través del mito.

---

*Immagini del femminile in Luigi Pirandello: «Lo sguardo della donna deviene una sorta di specchio magico. L'uomo che vi si guarda vede, come se fosse fuori di sé, l'immagine della propria anima», p. 17.*

<sup>382</sup> *Cfr. Luigi PIRANDELLO, Quando si è qualcuno: «La burla! Ecco la burla! Non vedete che la burla, voi! Tanto è incredibile anche per voi ch'io possa sentirmi ancora vivo ; evadere da questa prigione di me stesso ! chiuso! Murato! E soffoco! Soffoco! Muojò!», p. 1098.*

g) *Más allá de las máscaras, en el arte: el mito*

Posibilidad de recreación y renovación, el mito constituye el epílogo de la producción pirandelliana, entre una isla perdida en el mar, la soledad del campo y la atmósfera de sueño de una villa encantada. La trilogía representa, en su tripartición, el término final de un recorrido que conecta de manera circular todo el corpus de la obra: el mensaje y los personajes de *La Nuova Colonia*, *Lazzaro* e *I giganti della montagna*<sup>383</sup> vuelven a replantear las preguntas que animaban los discursos del Padre y de Hinkfuss, de L'Ignota y de Donata, de Enrico y del hombre con la flor en la boca. Punto de partida es una concepción del mito como posibilidad de recuperación de aquellos valores sagrados que pertenecen a la vida en cuanto tal, extrema reflexión sobre la experiencia del ser humano y su relación con las palabras y los actos. Contundente resulta, en este sentido, la definición propuesta por Giorgio Bullegas:

*il mito è come l'approdo di una lunga, tempestosa navigazione esistenziale, come un ubi consistam a lungo sperato contro ogni speranza, ma anche come un cifrario che custodisca e adombri, e allo stesso tempo sveli, offrendone una chiave di lettura, gli estremi quesiti e i dubbi finali dell'uomo. Gli innumerevoli punti interrogativi, di cui è disseminata l'intera sua precedente produzione, nei miti tentano caparbiamente di diventare punti fermi.*<sup>384</sup>

---

<sup>383</sup> *La nuova colonia* se redactó entre 1926 y 1928, estrenada en Roma el 24 marzo de 1928. También el segundo de los mitos, *Lazzaro*, es del año 1928 y la primera representación tuvo lugar en Huddersfield el 9 de julio de 1929. Pirandello empezó la redacción del último mito entre 1920 y 1931: el primer acto se publicó en la revista *Nuova Antologia* en diciembre de 1931, bajo el título *I fantasmi*, mientras el segundo en la revista *Cuadrante* en noviembre de 1934. El tercer acto quedó incompleto, Stefano Pirandello terminó la redacción según las indicaciones del padre, así que la primera representación tuvo lugar en Florencia el 5 de junio de 1937.

<sup>384</sup> Giorgio BULLEGAS, *Pirandello e "Lazzaro": il mito sulla scena*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, p. 13.

Pensar el mito pirandelliano como código para la comprensión y las respuestas que los dramas precedentes han planteado, permite situar a la trilogía como punto conectivo en el círculo ideal que la máscara ha dibujado y sigue dibujando sin cesar. La sociedad, la religión y el arte se califican pues como experiencias fundamentales para el ser humano, en su paso por la vida, constantemente en busca de autenticidad.

*La Nuova Colonia* constituye el mito social, la tentativa de encontrar un nuevo estímulo para la sociedad civil, después de haber desenmascarado todos sus engaños, más allá de las normas y las leyes de la convivencia reglada: un grupo de desheredados decide abandonar la ciudad para fundar una nueva comunidad en una isla desierta, bajo la guía del marinero Currao, a cuyo lado se pone La Spera, prostituta redimida por la maternidad. El experimento revela pronto su fragilidad, cuando Padron Nocio llega a la isla con dinero y mujeres. La rebelión es inmediata, Currao decide casarse con la joven Mita y quitar su hijo a La Spera, que no está dispuesta a permitirlo, segura de la protección que la naturaleza misma le ofrecerá. De hecho un terremoto hace que la isla se hunda en las profundidades marinas, dejando vivos sólo La Spera con su hijo, en lo alto de una roca.

La estructura dramática asume justamente la forma de una ola que cubre y revela, según su flujo, los movimientos del drama: el arranque es constituido por el impulso original, que mueve los personajes a salir de la situación de degradación y abandono. Confinados fuera de la sociedad, deciden trasladarse a la isla abandonada, como ellos. Pero se trata del lugar que en un pasado relativamente lejano estaba designado a la redención de los criminales, es «il paradiso degli uomini cattivi».<sup>385</sup> Así el segundo movimiento desvela la vida en la isla, con La Spera que reina, en cuanto madre, compañera y sobre todo única mujer. La llegada de Padron Nocio representa la amplitud máxima de la ola, que oscurece la situación de igualdad aparente, hundiendo los presupuestos de la nueva comunidad. El terremoto final paradójicamente coincide con el restablecimiento de la calma, con la posibilidad de un nuevo principio, basado en el valor de la maternidad y por supuesto de la vida.

---

<sup>385</sup> Luigi PIRANDELLO, *La Nuova Colonia*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere Nude*, p. 1122.

Por consiguiente, el espacio dramático se articula en la alternancia de llenos y vacíos que orienta los diálogos de los personajes: la exaltación inicial del grupo de emigrantes deja paso a las tensiones con respecto a la organización en la isla. De manera tal que la llegada del nuevo grupo difumina los desacuerdos en el entusiasmo por las nuevas posibilidades que se abren, para volver a las discusiones, hasta que el hundimiento final restituye la calma. Se trata de un equilibrio muy armónico, perfectamente coherente con la intensidad de la simbología de la misma isla, universo cerrado, aislado de cualquier sistema superior y por lo tanto dotado de completa autonomía.<sup>386</sup>

La Spera representa, en este conjunto autónomo, el punto de partida y de llegada al mismo tiempo, el impulso generador del conflicto y de la calma. Su *sentimento fondamentale* es claramente la maternidad, como experiencia de cambio interior, comprensión profunda de la disposición humana al sacrificio y a la renuncia, frente a la existencia de los demás y al necesario papel de la razón:

Tu dici che la tua ragione è tutto. Non può essere. Se ci fossi tu solo![...] Nessuno di noi può esser tutto, se poi ci sono gli altri. Vedi? Ho capito questo io. E ho capito anche, allora, che c'è un modo, sì, d'esser tutto per tutti; e sai qual è? Quello di non essere piú niente per noi. [...] Stringi le mani per prendere, prendi poco, sempre; se le apri per dare e accogli tutti in te, prendi tutto, e la vita di tutti diventa la tua.<sup>387</sup>

El mismo nombre del personaje sugiere una interesante polisemia, entre la esperanza, el espejo como medio de reflexión y comprensión, la esfera como perfección y al mismo tiempo soledad. Se trata de una personalidad estratificada, que a lo largo del drama asume sobre sí misma papeles y actitudes diferentes y a veces contrastantes: de prostituta a madre, de madre a protectora de la comunidad, de custodia a rechazada, de repudiada a salvadora y salvada, precisamente

---

<sup>386</sup> Cfr. Anna MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993: «Traslata nel suo valore metaforico l'isola è per antonomasia non solo uno spazio chiuso e delimitato da precisi confini, ma anche uno spazio isolato, separato dal resto della comunità e reso lontano dall'elemento acqueo che esclude la continuità da una terra all'altra. L'isola è, di conseguenza, un'unità a sé, un microcosmo, un universo di vita chiuso in se stesso e dotato di un'intrinseca autonomia», p. 206.

<sup>387</sup> Luigi PIRANDELLO, *La Nuova Colonia*, p. 1139.



en cuanto madre.<sup>388</sup> Así la máscara inicial se esfuma en el abrazo desesperado entre la mujer madre y la madre tierra.

Frente a ella, Currao. Es hombre y también padre, pero su *sentimento fondamentale* se halla en la necesidad de la ley, de la norma como guía para la existencia personal y en la sociedad: «ora qua non c'è piú la legge degli altri. C'è la tua. [...] Te la devi fare per forza. Chiamala come vuoi, se non la vuoi chiamar legge [...] che valga per te e per tutti allo stesso modo».<sup>389</sup> Pues, es el impulso irresistible hacia la máscara, su necesidad y su tragicidad. Currao quisiera adaptarse a la vida en la isla, a la presencia de La Spera a su lado con el nuevo papel que las circunstancias le han asignado, pero la llegada de Padron Nocio con la llamada de la vida en la sociedad despierta el deseo de posesión, de legitimación y reconocimiento del propio rol y de la propia importancia ante los ojos de los demás.

Si el primer mito analiza la posición del hombre frente al peso de las leyes, hacia la realización de la utopía social, *Lazzaro* reflexiona sobre el fin y el final de la existencia humana: Diego Spina, difunto en vida por su extremo sentimiento religioso, es abandonado por su esposa Sara, que en la vida de campo encuentra la serenidad del amor de Arcadipane. Mientras, los hijos de Diego y Sara se enfrentan a experiencias intensas: la pequeña Lia pierde el uso de las piernas y Lucio decide abandonar el seminario y el hábito sacerdotal. Frente a tal noticia, Diego muere y una inyección del doctor Gionni le devuelve la vida. Resuscitado, no encuentra sentido a todas las renunciadas del pasado hasta que la comprensión de Lucio y la presencia de Sara le permiten entender la esencia sagrada de la existencia humana.

---

<sup>388</sup> Cfr. Fulvia AIROLDI NAMER, «Il messaggio de La Spera ne “La Nuova Colonia”», *Rivista di Studi Pirandelliani*, IV.2 (1984): «Prima di giungere alla problematica sua solitudine finale, la donna si definisce in modi assai diversi che corrispondono agli epiteti e alle opposizioni che si subordinano lungo I quattro quadri (un *prologo* e tre atti) di cui consta il “mito”: prostituta e solo secondariamente madre, ella diventa trascinatrice di folle nel *prologo*; casta e unica “donna” del capo della comunità dell’isola è la sacerdotessa della vita quotidiana nel primo atto, mentre nel secondo finisce con l’essere soltanto la “mamma di Nico”, per assurgere poi nel terzo atto all’iperbolica funzione di “madre” spogliata del suo profetico nome proprio», p. 36.

<sup>389</sup> Luigi PIRANDELLO, *La Nuova Colonia*, p. 1140.

La trama compleja de los eventos determina una estructura dramática triangular, cuya base es constituida por Diego y Lucio, respectivamente término inicial y destino final del drama, mientras Sara representa el vértice. De hecho, la condición de Diego y su relación con Lia, con el pasado y el recuerdo de la esposa caracteriza la primera fase, que traspassa en la experiencia de Lucio y su relación con lo sagrado. La presencia de Sara permite la unión de estas dos vertientes en el reconocimiento común de la existencia del milagro, como posibilidad de vida auténtica, de experiencia del fragmento de infinito que habita cada ser humano.

Las relaciones entre los tres personajes organizan el espacio dramático: Lucio es evocado por los discursos de Diego y Sara, en sus propias intervenciones invoca la presencia de la madre y aboga la actitud del padre. Diego evoca la figura de Sara e invoca la redención de Lucio, mientras Sara, evocada e invocada, aboga la decisión de Lucio y la suya. La palabra actúa con fuerza, en su vertiente simbólica y diabólica, capaz de unir el hijo y su padre, pero también de separarlos.<sup>390</sup> Los diálogos fluyen, aunque las suposiciones y las interpretaciones equivocadas interrumpen, aquí como en todos los lugares de la obra pirandelliana, la comprensión real de los motivos por parte de los personajes. Por eso el *sentimento fondamentale* de Diego se halla en la angustia por la belleza de la vida que no consigue percibir y experimenta, «l'angoscia della vita che avrebbe potuto essere bella»<sup>391</sup>. La clausura del sentimiento religioso que ha orientado sus decisiones lo ha alejado del amor de Sara, del respeto de Lucio y de la serenidad de la pequeña Lia. El milagro de su resurrección no es entonces simplemente físico, sino sobre todo espiritual: Diego renace a la vida que nunca había vivido y lo entiende gracias al sacrificio del hijo, que comprende el fundamento sagrado de la existencia, el eterno presente de la divinidad en la vida humana:

---

<sup>390</sup> Cfr. Giorgio BULLEGAS, *Pirandello e "Lazzaro": il mito sulla scena*. [la parola] «Può essere *simbolica*, e cioè unificante, aggregante, ma anche *diabolica*, e cioè disgregatrice, frantumatrice. Non a caso questi due aggettivi derivano dal verbo greco *ballo*, più precisamente da *sin-ballo* e da *dia-ballo*. Nel primo caso, quando la parola è *simbolica*, cioè quando essa stessa è *simbolo*, esprime unione, dialogo, crea perfino. [...] Ma nel secondo caso, quando è *diabolica*, la parola spezza la comunione fra gli animi, diventando arma terrificante e disgregante. Terrificante, perchè un giudizio negativo, congela, mummifica, uccide, circoscrive, limita l'umano divenire, ne pietrifica l'evoluzione vitale, interrompendone il fluire», pp. 200-201.

<sup>391</sup> Luigi PIRANDELLO, *Lazzaro*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere Nude*, p. 1187.

Per non finire noi, annulliamo in nome di Dio la vita, e facciamo regnare Dio anche di là (non si sa dove) in un presunto regno della morte, perché ci dia là, un premio o un castigo. [...] Questo dovrebbe essere [...] il vero risorgere dalla morte: negarla in Dio, e credere in questa sola Immortalità, non nostra, non per noi, speranza di premio o timore di castigo: credere in questo eterno presente della vita, ch'è Dio, e basta.<sup>392</sup>

En estas palabras se encuentra el *sentimento fondamentale* de Lucio, animado por la certeza del amor de su madre, que vibra en los recuerdos de la infancia y se confirma en la experiencia del presente. Sara consigue conectar la angustia de Diego y la profundidad religiosa de Lucio, transformándolas con el sentimiento de amor materno, de renuncia a la sociedad y sus reconocimientos, en la pureza de la relación que comparte con Arcadipane, personaje que ya en el nombre lleva su destino.<sup>393</sup> La fuerza de Sara llega de la trágica experiencia de una maternidad estorbada: «quando a una madre si nega d'attendere ai suoi figli, a una madre che vuole la salute per i suoi figli le si dà torto – che vuoi? Ci si dannà».<sup>394</sup> Su fuerza deriva del dolor, de la privación y la lejanía de sus hijos, sentimientos que la conexión con la tierra, el abandono de la vida en sociedad y el amor de Arcadipane han podido convertir en capacidad de renovar, resucitar.<sup>395</sup>

La resurrección de Diego es posible gracias a la intervención de Sara, que hace tiempo ha dejado las máscaras y se impone luminosa, como un atardecer de fuego. En realidad otros dos eventos milagrosos ocurren en la escena: la vuelta a la vida de la conejita de Lia y la

---

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 1186.

<sup>393</sup> *Cfr.* Giorgio BULLEGAS, *Pirandello e "Lazzaro": il mito sulla scena*. «ha un nome-simbolo: Arcadipane: esso comprende il significato e il significante di sussistenza: il pane, frutto della terra, elemento essenziale di vita; l'arca, lo scrigno che, contenendolo, ne racchiude la bontà; il forziere che ne custodisce il profumo e ne dispensa la potenza. Allo stesso tempo, è nome che ricorda la *foederis arca*, l'arca dell'alleanza: strumento di salvezza, simbolo di rinascita e promessa di nuova vita», p. 135.

<sup>394</sup> Luigi PIRANDELLO, *Lazzaro*, p. 1188.

<sup>395</sup> *Cfr.* Anna MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso*: «Sara è la Donna-Natura che ha gettato la maschera dei ruoli e delle convenzioni sociali. È la donna che per odio ha distrutto (una casa, una famiglia, uno stato sociale), ma che per amore e con amore è anche ritornata alla vita. Odio e amore, vita e non essere sono le due polarità del personaggio, che ha ripudiato e distrutto per poter *riaccogliere*, *ricostruire* ma, questa volta, secondo principi che rispettino le leggi naturali e divine», p. 242.

recuperación de la motricidad por parte de la niña.<sup>396</sup> Otra vez es la palabra de Sara, la llamada materna, que permite a la niña levantarse de la silla de ruedas y correr con aquellas alas que su padre le había prometido sólo una vez en paraíso. En una atmósfera de fabula y posibilidades asombrosas, Pirandello reconoce la esencia sagrada de la vida, la íntima conexión con los sentimientos virginales del ser humano: el amor y la esperanza. El arte será el último mito, el fundamento originario de la creación poética y de su comunicación entre los hombres.

*I giganti della montagna* es un drama incompleto: el primer acto se publicó bajo el título «I fantasmi» en diciembre de 1931 en la revista *Nuova Antologia*, el segundo en noviembre de 1934 en la revista *Quadrante*, mientras del tercer acto quedan las indicaciones que el hijo Stefano recibió de Pirandello moribundo. Merece la pena proponer las reflexiones del director de teatro Mario Missiroli que, en el año 1980, puso en escena el drama:

Siamo alle colonne d'Ercole di una civiltà teatrale. E qui è successa una cosa straordinaria: Pirandello è morto. Una delle cose piú belle de *I Giganti della montagna è la vera morte di Pirandello*. È morto lui stesso (questo è molto meta-teatrale): la sua morte *costituisce* il finale dell'opera. È morto il motore dell'ipotesi, il testimone, manca l'ultimo atto, manca l'ultimo artificio, per fortuna, manca una *conclusione ragionevole*: la piú bella, la piú commovente, la piú grande cosa è la morte di Pirandello, è la non scrittura dell'ultimo atto.<sup>397</sup>

La herencia de Pirandello es la infinita abertura de este último acto, el abanico de interpretaciones que el drama ofrece y suporta. Y justamente se trata del arte como mito, como valor intrínseco a la vida, como posibilidad de recrear la vida en el arte, con el arte, a través del arte, más allá del arte. Y de las máscaras.

---

<sup>396</sup> Cfr. Paolo PUPPA, «Per una scena infinita e illusoria: Lazzaro e la trilogia del mito», *Rivista di Studi Pirandelliani*, X.8-9 (1992): «In *Lazzaro* si contano tre resurrezioni, due letterali, positiviste e dovute appunto alla puntura medica, e una, la piú importante, ideale: la coniglietta di Lia, la figlia paralitica e Diego», p. 62.

<sup>397</sup> Mario MISSIROLI, «Caratteri generali dello spettacolo», Roberto ALONGE, *Missiroli: I "Giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, Torino, Multimmagini, 1980, p. 78.

La compañía de actores, guiada por la condesa Ilse ha decidido representar la *Favola del figlio cambiato*, no obteniendo consensos por parte de los teatros públicos. Así llega a la villa de La Scalogna, lugar de sueños y prodigios, cuyo director y animador es el mago Crotone. Él propone a Ilse presentar la obra a los gigantes de la montaña, que tampoco muestran algún interés, ofreciendo el pueblo como público. El drama termina con el trágico asesinato de Ilse.

La estructura dramática asume las características de un horizonte infinito donde continuamente se rozan el arte y la vida, hasta coincidir en el sacrificio final de la condesa. La inicial presentación de la villa encantada trae a la luz la línea imaginaria que atraviesa desde el principio toda la producción dramática de Pirandello: la relación de la vida con el arte. Con una forma de arte en lo específico: el teatro. Ilse es la vida que vive del arte, Crotone el arte que vive de la vida, el encuentro entre los dos es el teatro, este horizonte sin límites. La villa constituye así el lugar del encuentro, el escenario donde situarse para experimentar la frontera y descubrir que no tiene fin:

Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile; vaporano i fantasmi. È cosa naturale. Avviene, ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia. Ecco tutto. I sogni, la musica, la preghiera, l'amore...tutto l'infinito ch'è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa.<sup>398</sup>

La villa es el espacio dramático, no simplemente representa o determina, sino *es* este espacio. No se trata de un lugar físico, sino de una disposición espiritual y mental a la escucha, a las posibilidades de vivir los sueños y experimentar el amor por y para la vida. Hasta el simbolismo fonético, esta vez, funciona al revés: si es verdad que La Scalogna indica la mala suerte, la condición de exiliados de sus habitantes,<sup>399</sup> también es cierto que se trata de un oxímoron cuyo

---

<sup>398</sup> Luigi PIRANDELLO, *I Giganti della montagna*, Luigi PIRANDELLO, *Maschere Nude*, p. 1251.

<sup>399</sup> Cfr. Antonio SICHERA, *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Leo Olschki, 2005: «L'arguzia etimologica pirandelliana lavora sull'onomastica portandone il senso ben al di là della semplice 'sfortuna', pur già perfettamente in linea con la condizione degli strani abitanti del luogo incantato. Infatti, per un verso "Scalogna" si connette etimologicamente al latino *calumniā* (con *-s* intensiva), che significa non solo 'accusa ingiusta', ma anche 'intrigo, macchinazione', in greco

segundo término no está explicitado, sino explicado. Es la visión de Crotona que explica la positividad de la condición en La Scalogna:

Non bisogna piú ragionare. Qui si vive di questo. Privi di tutto, ma con tutto il tempo per noi: ricchezza indecifrabile, ebollizione di chimere. Le cose che ci stanno attorno parlano e hanno senso soltanto nell'arbitrario in cui disperazione ci viene di cangiarle. Disperazione a modo nostro, badiamo! Siamo piuttosto placidi e pigri; seduti, concepiamo enormità, come potrei dire? Mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente; e allora è una continua sbornatura celeste. Respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi; e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati da ogni gomito d'ombra, creati dai colori che ci restano scomposti negli occhi abbacinati dal troppo sole della nostra isola. Sordità d'ombra non possiamo soffrirne. Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi.<sup>400</sup>

Apartada la razón común, la mente es capaz de concebir imágenes, sonidos y colores, el alma se sorprende cada vez que se descubre, la mirada vela y revela. La Scalogna es una fabrica de sueños, un sistema sin límites de combinaciones de signos, significados y formas, es el lugar de la poesía.<sup>401</sup> Por eso espacio escénico y espacio dramático

---

*skélisma*, deverbativo de *skelizo*, ovvero 'soppiantare, spodestare'; per l'altro, la patologia di cui soffre il signore della villa, Crotona, è la gotta, ovvero la tumefazione delle estremità inferiori, il cui nome in greco *skélos*, ha la stessa radice di *skelizo* (che alla lettera vuol dire infatti 'sgambettare'): "la Scalogna" è dunque una dimora di uomini caduti, spodestati; una *dépossession* di cui il mago che guida la compagnia della villa è l'emblema, in virtù di una malattia delle gambe e dei piedi che ha in sé metaforicamente il *vulnus* dello spodestamento», p. 277.

<sup>400</sup> Luigi PIRANDELLO, *I Giganti della montagna*, p. 1253.

<sup>401</sup> Cfr. Andrea BISICCHIA, *Pirandello in scena: il linguaggio della rappresentazione*. «Non c'è dubbio che la storia scenica de *I giganti della montagna* abbia finito col dimostrare come il vero capolavoro di Pirandello sia questo, non solo per la qualità della scrittura, ma soprattutto per la forza metaforica in essa contenuta, per il messaggio, sempre attuale, che essa propone alla poesia dello spazio, quello della Scalogna. Si tratta di una vera e propria fabbrica dei sogni, che offre un sistema di segni illimitato che, a sua volta, prospetta l'uso di una molteplicità di forme, tanto che il tessuto verbale ne risulta influenzato, se non liberato dalla forma originaria, mentre il flusso di parole si trasforma in uno scorrere del tempo che ne dilata sempre più i confini

coinciden perfectamente, así como la escena y la vida coinciden en Ilse.

El *sentimento fondamentale* de la condesa es su vocación por el arte, por el teatro, «nel sangue, di nascita»,<sup>402</sup> así desesperadamente ligada a la necesidad de representar el drama en nombre de un amor perdido, por no vivido. Su palabra aspira a ser principio regulador,<sup>403</sup> confluencia de ficción y conciencia de la representación, sobre todo es fanatismo de la comunicación. Se trata de un deseo destinado a no realizarse, por la misma esencia de la palabra objetiva que Crotone, al contrario, expresa en su aspecto subjetivo. Por eso su palabra es poética, posee la capacidad de crear: éste es el *sentimento fondamentale* del mago encantador. Otra vez el simbolismo del nombre propio activa una dirección de lectura opuesta a la más evidente: si Crotone deriva de un apodo que indicaría un hombre gordo,<sup>404</sup> puede implicar también la plenitud de la experiencia humana en la libertad artística:

Potevo essere anch'io, forse, un grand'uomo, Contessa. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci

---

fino a renderlo sconfinato, tanto da influenzare la funzione stessa dello spazio scenico, per liberarlo dall'artificiosità, dalle convenzioni e proiettarlo in una forma di purezza che é quella della poesia», p. 184.

<sup>402</sup> Luigi PIRANDELLO, *I Giganti della montagna*, p. 1243.

<sup>403</sup> Cfr. Donato CORRADI, *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993: «La parola di Ilse è la parola poetica, il logos como principio regulatore del caos pulsional e istintuale, punto di convergenza e di equilibrio tra pulsioni di vita e di morte. [...] Ma proprio perchè simbolo e veicolo del potere dell'altro e sull'altro questa parola è il luogo di un'ambiguità fondamentale. In quanto parola dell'autore essa regge e determina la rappresentazione como finzione, ma al tempo stesso coincide con l'essenza drammatica di Ilse e degli attori e la parla como verità attraverso la finzione stessa», p. 211.

<sup>404</sup> Cfr. Stefano MILIOTO, «I Giganti della montagna, la villa incantata, il manipolo bizzarro del mago Crotone e una postilla al titolo», *Rivista di Studi Pirandelliani*, X.8-9 (1992): «“Crotone” può essere ricondotto alla parola dialettale *cutruone* dal greco *koutra* che vuol dire vaso di coccio, recipiente di terracotta, altrimenti detto *bbummulu*=bombolo. [...] Pirandello si avvale della sua competenza dialettologica e della conoscenza del costume della sua terra, riesumando una '*ngiuria*, un soprannome, *bbummulu*-bombolo che, dato a persone, ne designa la complessione tozza e grassoccia. In linea col suo estetismo delle aberrazioni, non può che denominare il suo personaggio con una '*ngiuria*, cioè altro da un nome, o un nome buffo, o la maschera di un nome», p. 43.

resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze. Guardiamo alla terra, che tristezza! C'è forse qualcuno laggiù che s'illude di star vivendo la nostra vita; ma non è vero. Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chissà da dove; nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza, con questo buffo nome di Crotone...<sup>405</sup>

Crotone condensa la experiencia de los personajes pirandellianos, frente al peso de la máscara, más allá de las ficciones, encuentra amparo seguro en el arte, fuera de la sociedad. La contesa muere en el intento de comunicar el arte en la sociedad, pero su sacrificio es su salvación: «Ilse è l'arte che accetta il sacrificio pur di produrre la salvezza degli altri. È l'arte che è la salvezza».<sup>406</sup> Pues las visiones en apariencia contrastantes de los dos personajes principales se juntan en la comprensión de la experiencia artística como salvación, lugar de la creación y de la comunicación, más allá de las máscaras de la vida social. Aunque la palabra no pueda todavía ser comunicada,<sup>407</sup> sí puede hacerse comunicadora, cuando el milagro de la comunicación consiste en la fantasía del poeta que entrega la vida a sus personajes.

La trilogía del metateatro ha permitido especificar las consecuencias dramáticas del contraste entre la palabra objetiva y subjetiva, entre la realidad vivida y representada. Los dramas centrados en el juego de los papeles en la sociedad han dado cuenta del proceso de construcción de la máscara, ordenado en base a exigencias externas, a leyes establecidas. Las mujeres pirandellianas han fijado la pérdida de identidad, totalmente descompuesta por la multiplicidad de las

---

<sup>405</sup> Luigi PIRANDELLO, *I Giganti della montagna*, p. 1255.

<sup>406</sup> Carmelina SICARI, *Profezie di modernità. Saggio sui miti di Pirandello*, Cosenza, Edizioni Pellegrini, 1989, p. 81.

Véase también Vincenzo CRUPI, *L'altra faccia della luna. Assoluto e mistero nell'opera di Luigi Pirandello*, Catanzaro, Rubettino Editore, 1997: «L'aver creduto fino in fondo ad un'Arte che non può appagarsi soltanto dei suoi sogni, ma che deve necessariamente scendere in mezzo agli uomini, fa sí che Pirandello concluda tutta la sua opera con un messaggio di speranza. Èd è una speranza che fa nascere la vita dalla morte, la riconciliazione dall'estrema opposizione», pp. 158-159.

<sup>407</sup> Cfr. Luigi PIRANDELLO, *I Giganti della montagna*: «Ognuno di noi parla, e dopo aver parlato, riconosciamo quasi sempre che è stato invano, e ci riconduciamo disillusi in noi stessi, come un cane di notte alla sua cuccia, dopo aver abbajato a un'ombra», p. 1263.



opiniones y de las interpretaciones. De manera que la potente figura de Enrico IV ha constituido el necesario traspaso a la locura, consciente decisión de rechazar las máscaras sociales para encerrarse en una forma que la sociedad excluye. Se ha hecho evidente toda la paradoja de la máscara, condena y salvación perenne. Entonces la muerte se ha configurado como solución plausible, decisión tomada gracias a momentáneas experiencias de lúcida locura. Y cuando ya el peso del proceso de imposición y desnudamiento se ha hecho demasiado grave, el teatro y la escritura se han convertido en el lugar de las transformaciones, desde la máscara hasta el personaje, desde el personaje hasta la persona. Y viceversa.

El teatro de Pirandello ha revelado su intencionalidad de constituir una visión de la vida y del arte que no es una simple representación del mundo, sino herramienta para la comprensión de este mundo.<sup>408</sup> Y precisamente la máscara se ha delineado como el elemento central en el proceso de creación y transformación: el hombre se reconoce enmascarado y, cuando las circunstancias y los malentendidos comunicativos desnudan la apariencia exterior, también la identidad pierde su consistencia. La palabra revela su naturaleza enmascarada, así que la locura constituye el refugio seguro pero solitario: mientras permite que las palabras interiores fluyan y broten al exterior, condena a la soledad, precisamente porque el loco se sitúa fuera de la sociedad. La muerte se configura como la solución definitiva. Aquí interviene otra vez la máscara, que el personaje decide llevar y dejar según las situaciones y los escenarios.

La máscara se determina como categoría imprescindible para la arquitectura y el funcionamiento del teatro de Pirandello. Sobre todo revela su fluidez, no obstante la dureza de la forma exterior: el paso de una ilusoria situación de bienestar al reconocimiento de la pobreza de la palabra se cumple bajo el signo de la máscara. De la misma manera es la máscara que ofrece la posibilidad de la locura consciente y de la permanencia en el mundo del arte. El nombre propio, el cuerpo y la mirada han aparecido como aspectos definitorios de la cara exterior de

---

<sup>408</sup> Cfr. Marinella CANTELMO, «Comunicazione teatrale vs comunicazione narrativa: per una semiotica del teatro pirandelliano», Enzo LAURETTA (Ed.), *Pirandello e la lingua*: «Il testo teatrale pirandelliano rivela allora la sua legge costitutiva non quale “rappresentazione” del mondo, ma quale meccanismo decodificante di tale rappresentazione», p. 121.

la máscara, en coherencia con la propuesta de un teatro que recupere y represente la teatralidad de la vida misma.

El humorismo ha constituido el arma más adecuada y afinada para desvelar todas las contradicciones que se agitan en el interior de la máscara. De hecho la paradoja del lenguaje y la locura como salvación han resultado visibles precisamente por la peculiar naturaleza del teatro pirandelliano. Determinante para precisar las características de la máscara ha sido la atención a los elementos relacionados con su naturaleza: la necesidad humana de encontrar una confirmación para las opiniones personales, la relatividad de la verdad y de la realidad, la construcción de certezas ilusorias y ficticias.

En concreto, el recorrido efectuado ha permitido destacar dos resultados principales: la significación de la máscara en el teatro de Luigi Pirandello y la posibilidad de interpretarla como categoría dramática. He intentado interpretar la máscara como centro propulsor de la dramaturgia pirandelliana: la dificultad de comunicar a través del lenguaje, el peso de las leyes sociales y el sufrimiento frente a la multiplicidad de las percepciones son consecuencias del desnudamiento de la máscara. Pero, al mismo tiempo, estas experiencias determinan la elección o la imposición. En este sentido la máscara representa el elemento central de la compleja construcción que es el teatro pirandelliano.

Por eso ha sido posible analizar los dramas desde la perspectiva de la categoría dramática, que ofrece los argumentos y las soluciones dramáticas. La lectura propuesta ha permitido categorizar la máscara en sus manifestaciones exteriores y en sus movimientos internos, abriendo paso a la posibilidad de resaltar la peculiaridad del teatro de Pirandello, que él mismo ya había percibido: «Io forse me n'andrò presto, ma il mio teatro resterà, come l'unico che abbia detto veramente qualcosa di nuovo. E, meglio, tutti lo riconosceranno, quand'io non ci sarò più».<sup>409</sup>

*I Giganti della montagna* reconoce el valor del arte como *modus vivendi*, como posibilidad de renovación y salvación, entre los hombres y para

---

<sup>409</sup> Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, p. 602. El fragmento pertenece a una carta del 9 de enero de 1931.

los hombres.<sup>410</sup> Pirandello deja interrumpida la ruta de su teatro, con un mensaje de esperanza que recupera y supera los temas y las formas que su experiencia artística había expresado: en Ilse y Crotona resuenan las palabras de Padre, la metateatralidad de los seis personajes, la locura consciente de Enrico IV, la búsqueda de identidad de la Ignota, las tres cuerdas de Ciampa, la decisión de Donata, la maternidad de La Spera, la fe de Lucio. Todo en la atmósfera encantada de la villa de La Scalogna.

Por esta puerta se entra en el teatro de Samuel Beckett.

---

<sup>410</sup> Cfr. Umberto MARIANI, *La creazione del vero. Il maggior teatro di Pirandello*, Fiesole, Cadmo, 2001: «*I Giganti della montagna* affronta il problema dell'arte non solo dal punto di vista della sua efficacia e perennità come mezzo di comunicazione, ma come modo di vita, come vocazione, e forse anche come mezzo di rinnovamento e di salvezza», p. 119.



## 2. MÁSCARAS SILENCIOSAS: EL TEATRO DE SAMUEL BECKETT

«*Good.*  
*I am alone.*  
*In the present as were I still.*  
*It is winter.*  
*Without journey.*  
*Time passes.*  
*That is all.*  
*Make sense who may.*  
*I switch off».*<sup>411</sup>

Preguntarse por el sentido de la experiencia humana constituye el centro propulsor de la obra dramática de Samuel Beckett, marcada por la desconfianza en las palabras, siempre relativas, precarias, inadecuadas, arbitrarias. La conclusión de los personajes pirandellianos representa el punto de partida de los protagonistas beckettianos, en su viaje desde la palabra hasta el silencio y en la palabra a través del silencio. Indagar y definir las correspondencias entre Pirandello y Beckett es, por lo tanto, el objetivo de la presente sección. La máscara, como ha sido precisada en las páginas anteriores, constituye el punto de vista y el referente fundamental a la hora de analizar los elementos de la poética beckettiana, identificados en la obra narrativa y en el ensayo sobre Proust. Claramente el análisis de los dramas constituye el terreno privilegiado para encontrar las correspondencias con la dramaturgia pirandelliana, en cuanto a temas y a formas de expresarlos.

---

<sup>411</sup> Samuel BECKETT, *What Where*, Samuel BECKETT, *The complete dramatic works*, London, Faber & Faber, 1986, p. 476.

Nuevamente una partición temática organiza los contenidos: desde las primeras piezas sobre la palabra en espera se llega a la fragmentación en el silencio, pasando por el recuerdo de las palabras perdidas. Además, la elección de los dramas responde a la voluntad de recorrer el itinerario del autor también a nivel cronológico, para reflexionar sobre las variaciones formales que acompañan el desarrollo de temas y propuestas artísticas.

## 2.1 La poética: una aproximación

La obra de Beckett se caracteriza por su extraordinaria intertextualidad, por ser un juego constante de repeticiones, profundizaciones, llamadas a textos anteriores, internamente a un mismo texto. Resulta posible seguir el camino del autor a través de la partitura contenida en las novelas y los poemas, de las novelas a los relatos, de la narrativa al teatro. Se trata casi de un único texto, como puntualiza Laura Visconti en su estudio sobre los arquetipos beckettianos:

L'opera beckettiana, nella sua globalità, può essere vista come un testo unico, o un *continuum* testuale, un fluido susseguirsi di parti vicendevolmente implicate, in cui l'autoreferenzialità è la prassi, l'intertestualità tende a diventare 'interna' all'opera, rendendo sempre più impalpabile e tenue il rapporto con la tradizione sincronica o diacronica 'esterna'.<sup>412</sup>

Así se define también la relación con la tradición y con los textos privilegiados, en un diálogo silencioso que anima la lectura y la puesta en escena.<sup>413</sup> Se trata de la misma intertextualidad que la obra pirandelliana presenta en su conjunto, en la evidencia del continuo traspaso de temas y sugerencias entre formas literarias diferentes, de las novelas y los cuentos al teatro, del teatro al teatro mismo, como precisa Jean-Michel Gardair en su notable estudio *Pirandello e il suo doppio*:

Ripetizione sistematica e spesso letterale di se stessa, l'opera di Pirandello si presenta come una sfilata di specchi, tanto nella sua genesi quanto nel suo aspetto esteriore. [...] Questo

---

<sup>412</sup> Laura VISCONTI, *Archetipi beckettiani*, Pescara, Tracce, 1990, p. 62.

<sup>413</sup> Cfr. Marius BUNING – Sjeff HOUPPERMANS (Eds.), *Intertexts in Samuel Beckett's work*, Amsterdam, Rodopi, 1994: «Beckett has clearly shown that true respect for the other is not a matter of servitude or murmuring a sterile refrain: the Beckettian intertext itself lacerates, dislocates, reverses, dramatizes – and magnifies the privileged writings of the past», p. IX.

sdoppiamento generalizzato avviene schematicamente in tre tiempos e può essere misurato a tres niveles: l'opera narrativa, l'opera teatral que ne è tratta, il 'teatro nel teatro'; e quindi attraverso due operazioni essenziali: dalle novelle (o romanzi) al teatro e dal teatro al teatro.<sup>414</sup>

Sigue argumentando Gardair que la repetición pirandelliana se determina como recupero del origen, retorno de lo idéntico y normalización de lo posible. En este sentido es parecida a la repetición beckettiana, en cuanto tensión con lo originario y perenne vuelta a lo mismo. Pero en Beckett lo posible no se ajusta a la norma, sino que siempre busca su misma condición de posibilidad y de expresión, como se aclarará más adelante gracias al examen de la obra ensayística y narrativa.

Samuel Beckett nació en Foxrock, en la periferia de Dublín el 13 de abril de 1906, su infancia está constelada de eventos que volverán en su obra, como expresiones de momentos relevantes de su formación personal y artística. Los estudios en el Trinity College representan para el joven Beckett la posibilidad de entrar en contacto con la literatura contemporánea y con los autores canónicos del panorama literario europeo. Justamente en los años universitarios nace la relación con Walter Starkie y Rudmose-Brown, respectivamente docentes de lengua y literatura italiana y francesa,<sup>415</sup> mientras Beckett perfecciona su conocimiento del idioma italiano con una profesora privada, Bianca Esposito.<sup>416</sup> En noviembre de 1927 empieza su lectorado en París,

---

<sup>414</sup> Jean-Michel GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977, p. 49.

<sup>415</sup> Cfr. Bair DEIRDRE, *Samuel Beckett: a biography*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978: «Beckett had attended Walter Starkie's Italian lectures and was beginning to come under the influence of the Professor of French, Thomas B. Rudmose-Brown, and to concentrate exclusively in those two languages and their literatures», pp. 38-39. También las biografías editadas por James Knowlson y por Enoch Brater constituyen referencias indispensable para determinar las características la formación beckettiana (James KNOWLSON, *Damned to fame. The life of Samuel Beckett*, New York, Bloomsbury Publishing, 1996 y Enoch BRATER, *The essential Samuel Beckett. An illustrated biography*, London, Thames & Hudson, 2003).

<sup>416</sup> Cfr. David PATTIE, *The complete critical guide to Samuel Beckett's prose and drama*, Boston, Barnes&Noble, 1983: «The other major influence on Beckett's academy development while at Trinity was [...] the private tutor who instructed him in Italian, Madame Bianca Esposito. She too appears in Beckett's early work in a lightly fictionalized form [...]. Beckett later credited Madame Esposito as the tutor who helped to nurture his profound love of the Italian poet Dante», p. 9.



donde entra en contacto con James Joyce, cuya presencia representará un elemento fundamental en su desarrollo creativo.

La escritura constituye desde muy pronto la actividad liberatoria y libre que lleva de la poesía a la narrativa, a través del teatro y los guiones para radio y televisión y confluye en la experiencia de la dirección. La noticia de la concesión del premio Nobel por la literatura en el año 1969 es recibida por Beckett con pirandelliana ironía,<sup>417</sup> la misma ironía que lo acompañará hasta la muerte en el año 1989.

---

<sup>417</sup> Cfr. Bair DEIRDRE, *Samuel Beckett: a biography*: «'I don't want it, oh, I don't want it', Beckett would insist, rocking back and forth as he 'hoisted a jar' with his Irish friends in the Falstaff. In the next breath he would smile shyly and say, 'Ah, but I'd have to accept if they gave it to me. It would not be polite to refuse the honour», p. 625.

### a) *El contexto de la producción beckettiana*

Beckett tuvo una formación muy precisa y canónica, que emerge constantemente en las referencias contenidas en sus obras. Como bien sintetiza Ada Bimonte: «le fonti del suo pensiero sono da ricercare nella filosofia presocratica, in Dante, Bruno, Vico, Cartesio, negli occasionalisti, specialmente l'olandese Geulincx, in Kant, [...] in Shopenhauer e Leopardi, in Bergson [...] e infine in Nietzsche e in Heidegger».<sup>418</sup> Los ecos de estos y otros pensadores se encuentran en los textos beckettianos, sin que su presencia impida al autor expresar su discurso personalísimo y orgánico. Claramente recurre a las literaturas en su idioma nativo, inglesa, irlandesa y americana, de Shakespeare a Swift, de Samuel Johnson a James Joyce, de Yeats a T.S.Eliot, con atención a la producción en lengua francesa e italiana, lógica consecuencia de los estudios de filología románica. Así Chamfort y Apollinaire, dadaístas y surrealistas dialogan con Dante y Leopardi.<sup>419</sup>

Con respecto a la reflexión filosófica, la huella de los existencialistas está difuminada por la presencia de Descartes y su determinismo, de Schopenhauer y su pesimismo, de Vico y su historicismo, y de Geulincx con su insistencia sobre la necesidad de cultivar la personalidad, a pesar del rechazo del mundo exterior. De la misma manera Beckett es atraído por las ideas de Malebranche, quien no acepta la premisa básica de que el mundo físico exista y sobre todo de Berkeley, que pone el acto de percibir y ser percibido como fundamentos para la existencia y la comprensión del mundo. Pues, como bien resume Sydney Homan en su texto sobre la multiplicidad de mundos en el teatro beckettiano:

---

<sup>418</sup> Ada BIMONTE, *Nel labirinto di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 27.

<sup>419</sup> Cfr. Giuseppina RESTIVO, *Le soglie del postmoderno: "Finale di partita"*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 10.

to these various sources, which tend to contradict each other or from which Beckett extracts principles even while disagreeing with what are often their more significant tenants, one must add numerous other thinkers and artists, many of whom Beckett met while in his early scholarly career. There are also numerous literary influences, with Dante and Shakespeare at the top of the list.<sup>420</sup>

Con respecto a los posibles referentes en el ámbito literario, David Pattie identifica los elementos que Beckett incorporó a su arte, a partir de su perspectiva personal. Se trata del flujo de conciencia como característica de los monólogos de los personajes de Joyce, por lo cual la intervención del autor parece estar totalmente ausente; de la descripción satírica del comportamiento humano y el disgusto por el cuerpo humano de Swift; de la voz narrativa vacilante de Sterne, sólo en parte responsable de lo que narra; de la exagerada y cómica descripción de las actividades humanas más básicas de Rabelais.<sup>421</sup>

También los contactos con las artes figurativas contribuyen a la formación de Beckett y permiten que su obra, en cierto sentido, anticipe los puntos focales del debate gnoseológico sobre la relación entre arte y vida, literatura y representación. Las relaciones con los representantes del movimiento surrealista y las discusiones con Giacometti, Bram van Velde, Jack y B. Yeats, las partidas de ajedrez con Marcel Duchamp volverán en las escenas del teatro y de la narrativa, en la atmósfera cargada y suave a la vez de los diálogos, como pinceladas de vidas pasadas y palabras repetidas hasta el infinito.

La riqueza de la formación beckettiana no resulta inferior a la complejidad de las lecturas pirandellianas, por la variedad y profundidad de referentes y contextos. Justamente el contexto de la producción de Beckett corresponde a un momento de grandes cambios, a nivel histórico y cultural, semejante al entorno en el cual Pirandello había desarrollado su obra. De manera tal que sería posible parafrasear la definición propuesta por Krysinsky de Pirandello como

---

<sup>420</sup> Sidney HOMAN, *Beckett's theatres. Interpretations for performance*, Crambury NJ, Associated University Press, 1984, p. 11.

<sup>421</sup> Cfr. David PATTIE, *The complete critical guide to Samuel Beckett's prose and drama*, p. 112.

vanguardista absoluto, para aplicarla a la actitud de Beckett en cuanto vanguardista ‘absurdo’.

El término no ha de ser entendido en su significación corriente, sino con referencia directa a la raíz etimológica, que establece una relación metafórica con el sentido del oído: absurdo deriva del sufijo latín *ab-*de y del adjetivo *surdus*-sordo.<sup>422</sup> El término era usado inicialmente para indicar los sonidos desagradables al oído y para referirse a una deficiencia de la función auditiva, la sordera. Con el tiempo fue adquiriendo otros significados, indicando lo que era disparatado, contrario a la razón, discrepante de la lógica común. Se trata justamente del paso que cumple Beckett en su posicionamiento frente al debate contemporáneo y que su obra lleva a las consecuencias más extremas: la nueva experimentación lingüística y referencial estimula al dramaturgo en sentido contrario, determinando un trabajo de contracción más que de expansión, un intento de sordera para llegar al silencio de los sonidos molestos, que son las palabras y el lenguaje que encadenan.

Las lecturas, la formación académica, las conversaciones con escritores y pintores, filósofos y directores, profundizaron el interés de Beckett por la función y el valor del lenguaje, en múltiples medios de representación. Sobre todo la experiencia de la dirección de actores y la puesta en escena de sus propias obras le brindaron la oportunidad de un diálogo crítico con los artistas contemporáneos. Si Pirandello escribía y reflexionaba cuando las vanguardias se encontraban en el principio de su parábola experimental, Beckett moldeaba su propuesta en un momento de efervescencia política, social y artística caracterizado por una variedad de perspectivas, no fácilmente identificables al par de las vanguardias. Por eso la propuesta es considerar el dramaturgo irlandés como vanguardista absurdo: su perspectiva es vanguardista porque incorpora elementos innovadores y abre camino a otras visiones, pero lo hace a partir de la sordera, del rechazo de los sonidos que el lenguaje provoca y en la necesidad de utilizarlo:

Beckett had to [...] weight the words with which he was going to work. In this way he was able better to measure the gap between

---

<sup>422</sup> Cfr. Joan COROMINES, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Volumen V*, p. 310.

philosophical nuggets and words that were silent stones, between the shouting of the actor and the singing of a poet, between the hand that traces the signs and the voice that murmurs in the head, thus enabling him to carve out a place for man as being who talks incessantly.<sup>423</sup>

El intento de comprender y llenar este vacío determina la visión original y personalísima de Beckett, contenida en germen en la inicial producción ensayística y narrativa.

---

<sup>423</sup> Cfr. Marius BUNING – Sjeff HOUPPERMANS (Eds.), *Intertexts in Samuel Beckett's work*, p. X.

## b) Proust y la obra narrativa

El ensayo sobre Proust del año 1931 representa un compendio, aunque parcial, de la poética beckettiana, más que una reflexión sólo centrada en el análisis de la obra proustiana. A través del tiempo, del hábito y de la memoria, Beckett teje su diálogo con el autor francés y con el lector, a quien explica su personal relación con el arte. La claridad del texto es cristalina, aunque actúe como preludeo a la oscuridad de la producción sucesiva. Precisamente esta característica permite leer el ensayo como el anuncio de la próxima separación, de la anulación de la lógica formal para dejar espacio a la lógica esquizofrénica, de la aparición del desorden en lugar de la cosmogonía y la teogonía.<sup>424</sup>

No se trata de una declaración abierta de poética al par del Humorismo pirandelliano, pero como el escritor italiano expone su posición frente al fenómeno y al funcionamiento de la escritura, de la misma manera Beckett expresa su lapidaria sentencia: «art is the apotheosis of solitude».<sup>425</sup> El punto de partida es la reflexión sobre la temporalidad como dimensión vital, vinculada a la fluidez de la experiencia humana.<sup>426</sup> El individuo es el lugar de un constante proceso de desviación, desde el futuro al pasado y viceversa. Así se explica la preponderancia del valor que Proust asigna a la memoria, facultad que Beckett puede explicar a través del hábito. Merece la pena retomar la definición completa para matizar la centralidad del concepto en el conjunto del discurso beckettiano:

The laws of memory are subject to the more general laws of habit. Habit is a compromise effected between the individual and his environment, or between the individual and his own

---

<sup>424</sup> Cfr. Ada BIMONTE, *Nel labirinto di Samuel Beckett*, p. 22.

<sup>425</sup> Samuel BECKETT, *Proust and Three dialogues with Georges Duthuit*, London, John Calder, 1987, p. 64.

<sup>426</sup> *Ibid.*: «There is no escape from the hours and the days. Neither from tomorrow nor from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us», p. 13.

organic eccentricities, the guarantee of a dull inviolability, the lightning-conductor of his existence. Habit is the ballast that chains the dog to his vomit. Breathing is habit. Life is habit. Or rather life is a succession of habits, since the individual is a succession of individuals; the world being a projection of the individual's consciousness. [...] The creation of the world did not take place once and for all time, but takes place every day. Habit then is the generic term for the countless treaties concluded between the countless subjects that constitute the individual and their countless correlative objects. The periods of transition that separate consecutive adaptations [...] represent the perilous zones in the life of the individual, dangerous, precarious, painful, mysterious and fertile, when for a moment the boredom of living is replaced by the suffering of being.<sup>427</sup>

Se trata de una compleja definición, que engloba en germen los términos que Beckett desarrollará en su propia obra. Antes que nada, el hábito es calificado como un 'compromiso' que el individuo estipula con el ambiente o consigo mismo para protegerse y conferir coherencia a su existencia. El término 'hábito' ya contiene en sí una doble significación, indicando al mismo tiempo el comportamiento habitual y el atuendo, el gesto y el vestuario que participan en la formación y construcción de la identidad. Si el individuo es en realidad una sucesión de individuos, diferentes según la circunstancia y sus exigencias, la vida es una sucesión de hábitos. Hay aquí una formulación muy cercana a las reflexiones expresadas en el ensayo sobre el humorismo, donde Pirandello también reconoce en el individuo la presencia simultánea de todas las posibilidades de ser, derivadas de las experiencias pasadas, presentes y futuras:

Non soltanto noi, quali ora siamo, viviamo in noi stessi, ma anche noi, quali fummo in altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente, ma che a un urto, a un tumulto improvviso dello spirito, possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato.<sup>428</sup>

---

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>428</sup> Luigi PIRANDELLO, *L'Umorismo*, p. 150.

Las máscaras representan el compromiso necesario para enfrentarse a la descomposición de la personalidad, a la vida en la sociedad y en el tiempo. Porque la vida es un perenne proceso de adaptación, de ajuste entre la multiplicidad del sujeto y su necesidad de aferarse a las cosas, a los estados y a las ficciones que voluntariamente se crean para contener el mundo. Beckett sostiene que el mundo es el resultado de una proyección de la conciencia personal, que se adapta a los cambios constantes. Los periodos de transición constituyen la zona peligrosa y precaria, la posibilidad para el ser humano de sustituir el aburrimiento de vivir con el sufrimiento de existir. Se trata de los momentos tempestuosos que Pirandello describe como consecuentes de la ruptura de una máscara, antes de la imposición voluntaria de la sucesiva, que permita permanecer en la ilusión de poder conocerse y conocer.<sup>429</sup>

«We are alone. We cannot know and we cannot be known»:<sup>430</sup> Beckett parece hacerse eco de la conclusión pirandelliana, pero si el teórico del humorismo hace referencia a la experiencia humana así como puede ser expresada en la escritura, el dramaturgo irlandés se refiere justamente al lenguaje y a las posibilidades de expresión artística. Pirandello confía en la capacidad del arte de representar y recrear la vida, como ya se ha ampliamente explicado. Beckett experimenta y reconoce el fracaso del arte, consecuencia directa de la falta de vehículos de comunicación adecuados y de la constante pérdida de significación, en el paso desde la expresión personal singular a las múltiples expresiones, virtualmente contenidas en una única personalidad:

There is no communication because there are no vehicles of communication. Even on the rare occasion when words and gestures happen to be valid expressions of personality, they lose their significance on their passage through the cataract of the

---

<sup>429</sup> *Ibid.*: «Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi ci imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto», pp. 151-152.

<sup>430</sup> Samuel BECKETT, *Proust and Three dialogues with Georges Duthuit*, p. 66.



personality that is opposed to them. Either we speak and act for ourselves – in which case speech and action are distorted and emptied of their meaning by an intelligence that is not ours, or else we speak and act for others – in which case we speak and act a lie.<sup>431</sup>

Por eso Stanley Gontarsky puede proponer la presencia de una estética del decaimiento como guía para el proceso creativo beckettiano, que siempre consiste en descubrir y desarrollar nuevas formas de relación para sustituir la lógica, la causalidad, la verosimilitud.<sup>432</sup> También David Read, en su artículo sobre la teoría artística beckettiana sostiene: «the artist's intuition of an unborn self obliges him to seek a form adequate for its expression at the same time that his being that self precludes expression. Behind every denial personality is the person who denies».<sup>433</sup> Justamente el conflicto entre la toma de conciencia instantánea y la duración temporal, necesaria para traducir esta misma conciencia en lenguaje, constituye una de las propuestas esenciales que Beckett descubrió en Proust y desarrolló sucesivamente en su obra.

El estudio sobre el filosofo del tiempo permitió al estudioso del lenguaje rasgar la ilusión de la identidad y de la comunicación entre seres humanos. Y como bien apunta Dario Ventimiglia, muchos más temas emergen del ensayo sobre Proust, temas que volverán a aparecer en la producción beckettiana: «la discontinuità della personalità, il fallimento dell'amore e dell'amicizia, l'incomunicabilità, la necessaria solitudine dell'artista, la convinzione che la sofferenza sia l'unica forza capace di stabilire, anche nella morsa del tempo, l'identità del sè».<sup>434</sup> Ecos pirandellianos. Pero si el dramaturgo siciliano había reflexionado puntualmente sobre el posicionamiento del ser humano frente a sí mismo, al lenguaje y al arte, Beckett da el paso siguiente, interrogándose sobre el papel del artista en la sociedad y la necesidad del sufrimiento y de la soledad como caminos para el recorrido de la humanidad. Además de las limitaciones impuestas por el tiempo, por

---

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>432</sup> *Cfr.* Stanley GONTARSKI, «L'estetica del disfacimento», Sergio COLOMBA (Ed.), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 107-133.

<sup>433</sup> David READ, «Artistic theory in the work of Samuel Beckett», *Journal of Beckett Studies*, 8 (1982), p. 14.

<sup>434</sup> Dario VENTIMIGLIA, *Il teatro di Samuel Beckett*, Padova, Liviana Editrice, 1973, p. 21.

la duración y la temporalidad de la experiencia, la falta de medios de expresión adecuados impide que el artista pueda cumplir plenamente su misión, que es al mismo tiempo su prisión.

En uno de los diálogos con Georges Duthuit, Beckett expone claramente la contradicción que experimenta entre la obligación de decir y la inexistencia de medios expresivos, la incapacidad y el rechazo a expresar: «there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express».<sup>435</sup> Se trata de la exasperante y repetida afirmación contenida en la obra narrativa, desde *Watt* hasta *The Unnamable* y los *Texts for Nothing*, reflexiones en palabras sobre la imposibilidad de decir con palabras.<sup>436</sup> Como bien percibe Olga Bernal, «las novelas de Beckett son novelas de lenguaje, novelas en las que el dilema de la palabra llega a ser un dilema trágico».<sup>437</sup> La tragedia no consiste solamente en la falta de términos adecuados para la expresión y la comprensión, sino también en la falacia de la forma literaria, del relato como medio de narración. De hecho, la escritura en prosa de Beckett progresa hacia un despojamiento lento pero continuo: se trata de una «escritura que evoluciona hacia el recogimiento de sí misma. [...] Una escritura que señala su propia descomposición y que se transforma en voz, en murmullo».<sup>438</sup>

*Watt*<sup>439</sup> representa la primera lesión en el lenguaje que la obra sucesiva de Beckett profundizará, en lugar de sanar. El protagonista de la novela es el ujier que abre la galería de personajes para quienes los nombres de las cosas ya no las representan de forma verdadera, en

---

<sup>435</sup> Samuel BECKETT, *Proust and Three dialogues with Georges Duthuit*, p. 103.

<sup>436</sup> Se ha decidido profundizar los aspectos de la obra narrativa beckettiana que volverán en la producción dramática, así como se ha hecho con respecto a Pirandello. Por lo tanto, se analizan sólo *Watt* y la trilogía como posibilidades de comprensión de las sucesivas propuestas teatrales, mientras queda claramente asumida la importancia del corpus narrativo en su completitud.

<sup>437</sup> Olga BERNAL, *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 17.

<sup>438</sup> Lucas MARGARIT, «Samuel Beckett y el vaciamiento del signo», *Beckettiana. Cuadernos del seminario Beckett*, 4 (1995), p. 59.

<sup>439</sup> La novela, redactada entre los años 1942-1945, cuando Beckett estaba sujeto a una fuerte crisis nerviosa, se publicó en el año 1953 por la editorial Olympia Press de París. En cuatro largos capítulos Sam, presunto narrador, cuenta la historia de un compañero del manicomio, Watt y de su servicio en la casa del señor Knott.

continuidad con las reflexiones de las criaturas pirandellianas y con el contexto general donde los dos dramaturgos desarrollan su experiencia artística.<sup>440</sup> Watt experimenta la imposibilidad de escindir la relación entre palabra y pensamiento, entre las palabras y las cosas. Comprueba la trágica necesidad de restituir a las cosas su significado verbal, precisamente a través de las palabras, para poder seguir pensando y hablando. Así entiende el contraste entre la inevitable esencia lingüística del ser y el vano intento de conocerse a sí mismo, en términos de lenguaje: «the self can be known only as a linguistic effect, the words are generated out of the attempt to know oneself».<sup>441</sup>

El conocimiento se transforma en sedimentación de dudas, como confirma el simbolismo fonético de los nombres de los personajes: Watt tiene la misma pronunciación del término inglés *what*-qué, atribuyendo al protagonista el papel de entidad interrogante e interrogada, mientras Knot se pronuncia precisamente como el adverbio de negación *not*-no, matizando la calidad negativa y tajante de las respuestas. Es el emblema del corte en la línea ideal que en los sistemas lingüísticos tendría que conectar, por relación de correspondencia, el signo con su referente.<sup>442</sup>

Si *Murphy*, la primera novela de Beckett,<sup>443</sup> había explorado los límites de la oscura zona de la locura, introduciendo el punto de vista de la

---

<sup>440</sup> Cfr. Olga BERNAL, *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*: «[Watt] es el representante de una época en la que el pensamiento se configura, cada vez con más precisión, como pensamiento del lenguaje. En la actualidad, el lenguaje es el tema de todos los lenguajes, el centro de toda reflexión. Se encuentra, a un tiempo, en estado de quiebra y en estado provocador de constante fascinación», p. 10.

<sup>441</sup> Patrick BIXBY, «*Watt* kind of man are you? Beckettian. Anthropology, cultural authenticity and Irish identity», *Samuel Beckett Today*, 15 (2005), p. 83.

<sup>442</sup> Cfr. Gabriele FRASCA, «Cosa?», Gabriele FRASCA, *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Napoli, Liguori, 1988: «[Watt] sostituisce l'universo fisico del soggetto della percezione che vede male e ridice peggio e che, costretto a dare ragione contemporaneamente del percepito e di se stesso come percipiente (e dunque da altri percepito), finisce con l'incagliarsi nella linea che – tratteggiata certo – dovrebbe collegare il segno linguistico al referente», p. 47.

<sup>443</sup> La novela, redactada entre 1935 y 1936, se publicó en el año 1938 por la editorial Routledge de Londres. Se trata de una obra en parte autobiográfica, en cuanto narra la historia de un irlandés que vive en Londres, cuya actividad preferida consiste en superar los límites corporales para abandonarse en su mecedora a reflexiones interiores. La crítica ha evidenciado desde muy pronto la presencia del elemento psicoanalítico en los temas de la novela, inaugurando la serie de estudios sobre la relación de Beckett con Freud y el psicoanálisis. Baste nombrar el texto de Didier

irracionalidad en la creación literaria, *Watt* cumple otro paso en la preparación de los recursos formales que serán parte de la producción dramática. Se trata del gusto por las cuestiones teleológicas, por la descripción minuciosa de combinaciones, movimientos y disposiciones físicas, por la presentación de los eventos y de todas sus posibles variantes. También empieza a aparecer la dinámica de la relación entre amo y criado, así como la presencia de una comicidad abierta e irónica. Sobre todo la celebre clausura de la novela, «no symbols where none intended»,<sup>444</sup> introduce al universo poético de la obra teatral, mientras subraya la paradójica simplicidad de las metáforas y de los sujetos beckettianos.

Justamente el sujeto y la experiencia de la identidad a través del lenguaje constituyen el centro de la trilogía compuesta por *Molloy*, *Malone dies* y *The Unnamable*.<sup>445</sup> «the trilogy [...] seeks to deny the subject knowing that it can never be fully denied».<sup>446</sup> Y lo hace con el juego de la voz humana consigo misma, en un proceso continuo de contracción y silenciamiento, a través de la razón. Así como los personajes pirandellianos experimentaban la prisión del razonamiento y la necesidad de su existencia en el acto de lenguaje, las criaturas beckettianas sufren esta misma constricción, Molloy en primer lugar. El protagonista de la novela homónima conduce una exasperante requisitoria contra la razón, entendida como pensamiento racional y como razón de la vida, necesidad de existencia ante el acercamiento

---

ANZIEU, *Beckett*, Bari, Marietti, 2001, que describe la relación entre Beckett y su terapeuta Bion durante los dos años de psicoanálisis que el escritor experimentó. Es evidente, pues, la estrecha cercanía con la rama de la crítica pirandelliana dedicada al análisis de la presencia de elementos freudianos en la obra de Pirandello, señal de la convivencia de inquietudes e intuiciones parecidas, expresiones del mismo contexto cultural.

<sup>444</sup> Samuel BECKETT, *Watt*, New York, Grove Press, 1977, p. 254.

<sup>445</sup> Beckett redactó en principio las tres novelas en francés y se publicaron entre 1951 y 1953 por la editorial parisina Editions de Minuit, la traducción al inglés fue realizada sucesivamente por el mismo autor. Se ha decidido consultar los textos en lengua inglesa para conferir organicidad a la discusión, por cuanto la mayoría de las obras teatrales están originalmente redactadas en inglés y las que se redactaron en principio en lengua francesa fueron traducidas por el mismo Beckett, con el fin de favorecer su difusión. A la presencia de las citas pirandellianas en italiano corresponde la presentación de los textos beckettianos en inglés, también para no crear demasiada variedad lingüística en el texto.

<sup>446</sup> Helga SCHWALM, «Beckett's trilogy and the limits of self-deconstruction», *Samuel Beckett Today*, 6 (1997), p. 188.

cada vez más rápido de la frontera hacia la nada. Allí Molloy vagabundea, en la búsqueda de su madre, de la ciudad, de sí mismo, esperando una muerte que quizás ya ha llegado.<sup>447</sup> El silencio es lo que permitirá superar el límite y englobarlo en él. No se trata de un silencio privado de comunicación, sino de la abertura de otro espacio, desde el fracaso y el murmullo, pasando por la busca de la identidad perdida y nunca encontrada. Como bien propone Asma Ihab, en su estudio comparado de Beckett y Miller, «the literature of silence is not without a voice; it whispers of a new life».<sup>448</sup>

La nueva vida es abierta por la voz del personaje que se construye mientras construye su discurso, desplazando el interés de lo narrado al proceso mismo de la narración. Emerge así la utilización de la primera persona como recurso dramático *ante litteram*: «es una voz que se representa, que se divide en varios papeles, que habla por bocas distintas de la suya propia; una voz con una *teatralidad interna*».<sup>449</sup> Ya en *Molloy* la voz narrativa se doblaba en la alternancia de Molloy y Moran, pero es en *Malone dies* donde el cuestionamiento de la existencia se cumple desde una perspectiva dramática, no solamente por las características formales de la escritura sino sobre todo por las sugerencias visuales e imaginativas que el tipo de narración en primera persona despierta: «Live and invent. I have tried. I must have tried. Invent. It is not the word. Neither is live. No matter. I have tried».<sup>450</sup>

Malone espera la muerte como única salvación frente al fracasado intento de vivir, espera escribiendo, inventando respuestas que cada nueva pregunta derriba, mientras desvela nuevos interrogativos y vela la réplica esperada. La condición del protagonista es la paradoja del hombre beckettiano, suspendido en la frontera, entre ser y no ser, vivir y morir, hablar y callar: «no ha muerto o murió, o morirá, o está muerto: muere. Sólo por ello y para ello debe vivir. Y en esto consiste

---

<sup>447</sup> Cfr. J. Ignacio VELÁZQUEZ ESQUERRA, «Molloy: algunas claves de interpretación», Juan BARGALLÓ CARRATÉ – Francisco GARCÍA TORTOSA (Eds.), *Samuel Beckett: palabra y silencio*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1991, pp. 49-64.

<sup>448</sup> Hassam IHAB, *The literature of silence. Henry Miller and Samuel Beckett*, New York, Alfred A.Knopf, 1967, p. 201.

<sup>449</sup> José Angel GARCÍA LANDA, *Samuel Beckett y la narración reflexiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1992, pp. 99-100.

<sup>450</sup> Samuel BECKETT, *Malone dies*, Samuel BECKETT, *Three novels. Molloy, Malone dies, The Unnamable*, New York, Grove Press, 1991, p. 194.

la propia creación literaria: en una experiencia que sucede a la propia destrucción, que renace continuamente de sus cenizas».<sup>451</sup>

*The Unnamable* lleva al límite extremo la posibilidad y la potencia de esta experiencia, entre la necesidad de tomar la palabra y el deseo de escapar a las palabras. El incipit de la novela ya introduce a la esencia del proceso:

Where now? Who when? When now? Unquestioning. I, say I. Unbelieving. Questions, hypotheses, call them that. Keep going, going on, call that going, call that on. [...] I shall have to speak of things of which I cannot speak, but also, which is even more interesting, that I shall have to, I forget, no matter. And at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. Never.<sup>452</sup>

La vida del protagonista, sentado en la penumbra de un pasillo con los ojos constantemente abiertos y lacrimosos, se define en la definición del lenguaje, en el examen de sus posibilidades hasta llegar a evaluar la posibilidad del silencio dentro y más allá del lenguaje y del ser. Los límites del lenguaje están yuxtapuestos a los límites de la existencia en el mundo, así que la novela procede analizando, abriendo y a la vez cerrando el espacio de esta relación: el ser humano vive en las palabras sin conocerlas, pero el conocimiento de uno mismo está basado en las palabras. Para seguir adelante, viviendo y respirando, es necesario hablar: lenguaje y ser se afectan y definen de forma recíproca. La superación del lenguaje hacia la autoconciencia se cumple en el silencio, pero el lugar que se encuentra más allá del silencio representa un nuevo complicado inicio: el espacio de la falta de conocimiento, pues el silencio es alcanzable sólo cuando no se sabe nada más. Pero el mismo silencio motiva el lenguaje, en un circuito eterno de

---

<sup>451</sup> Manuel Angel VÁSQUEZ MEDEL, «Malone muere, del cuestionamiento de la existencia», Juan BARGALLÓ CARRATÉ – Francisco GARCÍA TORTOSA (Eds.), *Samuel Beckett: palabra y silencio*, p. 72.

<sup>452</sup> Samuel BECKETT, *The Unnamable*, Samuel BECKETT, *Three novels. Molloy, Malone dies, The Unnamable*, p. 291.

nacimientos y muertes: «*The Unnamable* is the story of the *self* who strives for *silence* but it is obliged to *go on*». <sup>453</sup>

La escritura se hace cómplice de la imposibilidad de callar, con una sintaxis constantemente interrumpida pero nunca cortada, periodos brevísimos alternados con párrafos largos y sin signos de puntuación. El Innombrable juega con las palabras, las compone y recompone, las destroza y reconstruye, en el desierto que estas mismas palabras crean incesantemente. <sup>454</sup> Porque ya no espera revelarse en las palabras, sino en contra de ellas. Habla desde la palabra negada, no nombrada, poniendo en escena un acto de meta-comunicación sobre el equivalente metalingüístico de esta palabra, el silencio: «literalmente el Innombrable es las palabras; metalingüísticamente es silencio». <sup>455</sup>

La novela implica otro grado de comunicación, que se cumple no sólo en la recepción del lector, sino en la lectura que la misma voz narrativa opera de su escritura. En este sentido resulta sugerente la interpretación de David Hesla que entiende la pareja formada por la conciencia impersonal del protagonista que está hablando, o mejor dicho escribiendo, y la conciencia impersonal del Innombrable que está leyendo sus palabras, como comunión entre escritor y lector: «*The Unnamable* is an act of love in which writer and reader are united in the words and in the story the words are telling». <sup>456</sup> Sobre todo es un paradójico acto de amor hacia el lenguaje, que vive del rechazo y del fracaso, así como en Pirandello vivía de la especulación y la reflexión.

El protagonista de la última novela de la trilogía cumple un recorrido diferente a la ruta de los protagonistas de las novelas de Pirandello, aunque el punto de partida sea muy cercano: Mattia Pascal y Vitangelo

---

<sup>453</sup> Amir Ali NOJOURIAN, «Samuel Beckett's *The Unnamable*», *Samuel Beckett Today*, 14 (2004), p. 389.

<sup>454</sup> Véase también Francisco PÉREZ NAVARRO, *Galería de moribundos. Introducción a las novelas y al teatro de Samuel Beckett*, Barcelona, Grijalbo, 1976: «es el ámbito de la nada, donde la voz habla sin poder hablar, hablando no obstante. Allí no hay ser, allí no hay nada; no hay oscuridad pura ni luz blanca. No hay silencio absoluto, ni ruido. No hay sí categórico, ni no rotundo; no hay cero ni hay infinito», p. 261.

<sup>455</sup> José Angel GARCÍA LANDA, *Samuel Beckett y la narración reflexiva*, p. 163.

<sup>456</sup> David HESLA, «Being, thinking, telling and loving: the couple in Beckett's fiction», Edouard MOROT-SIR – Howard HARPER – Douglas McMILLAN (Eds.), *Samuel Beckett: the art of rethoric*, Chapel Hill, North Carolina Studies in Language and Literature, 1976, p. 20.

Moscarda se descubren a través del lenguaje, el acto del habla les devuelve la conciencia de la mascarada que son sus vidas. La vacuidad de las palabras se relaciona con el relativismo de las interpretaciones, pero los personajes de Beckett no se revelan en las palabras, sino en contra de ellas. Hay aquí una especificidad que permite destacar la originalidad de Pirandello y Beckett, en tanto que individualidades artísticas diferentes. Ambos reflexionan sobre el valor de la palabra y su incapacidad de constituir un vehículo para la comunicación, pero si el dramaturgo italiano busca la confluencia de palabra objetiva y subjetiva, el escritor irlandés pone en duda la misma existencia de una palabra válida. Por eso el Innombrable cumple el paso desde la afirmación inicial «I'm in words, made of words, others' words»<sup>457</sup> a la definición que cierra su recorrido lingüístico: «It will be I, it will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on».<sup>458</sup>

No se trata de un recorrido conclusivo porque, como los hombres pirandellianos, los personajes de Beckett viven en perenne busca de sí mismos. A tal propósito, resulta interesante la reflexión de Alessia Proietti Gaffi, que matiza la duda como característica del universo narrativo beckettiano:

L'io beckettiano assorbe il 'cogito ergo sum' rendendolo 'dubito ergo sum', personificandolo attraverso le diverse figure dell'opera sempre più evanescenti, infine appena accennate, senza certezza se non la suddetta del linguaggio. Proprio per questa indiscriminata adesione al 'dubito', l'individuo beckettiano non arriva mai a raggiungere un'identità personale e quindi a conoscere se stesso. L'incessante esame fa perdere il soggetto in mille possibilità, che non confluiscono in un uomo definito: l'uno diventa molteplice, con il solo conforto del caratteristico linguaggio dell'io.<sup>459</sup>

---

<sup>457</sup> Samuel BECKETT, *The Unnamable*, p. 386.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 414. Véase también Manuel MONTALVO, *Samuel Beckett (1906-1989)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000: «La vida del Innombrable, si es así como debe llamarse, viene dada por tres condicionamientos: la inevitabilidad de hablar, la imposibilidad de callar y la soledad, que se reduce a la imposibilidad de hablar o callar para alguien», pp. 57-58.

<sup>459</sup> Alessia PROIETTI GAFFI, *Samuel Beckett. Alla ricerca del silenzio perfetto*, Firenze, Firenze Atheneum, 2001, p. 57.



Y el aspecto más definitorio del lenguaje de la interioridad es la tensión hacia el silencio, como función e instrumento de la palabra: «Only the words break the silence»,<sup>460</sup> como Beckett afirma de forma lapidaria en el octavo de los *Texts for Nothing*. Las trece variaciones, numeradas y sin títulos, exploran la situación de una voz moribunda que intenta narrar una historia en vano y confirma toda la serie de obstáculos dados por el lenguaje y su expresión verbal. Porque los límites de lo decible no están configurados por las palabras, sino por el sujeto que habla, en su posicionamiento frente al lenguaje y su necesidad del silencio. Se trata de un silencio implicado en la estructura misma de la palabra beckettiana, ya anunciado en la renuncia de la palabra a cargarse de expresividad,<sup>461</sup> un silencio que en la obra dramática encontrará su voz.

---

<sup>460</sup> Samuel BECKETT, *Texts for nothing*, 8, Samuel BECKETT, *The complete short prose. 1929-1989*, New York, Grove Press, 1995, p. 131.

<sup>461</sup> Cfr. Aldo TAGLIAFERRI, *La via dell'impossibile. Le prose brevi di Beckett*, Roma, Edup, 2006: «L'arte beckettiana affianca infatti costantemente alla parola un silenzio, strutturalmente implicato con essa, che si annuncia già nella rinuncia della parola stessa a caricarsi di espressività», p. 79.

### c) *La poética teatral beckettiana*

El teatro es el espacio donde la relación del ser humano con la palabra se hace violenta, violadora y violentada. Al contrario de Pirandello, Beckett no expuso su teoría dramática en ensayos o artículos,<sup>462</sup> así que los dramas constituyen el lugar privilegiado para encontrar los elementos determinantes de la dramaturgia beckettiana, aunque el mismo autor siempre advirtió sus exegetas sobre la necesidad de acercarse a los textos con actitud cuidadosa y respetuosa, sin buscar a toda costa significados escondidos y símbolos verbalizados. Merece la pena, a tal propósito, retomar las sugerencias contenidas en una carta del año 1955 al director norteamericano Alan Schneider, donde Beckett comentaba con su extraordinaria ironía:

When it comes to journalists I feel the only line is to refuse to be involved in exegesis of any kind. And to insist on the extreme simplicity of dramatic situation and issue. If that's not enough for them, and it obviously isn't, it's plenty for us, and we have no elucidations to offer of mysteries that are all of their making. My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin.<sup>463</sup>

---

<sup>462</sup> Cfr. Dougald McMILLAN – Martha FEHSENFELD, «Beckett on theatre: general statements», Dougald McMILLAN – Martha FEHSENFELD (Eds.), *Beckett in the theatre. The author as practical playwright and director*, London, John Calder, 1988: «Beckett has had little to say about the meaning and background of his plays. The few general remarks he has made when questioned by journalists and critics are almost exclusively denials that there is a philosophical system behind the plays and explicit refusal to reduce them to codified interpretations», p. 13. Y también Paolo BERTINETTI, *Invito alla lettura di Samuel Beckett*, Milano, Mursia, 1984: «Il fatto è che Beckett ha scritto dei testi teatrali senza teorizzare una concezione drammaturgica, a differenza di Brecht. Contrariamente a quanto vale per il teatro epico rispetto a Brecht, il teatro dell'assurdo *non* è il teatro di Beckett, che nei suoi successivi sviluppi è diventato sempre più lontano dalle caratteristiche enunciate da Esslin», p. 88.

<sup>463</sup> Dougald McMILLAN – Martha FEHSENFELD (Eds.), *Beckett in the theatre*, pp. 14-15. La carta se publicó el 29 diciembre de 1955 en la revista *Village Voice Reader*.

Se trata de una declaración importante, porque insiste en la simplicidad de las situaciones dramáticas y al mismo tiempo en el valor fundamental de los sonidos en el ámbito de estas situaciones. El lenguaje es en primer lugar un conjunto de sonidos, sonidos que Beckett reparte entre voces contrastantes, desviando la utilización canónica de la palabra literaria. Es una característica de su escritura que dificulta la interpretación, pero resulta perfectamente coherente con la poética teatral que emerge de sus textos. Por eso, antes de entrar en el análisis puntual de los dramas, resulta útil avanzar algunas reflexiones de carácter general que permitan instaurar un diálogo entre Beckett y Pirandello, a partir de su poéticas teatrales.

Es posible extraer la concepción dramaturgica beckettiana entendiendo los dramas como reflexiones no confinadas solamente a los temas que tratan, sino extendidas a las preguntas sobre el valor y las características del teatro en cuanto tal, de su papel en la vida y en la sociedad. Así como las obras narrativas abrían espacios de búsqueda para la experimentación literaria y el encuentro de nuevas modalidades de creación y trasmisión, los dramas representan el lugar desde el cual hablar de las posibilidades de la representación, la comunicación y la comprensión entre seres humanos: «el espacio, el tiempo, el cuerpo y el lenguaje se transforman, en los textos de Beckett, en parte de la reflexión sobre la obra dramática misma».<sup>464</sup> Justamente el cuerpo y el lenguaje representan dos elementos definitorios de los personajes beckettianos, en su posicionamiento frente a sí mismos, a los demás y al mundo, enmarcado por las dos variables imprescindibles que son espacio y tiempo.

Como las figuras que habitan el escenario pirandelliano, cuyos nombres están marcados por un evidente simbolismo fonético, así el nombre de los personajes de Beckett une los individuos a su destino. Ya se ha notado en las breves pinceladas sobre la obra narrativa que los nombres propios encadenan los personajes a la serie de acontecimientos que la escritura dibuja e inventa, al punto que el protagonista de la novela más experimental ya es el Innombrable, no tiene nombre, quizá lo perdió, pero está claro que no puede recuperarlo. Los protagonistas de los textos dramáticos están ligados a sus nombres, según relaciones de correspondencia y de contraste a la

---

<sup>464</sup> Lucas MARGARIT, *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, Buenos Aires, Atuel, 2003, p. 37.

vez, o por medio de la ironía, la comicidad, la tragedia. Como bien percibe Jesse Levitt: «Beckett's names thus rarely seem accidental, but provide a wealth of puns, metaphors, jokes, learned mystification, Biblical allusions, and scatological references».<sup>465</sup>

De la misma manera, el cuerpo se hace testigo de la experiencia del personaje, pero si en Pirandello los detalles son mínimos y a veces casi imperceptibles, los protagonistas beckettianos experimentan toda una serie de dificultades físicas que condicionan su postura, su localización en el espacio y sus capacidades perceptivas. De hecho, retomando la síntesis de Miguel Ibáñez Rodríguez, «las diferencias físicas se localizan fundamentalmente en dos partes concretas del cuerpo: la vista y las extremidades inferiores. Predominando, por una parte la ceguera o las dificultades visuales, y por otra, invalidez o problemas motrices».<sup>466</sup> El movimiento y la mirada resultan entonces fuertemente limitados, determinando modalidades de relación que a menudo llegan al límite de la comicidad, para convertirla inmediatamente en tragedia. Más adelante se verán ejemplos concretos de esta posibilidad, pero lo que ahora se quiere destacar es la extensión significativa de elementos como el nombre, el cuerpo y las características de la mirada por parte de Beckett, con respecto a Pirandello.

De hecho, los rasgos exteriores de la máscara pirandelliana han sido identificados precisamente en el simbolismo fonético del nombre propio, en las cualidades y limitaciones del aspecto físico y en el valor y uso de la mirada como elemento definitorio del personajes, en su interacción intra e interpersonal. Pero la intensidad y prioridad que dichos elementos cubren en la configuración de los personajes

---

<sup>465</sup> Jesse LEVITT, «Names in Samuel Beckett's theatre: multilingual humor», *Geolinguistic. Journal of the American society of geolinguistic*, 11(1985), p. 135. Véase también Jesse LEVITT, «Names in Beckett's theatre. Irony and mystification», *Literary Onomastics Studies*, 4 (1997): 49-63.

<sup>466</sup> Miguel IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, «El aspecto físico de los personajes en el teatro de Samuel Beckett», *Cuadernos de investigación filológica*, 18.1-2 (1992), p. 31. También resulta interesante la síntesis de Massimo Marino MEMOLA, «Crisi e frantumazione del soggetto nell'opera di Samuel Beckett», *Quaderni di teatro*, V.17 (1982): «I personaggi di Beckett abbandonano la posizione verticale per quella orizzontale; essi non parlano quasi mai in posizione eretta, anzi il loro corpo sembra procedere verso un'inarrestabile decomposizione; nel suo teatro abbiamo esseri che strisciano, che sono immobilizzati su una sedia a rotelle, che camminano con andatura rigida e vacillante, che si decompongono in bidoni o in giare, che parlano con voci bianche o rauche», p. 152.

beckettianos los diferencia de las criaturas pirandellianas: los escenarios de Pirandello están habitados por hombres y mujeres insertados en ambientes reconocibles, ejemplificaciones de la sociedad que representan y en la que se mueven; sus cuerpos gozan de una movilidad completa, no obstante las limitaciones previamente indicadas; sobre todo disponen de una visión física llena, al punto que la mirada constituye un elemento fundamental en las relaciones lingüísticas y proxémicas. Por otro lado, los personajes de Beckett presentan, como se anticipaba, un estado corpóreo fuertemente condicionado por enfermedades de vario género, además de una colocación espacial limitada y determinada por reducciones externas, que dificultan la movilidad y hasta la impiden en algunos casos:

The Beckettian body is not only fragmented to the viewer, eroded by shadows, covered and closed in, annuled or annihilated; it is also, in its most typical manifestation, deprived of the faculty of movement. Beckett never takes the attribute of movement for granted. The attribute is characteristically exposed or explored only in relationship to the difficulty or impossibility of moving. The bodies of Beckett's characters always exist in a state of lack or negativity: unable to be seen or to move, or to see. [...] And yet is precisely this lack which gives the body its existence, its dramatic force and its reality as a working material for the stage.<sup>467</sup>

Los recursos que Beckett utiliza a la hora de dibujar los cuerpos de sus personajes confieren a la corporeidad un peso y un valor extremos, en el ámbito de la dramaturgia y de la práctica escénica. La inmovilidad actúa como fuerza dramática, generando tensión y conflicto con las otras componentes del espacio, del tiempo y de los diálogos: a la tensión intrínseca entre palabras y silencio corresponde la tensión irresuelta entre inmovilidad y movimiento.<sup>468</sup> Se trata de una corporeidad paradójica, fragmentada hasta la desaparición casi total en algunas situaciones y presente en sus mínimas expresiones en otras. Beckett explora toda la gama de posibilidades representativas del

---

<sup>467</sup> Pierre CHABERT, «The body in Beckett's theatre», *Journal of Beckett Studies*, 8 (1982), p. 24.

<sup>468</sup> *Cfr. Ibid.*: «Words emanate from silence and return to it; movement emanates from immobility and returns to it», p. 25.

cuerpo en el escenario y fuera de él, en las palabras y dentro de ellas.<sup>469</sup> También el vestuario se hace cómplice del estado de constricción general, por la cantidad de accesorios, como sombreros y bolsos, que entran en la constitución y auto representación de los personajes, mientras al mismo tiempo borran las diferencias entre ellos. Así la ceguera y la oscuridad de muchos ambientes suspenden la visión, no sólo a nivel metafórico como en los dramas de Pirandello, sino también en el plano puramente escenográfico de la representación.<sup>470</sup>

Con respecto al lenguaje dramático, los dos autores se hacen intérpretes de una personal visión del texto teatral, dialogando con las palabras de los personajes y las acotaciones según intenciones y necesidades propias. Si Pirandello deposita en diálogos y monólogos la esencia del desarrollo dramático, Beckett encuentra en el desorden de las palabras y la fragmentación del silencio la posibilidad de responder a la necesidad de orden que el teatro ofrece: «One must make a world of one's own in order to satisfy one's need to know, to understand, one's need for order...there, for me, lies the value of theatre. One turns out a small world with its own laws, conducts the action as if upon a chessboard»,<sup>471</sup> explicaba al director alemán Michael Haerdter.

Como Pirandello, Beckett entiende el lenguaje como expresión eminentemente privada y por lo tanto sujeta a incomprendiones y conflictos. Pero empuja la reflexión sobre la palabra al extremo final, hasta que vuelva sobre sí misma para descubrir el vacío y el fracaso. Por eso la palabra representa, en todas sus modulaciones que del grito llegan al murmullo, el elemento primario del lenguaje dramático beckettiano. No se trata de un lenguaje literario o reconocible como

---

<sup>469</sup> Cfr. Stanley GONTARSKY, «The body in the body of Beckett's theatre», *Samuel Beckett Today*, 1 (2001): «the paradoxes of the staged body, as figure or figment, visible or invisible, on or off stage, corporeal or incorporeal, and in the rather teleplays, real or electronic, are explored and exploited from his first produced play to his final teleplays», p. 169.

<sup>470</sup> Cfr. William GRUBER, «Empire of light: luminosity and space in Beckett's theatre», Jennifer JEFFER (Ed.), *Samuel Beckett. A casebook*, New York, Garland, 1998: «Darkness in Beckett is not merely a region where light does not extend, but a distinct zone with its own separate characteristics. Darkness provides relief; it consoles, it soothes, it heals. It seems to be a kind of sanctuary, whereas where there is light, there is often suffering, torture, even terror. A common experience of Beckett's characters is to suffer from exposure to intense beams of light», p. 108.

<sup>471</sup> Dougald McMILLAN – Martha FEHSENFELD (Eds.), *Beckett in the theatre*, p. 15. El texto es extraído de una carta de Beckett de 1967 al director Michael Haerdter.

tal, sino de una constante alteración y combinación de las unidades básicas que expresan su descomposición, parodiando y aislando cada elemento.<sup>472</sup> El análisis de los dramas dará cuenta de la evolución de la palabra beckettiana, desde la variedad de registros de las primeras piezas a los silencios y ruidos de las últimas obras, animando así el diálogo con la producción pirandelliana.

Se trata por supuesto de una palabra ambigua, que se extingue, fracasa y muere con su propio uso, en el instante en que adquiere voz o la pierde en el silencio. Los elementos internos de la máscara beckettiana son justamente esta palabra y su imposibilidad, que se traduce en la posibilidad de la locura. La búsqueda del lenguaje a través de las palabras perdidas conduce tal vez a la locura, que se configura a veces pirandellianamente, como elección consciente, y otras como tensión irrecuperable hacia el engaño de la comprensión: «la storia narrata è dunque una ricerca di se stessi, uno sdoppiarsi in una maschera per vedersi riflessi in essa».<sup>473</sup> Es el momento de revelar esta máscara, desnuda y en silencio.

---

<sup>472</sup> Cfr. Andrew K. KENNEDY, *Six dramatists in search of a language. Studies in dramatic language*, Cambridge, Cambridge UP, 1975: «In the texture of each play a dramatic literary language is isolated or parodied: set in a dramatic frame wherein the process of decay may be perceived», p. 139. Y también resulta interesante, con relación a las características específicas del lenguaje dramático beckettiano, la contribución de Gianni CELATI, «L'interpolazione e il gag», Sergio COLOMBA (Ed.), *Le ceneri della commedia*: «Beckett utilizza ogni genere di effetto comico, dal gag-immagine leggibile visivamente come pantomima descrittiva, al gag verbale sotto forma di commento o ragionamento, al gag-situazione dove due diversi autismi messi a confronto perpetuano un disastroso sfasamento iniziale fino al limite della sostenibilità. [Gag verbali] In genere si tratta di interpolazioni istantanee del testo che sottolineano la conversione dell'atto del narrare nell'atto del recitare, attirando l'attenzione sull'interprete più che sulla vicenda», p. 91.

<sup>473</sup> Renato OLIVA, *Samuel Beckett. Prima del silenzio*, Milano, Mursia, 1967, p. 112.

## 2.1 La muerte de las palabras: dramas beckettianos

El término teatro deriva del verbo griego ‘θεάομαι’, observar, mirar:<sup>474</sup> el espectador es puesto frente a algo que tiene que ser visto, antes que escuchado. En este sentido, más allá de la radicalidad de sus propuestas, Beckett propugna una idea de teatro vinculada con el significado originario: hay que mostrar y ver la miseria humana, hay que oír la voz del hombre que grita y se calla, hay que percibir la inmovilidad de la figura bloqueada en el espacio, hay que experimentar los agujeros del tiempo y su exasperante lentitud.<sup>475</sup> De hecho, un aspecto decisivo del teatro beckettiano es la relación, en todas sus posibilidades: visual, gestual, intra-personal, inter-personal, lingüística y semántica.

Si Pirandello especulaba sobre la condición y el destino de sus personajes, Beckett simplemente muestra la misma condición y el mismo destino a partir de la experiencia de su inevitabilidad. Se trata de una experiencia que se cumple fundamentalmente en la espera, ya a partir de las novelas, como subraya Ada Bimonte en el citado estudio «Nel labirinto di Samuel Beckett»: «attendono Murphy, Watt, Molloy, Malone, Mercier e Camier, l’Innomable, Mahood e Worn, che sono le sue alternative, attendono come attendono Vladimir e Estragon, ed

---

<sup>474</sup> Cfr. Joan COROMINES, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Volumen V*, p. 445.

<sup>475</sup> Cfr. Nadia FUSINI, «Fino all’ultimo respiro, Beckett», Gabriele FRASCA (Ed.), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Ospedaletto, Pacini, 2007: «si dovrà ‘vedere’ la miseria umana, si dovrà sentire la voce dura ostinata roca che si impasta in una bocca e la fa prigioniera. Invisibile irrealizzato, il tempo dovrà cadere nella nostra visione; sarà lo spazio in cui sta sconfitta una creatura in tutto e per tutto simile a noi, e per questo ‘tremenda’. Il teatro è anche etimologicamente il luogo perfetto della sua – di Beckett – visione. Qui qualcosa è dato in pasto all’occhio, qualcosa emerge per essere divorato dall’occhio. Il teatro è anche dialogo, domanda e risposta. L’unica azione – il *drama* – è parlare. Non voler fallire questo intreccio di parola è la *hybris* che tiene in vita la creatura beckettiana, la tiene salda a un terreno che è tutto buche». p. 162.



anche Hamm e Clov, i coniugi Rooney e Winnie. Ma Godot non arriva, per nessuno».<sup>476</sup> Así como no llegan las palabras.

Para graduar el paso desde la espera de la palabra hasta el silencio como forma de lenguaje, se analizan en primer lugar *Waiting for Godot* y *Endgame*, en su relación lingüística y semántica. Sigue la lectura de los dramas dedicados al recuerdo como instante de pérdida que va continuamente reconstruido a través del habla, para terminar con los ‘dramaticules’<sup>477</sup> donde se hace evidente la fragmentación del cuerpo, de la memoria y del hábito, en el silencio de las palabras.<sup>478</sup>

---

<sup>476</sup> Ada BIMONTE, *Nel labirinto di Samuel Beckett*, p. 194.

<sup>477</sup> Beckett mismo propuso el término ‘dramaticule’ para designar sus piezas breves, a partir de la edición de la editorial Calder&Boyars de *Come and go* en el año 1967.

<sup>478</sup> Se ha decidido no analizar los radiodramas y los guiones para televisión, por sus características distintivas que naturalmente los alejan de los dramas escritos para el escenario y la representación teatral. La selección de los dramas objeto de análisis responde claramente a un criterio temático y a la voluntad de encontrar las correspondencias entre Pirandello y Beckett resaltando la propuesta original de cada uno. Por esta razón no se reflexiona sobre la producción dramática anterior a *Waiting for Godot*.

### a) *La palabra en la espera*

Es de noche. Una calle, un árbol y dos vagabundos, Estragon y Vladimir, que conversan entre ellos: están esperando a Godot. Al poco tiempo llega un hombre, Pozzo, con su sirviente, Lucky, que tiene atado con una cuerda al cuello y tienen una conversación con los dos que esperan. Cuando ya es noche avanzada, un chico avisa que Godot no llegará hoy, sino mañana. El día después, en el mismo sitio y a la misma hora, los dos vagabundos esperan. Otra vez tiene lugar el encuentro con Pozzo, ahora ciego, y su sirviente. Otra vez aparece el chico anunciando que Godot no llegará. Los dos vagabundos piensan irse, pero no se mueven. Así se desarrolla la acción en *Waiting for Godot*, emblemática condensación de dramaturgia beckettiana.<sup>479</sup>

Antes que nada, la estructura dramática presenta una fuerte circularidad: el punto de llegada coincide con el punto de partida, casi como una espiral doblada sobre sí misma. Se trata de un aspecto que las contribuciones acerca de la relación entre Pirandello y Beckett habían ya evidenciado, matizando la circularidad como elemento común a los dos dramaturgos, con respecto a las estructuras de sus dramas. Michael Worton evidencia bien este componente y su relación con el ambiente que determina: «Beckett's plays have a cyclical structure which might indeed be better described as a diminishing spiral. They present images of entropy in which the world and the people in it are slowly but inexorable running down».<sup>480</sup> La entropía de la espiral, agitada por una fuerza centrípeta y centrífuga a la vez, se hace imagen visible de la inexorabilidad de la condición humana, atrapada en los límites del tiempo, del espacio y del lenguaje. La espera de Godot acontece en el transcurso cíclico de día y noche, invierno y primavera, salud y enfermedad, visión y ceguera, risa y llanto, discurso

---

<sup>479</sup> La obra ha sido redactada entre octubre de 1948 y enero de 1949 en francés, representada por primera vez en París el 3 de enero de 1953. La versión inglesa es del año 1955.

<sup>480</sup> Michael WORTON, «Waiting for Godot and Endgame: theatre as text», John PILLING (Ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge UP, 1994, p. 69.

y canto: en la vida. Por eso la imagen de la espiral evidencia, también a nivel visual, la complejidad creciente de la situación dramática y por reflejo de la condición humana.

Justamente el espacio dramático resulta definido por los bordes de esta espiral, que la relación lingüística entre los personajes determina. En lo específico, los diálogos complementarios entre Estragon y Vladimir marcan los bordes del círculo que contiene toda la espiral, en cuyo interior se van poco a poco dibujando los otros círculos inconclusos, a través de la relación de Pozzo con los dos vagabundos, de Pozzo con Lucky y de Estragon y Vladimir con el sirviente. Las interacciones lingüísticas reflejan la circularidad de la estructura dramática, con la interrogación y la repetición como ejes semánticos fundamentales. Se trata de un aspecto que Francisco García Tortosa ha bien matizado en su reflexión sobre el silencio en Beckett:

La repetición se incrusta en todos los recursos sintácticos y estilístico de la lengua de sus personajes, transmitiendo una sensación de monotonía, incomprensión y de pobreza expresiva: con frecuencia uno de los interlocutores se aferra a las palabras del otro y se las devuelve en forma de respuesta o explicación, como si no dispusiera de vocabulario propio.<sup>481</sup>

La sensación de suspensión comunicativa anima la atmósfera enrarecida del espacio dramático, regido por la aparente sencillez de los diálogos y las habilidades performativas de los interlocutores. Se trata de una articulación muy cercana a la que se ha reconocido en la trilogía pirandelliana del metateatro, donde las interacciones de los personajes determinaban el corte de los diálogos, según procesos de compensación, sustitución, profundización progresiva. Pero si en Pirandello los interlocutores utilizaban las palabras del otro para completar su propio pensamiento, contrastar opiniones o demostrar la

---

<sup>481</sup> Francisco GARCÍA TORTOSA, «El silencio en Esperando a Godot», Juan BARGALLÓ CARRATÉ – Francisco GARCÍA TORTOSA (Eds.), *Samuel Beckett: palabra y silencio*, p. 39. También resulta interesante la lectura de Richard SCHECHNER, «There's lots of time in Godot», Ruby COHN (Ed.), *Casebook on Waiting for Godot*, New York, Grove Press, 1967, que plantea una correspondencia con la estructura musical y pone en relieve el aspecto fuertemente performativo de la lengua de los personajes: «two duets and a false solo, that's *Waiting for Godot*. Its structure is more musical than dramatic, more theatrical than literary. The mode is pure performance: song and dance, music-hall routine, games», p. 176.

falacia del lenguaje, Vladimir y Estragon ya no reconocen a la palabra su función de entendimiento y riqueza expresiva. Por eso el espacio dramático aparece difuminado por una niebla perenne que impide distinguir la esencia de las palabras, si es que existe.

La pena de la espera se hace espejo de la pena de hablar para comunicar, de callar para seguir hablando, porque «de la misma manera que Godot no llega cuando se le espera, la palabra no se articula cuando se reclama».<sup>482</sup> Es otra versión de la pirandelliana pena de vivir, que en el escenario se hacía evidente en las situaciones y los diálogos, mientras se examinaba en sus diferentes posibilidades la relación entre teatro y vida, actor y personaje, persona y papel representado. Aquí Beckett moldea personajes conscientes de estar representando un papel, en un escenario que no es sólo el teatro, sino la vida en su interminable vacío. Pero si en Pirandello el escenario devuelve sentido a la vida, los vagabundos beckettianos viven el teatro como otra obligación más en la lista de obligaciones que implica vivir: «they must continue to play, but the one game they cannot play is ending their play», como percibe June Schlueter.<sup>483</sup> Porque el drama, o el juego, que es su vida sólo puede terminar con la muerte, con la anulación del lenguaje y de la memoria de los hechos, de sus experiencias y hasta de sus nombres.

Vladimir es un nombre de origen eslavo y significa ‘príncipe de paz’, mientras el francés Estragon indicaría una hierba amarga, Pozzo es un nombre italiano y Lucky irónicamente inglés, en tanto que designa un sirviente.<sup>484</sup> El simbolismo fonético y el sabor universal de los

---

<sup>482</sup> Juan BARGALLÓ CARRATÉ, *Dialéctica de la presencia y ausencia en Beckett*, Juan BARGALLÓ CARRATÉ – Francisco GARCÍA TORTOSA (Eds.), *Samuel Beckett: palabra y silencio*, p. 17.

<sup>483</sup> June SCHLUETER, *Metafictional characters in modern drama*, New York, Columbia UP, 1979, p. 62.

<sup>484</sup> Cfr. Ruby COHN, *A Beckett canon*, Ann Arbor, Michigan UP, 2004, p. 177. Véase también Abraham J. LEVENTHAL, «The Beckett hero», Martin ESSLIN (Ed.), *Samuel Beckett. A collection of critical essays*, Engelwood Cliffs, Prentice Hall, 1965: «If the names are not adventitious (and Beckett weighs all his words) it means that we are asked to think of this play, not as an isolated piece of inaction in a corner of France, or if you like Ireland, but as a cosmic state, a world condition in which all humanity is involved», p. 49. Con respecto al nombre ‘Godot’ véase la citada contribución de Jesse LEVITT, «Names in Samuel Beckett’s theatre: multilingual humor»: «Godot has generally been interpreted as God, either the familiar Irish word for God, Godo, or the English world plus a French suffix», p. 123.

nombres que Beckett asigna a sus personajes sostienen la posibilidad de universalidad de los mismos personajes, que no representan individuos específicos e históricamente determinados sino roles inmutables, como los seis personajes pirandellianos. También Godot representa una ‘costruzione della fantasia immutabile’, parafraseando a Pirandello. Las especulaciones críticas sobre el origen y el significado de su nombre han dado lugar a una serie de interpretaciones virtualmente infinita, al punto que el mismo Beckett, como testifica Alan Schneider, explicó con su conocida ironía que si hubiera sabido quién y qué representaba Godot lo hubiera dicho en el drama.<sup>485</sup> También en la introducción a la primera transmisión radiofónica en Francia, el dramaturgo defendía su libertad y falta de conocimiento acerca del protagonista del drama. Merece la pena retomar sus palabras, que ofrecen también indicaciones implícitas de poética teatral:

I don't know who Godot is. I don't even know (above all don't know) if he exists. [...] All that I knew, I showed. [...] Estragon, Wladimir, Pozzo, Lucky, their time and their space, I was able to know them a little, but far from the need to understand. Maybe they owe you explanations. Let them supply it. Without me. They and I are through with each other.<sup>486</sup>

Beckett reconoce y defiende la completa autonomía del personaje, haciéndose eco de las afirmaciones de Pirandello en el citado artículo *Illustratori, attori e traduttori*:

Ogni idea, ogni azione, perchè appariscano in atto, vive innanzi ai nostri occhi, han bisogno della *libera* individualità umana, in cui si mostrino come movente affettivo: bisogno, insomma, di caratteri. Ora il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno sarà o si mostrerà soggetto alla intenzione o ai

---

<sup>485</sup> Cfr. Virginia COOKE (Ed.), *Beckett on file*, London, Methuen, 1985: «I plied with all my studiously-arrived-at-questions...and he tried to answer as directly and honestly as he could. The first one was ‘Who or what does Godot mean?’ and the answer was immediately forthcoming: ‘If I knew, I would have said so in the play’», p. 8. El texto integral de Alan Schneider se publicó en la *Chelsea Review* en septiembre de 1958.

<sup>486</sup> James and Elizabeth KNOWLSON, *Beckett remembering, remembering Beckett. Uncollected interviews with Samuel Beckett and memories of those who knew him*, London, Bloomsbury, 2006, p. 126.

modi dell'autore, alle necessità dello sviluppo del fatto immaginato; quanto meno si mostrerà strumento passivo d'una data azione, e quanto più invece farà vedere in ogni suo atto quasi tutto un proprio essere e, insieme, una concreta specialità.<sup>487</sup>

Se trata de la condición y perspectiva de los seis personajes, criaturas del arte libremente autónomas pero que necesitan precisamente el acontecimiento teatral para cobrar existencia y vida. Si Pirandello metafóricamente recibía sus personajes y tenía conversaciones con ellos acerca de sus dramas, Beckett aleja la posibilidad de actuar como trámite entre las criaturas y su representación en el escenario. La posición beckettiana resulta aún más radical que la visión pirandelliana: el dramaturgo italiano siempre sintió la necesidad de explicar en cierto sentido la naturaleza de sus personajes e intenciones, mientras el irlandés rechazaba con tonos sibilinos la posibilidad de clarificar el significado de sus propias creaciones, *in primis* de Godot.

En este sentido resulta interesante la sugerencia de Günter Anders, que pone el acento sobre el valor fáctico del personaje: «Godot is nothing but the name for the fact that life which goes on pointlessly misinterprets itself as 'waiting', as 'waiting for something'».<sup>488</sup> La espera de aquel 'algo' que no llega, porque no puede llegar, coincide con la espera de las palabras, con las palabras mismas en la espera de su articulación, sentido y significación. Se está sosteniendo aquí que Godot no representa un dios o esencia superior, que somete los protagonistas a sus deseos, sino una máscara que ha encontrado su razón de ser en el silencio: Godot es el silencio de una espera que nunca tendrá su final feliz, una espera que se cumple y se renueva en su hacerse a través de las palabras. Didi y Gogo hablan para esperar, esperan para hablar, esperan y hablan para callar, callan para poder hablar. Los cuatro vagabundos saben que el lenguaje es máscara y que hablarlo significa descubrirlo, destruirlo para crearlo hacia el silencio. Por eso aspiran al encuentro con Godot, con el silencio que hoy no ha llegado. Quizás llegará mañana.

---

<sup>487</sup> Luigi PIRANDELLO, «Illustratori, attori e traduttori», p. 224.

<sup>488</sup> Günter ANDERS, «On Beckett's play *Waiting for Godot*», Martin ESSLIN (Ed.), *Samuel Beckett. A collection of critical essays*, p. 143.

El *sentimento fondamentale* de Vladimir y Estragon coincide con la necesidad de la espera, de la búsqueda y fe en la posibilidad del silencio, junto con el reconocimiento del aspecto de la relación como elemento fundamental en la experiencia humana. La pareja constituye un conjunto complementario, no sólo en el plano lingüístico sino también con respecto al posicionamiento en el espacio, a la gestualidad, la indumentaria.<sup>489</sup>

Porque esperar a Godot es también esperar al otro, que continuamente se busca para no experimentar la soledad.<sup>490</sup> En este sentido es posible comprender la relación complementaria entre Vladimir y Estragon por un lado, y Pozzo y Lucky por el otro. Las actitudes lingüísticas determinan la calidad y el funcionamiento de las relaciones, así como los movimientos y la localización de las parejas en el escenario. «Los dobles se complementan y dialogan: aseveran y niegan a la vez»,<sup>491</sup> en un juego perfecto de frases que se entrecruzan, se completan o al contrario quedan aisladas en la conversación. También en el caso de Lucky, que sólo habla cuando Pozzo lo requiere, queda asegurada la relación de complementariedad y no en virtud de la cuerda que somete el sirviente al amo, sino por la necesidad del otro de parte de cada uno. Didi y Gogo funcionan en

---

<sup>489</sup> Cfr. Miguel IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, «La localización de los personajes en el teatro de Samuel Beckett», *Cuadernos de investigación filológica*, 16.1-2 (1990): «Vladimir y Estragon se mueven siguiendo siempre la misma dirección: los extremos del escenario. Van hasta el árbol, situado en tercer plano, hasta los bastidores o hasta el proscenio. Los encontramos, por lo tanto, más en estos lugares que en el segundo plano. Pozzo y Lucky, sin embargo, ocupan más este lugar. Todos sus desplazamientos se realizan entorno a los bastidores y a dicho plano», p. 111. Y también, en relación al sombrero como accesorio determinante de la acción escénica, véase la ya citada contribución de Miguel IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, «El aspecto físico de los personajes en el teatro de Samuel Beckett»: «¿Qué valor tiene el bombín como accesorio? Es un instrumento que sirve para pasar el tiempo. Permite crear juegos como el intercambio de sombreros y, además, al identificarlo con la capacidad de pensar, proporciona otro pasatiempo: hablar. Es un elemento importante dentro de la tendencia de Vladimir y Estragon a ‘amueblar’ el tiempo de la espera», p. 25.

<sup>490</sup> Cfr. Rafael SERRANO, «El lenguaje y la soledad o el mundo de Samuel Beckett», *Primer Acto*, 116 (1970): «‘Esperando a Godot’ no es la espera de un Dios. Es toda la esperanza, el aburrimiento y el anhelo de la espera del otro. [...] Vladimir y Estragon están solos, porque comparten una espera en un absoluto lejano sin que les una un hacer. Y es que el verdadero otro, no el Godot mítico que se han forjado, son ellos mismos como compañeros», p. 24.

<sup>491</sup> Gabriela LEITON, «La imposible totalidad: los dobles en el teatro de Samuel Beckett», *Beckettiana. Cuadernos del seminario Beckett*, 3 (1994), p. 28.

base al mismo esquema, no quieren estar solos, pero al mismo tiempo constantemente se preguntan cómo podría ser su vida si se separaran. Igualmente siguen juntos, si uno olvida el otro recuerda, si uno tiene hambre el otro le ofrece comida, si uno duerme el otro cuida de él, si uno quiere ahorcarse, el otro también.

Por eso volverán al día siguiente, al mismo sitio, a la misma hora, para esperar a Godot y a la noche que llega de repente y los sorprende siempre en la espera. Pero en el árbol han crecido unas cuantas hojas, el árbol que según la lectura de Enoch Brater «is arresting, evoking both life and knowledge. When Estragon thinks of hanging himself there, the same prop becomes an emblem for death, betrayal, perhaps even crucifixion».<sup>492</sup> Más allá del posible simbolismo, la presencia del árbol ofrece a los vagabundos otra oportunidad para pasar el tiempo que no sea hablar, sino pensar en cómo morir.

Queda siempre la posibilidad de llorar y reír, manifestaciones complementarias, como irónicamente afirma Pozzo: «the tears of the world are a constant quantity. For each one who begins to weep, somewhere else another stops. The same is true of the laugh».<sup>493</sup> Porque llanto y risa son elementos constitutivos de la experiencia humana, aspectos necesarios para el perdurar de la relación entre los personajes. Manifestaciones aparentemente opuestas, pero complementarias, como ya los seres pirandellianos habían experimentado: Ciampa, Enrico IV, Crotone y la galería de mujeres reían para no llorar, lloraban mientras reían, con amarga resignación frente a la triste condición de su vida en la sociedad. Didi y Gogo, Pozzo y Lucky lloran y rien, pero sobre todo hacen llorar y reír, porque su risa y su llanto llegan de la conciencia de vivir, catapultados a la vida cuyo escenario ya no coincide con una realidad social, sino con la realidad interna que encadena el ser humano a su destino de soledad.

Todo el texto está construido sobre mecanismos de identificación y rechazo, repetición e innovación, con una formulación muy próxima al humorismo pirandelliano. Beckett descompone, desordena, elimina los nexos lógicos de tiempo y espacio presentando, con las armas del

---

<sup>492</sup> Enoch BRATER, *Why Beckett*, London, Thames & Hudson, 1989, p. 73.

<sup>493</sup> Samuel BECKETT, *Waiting for Godot*, Samuel BECKETT, *The complete dramatic works*, p. 33.



contraste y de la contradicción, aquella condición humana que Pirandello había así descrito:

Nella sua anormalità, non può essere che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir *sì*, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringono a dir *no*; e tra il *sì* e il *no* lo tengan sospeso, perplesso, per tutta la vita; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce. Questo stesso contrasto, che è nella disposizione dell'animo, si scorge nelle cose e passa nella rappresentazione.<sup>494</sup>

Pero si el humorismo pirandelliano evidencia, por contraste, a través de la comicidad la amargura de las situaciones, Beckett disuelve en la comicidad misma aquella amargura, recuperándola a la vez. Porque, como explicaba en una carta al director Roger Blin, «the spirit of the play, to the extent that it has one, is nothing is more grotesque than the tragic, and it must be expressed up to the end, and above all at the end».<sup>495</sup> Hasta el final hay que expresar la tragicidad de la condición humana, perdida en el tiempo de la espera, en la ilusión del lenguaje y de la comprensión. Y una manera de hacerlo es parodiar lo ridículo que pertenece intrínsecamente a la existencia humana, mejor hay que parodiar la parodia, aceptando el papel de moverse, hablar, sufrir y esperar, el papel de ser humano.<sup>496</sup>

---

<sup>494</sup> Luigi PIRANDELLO, *L'Umorismo*, p. 138.

<sup>495</sup> Lois OPPENHEIM (Ed.), *Directing Beckett*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994, p. 297. El texto es extraído de una carta del 9 de enero de 1953.

<sup>496</sup> *Cfr.* Geneviève SERREAU, «Beckett's clowns», Ruby COHN, *Casebook on Waiting for Godot*: «This perpetual entertainment (in Pascal's sense of *divertissement*) which is their lot, is a ridiculous parody of human existence, and they are both aware that it is parody and that is ridiculous. They are therefore tempted to parody the parody, to detach themselves from this absurd dream in which they move, speak, suffer, and wait, in order to play at being Didi and Gogo in the process of moving, speaking, suffering and waiting», p. 174.

El punto de partida es muy parecido, Pirandello y Beckett empiezan el viaje con sus personajes desde la experiencia de la soledad, pero se enfrentan a ella con armas diferentes: Pirandello utiliza el lenguaje para demostrar su falacia comunicativa y el humorismo para representar los contrastes, Beckett ataca el lenguaje para revelar su necesidad y utiliza la comicidad para resaltar la tragicidad y depurar los detritos que trastornan el deseo y el proceso de conocimiento. De aquí deriva la insistencia sobre la temporalidad como condición determinante, trampa que atrapa y al mismo tiempo empuja.

Vladimir y Estragon no pueden no esperar, pero no saben esperar porque el ahora se hace instante interminable. Es necesario pasar el tiempo, alcanzarlo para superarlo y descubrirse en el limen entre el presente que ya es pasado, mientras se espera un futuro que ya es presente. Porque el hombre vive en la irónica temporalidad que siempre le obliga a perseguirla:

*l'ora in realtà non esiste, non è più che una convenzione lessicale per definire un niente, un non-ente, poichè, ora, è compreso tra ciò che non è più e ciò che non è ancora. In questa frattura si insedia l'uomo, o perlomeno, Beckett qui colloca il suo uomo, consapevole dello spaesamento che questo luogo reca in sé.*<sup>497</sup>

El personaje pirandelliano que más se acerca a esta comprensión del tiempo es Enrico IV, con la diferencia que él elige permanecer en el ahora presente, en el instante eterno de su locura, hasta que las exigencias de la sociedad no lo vuelvan a poner en el tiempo normalizado. Pero en Beckett ya no existe una sociedad codificada como la pirandelliana, los personajes no se mueven en un mundo estandarizado sino que intentan codificar el mundo donde se encuentran, condenados a esperar:

ESTRAGON: Where do we come in?

VLADIMIR: Come in?

---

<sup>497</sup> Alessia PROIETTI GAFFI, *Samuel Beckett. La ricerca del silenzio perfetto*, p. 65. Véase también Annamaria CASCIETTA, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000: «Come il luogo ha l'aria di essere sospeso sull'infinito, così la dimensione del tempo è tematizzata drammaturgicamente per comunicare una vertigine liminale da fine del tempo e sospensione sull'ignoto di un oltre tempo. Passare il tempo, ma anche superarlo», p. 23.

ESTRAGON: Take your time.<sup>498</sup>

El problema es que el tiempo ahoga y confunde, amenaza y sorprende. Es este justamente el tiempo de la espera, de la conversión de las palabras en ruidos y silencios, de la destrucción hacia la creación. Pero no se trata de una temporalidad que paraliza, sino de una virtualidad constante hacia la superación, sustentada por una paradójica fe en la llegada de Godot. Como bien matiza Alec Reid, «no many of us will have waited, evening after evening, by a tree on a country road for a man who does not come, but again and again in our daily lives we find ourselves in situations where we cannot act because we cannot get the knowledge essential to a decision».<sup>499</sup>

La dificultad de llegar al conocimiento no depende sólo de factores externos, sino sobre todo de elementos constitutivos de la condición humana: la necesidad de comunicar y la falta de medios de expresión adecuados, como ya el Innombrable había descubierto. Los que esperan a Godot están constituidos por sus palabras, por los discursos que estas palabras activan y que la realidad desvela como ilusiones.<sup>500</sup> El largo monólogo de Lucky es en este sentido revelador, en cuanto condensa en su aparente confusión la búsqueda de un orden, en las palabras y en las cosas. El mismo Beckett, en una entrevista con Mel Gussow,<sup>501</sup> explicaba el deseo por parte de Lucky de parecer un intelectual, un representante de aquellas ideas sobre cielo y tierra,

---

<sup>498</sup> Samuel BECKETT, *Waiting for Godot*, p. 20.

<sup>499</sup> Alec REID, «From the beginning to date: some thoughts on the plays of Samuel Beckett», Ruby COHN (Ed.), *Samuel Beckett. A collection of criticism*, New York, McGraw Hill, 1975, p. 67.

<sup>500</sup> Cfr. Helen ELAM, «Whispers out of time», Jennifer JEFFER (Ed.), *Samuel Beckett. A casebook*: «The characters in *Waiting for Godot* keep speaking, keep counting time, as if their lives depended on these things, and they do. They are not only characters in a play, dependent on the speech they speak; they are, if representative, human beings whose lives are constituted by their speech, by the fiction that they weave about themselves. The Beckettian insight is that speech enfolds its own recognition of its failure, that it encompasses within its faith or hope its own disillusion», p. 23.

<sup>501</sup> Cfr. Mel GUSSOW, *Conversation with (and about) Beckett*, London, Nick Herns Books, 1996: «I asked him about Lucky's monologue. He said it could be divided into three clear parts. The first, which ends 'but not so fast' is 'about heaven and divine aphasia'. The second, which begins 'and considering what is more, much more grave', is about 'the earth below, the earth abode the stones'. Then he said, 'Lucky plays at the game of being intellectual'. His aim is to be 'a good bearer'», p. 33.

humano y divino, mientras a la vez se burla de sus interlocutores y de sí mismo. La articulación del único párrafo, absolutamente falto de signos de puntuación, proporciona una libertad completa con respecto a la lectura y la interpretación, mientras refleja la estructura dramática general, en su forma de espiral. La posibilidad de decidir libremente la dirección y las pausas confirma, por contraste, la trampa de la espiral, que encadena en la ilusión de la libertad. Así como el juego de la vida encadena a la necesidad de representarla, de ponerla en juego.

Amarga representación de este estado es *Endgame*.<sup>502</sup> La conversación entre el viejo ciego en silla de ruedas, Hamm, y su hijo-sirviente Clov, que no puede sentarse, domina el acto único, determinando las jugadas finales del metafórico partido de ajedrez entre los dos hombres que no consiguen separarse. Nagg y Nell, los padres de Hamm, vegetan en dos cubos de basura y hablan entre ellos, del pasado, de la infelicidad, del mundo hasta que Nell muere. Entretanto Clov decide abandonar a Hamm, que solo espera la muerte. Se trata de una muerte deseada y anunciada desde el principio, al punto que «the very first line of the play is already an ending», como justamente subraya Evan Horowitz en su estudio sobre la tensión al límite en *Endgame*.<sup>503</sup> De hecho, el fin del juego no consiste en el término conclusivo y resolutivo, sino que representa la posibilidad del cambio, el instante de la muerte, donde se cumple la condena de haber nacido y se abre en su profundidad el interminable vacío que sostiene la experiencia humana. Porque, como reconoce el viejo Hamm: «the bigger man is the fuller he is. [...] And the emptier».<sup>504</sup> Pleno y vacío al mismo tiempo, vivo y muerto a la vez: el hombre es este oximoron, esta criatura situada entre la palabra y el silencio, sus límites y su centro. Es máscara desnuda y ahora desnudada, silenciada.

La estructura dramática se desarrolla nuevamente en forma de un círculo, atrapado en las paredes del escenario y sometido a una fuerza centrípeta que constantemente atrae a los personajes hacia el centro, hacia el punto de inmovilidad, entre la vida y la muerte. De hecho las

---

<sup>502</sup> El drama se redactó entre 1955 y 1957, la primera representación tuvo lugar el 3 de abril de 1957 en Londres. La versión inglesa es del año 1958.

<sup>503</sup> Evan HOROWITZ, «Endgame: beginning to end», *Journal of Modern Literature*, 27.4 (2004), p. 122.

<sup>504</sup> Samuel BECKETT, *Endgame*, Samuel BECKETT, *The complete dramatic works*, p. 93.

palabras iniciales de Clov, «finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished»,<sup>505</sup> resuenan en el discurso conclusivo de Hamm: «moments for nothing, now as always, time was never and time is over, reckoning closed and story ended».<sup>506</sup> El tiempo de *Endgame* empieza terminando y nunca dejará de terminar, así como la existencia humana que no termina con la muerte, sino en ella misma acontece.<sup>507</sup> La presencia de la muerte es constitucional a la vida, así como la palabra se cumple en el silencio, que es al mismo tiempo su superación y su límite.

Y la busca del límite marca también el espacio dramático, constituido por las jugadas en palabras que Hamm lanza en contra de Clov y viceversa, mientras Nagg y Nell mantienen vivo su propio juego en su universo de espectadores. Hamm ordena y se retracta un segundo después, Clov responde y huye a las preguntas, así los dos fijan su terreno de acción mediante la conversación. En este espacio intentan conservar su perímetro vital y encontrar la afirmación de la propia identidad, pero el lenguaje demuestra la imposibilidad de compartir conocimientos sobre el mundo y consume la presencia del diálogo en una interminable agonía. Una intervención de Clov condensa esta experiencia: «I use the words you taught me. If they don't mean anything more, teach me others. Or let me be silent».<sup>508</sup>

La tensión hacia el silencio acerca precisamente la reflexión de Clov a la trágica comprensión de Enrico IV: «Mettetevi a parlare! Ripeterete tutte le parole che si sono sempre dette! Credete di vivere? Rimasticate la vita dei mortali».<sup>509</sup> Pero si la intervención del emperador es dictada por la necesidad de quitarse la máscara que la sociedad le ha impuesto, la conciencia de Clov deriva de la imposibilidad de llegar a una comunicación, aunque superficial. Porque el ser humano percibe y sufre la obligación de hablar y existir a través del lenguaje: «sólo el

---

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>507</sup> Cfr. Nicola PASQUALICCHIO, *Il sarto gnostico. Temi e figure del teatro di Beckett*, Verona, Ombre Corte, 2006: «[Endgame] inizia con la fine; comincia finendo e non smetterà mai di finire. Il fatto che tutto nel cominciare sia già terminato è ciò che impedisce [...] che qualcosa vi accada. Ma il residuo d'essere che comunque permane e che l'opera manifesta ribadisce che la fine è incompiuta e interminabile, che non ha la forza di spegnersi definitivamente», p. 63.

<sup>508</sup> Samuel BECKETT, *Endgame*, p. 113.

<sup>509</sup> Luigi PIRANDELLO, *Enrico IV*, p. 181.

lenguaje le confiere categoría de existencia, pero, por encima de este lenguaje, como por encima de todo lo que es humano actúa el tiempo. El tiempo vacía el lenguaje de todo su significado y lo va reduciendo al silencio».<sup>510</sup>

La espera del silencio es larga y dolorosa: «I ask the words that remain – sleeping, waking, morning, evening. They have nothing to say».<sup>511</sup> Los actos metacomunicativos delimitan los bordes del espacio del diálogo, entre los personajes y con el lector/espectador, como puntualmente subraya Rosalba Spinalbelli:

Tutto lo stato d'affari del mondo di *Endgame* è giocato sull'economia della parola, che tiene in scacco i partecipanti allo scambio comunicativo sul doppio asse di ricezione, quello interno sulla scena e quello esterno scena-lettore-pubblico: una pagina della borsa valori in cui chi detiene il potere discorsivo, sull'asse interno, ha in mano la partita e cerca di tenere in scacco l'avversario-interlocutore, impedendogli di manovrare il proprio spazio conversazionale con varie strategie di organizzazione del discorso. Dette strategie consistono per lo più in mosse di diversificata gravità, tendenti a neutralizzare le spinte illocutorie degli enunciati altrui e a reprimerne le competenze modali.<sup>512</sup>

Se trata de la misma estrategia que utiliza *Enrico IV*, con la diferencia que los otros personajes del drama pirandelliano se mueven en el espacio de una comunicación que confía en la palabra como medio, como se decía. Al contrario, el drama beckettiano se rige precisamente por la participación coral a la busca de un eje comunicativo eficaz que aisle cada uno en su universo, Hamm persigue el centro y Clov el borde:

HAMM: All right, be off. [*He leans back in his chair, remains motionless.* CLOV *does not move, heaves a great groaning sigh.* HAMM *sits up.*] I thought I told you to be off.

---

<sup>510</sup> Ricard SALVAT I FERRÈ, «Adaptaciones del teatro de Beckett», Juan BARGALLÒ CARRATÉ – Francisco GARCÍA TORTOSA (Eds.), *Samuel Beckett: palabra y silencio*, p.121.

<sup>511</sup> Samuel BECKETT, *Endgame*, p. 132.

<sup>512</sup> Rosalba SPINALBELLI, «Endgame: gioco al massacro del linguaggio», *Quaderni di teatro*, VII.23 (1984), p. 86.

CLOV: I'm trying. [*He goes to the door, halts*]. Ever since I was whelped.

Hay aquí otra pareja beckettiana, caracterizada por la relación complementaria que posibilita la existencia del uno a través del otro: «Hamm as stated and Clov as stated, *nec tecum nec sine te*, in such a place, and in such a world, that's all I can manage, more than I could», así el mismo Beckett admitía en la ya citada carta de 1955 a Alan Schneider.<sup>513</sup> En un mundo dominado por la soledad, con sólo dos ventanas abiertas sobre la vida, donde «there's no one else. [...] There's nowhere else»,<sup>514</sup> Hamm y Clov están condenados a representar día tras día la comedia de su espera, envueltos en tonos grises, ni blancos ni negros. Por eso Georg Hensel sostiene que «si Beckett fuera pintor, pertenecería a la escuela monocromista, que sólo se vale de un color en cada cuadro. Su color es el gris: el gris más matizado que pueda imaginarse».<sup>515</sup>

Y gris es también la existencia de Nagg y Nell, con sus discursos sobre el tiempo perdido y el vano intento de sonreír, mientras la tapa del cubo de basura anula de inmediato cualquier intento de salir del aislamiento, de recuperar un sentido a los años y a la infelicidad presente. El padre implora al hijo para que le dé una galleta y a la esposa para que lo escuche, hasta que el llanto se convierte en la única forma de hablar, de mostrar que sigue en vida, cuando ya ha perdido la compañera a quien ofrecer la mitad de su galleta. Por otro lado, Nell aparece resignada, fijada en la imagen de sí misma sin piernas y sin posibilidad de besar al marido. Pero entiende la profunda contradicción de su estado y con genuino espíritu humorista reconoce el llanto en la risa y la posibilidad de reír para exorcizar el llanto:

NELL: [*Without lowering her voice.*] Nothing is funnier than unhappiness, I grant you that. But –

NAGG: [*Shocked.*] Oh!

NELL: Yes, yes, it's the most comical thing in the world. And we laugh, we laugh, with a will, in the beginning. But it's always

---

<sup>513</sup> Dougald McMILLAN – Martha FEHSENFELD (Eds.), *Beckett in the theatre*, p. 163.

<sup>514</sup> Samuel BECKETT, *Endgame*, p. 95.

<sup>515</sup> Georg HENSEL, *Samuel Beckett*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 29-30.

the same thing. Yes, it's like the funny story we have heard too often, we still find it funny, but we don't laugh any more.<sup>516</sup>

Porque la infelicidad es una condición intrínseca a la existencia humana, la herencia del nacimiento como causa de soledad y necesidad de hábitos, de máscaras pues. Como percibe Eric Levy, «isolation is imposed as an ontological condition of human being, in *Endgame* it is due to mental habit perpetuated over time».<sup>517</sup> Si los personajes pirandellianos necesitaban máscaras para vivir en la sociedad, los hombres beckettianos necesitan máscaras para vivir consigo mismos. El lenguaje es la máscara que Hamm y Clov eligen para protegerse, para soportar la soledad y la infinita espera del silencio. De hecho el ser y el lenguaje constituyen para Beckett dos caras de la misma realidad, cuyos límites están marcados por un silencio que atrae y da miedo.<sup>518</sup> Hablar es el ritual necesario para llenar el silencio del vacío y llegar al silencio de las palabras. Por eso Hamm y Clov, así como Didi y Gogo, hablan un lenguaje intermitente y siempre intercalado por las pausas que revelan la falta de palabras adecuadas, bloquean la reacción del interlocutor o cortan el pensamiento que no sabe como expresarse:

The pauses in these plays are crucial. They enable Beckett to present: silences of inadequacy, when characters cannot find the words they need; silences of repression, when they are struck dumb by the attitude of their interlocutor or by their sense that they might be breaking a social taboo; and silences of anticipation, when they await the response of the other which will give a temporary sense of existence.<sup>519</sup>

La búsqueda, la represión y la anticipación constituyen los procesos que animan el lenguaje de los cuatro personajes en el escenario, adquiriendo el estatus de reglas en el juego del discurso. El tirano

---

<sup>516</sup> Samuel BECKETT, *Endgame*, p. 101.

<sup>517</sup> Eric LEVY, «Disintegrative process in *Endgame*», *Samuel Beckett Today*, 4 (2002), p. 267.

<sup>518</sup> Cfr. Emmanuel JAQUART, «Endgame, master game», *Journal of Beckett Studies*, 4.1 (1994): «self and language, or rather language of the self and the self-language, are for Beckett the two faces of a Janus-like reality. As one attempts to circumscribe it, reality recedes according to a process of infinite regression comparable to Zeno's series», p. 80.

<sup>519</sup> Michael WORTON, «Waiting for Godot and *Endgame*: theatre as texts», p. 75.



Hamm es en realidad tiranizado por las palabras, precisamente porque está todavía tan atado a ellas, aún cuando en el mundo liminar donde se está moviendo el mito que son las palabras ya ha miserablemente caído.<sup>520</sup> El mismo Beckett, cuando dirigió *Endgame* en Berlín en 1967, explicaba así a Ernst Schroder, el actor que interpretaba a Hamm:

He is a king in the chess game lost from the start. From the start he knows he is making loud senseless moves. That he will make no progress at all with the gaff. Now at the last he makes a few senseless moves only a bad player would. A good one would have given up a long ago. He is only trying to delay the inevitable and each of his gestures is one of the least useless moves which put off the end. He's a bad player.<sup>521</sup>

Hamm no es un buen jugador porque el lenguaje es, al mismo tiempo, refugio y tirano según los actos y las reacciones de quienes lo utilizan, destinados a seguir jugando, y hablando, hasta el final de partida que nunca llega. Por eso los tiempos dramáticos se superponen y se entrecruzan a lo largo de la acción: el pasado vivo en el recuerdo y la repetición de Nagg y Nell, el presente de Hamm que se nutre de la ausencia de libertad y decisión y de la irónica necesidad de dominar y controlar, el futuro de Clov que se justifica en la movilidad y la posibilidad de visión más allá de la oscura habitación. Paralelamente los espacios se hacen lugares personales, donde vivir este tiempo en todo su peso: los cubos de Nagg y Nell en un extremo, la silla de Hamm en el centro y la puerta que introduce a la cocina de Clov. Se trata de tres espacios diferentes, cada uno con sus propias leyes y que parecen dibujar una cruz en el escenario.<sup>522</sup>

---

<sup>520</sup> Cfr. Paul LAWLEY, «Symbolic structure and creative obligation in 'Endgame'», *Journal of Beckett Studies*, 5 (1979): «The myths the language transmits, the myths the words are, have become transparent and unimportant in the terminal world. [...] The related dualism of the play – light/darkness, white/black, day/night, yesterday/today, lit/extinguished, waking/sleeping, morning/evening – are seen for what they are: so many intellectual efforts to mythologize, to gain control of and therefore to survive in a world of meaningless flux», p. 53.

<sup>521</sup> Ruby COHN, *Back to Beckett*, Princeton, Princeton UP, 1973, p. 152.

<sup>522</sup> Cfr. Susanna SPERO, «L'avvento del teatro. Spazio scenico e spazializzazione nelle prime opere teatrali di Samuel Beckett», Gabriele FRASCA (Ed.), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*. «La stanza chiusa di *Fin de partie*, la cui impermeabilità al mondo è interrotta solo da due finestre quasi inaccessibili per altezza e costantemente oscurate dalle tende, comprende in sé [...] tre luoghi distinti

Y una crucifixión es implícita en los cuatro personajes, cuyos nombres recuerdan un martillo y tres clavos, como bien subraya Ruby Cohn. Nuevamente el simbolismo fonético de los nombres propios contribuye a la definición de la personalidad de los protagonistas. De hecho, Hamm es una reducción del término *hammer*-martillo, mientras Clov, Nagg y Nell derivan de la palabra *nail*-clavo, respectivamente en francés (*clou*), en alemán (*Nagel*) y en inglés.<sup>523</sup> Así que el *sentimento fondamentale* de Hamm se halla en la condena y necesidad de ser el centro y permanecer en él, en el centro del lenguaje y del juego que este mismo lenguaje impone, mientras Clov quisiera resistir a la fuerza centrípeta y se queda clavado entre las ventanas y la puerta. Al mismo tiempo, Nagg y Nell juegan con el universo inmortal desde su mortalidad intrínseca y Beckett desafía al lector y al espectador, frustrando los intentos de comprensión, al punto que Theodor W. Adorno en su celebre lectura de *Endgame* sostenía que «comprenderlo vuol dire nè più nè meno comprenderne l'incomprensibilità».<sup>524</sup> En esta incomprendibilidad se halla la posibilidad de leerlo, pirandellianamente.

---

in quanto luoghi personali. I primi due spartiscono uno spazio mimetico in realtà privo di confini, mentre il terzo è confinato fuori dalla scena e evocato solo verbalmente: il luogo di Hamm, la stanza dominata dal centro e, come un'enclave al suo interno, il luogo dei genitori, concrezione del passato racchiusa nel luogo della degradazione divenuto qui luogo di conservazione (i due bidoni della spazzatura), due contenitori che fanno tutt'uno con un contenuto a cui fungono da guscio corporeo, infine la cucina di Clov, il figlio, spazio diegetico ed effettivamente separato di cui è visibile sulla scena soltanto la porta. Tre spazi personali governati da leggi proprie», pp. 65-66.

<sup>523</sup> Cfr. Ruby COHN, *A Beckett Canon*. «No cross is seen on stage, but a crucifixion is implicit in the names of the four characters – a hammer and three nails (Hamm a truncated hammer, French *clou* or Clov, German *Nagel* abridged to Nagg, and Nell punning on English nail). [...] Rather than a prelude to a resurrection, this crucifixion underlines the finality of the play's title. [...] The names of Nagg and Hamm transliterate Noah and Ham of Genesis; as biblical Ham was cursed by Noah for seeing him naked, Beckett's Hamm is cursed by Nagg for refusing him the promised sugar plum», p. 226.

<sup>524</sup> Theodor W. ADORNO, «Capire Finale di partita», Sergio COLOMBA (Ed.), *Le ceneri della commedia*, p. 17. Véase también James ACHESON, *Samuel Beckett's artistic theory and practice*, London, MacMillan, 1997: «A game in which Beckett pits his four red-or-white-faced characters against the darkened faces of the theatre audience. The second's game purpose is to frustrate our attempts to interpret *Endgame* definitively; checkmate occurs when we recognize that the play is meant to be a counterpart both to the infinitely complex world around us and to the equally complex human mind – a counterpart that resists even the most ingenious of explications», p. 150.

Los elementos exteriores de la máscara pirandelliana se cargan con Beckett de una significación ulterior. Godot es el nombre indescifrable y misterioso, como la esencia que vehícula, mientras los cuatro vagabundos se identifican con seres universales, que podrían reconducir a cualquier entorno social y cultural. Así los personajes del último acto de la partida con la vida implican la crucifixión que es la vida misma. Lucky y Hamm son ciegos, ya no pueden ver y utilizar su mirada como criterio de relación con el mundo, Nagg y Nell lloran manifestando su incapacidad de ver y entender. Los cuerpos de estas criaturas, diáfanos y opacos al mismo tiempo, ya han perdido movilidad: Lucky es atado por una cuerda, Hamm en silla de rueda y sus padres encerrados en cubos de basura, sin piernas. Vladimir y Estragon están encadenados al lugar de la espera y Pozzo a la vista de Lucky, Clov puede moverse y mirar por la ventana donde todo es gris, muerte, *defunctus*.

De la misma manera, los elementos internos de la máscara adquieren una profundidad diferente: la palabra ya no es subjetiva y objetiva, simplemente no tiene consistencia y lentamente se reduce a conjunto de sonidos, con la necesidad de llenar los espacios blancos entre una palabra y otra. Así la locura es la condición perenne de los seres que ocupan los intersticios entre la vida y la muerte, mientras invocan el recuerdo de las palabras perdidas.

b) *El recuerdo de las palabras perdidas*

Se ha argumentado que el personaje pirandelliano es un exiliado en busca de su patria y de su identidad, de la verdadera naturaleza escondida bajo la máscara. De la misma manera, el personaje beckettiano vive el perenne exilio del lenguaje y la condena existencial a la soledad mientras el diálogo queda como alternativa para confirmar la identidad y la existencia misma. De hecho, la máscara del lenguaje actúa también cuando el personaje habla consigo mismo, en la soledad, para comprenderse y auto-engañarse, como forma de existencia en el presente, respecto al pasado. Como matiza José Sanchis Sinisterra:

lo principal es poder seguir hablando. Cuando el diálogo es posible, cuando hay alguien capaz de escuchar – o de fingir que escucha – y de responder, todas las limitaciones físicas, todas las carencias materiales se soportan con relativa resignación. Pero incluso cuando el otro falta, siempre queda la palabra: siempre hay un recuerdo que inventar, una historia que rescatar del olvido...o del silencio. Aunque deba decirse a un magnetófono.<sup>525</sup>

Así actúa el escritor Krapp, quien tiene la costumbre de grabar una cinta en ocasión de su cumpleaños y se prepara para su última grabación, escuchando la de treinta años antes. Se ríe del joven convencido que lo espera una brillante carrera, del joven que ha renunciado al amor y a las pasiones cotidianas en nombre de algo que nunca ha llegado. Sólo queda una cinta vacía y un hombre que fija el vacío de su vida pasada. Así se concluye el acto único *Krapp's last tape*, ambigua reflexión sobre la relación entre la memoria y el tiempo, entre el arte y sus posibilidades, entre la escritura y la vida.<sup>526</sup> Una larga

---

<sup>525</sup> José Sanchis SINISTERRA, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Naque, 2002, p. 121.

<sup>526</sup> La obra fue redactada en inglés en 1958 y se representó por primera vez en Londres el 28 de octubre del mismo año.

acotación introduce al protagonista, describiendo sus rasgos físicos y sus características vocales:

Rusty black narrow trousers too short for him. Rusty black sleeveless waistcoat, four capacious pockets. Heavy silver watch and chain. Grimy white shirt open and neck, no collar. Surprising pair of dirty white boots, size ten at least, very narrow and pointed. White face. Purple nose. Disordered grey hair. Unshaven. Very near-sighted (but unspectacled). Hard of hearing. Cracked voice. Distinctive intonation. Laborious walk.<sup>527</sup>

Krapp es el compendio de las figuras beckettianas que lo han precedido, entre circense y teatral, miope pero sin gafas, vagabundo pero artista. Recuerda desde lejos al pirandelliano Enrico IV, pero mientras el trágico emperador da risa Krapp despierta la tristeza y el llanto. Su voz tan característica determina el espacio dramático, iluminando la sombra y oscureciendo la luz, nombrando las pausas y los movimientos en el escenario, llenando los silencios y apagando los gritos con su «monologo consumato ad alta voce, gridato, urlato. Soliloquio sussurrato, bisbigliato. Non detto. Pensato».<sup>528</sup> El timbre y el tono de voz del protagonista marcan el lugar desde el cual hablar y escuchar, escribiendo la historia de una vida tan precaria que se desliza sobre la cáscara de un plátano.

Krapp es escritor y hablando escribe, seleccionando trozos de existencia en función del recuerdo, de la condición presente y de las esperanzas futuras. Escribe con palabras muertas, intentando recuperar el sentido que aquellas palabras ya perdieron, así como el hombre que él era perdió su vida. Las grabaciones en las cintas son el testimonio de la pérdida, la prueba de la multiplicidad y desintegración de la personalidad: el Krapp de ayer ya está muerto para el Krapp de hoy, la voz que habla es diferente de la voz que escucha, pero siguen siendo la misma persona, mejor dicho el mismo personaje. En el proceso de escucha van emergiendo las experiencias pasadas, mientras la posición presente las depura de las ilusiones que las han

---

<sup>527</sup> Samuel BECKETT, *Krapp's last tape*, Samuel BECKETT, *The complete dramatic works*, p. 215.

<sup>528</sup> Antonio BORRIELLO, *Samuel Beckett Krapp's last tape. Dalla pagina alla messinscena*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 21.

acompañado, para revelar su vacío.<sup>529</sup> Por eso la estructura dramática se compone en forma de una elipsis, que va omitiendo poco a poco el presente a través del recuerdo, y el pasado mediante el futuro. La memoria contenida en la cinta permite la recuperación de un tiempo perdido, pero precisamente las palabras escuchadas despiertan el dolor del presente y el fracaso de los sueños del pasado. Porque

the older Krapp is not only an actor; he's a member of the audience, listening to this recording and adding his own comment on it. The play dramatises the insufficiency of language, its inability to convey the profoundest emotion. The play's true drama resides in Krapp's act of listening, his reactions to what he is hearing.<sup>530</sup>

No sólo las reacciones del protagonista frente a lo que escucha determinan la dramaticidad del evento, sino también la significación que aquellas palabras vehiculan y evocan. El drama de las palabras perdidas, de la soledad y la desilusión con respecto a la vida se mezcla al conflicto, a la distancia y la incongruencia que las palabras contenidas en la cinta confirman. De aquí la polaridad que anima la acción, en su vertiente performativa y visual. Por un lado la luz, el fuego, la brisa y el agua cristalina. Por el otro oscuridad, bruma, niebla.

El pecado de Krapp consistiría pues en el intento fracasado de reconciliar los opuestos, en lugar de aceptar su natural separación. Se trata de una sugerencia que Beckett propuso en sus notas para la puesta en escena del drama, donde identificaba numerosas imágenes de luz y oscuridad, la mayoría de las cuales aparecen integradas. Por lo

---

<sup>529</sup> Cfr. Steven CONNOR, «What? Where? Presence and repetition in Beckett's theatre», John BUTLER – Robin DAVIS (Eds.), *Rethinking Beckett. A collection of critical essays*, London, MacMillan, 1990: «*Krapp's last tape* moves to dissolve or undermine the dramatic qualities most commonly associated with speech-immediacy, originality and continuity. In doing this, it transforms the theatre from a place of living speech to a place of writing, a place where it becomes possible – and maybe even unavoidable – to say 'I am dead'», p. 7. Y también Nicola PASQUALICCHIO, *Il sarto gnostico*: «Ciò che a Beckett soprattutto interessa delle possibilità offerte dal nastro magnetico è che in esso si registra la voce di un morto che non muore: comunque di un morto, anche se il portatore del suo nome fosse ancora vivo, perchè l'io di ieri è sempre già morto per quello di oggi», p. 104.

<sup>530</sup> Anthony ROCHE, «Samuel Beckett; the great plays after Godot», Declan KIBERD (Ed.), *Samuel Beckett. 110 years. Centenary essays*, Dublin, New Island, 2006, p. 65.

tanto el joven Krapp hubiera intentado separar la luz de la oscuridad y moldear su vida en función del elemento oscuro, considerado como aliado, para llegar al deseo final de reconciliar los dos elementos, representaciones de lo racional y lo irracional. Merece la pena retomar las palabras de Beckett al respecto, para evidenciar los múltiples niveles de interpretación que el texto dramático permite y sustenta:

Note that Krapp [erasure] decrees physical (ethical) incompatibility of light (spiritual) and dark (sensual) only when he intuits possibility of their reconciliation intellectually as rational-irrational. He turns from fact of anti-mind alien to mind to thought of anti-mind constituent of mind. He is thus ethically correct (*signaculum signus*) through intellectual transgression, the duty of reason being not to join but to separate (deliverance of imprisoned light).<sup>531</sup>

La incompatibilidad física de luz y oscuridad conduce a la experiencia de la incompatibilidad ética de espiritual y sensual. El paso sucesivo consiste en el deseo de reconciliación a nivel intelectual, como convivencia de racional e irracional. Pero se trata de un deseo frustrado, por la obligación de la razón de separar, asignar un nombre y liberar así la luz encarcelada. Krapp cumple este proceso en el momento de grabación de la última cinta,<sup>532</sup> cuando descubre una vibración desconocida en lo que el recuerdo ha traído otra vez al presente.

El arte y la escritura no pueden compensar la pérdida de una mirada amorosa, de un beso, de un instante de silencio absoluto y profundo: «never knew such silence».<sup>533</sup> Los tiempos confluyen en la noche del drama, hay el pasado de la cinta y el presente del protagonista que cumple sesenta y nueve años. Es un momento designado como futuro

---

<sup>531</sup> Stanley GONTARSKY (Ed.), *The theatrical notebooks of Samuel Beckett. Volume III. Krapp's last tape*, New York, Grove Press, 1992, p. 141.

<sup>532</sup> Resulta interesante al respecto la reflexión de Vivian MERCIER, *Beckett/Beckett*, London, Souvenir Press, 1990: «The tape-recorder in *Krapp's last tape* is itself a mechanical comic device. The most extraordinary fact about this play is not that such profound emotion comes squawking out of the machine: that is just what we might expect of Beckett. No, it is when Krapp *in his own voice* strikes an even deeper tone as he records his last tape that the play reaches a climax so free of subterfuge that no later anticlimax can destroy it», p. 203.

<sup>533</sup> Samuel BECKETT, *Krapp's last tape*, p. 223.

en la acotación inicial, no se trata de una determinación cronológica sino simbólica en cuanto hace referencia al momento inevitable que todo hombre tiene que enfrentar. Por este motivo el escritor reduce su presente al lugar de la rememoración, volviendo el futuro irrelevante así que «the notion of life as succession is displaced by the notion of life as regression».<sup>534</sup> Krapp quisiera permanecer en el instante del pasado pero la realidad del presente se hace impelente, recordándole su situación actual, tan poco estable que desliza sobre la corteza de un plátano. Sue Wilson sostiene que «we must allow that an apprehension of the whole was made in the past and that recovery of that apprehension, in all its dubious original integrity, is possible in the present»,<sup>535</sup> pero el protagonista ya ha recorrido experiencias que lo han cambiado y es muy improbable que la sensación pasada pueda ser recuperada en su integridad. Igualmente parece interesante la lectura del presente a partir del pasado, que es la condición vital de Enrico IV.

El personaje pirandelliano consigue quedarse en el momento eterno de su fijación gracias a la elección de la locura, hasta que las necesidades de la vida social lo llevan a confesar su condición y a cometer el gesto definitivo. El pasado ya no existe para el emperador, porque vive en el presente de su desvarío consciente, rechazando el futuro y sus consecuencias. En cambio Krapp renueva repetidamente en el momento actual el recuerdo del hombre que era y de todas las ilusiones que no se han cumplido, las posibilidades que no se han convertido en realidad, cuando ya en aquel entonces rechazaba los años pasados: «perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn't want them back».<sup>536</sup> Ahora el fuego se ha apagado, la sombra domina el escenario mientras la luz devuelve un hombre consumado que ya sólo habla consigo mismo y descubre continuamente la imposibilidad de decir y entender. Ha perdido las palabras, que quizás nunca existieron. Así se explica el doble valor del monólogo del protagonista,<sup>537</sup> que es al mismo tiempo soliloquio

---

<sup>534</sup> Eric LEVY, «Krapp's last tape and the Beckettian mimesis of regret», *Sidney Studies in English*, 28 (2002), p. 57.

<sup>535</sup> Sue WILSON, «Versions of the vision in Samuel Beckett's Krapp's last tape», *English language notes*, 40.3 (2003), p. 81.

<sup>536</sup> Samuel BECKETT, *Krapp's last tape*, p. 223.

<sup>537</sup> Con respecto al tema de la calificación semántica del drama de Krapp resulta sugerente la propuesta de Antonio IANNOTTA, *Lo sguardo sottratto. Samuel Beckett e i media*, Napoli, Liguori, 2006: «Conduce un assolo a due voci: una è umana, ed è la



cerrado y diálogo abierto: soliloquio porque Krapp discurre consigo mismo y encierra la comprensión en el círculo que esta relación dibuja, diálogo porque abre la interpretación a la posición presente, a partir de la memoria.

Se trata de una posibilidad que recuerda la actitud del hombre con la flor en la boca, protagonista del homónimo drama pirandelliano, pero si él entretenía una conversación unidireccional con un interlocutor silencioso, Krapp conversa consigo mismo, en el presente a través del pasado. Para ambos el futuro es un lugar de silencio y muerte, que el personaje pirandelliano ocupa imaginando la vida de los demás, y el escritor beckettiano evocando momentos pasados. Precisamente la memoria permite la recuperación de instantes e imágenes libres de la duda y cargadas por la emotividad que las sustentó en su vivencia, así Krapp recuerda las olas que dulcemente balanceaban un instante de serenidad, la ilusión de un amor perdido.<sup>538</sup> Un momento de poesía en una totalidad dramática orientada al silencio. El mismo silencio que Winnie no consigue alcanzar y que por contraste determina la tensión del drama y su punto de inflexión.

La protagonista de *Happy days*,<sup>539</sup> enterrada hasta la cintura en un montículo de arena, proclama su condición feliz mientras habla con el marido Willie, que vegeta en un hoyo, esperando que él la escuche. Un pequeño paraguas y un bolso lleno constituyen los objetos que Winnie utiliza para pasar el día y cuidar de su aspecto. En el segundo acto la

---

sua; l'altra è mecánica, ed è la voce registrata del magnetofono, che pure, a modo suo, gli appartiene», p. 98. Y también Ruby COHN, *Just Play. Beckett's theater*, Princeton, Princeton UP, 1980: «*Krapp's last tape* raises the question of whether a tape is a solo or a soliloquy – a solo's purpose being performance for an audience, and soliloquy's purpose being expression of feeling ostensible for oneself. [...] Interior monologue is a term for fiction that is not readily transferable to the stage, where monologue is necessarily exterior», p. 64.

<sup>538</sup> Cfr. Renato OLIVA, *Samuel Beckett. Prima del silenzio*: «la memoria, a tratti, restituisce immagini libere dalla maledizione del dubbio, il passato affiora gonfio di cariche emotive», p. 42. Véase también Colin DUCKWORTH, «Beckett's theatre: beyond the stage space», AA.VV., *As no other dare fail. For Samuel Beckett on his 80th birthday by his friends and admirers*, London, John Calder, 1896: «Krapp seems to be self-centred in the circle of light above his desk, but his inner space is always elsewhere. The here and now is empty, so he escapes into the there and then, the place and time of aspiration (failed) and love (lost)», p. 94.

<sup>539</sup> El drama se redactó entre octubre de 1960 y mayo de 1961 para ser estrenado en New York el 17 septiembre de 1961.

mujer está enterrada hasta el cuello pero sigue defendiendo su estado placentero, mientras Willie intenta levantarse y sólo consigue gatear y caerse. El drama termina con Winnie que canta, preparándose para la noche y el sueño. Antes que nada, los dos personajes tienen nombres complementarios pero que denotan personalidades opuestas, como percibe Ruby Cohn: «Winnie and Willie are opposite, in spite of their nearly identical names. (Moreover their initial *W* turns Beckett's beloved *M* upside down). Female versus male, refined versus coarse, loquacious versus taciturn».<sup>540</sup>

El espacio dramático se define precisamente por la relación lingüística entre los dos, con Winnie que habla sin parar buscando la atención del marido y Willie que murmura o contesta con monosílabos.<sup>541</sup> Los dos están encerrados en la soledad de su pena, bajo el peso de la condición humana que Winnie soporta hablando sin cesar y Willie refugiándose en el mutismo: dos alternativas aparentemente opuestas que dicen la necesidad de encontrar el lugar del silencio y de la paz, dos soluciones complementarias que se nutren una de la otra. Porque la protagonista necesita la presencia de alguien que escuche o que finja atención, así como su marido necesita escuchar, para no tener que hablar. Y en su discurso agitado Winnie consigue abrir otro espacio, interno a la relación consigo misma, a través de las pausas que ritman la cadencia y la musicalidad de las palabras, un espacio que resulta evidente también a nivel visual.

De hecho la estructura dramática aparece configurada en forma de un reloj de arena que marca el principio y el fin de unos días absolutamente iguales, «no better, no worse, no change».<sup>542</sup> Cada vuelta modifica en realidad la situación, mientras las palabras de

---

<sup>540</sup> Ruby COHN, *A Beckett Canon*, p. 265. Y también Armando NASCIMENTO ROSA, *Falar no deserto. Estética e psicologia em Samuel Beckett*, Lisboa, Cosmos, 2002: «Se pelo seu nome, Winnie é uma ganhadora paradoxal, Willie, pela sua etimologia onomástica, é aquele que se encontra dotado de vontade (*will*)», p. 36.

<sup>541</sup> Cfr. Gabriele FRASCA, «Dante in Beckett», Gabriele FRASCA, *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Napoli, Liguori, 1988: «Sepolta in una montagna del Purgatorio in miniatura, attraversata dalla pallida luce della memoria [...], Winnie si staglia nel deserto che la circonda come una ginestra (*whin*); ella è un flusso vittorioso di parole sull'immobilità cui si contrappone il silenzio del marito, Willie, che le striscia intorno. [...] L'atteggiamento dell'anziana coppia si mostra chiaramente purgatoriale: entrambi appaiono assorti nella specificità e incomunicabilità della propria pena», p. 26.

<sup>542</sup> Samuel BECKETT, *Happy days*, Samuel BECKETT, *The complete dramatic works*, p. 141.

Winnie fluyen en el interior como arena consumada. Al principio del día feliz, la mujer puede mover las manos, mirarse al espejo, pintarse los labios, protegerse del sol con el paraguas, girar la cabeza hacia el marido. Cuando el día termina y el reloj empieza a marcar lentamente el tiempo, Winnie se despierta en la inmovilidad y sólo le quedan la mirada y el habla. Ella misma es la mitad de un reloj de arena, esperando a que el tiempo le de la vuelta: «perhaps some day the earth will yield and let me go, the pull is so great, yes, crack all round me and let me out».<sup>543</sup> Aspira a lo alto, pero sabe que está atada a lo bajo por el peso de la condición humana y de las palabras:

Words fail, there are times when even they fail. [*Turning a little towards WILLIE.*] Is that not so, Willie? [*Pause. Turning a little further.*] Is not that so, Willie, that even words fail, at times? [*Pause. Back front.*] What is one to do then, until they come again? Brush and comb the hair, if it has not been done, or if there is some doubt, trim the nails if they are in need of trimming, these things tide one over. [*Pause*] That is what I mean. [*Pause.*] That is all I mean. [*Pause.*] That is what I find so wonderful, that not a day goes by – [*smile*] – to speak in the old style – [*smile off*] – without some blessing.<sup>544</sup>

Más allá de los ritos cotidianos, la actividad de hablar permite huir de uno mismo, engañando la espera y fingiendo vida en mundo muerto, en un desierto de luces violentas. De aquí la perenne necesidad del otro, buscado, invocado, exhortado, interrogado. La palabra mantiene el contacto y estimula al interlocutor, defiende la memoria con las citas de poemas y canciones, el recuerdo del primer beso y del primer baile, de la improbable aparición de otros individuos en el universo de montañas de arena y hoyos en la tierra: «esta amarga y desesperanzada esperanza de Winnie depende del lenguaje y de su concreción, ya que sin el lenguaje no serían posibles ni el día feliz, ni la vida, ni la obra misma».<sup>545</sup> Pero este lenguaje no basta porque las palabras se pierden, faltan, fracasan. Sólo consiguen enmascarar el miedo al silencio, al

---

<sup>543</sup> *Ibid.*, pp. 151-152.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>545</sup> Gabriela LEITON, «Acerca de la esperanza y de la desesperanza en *Happy Days*», *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*, 4 (1995), p. 68.

lento deslizamiento hacia el fin: «I can do no more. [Pause.] Say no more. [Pause.] But I must say more. [Pause.] Problem here».<sup>546</sup>

Entonces no queda más remedio que seguir hablando, riendo para no llorar, descomponiendo la realidad en sus contrarios y transformando el contrario en lo real, con genuina actitud humorista. Annamaria Cascetta, en su citado estudio sobre la dramaturgia beckettiana «Il tragico e l'umorismo», agudamente nota que:

Winnie ride sulla tragicità della condizione umana, per sostenerne il peso ma anche per affermare inconsapevolmente l'accettazione quieta della finitezza e per fare il vuoto che la rende disponibile all'incontro non mediato. [...] Beckett oscilla, osservando il suo personaggio, fra l'ironia polemica [...] e la compassionevole partecipazione di quello che Pirandello aveva chiamato 'sentimento del contrario'.<sup>547</sup>

En este sentido es posible acercar *Happy Days* al drama pirandelliano *All'uscita*, cuyos personajes ríen amargamente de la mezquindad de la experiencia humana, atrapada en la forma, en el tiempo y en el espacio. Winnie llega a la misma comprensión, pero por un camino diferente: poniendo en relación dinámica la palabra y su negación, enmascara dos veces el discurso, mientras los personajes de *All'uscita* lo desenmascaran. Ambos dramaturgos son humoristas, puesto que activan el *sentimento del contrario* en dos direcciones diferentes: Pirandello descompone y trasforma la risa en llanto, Beckett descompone para ordenar a partir del desorden y anula el llanto con la risa.

Ya simplemente el espacio físico de Winnie representa la posibilidad de anular los límites entre el ambiente y el personaje, capturado en el lugar pero al mismo tiempo extrañado de él. De hecho, lo que Beckett pone de relieve, con respecto a la representación de este espacio, no es el significado autónomo del lugar, cuanto su presencia como elemento que estimula en el personaje la percepción de sí en el ambiente.<sup>548</sup> El problema es que Winnie no quiere y no sabe percibirse sola y

---

<sup>546</sup> Samuel BECKETT, *Happy days*, p. 166.

<sup>547</sup> Annamaria CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo*, p. 125.

<sup>548</sup> Cfr. Charles LYONS, «Giorni Felici e la convenzione drammatica», Sergio COLOMBA, *Le ceneri della commedia*, p. 235.

enterrada hasta el cuello. La palabra puede ocupar el tiempo, atraer o inventar el recuerdo de un pasado feliz y fingir un presente aún más feliz, pero no puede cambiar la situación, ni el tiempo, ni el espacio. El lenguaje no puede hacer:

Strange feeling. [*Pause.*] Strange feeling that someone is looking at me. I am clear, then dim, then gone, then dim again, then clear again, and so on, back or forth, in and out of someone's eye. [*Pause. Do.*] Strange? [*Pause. Do.*] No, here all is strange. [*Pause. Normal voice.*] Something says, stop talking now, Winnie, for a minute, don't squander all your words for the day, stop talking and do something for a change, will you?<sup>549</sup>

Es lo que justamente los personaje beckettianos no quieren y no pueden conseguir. Krapp habla con un magnetófono y se comunica así con el hombre que era en pasado, pero no consigue encontrarse porque las palabras no han cambiado y siguen incapaces de comunicar. Winnie habla sin cesar para vencer la inutilidad fluida de sus discursos, mientras Willie se refugia en el mutismo, quizás en la escucha. Más aún sus cuerpos están sometidos a las condiciones ambientales, a la fragilidad que la cáscara de un plátano determina, aprisionados en la arena y curvados penitentes en el suelo. Krapp mira a su alrededor en una soledad devastante, Winnie busca la mirada del marido pero sólo puede mirar al frente, a la oscuridad de un futuro que la ilusión de otros días felices no podrá seguir escondiendo. Pronto, esta ilusión caerá, fragmentada por la esencia misma de las palabras y el sonido del silencio.

---

<sup>549</sup> Samuel BECKETT, *Happy days*, p. 155.

c) *La fragmentación de la palabra, del cuerpo, de la memoria*

Una gran boca en el escenario narra, en tercera persona, la historia de una mujer anciana obsesionada con el recuerdo de una tarde de abril cuando su mente atravesó un momento de vacío, animado por un constante zumbido. De ahí surgieron las palabras que ahora no puede parar de decir y repetir, mientras una figura la observa y permanece en escucha. *Not I* condensa en el río de palabras que sale de su protagonista toda la dificultad de decir el ser y la conciencia de ser lo que se dice.<sup>550</sup>

Mouth es un cuerpo mutilado por la oscuridad, una sinécdoque violenta que fragmenta el recuerdo, la duración, la identidad y lo hace a través del lenguaje. Así delinea el espacio dramático, como lugar del rechazo a la subjetividad y a la coherencia, como posición inestable en medio del todo y en el centro de la nada. La complejidad de este espacio es evidente también a nivel visual: Mouth podría provenir de un todo a que pertenece y ser presentada como parte de éste, pero también englobar la unidad inicial en la fracción visible en el escenario. O simplemente podría significar la presencia de un órgano vital, que no por casualidad es el órgano destinado a conferir color, espesor y existencia física a las palabras y a su articulación como lenguaje. Por eso, retomando la lectura de Liria Evangelista, «no sabemos nunca si es la dueña de la voz que escuchamos desgarrarse entre la imperiosa – y dolorosa – necesidad de hablar el texto y el deseo de verse libre de esta obsesión, o está habitada por ella».<sup>551</sup> Realmente son las palabras que habitan Mouth, ulterior degradación del cuerpo beckettiano pero al mismo tiempo emblema de la posibilidad de reducir el lenguaje al grado cero, privado hasta de un sujeto que reconozca estar hablando. La voz se configura entonces como guardiana de una subjetividad que el lenguaje amenaza, porque pronunciar el pronombre personal

---

<sup>550</sup> El acto único se redactó en inglés en 1972, para ser estrenado en New York el 22 de noviembre del mismo año.

<sup>551</sup> Liria EVANGELISTA, «'Nothing but the larks...?': fragmentaria aproximación a *Not I*», *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*, 3 (1994), p. 11.

significaría reconocer la pertenencia a una vida de soledad y comunicación fracasada.<sup>552</sup>

El rechazo a utilizar el pronombre personal confirma la desconfianza en la capacidad de las palabras de expresar el ser, junto a la conciencia de la descomposición de la personalidad, constantemente implicada en procesos de cambios, por depuración e intrusión de elementos. Mouth decide contar su vida en tercera persona, transformándola así en una historia, en la historia de otro ser, de otro cuerpo, de otro lenguaje: «in the third person a life become a story».<sup>553</sup> Se explica así la sugerente interpretación de Aspasia Velissariou que considera *Not I* como autobiografía abortada, en virtud de la negatividad que Mouth descubre en el lenguaje:

the attempted construction of a life story collapses at its nodal point: that of life as the origin of the text. Life, in this case, cannot function so since the truth of Mouth's discourse is not synonymous with subjectivity. It always lies somewhere else: in language which is speaking about itself.<sup>554</sup>

Se trata de una cuestión que obsesiona a casi todos los personajes beckettianos y que en el soliloquio se hace trágica revelación de la imposibilidad de asignar a lo decible un sujeto y hasta un complemento. Porque Mouth no solamente está hablando sino *es*

---

<sup>552</sup> Cfr. Nadia FUSINI, *B&B. Beckett e Bacon*, Milano, Garzanti, 1994: «L'estremo tentativo di eliminare il pronome in prima persona, *non io*, appunto. Tenace, disperata, la voce ha come compito una funzione protettiva. Salvaguarda una materia che la lingua minaccia. [...] Elevandosi sulla fenditura tra la trasparenza delle parole, e la loro piatezza, la voce suggerisce una risonanza interminabile, al di là e oltre se stessa», p. 25. Véase también Nicola PASQUALICCHIO, *Il sarto gnostico*: «Una bocca è una bocca, quindi non è una persona. e perciò, rispetto a una persona, ha tutto il diritto di dire *Non io*: una bocca non pensa, parla. Non elabora idee, ma suoni (che possono esprimere pensieri, ma da questi possono anche essere scollegati e quindi insensati)», p. 108.

<sup>553</sup> Charles CAMPBELL, «The ritornello of Not I», Anthony JENKINS – Juliana SAXTON (Eds.), *The Beckett papers*, University of Victoria Beckett Festival, U of Victoria, 1996, p. 24.

<sup>554</sup> Aspasia VELISSARIOU, «Not I: an aborted autobiography», *Journal of dramatic theory and criticism*, 8 (1993), p. 49.

hablada.<sup>555</sup> Hablar a través del lenguaje se convierte en una experiencia devastadora que dificulta la percepción de la identidad personal y de los rasgos definitorios de un cuerpo y de una biografía, antes que nada de la voz:

...what?...who?...no!...she!...[...] ...realized...words were coming...imagine!...words were coming...a voice she did not recognize...at first...so long since it had sounded...then finally had to admit...could be none other...than her own...certain vowel sounds...she had never heard...elsewhere...so that people would stare...the rare occasions...once or twice a year...always winter some strange reason...stare at her uncomprehending...and now this stream...steady stream...she who had never...on the contrary...pratically speechless...all her days...how she survived!...<sup>556</sup>

Quizás sobrevivir sin la palabra es preferible a vivir resistiendo al lenguaje como medio para expresar la vida, teniendo en cuenta que la auto-identificación se realiza en la práctica discursiva: «Mouth is not a whole but a hole or absence birthing and aborting an excess of language. Her incontrollable story-telling is an attempt to give form and life to the voice telling the story while at the same time trying to give up the business of story telling».<sup>557</sup> Precisamente la experiencia de la contradicción entre la necesidad y el peso de hablar constituye el *sentimento fondamentale* de Mouth, encerrada en un círculo vicioso que le impide parar la narración y sobre todo seleccionar los hechos, los elementos, las palabras.

De hecho la estructura dramática consiste de círculos repetidos que vuelven sobre lo que es el interés central del hablante, sobre la coacción a decir el ser a través del lenguaje, mientras el acto de habla es percibido como algo extraño, distinto del ser, que ahora es simplemente cuerpo, mujer, boca.<sup>558</sup> En lo específico las palabras de

---

<sup>555</sup> Cfr. Derval TUBRIDY, «Vain reasoning: Not I», Jennifer JEFFER (Ed.), *Samuel Beckett. A casebook*: «The speak of *Not I* is both the subject of the enunciation and the subject of the enunciating. She speaks and is spoken about», p. 117.

<sup>556</sup> Samuel BECKETT, *Not I*, Samuel BECKETT, *The complete dramatic works*, p. 379.

<sup>557</sup> Catherine WEISS, «Bits and pieces: the fragmented body in Samuel Beckett's *Not I* and *That Time*», *Journal of Beckett Studies*, 10.1-2 (2000), p. 188.

<sup>558</sup> Cfr. Clive HART, *Language and structure in Beckett's plays*, Gerard Cross Buckinghamshire, Colin Smythe Limited, 1986, p. 10. También resulta interesante,



Mouth dibujan cinco círculos que describen la parábola de una experiencia humana, empezando por el nacimiento prematuro y falta de amor como ingreso a la vida y por el silencio como recurso para la sobrevivencia. El recuerdo de unas lágrimas en la palma de la mano marca el punto de inflexión, como momento de auto-conciencia frente al dolor y el sufrimiento, para seguir con la imposibilidad de contestar a las dudas y las preguntas hasta la mañana de abril cuando las palabras irrumpieron, evocadas y evocadoras.<sup>559</sup>

Mouth no quiere reconocerse en la vida que cuenta, no le importa que haya alguien escuchándola porque ya es bastante doloroso para ella escuchar su propia voz. El Auditor entonces asume el papel de espejo que refleja silenciosamente la conciencia que Boca posee, sin reconocerla. Por eso Carla Locatelli propone que represente al mismo tiempo una metonimia de la protagonista, en escucha de sí misma y otro sujeto, en escucha del otro, como tantos personajes beckettianos.<sup>560</sup> Mouth y Auditor habitan este mundo juntos, pero no es cierto que hablen y se escuchen el uno al otro, podrían ser partes de un único ser, aunque una serie de contrastes los separe: silencio y logorrea, actividad y receptividad, exposición y ocultación.

Pues el drama se rige en base al contraste, utilizando las armas de un humorismo crudo, que según Sandro Montalto sería perceptible

---

con respecto a las implicaciones relativas al género de Boca, la propuesta de Kathleen 'O GORMAN, «'But this other awful thought': aspects of the female in Beckett's *Not I*», *Journal of Beckett Studies*, 1.1-2 (1992): «*Not I* problematized the female body in that body's relation to physical sensation, to integrate selfhood, and to language», p. 77. Y también el completo texto de Mary BRYDEN, *Women in Samuel Beckett's prose and drama*, Lanham, Barnes & Noble Books, 1993, donde la autora sugiere la universalidad de Boca en cuanto órgano de habla: «Mouth's voice suggests a female gender, but her mouth itself does not do so, the mouth being a human organ in which genderisation is not marked», p. 120.

<sup>559</sup> Cfr. Ruby COHN, *Back to Beckett*: «The female stage mouth knows as little as the fictional voices about the provenance of words, and it denies knowing what they mean, intermittently refusing to acknowledge that they mean anything. The refrain is familiar in Beckett's land, but *we* know that the words have prismatic meanings. So in *Not I*. They create five scenes that summarize human experience: 1) a loveless premature birth, 2) survival through silent list-shopping at the supermarket, 3) the presence of tears in the palm of the hand and the awareness of owing those tears, 4) the silence under court-room questioning and 5) five times evoked, the April morning when this late spring speech erupted», pp. 214-215.

<sup>560</sup> Cfr. Carla LOCATELLI, «Il teatro di Beckett dal 1970: oltre il falso movimento», *Strumenti Critici*, 61.3 (1989), p. 382.

también a nivel visual: «La bocca di *Non io* pesantemente truccata con un rossetto che luccica sinistramente mentre la sua proprietaria esprime la propria angoscia non è un'egregia rappresentazione di uno degli esempi pirandelliani di 'sentimento del contrario' fatti in *L'Umorismo, la vecchia imbellettata?*». <sup>561</sup> Quizás. Pero la comparación parece forzada, porque la mujer demasiado maquillada sirve a Pirandello para plantear la diferencia entre 'avvertimento' y 'sentimento del contrario' y matizar el papel de la reflexión en el funcionamiento del humorismo. No se trata de un personaje dramático, con unos rasgos personales, una historia y una biografía, sino de una representación visual, funcional a la necesidad del ensayista de ofrecer ejemplos para la comprensión de su propuesta. Mouth, por contrario, es persona y personaje y el humorismo actúa en su discurso y en su presencia en el escenario: el flujo de palabras y la relación-oposición con el Auditor suscitan la reflexión por contraste, en una creación toda beckettiana que testimonia la originalidad del dramaturgo. La atmósfera de ensueño de la villa de Crotona, punto extremo de la fantasía pirandelliana, cede el paso a la fragmentación de las piezas breves de Beckett, marcando la diferencia en el recorrido de los dos dramaturgos y dando cuenta de la aportación individual de cada uno. La misma reflexión sobre las palabras y su valor de máscaras conduce a soluciones formales distintas, que permiten, justamente en función de su especificidad, enriquecer la visión y la propuesta personal de los dos dramaturgos.

Con Mouth, Beckett abre la ruta de su producción que llevará a las alternativas más experimentales, una ruta que empieza por fragmentar el cuerpo, el espacio, el silencio, a través de las palabras: «what really moves in this play is not bodies or stage props, but words». <sup>562</sup> Se trata de unas palabras motivadas por el recuerdo y el sufrimiento, por la conciencia de este dolor y de la imposibilidad de comunicarlo en su totalidad, porque constituye un elemento intrínseco a la condición

---

<sup>561</sup> Sandro MONTALTO, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 107.

<sup>562</sup> Katherine KELLY, «The orphic mouth in 'Not I'», *Journal of Beckett Studies*, 6 (1980), p. 73-74.

humana.<sup>563</sup> Entonces la escucha se presenta como una posibilidad de habla. Es lo que experimenta el protagonista de *That Time*.<sup>564</sup>

Su rostro blanco ocupa el escenario vacío y oscuro, mientras respira y escucha las tres voces de su pasado: A recuerda los libros ilustrados de la infancia, B un día en campaña con la mujer amada en juventud y C es la voz del anciano en sus paseos por Londres, interrogándose sobre su existencia. Las voces hablan en secuencias de tres, intercaladas con diez segundos de silencio durante los cuales el protagonista abre los ojos y los vuelve a cerrar, mientras su respiro se hace audible. Nuevamente Beckett extrema la presencia de la voz, como signo tangible de un cuerpo fraccionado, de una memoria dispersa y de una identidad perdida. En este sentido «el lenguaje es el centro de reflexión, e intermediario de una memoria fragmentaria y quizás difusa. La presencia de la voz deja de lado la presencia del cuerpo», como evidencia Lucas Margarit.<sup>565</sup>

Claramente es el entrecruzarse de las voces que define el espacio dramático y estructura el texto como un juego de espejos, con el rostro del auditor que se convierte en caja de resonancia de recuerdos y experiencias. Listener protagonista físicamente el escenario, pero en realidad su voz es la protagonista del drama, una voz tripartita que se impone viva sobre la vida moribunda. Cada voz, que aparentemente desarrolla su propia historia, participa en realidad del mismo ritual, el ritual de disminuir lentamente hasta hundirse. La diferencia consiste en el hecho que cada una cumple el ritual con su propio lenguaje, mientras su dueño se hace portador de la escucha vital, del testimonio interior que le explica su vida mientras la revive.<sup>566</sup>

---

<sup>563</sup> Cfr. Robert STALKER, «Trauma, testimony and Beckett's Not I», Anthony JENKINS – Juliana SAXTON (Eds.), *The Beckett papers: «The play's lesson about the beeper realities of trauma and human suffering lies in this fact: fundamentally, mouth is pain, although she will not take full possession of it, remains uniquely her own»*, p. 19.

<sup>564</sup> Se redactó entre junio de 1974 y agosto de 1975. La primera representación tuvo lugar en Londres el 20 de mayo de 1976.

<sup>565</sup> Lucas MARGARIT, *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, p. 79.

<sup>566</sup> Cfr. Antoni LIBERA, «Structure and pattern in "That Time"», *Journal of Beckett Studies*, 6 (1980): «Dominant in Beckett's formulation of the essence of man is something that may be called an 'inner witness'. This witness is an unconscious and unintentional ability to remember, it is necessary to consolidate and retain these traces of existence», p. 87.

El lenguaje prepara y activa los mecanismos de identificación y rechazo, frente a la presencia de las voces: «it is language that not only underlines and follows the psychological journey of the character, but also precedes and creates it through an unveiling of the body by the words».<sup>567</sup> El lenguaje abre el acceso a una variedad de formas, al espacio y la luz en el mundo externo, lejos de la oscuridad del estado presente, al conocimiento acumulado y las memorias del pasado, en un proceso de unión a través de la fragmentación. La diversa procedencia de las voces y el ritmo de sus intervenciones actúan como elementos propulsores, que catapultan al protagonista en los momentos decisivos de su vida, en todas aquellas veces que ha necesitado un cambio, mientras el presente desvanece al cerrar los ojos:

C: never the same but the same as what for God's sake did you ever say I to yourself in your life come on now [*Eyes close.*] could you ever say I to yourself in your life turning-point that was a great world with you before they dried up altogether always having turning-points and never but the one first and last that time curled up worm in slime when they lugged you out and wiped you off and straightened you up never another after that never looked back after that was that the time or was another time.<sup>568</sup>

El problema es siempre identificarse a través el lenguaje, encontrar en las palabras la seguridad de la significación, con respecto al ser. Se trata de la misma dificultad que experimenta Donata, protagonista de *Trovarsi*, con la diferencia importante que ella consigue reconocerse en los personajes que representa como actriz, como se ha sostenido anteriormente. Al contrario, el protagonista de *That Time* soluciona este dilema desvaneciéndose en el escenario, física y verbalmente. Entonces si el personaje pirandelliano vive un proceso de expansión de su identidad, el Listener beckettiano atraviesa un proceso de contracción, cuyos fragmentos están representados por las voces a su alrededor. Una sonrisa forzada cierra el drama jugado sobre el

---

<sup>567</sup> Enoch BRATER, *Beyond minimalism. Beckett's late style in the theatre*, Oxford, Oxford UP, 1987, p. 42. Véase también Anna McMULLAN, *Theatre on trial. Samuel Beckett's later drama*, New York, Routledge, 1993: «The only access to history or memory that Beckett's characters have is through language», p. 50.

<sup>568</sup> Samuel BECKETT, *That Time*, Samuel BECKETT, *The complete dramatic works*, p. 390.

binomio sonido-silencio, luz-oscuridad. Nuevamente los contrarios se relacionan, demostrando la fragilidad del límite entre una condición y su opuesto, límite que el texto dramático difumina con las armas del humorismo: «l'approdo è un sorriso sdentato, che conclude coerentemente, senza sarcasmi e cupezze, il filo persistente, seppure ormai tanto leggero da sembrare impercettibile, dell'umorismo con cui la voce tripartita della memoria ha restituito le scene di vita».<sup>569</sup>

La máscara se colora así de nuevos elementos: los nombres ya no implican el destino de los personajes, sino coinciden con ellos, indicando en la sencillez de su formulación la eliminación de cualquier rasgo que pudiera identificar sus dueños como miembros de una sociedad constituida. El simbolismo fonético llega a la expresión más pura, conjugando lo representado y lo representante en la lapidaria definición de una boca como Mouth y del rostro de un hombre en escucha como Listener. Miradas y cuerpos ya han desaparecido, fragmentados por las voces de la memoria y la necesidad de narrar. Pues la palabra se ha transformado en flujo, intercalado por las pausas de suspensión y arrancado por el frenesí de las evocaciones. En el espacio que queda se está abriendo paso el sonido del silencio.

---

<sup>569</sup> Annamaria CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo*, p. 187.

d) *El sonido del silencio: voces y pasos*

«Are you listening to me? Is anyone listening to me? Is anyone looking at me? Is anyone bothering about me at all?»:<sup>570</sup> es esta la invocación desesperada de los personajes beckettianos cuyas palabras caen en el vacío, fragmentadas por su misma existencia, articuladas por voces delirantes, en espacios liminares entre la vida y la muerte: tres urnas infernales, unos anillos reveladores, una mecedora chirriante y unos pasos espectrales diseñan el sonido del silencio, habitado por el pasado, por la soledad, por la muerte en vida. La atmósfera tétrica ilumina las criaturas con su luz inquisitoria, obligando los pensamientos y los recuerdos a que fluyan y se expresen en palabras, mientras los diálogos pierden cualquier reciprocidad y las preguntas cualquier posibilidad de respuesta. Es la comedia de la vida, su juego perenne.

*Play*<sup>571</sup> condensa en su hermética estructura la ironía amarga de la condición humana, la ilusión de permanecer en vida cuando dentro y fuera todo es muerte. Tres personajes, un hombre y dos mujeres, enterrados hasta el cuello en urnas grises. Sus caras privadas de cualquier rasgo personal, máscaras visibles aunque no conscientes. Y un foco de luz, violento, inquisitorio, que obliga a hablar, provocando el discurso de forma inmediata. Las palabras salen de las figuras purgatorias como susurros, murmullos apenas perceptibles, rotas por hipo y por la luz. La historia del triángulo amoroso se confunde a la historia de cada hombre, que intenta revocar el pasado para encontrarse en él y comprender así su presente. Pero el intento es vano, porque la narración de las pasiones pasadas no permite comprender el destino y sólo confirma que vivir y amar son juegos efímeros.<sup>572</sup> Es evidente la autoreferencialidad del título mismo, que

---

<sup>570</sup> Samuel BECKETT, *Play*, Samuel BECKETT, *The complete dramatic works*, p. 314.

<sup>571</sup> El drama se redactó en los años 1962-63 y la primera representación tuvo lugar en Ulm-Donau el 14 de junio de 1963.

<sup>572</sup> *Cfr.* Ruby COHN, *A Beckett canon*, p. 284. Véase también, con respecto a la función del tiempo en *Play*, Colin DUCKWORTH, «Beckett's theatre: beyond the

engloba el juego y la comedia como complementos necesarios de la experiencia humana, ingredientes que determinan su sabor amargo e intenso al mismo tiempo.<sup>573</sup>

De hecho la estructura dramática encuentra en el triángulo su arquitectura, en los múltiples niveles que construyen el drama. La relación entre los personajes es triangular: hay tres voces que salen de tres urnas, cada voz en sus intervenciones cumple tres afirmaciones, dos voces se hacen eco constantemente la una a la otra mientras la tercera hace una afirmación sin relación con las otras dos.<sup>574</sup> Se trata de un procedimiento basado sobre en eco y el contrapunto, que construye el cuadro progresivamente, por adición de fragmentos, mientras la luz enemiga tortura a los personajes.

Precisamente el foco constituye el centro ideal del triángulo, que domina a nivel visual, y de los diálogos triangulares que las figuras entablan entre ellas. Por eso podría sostenerse, con Sinéad Mooney, que *Play* es en realidad un cuarteto, más que un trío.<sup>575</sup> El foco inicia la acción y la controla, la para, la acelera y la retarda. Las tres voces recitan sus líneas solamente cuando su intimidad purgatorial es invadida, violada, oprimida. Nadie está escuchando, ha escuchado y escuchará, pero las víctimas de la tortura de las palabras no pueden no hablar. Quizás están reviviendo una experiencia emocional importante antes de su muerte, quizás están muertas o quizás nunca han nacido. Mejor están pagando la culpa de haber nacido viviendo en situaciones infernales, pero que parecen considerar normales, y es justamente esta presunta normalidad que produce los efectos violentos y enfatiza el

---

stage space»: «The characters'inner space is dominated by constant reference to a past elsewhere. The present is a fragmented limbo», p. 94.

<sup>573</sup> Con respecto al título resulta sugerente la interpretación de Katherine WEISS, «Perceiving bodies in Beckett's *Play*», *Samuel Beckett Today*, 11 (2001), donde la autora propone una relación con la presencia del actor en la escena y la agonía de la actuación: «The title of the play is also self-referential, it's a play about the agony of performing. Stage performance, the work demonstrates, is an agony because of its repetitive actions and the actor's need and agony of being seen» p. 190. Véase también Stanley GONTARSKY, «The body in the body of Beckett's theatre»: «*Play* seems in many respects an assault on itself, on theatre. [...] Drama playing against itself, theatre against the very idea of theatre», p. 172.

<sup>574</sup> Cfr. Rosemary POUTNEY, «Tre voci in forma di commedia», Sergio COLOMBA (Ed.), *Le ceneri della commedia*, p. 256.

<sup>575</sup> Cfr. Sinéad MOONEY, *Samuel Beckett*, Horndon, Northcote, 2006, p. 59.

constraste entre las lamentables condiciones y la banalidad de los discursos.<sup>576</sup>

El foco de luz dibuja el espacio dramático, dirigiendo la mirada, la palabra y el silencio, controlando el código visual, verbal y auditivo, mientras el coro constituye el contrapunto lingüístico. Y cuando ya la tortura parece haber terminado, la comedia se repite, se repite el juego de la vida por la muerte, en la muerte, para la muerte. Eliminando la actividad, el movimiento, la inteligibilidad misma, el teatro se hace lírico al mismo tiempo que dramático.<sup>577</sup> Sobre todo el escenario se hace trágico en su amarga ironía, mientras el humorismo pirandelliano actúa de una forma cruenta y violenta:

nello spazio chiuso occupato dai protagonisti di *Play* lo spettatore del *play* riconosce il suo stesso spazio chiuso; allora il riso lanciato contro chi era di scena torna indietro a boomerang e si fa amaro: la scoperta del ‘sentimento del contrario’ rivela (pirandellianamente) che “siamo tutti pupi” e che chi era stato visto solo come nostro zimbello altri non è che un compagno nell’assurdo ‘gioco della vita’ [...] a cui tutti tentiamo di dare un senso scambiandoci le parti.<sup>578</sup>

La paradoja de la comedia humana se comprende justamente cuando el ‘avvertimento’ se transforma en ‘sentimento del contrario’, cuando la condición de los personajes en las urnas se revela humorísticamente en su cruda realidad. El drama no consiste en la percepción del triangulo amoroso y de sus consecuencias, sino en la sensación de extrañamiento con respecto a sus vidas que cada una de las tres criaturas experimenta. El papel que el juego de la vida les ha asignado las encadena a los eventos, a los recuerdos, a la situación presente, mientras el lenguaje descubre y devasta las ilusiones y las mentiras. Pero los protagonistas no se dan cuenta, siguen hablando cuando el foco de luz los obliga a hacerlo, para callar inmediatamente después y

---

<sup>576</sup> Cfr. Riccardo CAMPI, *Citare la tradizione. Flaubert, Eliot, Beckett*, Firenze, Alinea, 2003, p. 69.

<sup>577</sup> Cfr. Stanley GONTARSKY, «Staging himself or Beckett’s late style in the theatre», *Samuel Beckett Today*, 6 (1997): «whit *Play* Beckett’s theatre grew finally more static than active, more lyric than dramatic. It was for Beckett, in a very real sense, the end of *literature*, but the beginning of theatre», p. 88.

<sup>578</sup> Rosangela BARONE, *AAA – Divertimento beckettiano su Angoscia Abitudine Angoscia (Play, Come and Go, Rockaby)*, Bari, Adriatica Editrice, 1984, pp. 55-56.



volver al silencio gris que determina su espacio vital. En este sentido es posible sostener la aplicación del humorismo pirandelliano, aunque se colore de rasgos propiamente beckettianos: si Pirandello prepara el proceso para que la reflexión intervenga como momento determinante, Beckett sitúa enseguida en el centro, así que el paso desde el *avvertimento* al *sentimento* es impetuoso, violento. Se trata de un ejercicio que se cumple con fuerza aún mayor en *Come and go*.<sup>579</sup>

Tres mujeres de edad indefinible, probablemente ancianas, sentadas en un banco recuerdan los viejos tiempos. Sus manos bien visibles denuncian la ausencia de anillos. Por turno una se levanta dejando solas las otras dos, que empiezan a hablar de la enfermedad incurable de la ausente. El esquema de salidas y entradas se repite por tres veces, hasta el silencio conclusivo que encierra la condena compartida, el drama del pasado evocado sólo para eliminarlo, la circularidad de la existencia. De hecho la estructura dramática se configura en forma de círculo, aunque la tripartición de las intervenciones podría indicar una distribución triangular. Beckett ofrece indicaciones claras acerca de las posiciones de las tres mujeres, cuyos movimientos dibujan en el escenario, y en el texto antes que nada, circuitos que se entrecruzan hasta la posición final, con las manos atadas y los anillos inexistentes que se hacen perceptibles: «I can feel the rings».<sup>580</sup> A través de la simetría, Beckett crea una triple ironía: cada personaje conoce el destino de los otros dos, pero no el suyo. *Ring* es la palabra clave, indicando la circularidad del movimiento en la escena, la circularidad de los discursos alrededor del vacío, y también la circularidad de la condena que las protagonistas comparten.<sup>581</sup>

La brevedad del drama constituye un elemento fundamental para su funcionamiento y significación, ya implícita en el título que indica las coordenadas espaciales y temporales del evento que representa: el juego vida-muerte.<sup>582</sup> No se trata de un acontecimiento puntual, sino

---

<sup>579</sup> El drama es del año 1965, estrenado en Berlín el 14 de enero de 1966.

<sup>580</sup> Samuel BECKETT, *Come and go*, Samuel BECKETT, *The complete dramatic works*, p. 355.

<sup>581</sup> *Cfr.* Keir ELAM, «'Teste morte': narrazione come dannazione nei drammucoli di Beckett», Carla DENTE BESCHIERA (Ed.), *Teatro inglese contemporaneo. Beckett, Pinter, Stoppard, Bond, Hampton*, Pisa, Edizioni ETS, 1995, pp. 62-63.

<sup>582</sup> *Cfr.* Gabriela LEITON, «Beckett y una estética del fracaso: acerca de las shorter plays», *Beckettiana. Cuadernos del seminario Beckett*, 1 (1992): «hay aquí tres temas: el juego, el amor, los anillos, que bien pueden ser las etapas de una vida, y habrá

de una condición repetida y repetible, en su silenciosa circularidad. Es la situación perenne del ser humano, atrapado a las cadenas de anillos que necesariamente construye para sobrevivir, para ir y volver a su lugar o al lugar que supone conveniente para sobrevivir. Es una versión amarga y visualmente impactante de la pirandelliana pena de vivir, de la fragilidad de las ilusiones y las máscaras sociales y de su potencia al mismo tiempo. Pero es sobre todo una visión beckettiana de los intersticios de las palabras, donde habita el silencio. Pues el murmullo, el acto lingüístico del susurrar, la abreviación grotesca de las frases construyen un espacio dramático dominado por los silencios que las mismas palabras determinan. Las acotaciones actúan con fuerza en este sentido, marcando la dirección simbólica de los movimientos, de las miradas y de las aparentes interacciones entre los personajes. Las tres mujeres hablan de enfermedad, y de la enfermedad que es la vida, sin mencionarla, abreviando las palabras, así como la muerte abrevia la vida por su inevitable presencia en ella.

Una vez más los nombres, abreviados, se hacen testigo del destino personal, que es en este caso destino común y universal. Flo, Vi y Ru, en sus respectivas derivaciones del inglés y del francés, llaman en causa la dimensión dinámica del flujo vital en su intrínseca amargura, por la imposibilidad misma de contrastar su inevitable decadencia. Flo recordaría el francés *flot*-chorro y el inglés *flon*-flujo, así como Vi podría hacer referencia a *vie*-vida y *vie*-competir respectivamente, mientras Ru a *ru*-río y *rue*-lamentar.<sup>583</sup> Más allá de las posibles derivaciones, es indudable el valor simbólico de los nombres cortados, así como el silencio corta las palabras en el texto y la muerte corta la vida en su fluir, un fluir rítmico de nacimientos y muerte, de entradas y salidas, como los movimientos de una mecedora.

---

también un juego muerte-vida (y ya desde el título), acentuado por la entrada y la salida silenciosa de los personajes», p. 40.

<sup>583</sup> Cfr. Rosangela BARONE, *AAA – Divertimento beckettiano su Angoscia Abitudine Angoscia*. «Sui nomi scelti per le tre protagonista si intreccia il gioco delle omofonie che, in francese, richiama la dimensione dinamica del ‘flusso’ vitale ornato di un sempreverde dalle foglie amare e, in inglese, dà rilievo all’amaro del (de)corso ogni volta nuovo ma sostanzialmente immutabile Nascita-Morte: francese: VI (vie-vita), FLO (flot-fiotto), RU (ru-ruscello, rue-strada); inglese: VI (vie-lottare, competere), FLO (flor-flusso), RU (rue-rimpiangere, rammaricarsi)», p. 104.

El espacio dramático de *Rockaby*<sup>584</sup> es determinado por el chirriar intermitente de la mecedora donde se balancea la protagonista, una mujer prematuramente envejecida que escucha su propia voz. Ésta narra la historia de una vida de soledad, de la búsqueda de alguien como ella que pudiera acompañarla, a lo largo de cuatro intervenciones interrumpidas por el silencio, la inmovilidad de la silla y la disminución de la luz en la escena. Entonces la voz en vivo de la protagonista exorta a que la narración siga, para concluir con el lento desvanecer de cada sonido y la presencia del silencio. Como bien matiza Elina Montes, «el juego escénico se desarrolla aquí entre la palabra que se enuncia y la voz interior, que fluye o se detiene en concordia con el movimiento o la detención de la mecedora».<sup>585</sup> La correspondencia entre la voz y la mecedora no solamente es parte del juego escénico, sino también implica la relación entre la palabra y el silencio. El balanceo de la silla determina el flujo de los recuerdos, expresados con un lenguaje que hace de la repetición y la contracción sus características principales.<sup>586</sup> La detención de la mecedora señala el despertar del momento presente y la necesidad de llenar el silencio, cuyo sonido se hace insoportable.

El diálogo entre la protagonista y su misma voz se configura como un monólogo, que recupera a nivel onomatopéyico el movimiento de la silla, marcando el ritmo del tiempo dramático. De hecho, el drama se estructura como un cuadrado cuyos ángulos están definidos por la voz en vivo que repite la palabra 'more': más recuerdos y todavía vida muerta. La reiteración de los mismos temas en las intervenciones de la voz grabada hace que los bordes del cuadrado puedan ser señalados empezando por cualquiera de sus ángulos. Se trata de un aspecto que revela la amarga ironía, implícita en el tratamiento del texto,

---

<sup>584</sup> El drama es del año 1980, estrenado en Buffalo el 8 de abril de 1981.

<sup>585</sup> Elina MONTES, «Rockaby: memoria y desintegración del lenguaje», Jorge DUBATTI (Ed.), *Samuel Beckett en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998, p. 184.

<sup>586</sup> Cfr. Rosangela BARONE, *AAA – Divertimento beckettiano su Angoscia Abitudine Angoscia*: «Concentrazione, compressione, elisione, stilizzazione fino al massimo di tenuta del minimo di contingenza trovano la piú alta espressione drammatica nell'uso della parola, il piú (im)potente dei mezzi di comunicazione umana qui sfaldata dal piú potente corrosivo perchè destituita del ruolo di portatrice di certezze e ridotta a balbettio infantile: in *Rockaby* il dialogo è ridotto a monologo, la parola parlata è quasi integralmente affidata al mezzo meccanico, la voce narrante (recitante) è afasicamente ancorata a frammenti di vissuto cementati dal silenzio», p. 157.

construido sobre la circularidad típica de los dramas beckettianos. También el nombre de la protagonista, una simple W en lugar de 'woman', sugiere la despersonalización de su identidad individual y el valor universal de su experiencia, que lentamente declina hacia la inmovilidad y la renuncia a la vida:

so in the end / close of a long day / went down / let down the  
blind and down / right down / into the old rocker / and rocked  
/ rocked / saying to herself / no / done with that / the rocker /  
those arms at last / saying to the rocker / rock her off / stop  
her eyes / fuck life / stop her eyes / rock her off / rock her  
off.<sup>587</sup>

El deseo de terminar, de llegar al punto final del recorrido, de apartarse de la vida para no sentir, para no ver, para no seguir acerca en parte el personaje de *Rockaby* al protagonista de *Quando si è qualcuno*. Los dos quieren acabar con la necesidad humana de ser queridos, para refugiarse en una soledad cuyo peso se hace insoportable: es el peso del silencio, cuando ya las palabras han revelado su esencia enmascarada. Pero si el personaje pirandelliano se despersonaliza para sobrevivir en la sociedad, en el drama de Beckett es la sociedad misma que es despersonalizada desde el principio. Si el escritor encuentra sentido y razón en la escritura, en la posibilidad y la esperanza de la permanencia en el arte, la mujer en la mecedora percibe el silencio como repetición infinita de instantes perdidos. Los mismos instantes que los pasos de *Footfalls*<sup>588</sup> recrean.

El drama está claramente repartido en cuatro partes: en la primera May, una anciana mujer, se mueve con precisión extraordinaria en el escenario y tiene un breve diálogo con la voz de su madre moribunda. En la segunda la madre comenta la condición de su hija, mientras la tercera contiene un monólogo de May que explica un episodio de la vida de Amy, posible otro personaje. La última sección consiste en la desaparición de May del escenario, mientras resuenan los golpes rítmicos que han acompañado toda la acción.

---

<sup>587</sup> Samuel BECKETT, *Rockaby*, Samuel BECKETT, *The complete dramatic works*, pp. 441-442.

<sup>588</sup> El drama es del año 1975, estrenado en Londres en enero del año sucesivo.

A propósito del breve drama, Beckett explicaba en una conversación con Mel Gussow que «it is about the pacing; nine steps one way, nine steps the other. The fall of feet. The sound of feet. Walking on the ground, as on a tomb. The words are less important, but they are essential».<sup>589</sup> La acción de caminar, en la tierra como en una tumba, delinea el espacio dramático, habitado por el sonido de los pies en el suelo, de los pasos que implacables mueven hacia el silencio. La perfecta simetría de los movimientos y su ritmo preciso, intercalado por las pausas que distribuyen el orden de las voces, marcan la presencia de la protagonista en el escenario y de su madre fuera de éste, presente a través de sus palabras.

El acento se mueve del sentido al sonido de modo que la palabra, como los pasos, se hace síntoma de una existencia cerrada, blindada, determinada por el peso y la obligación de caminar. Los movimientos de May/Amy están limitados a los pasos y nunca se mueve fuera de los confines de este espacio, hasta la sección final, cuando se desvanece completamente, dejando una luz vacía. Esta línea luminosa separa el espacio de May del resto del escenario y determina una serie de dualismos entre luz y oscuridad, movimiento e inmovilidad, espacio habitado y vacío. Es el diálogo que cambia y orienta la relación entre la figura y el escenario, porque la oscuridad es ahora animada por la voz y May entra en relación con este otro espacio, el espacio de la madre, que es también el espacio del otro.<sup>590</sup> La palabra, dicha y escuchada, señala el espacio de la relación que las pausas determinan, así que el sonido de los pasos y de las voces provoca una correspondencia con el sonido del silencio, que la dificultad de la relación conlleva. La madre pide disculpas a la hija por haberle dado la vida, mientras May se desdobra en Amy, evidente anagrama de su nombre.

La estructura dramática se configura así como un oval cuyos bordes están señalados por el caminar de la protagonista, mientras su habla establece el metafórico diámetro que reparte visualmente el escenario. La primera y la segunda sección del drama se distribuyen en la parte superior del oval, indicando la actividad repetitiva de May y las características de su relación con la madre. En la parte inferior se corresponden el monólogo y la lenta desaparición de May. No se trata de una separación definitiva, sino de la creación de una tensión

---

<sup>589</sup> Mel GUSSOW, *Conversations with (and about) Beckett*, p. 34.

<sup>590</sup> Anna McMULLAN, *Theatre on trial*, p. 95.

dramática entre la sustracción y la adición de elementos que en este caso son los pasos y las palabras. Para Beckett el teatro es como un campo magnético, donde dos fuerzas se atraen y se oponen al mismo tiempo. Precisamente la distancia entre la imagen visual presentada en el escenario y la imagen verbal creada por el hablante mantiene la tensión viva.<sup>591</sup>

La imagen verbal que domina es, una vez más, la condición de muerte en vida que acerca los personajes, junto con la obligación de seguir pisando el terreno inestable que es su lenguaje. De hecho, como sugiere Anthony Ullmann, «it is important to note that the beyond death here is not beyond, it involves language, consciousness, it is tied to being and lived experience».<sup>592</sup> Precisamente el ser y la experiencia vivida determinan la comprensión de la falacia del lenguaje y del aislamiento que inevitablemente produce, así que los silencios de las pausas conducen a la creación de otro acontecer, más allá de las palabras.

Las urnas, los anillos invisibles, la mecedora y los pasos construyen con su presencia escénica imágenes visuales que contienen un alto grado de ambivalencia, así como las voces y las palabras de los personajes dibujan imágenes verbales ligadas a la tensión entre expresión y silencio, presencia y ausencia, contención y vacío.<sup>593</sup> Como Crotoné y las criaturas de su villa encantada, las tres figuras en las urnas, la anciana en la mecedora, Flo, Vi, Ru, May y su madre se han desprendido de la sociedad y de sus máscaras y ahora se despiden de la vida. Mientras lo hacen, el flujo de las palabras se difumina lentamente en una ola de silencio, que rompe, grita, viola. Godot todavía no ha llegado.

---

<sup>591</sup> Cfr. Minako OKAMURO, «Theatre as a magnetic field: a study of *Footfalls*», *Samuel Beckett Today*, 2 (1993), p. 324.

<sup>592</sup> Anthony ULHMANN, *Beckett and post structuralism*, Cambridge, Cambridge UP, 1999, p. 172.

<sup>593</sup> Cfr. Eric LEVY, «The Beckettian mimesis of the absence», *Colby Quarterly*, 39.2 (2003): «the Beckettian self is an unstable compound of expression and silence, presence and absence, content and emptiness. It is animated by ambivalence», p. 146.

e) *Sin las palabras: ¿Qué? ¿Dónde?*

La palabra, perdida y esperada, fragmentada y silenciada, desaparece hasta del escenario teatral, pero permanece en la vida:

Beckett's literature tells us that there is something that cannot be named, qualified, determined, that there is something suspended and empty at the heart of the relation that persons, speakers, hold with the world, with things and their bodies, with others. A hole in the community which makes it simultaneously imposible and possible. [...] This something is in language and is language, is the fact of language.<sup>594</sup>

El hecho del lenguaje determina la vivencia de la soledad, integrando las experiencias personales en un conjunto dominado por la imposibilidad de expresarlas y la necesidad, al mismo tiempo, de compartirlas. Estas dos posibilidades se sitúan en relación dinámica, generando una dialéctica que no sólo motiva el plano lingüístico y referencial, sino que repercute también en los aspectos psicológicos y relacionales, con respecto al crecimiento personal y a la convivencia social. Los dos *actos sin palabras* constituyen en este sentido una figuración beckettiana de la experiencia humana, en su intento fracasado de controlar y comprender el ambiente, interno y externo. Aunque los dos mimos se sitúen en la fase inicial de la experimentación dramaturgica, ponen en juego temas y situaciones que atraviesan de manera transversal toda la producción dramática, hasta llegar al punto de inflexión extremo con *What Where*. Por esa razón se ha decidido analizar los mimos junto al último texto escrito para el teatro, dibujando el arco de la propuesta beckettiana, para poder escuchar, finalmente, el silencio de los últimos respiros.

---

<sup>594</sup> Christian PRIGENT – Michele SHARP, «A descent from clown», *Journal of Beckett Studies*, 3. 1 (1993), p. 16.

*Act without words I*<sup>595</sup> se desarrolla en un desierto iluminado por una luz violenta, donde el personaje protagonista intenta alcanzar una fuente de agua que llega desde el cielo, atada por una cuerda. Un silbato dirige e impone sus movimientos, vanos porque el mimo termina con el hombre tendido en el suelo, que ya no quiere el agua cuando alcanzarla sería tan sencillo como levantar la mano. La luz y el sonido inquisidores determinan la atmósfera expectante, mientras la actitud del protagonista actúa como detonante silencioso de la tensión que inicia y acompaña la acción dramática. Se trata de una tensión que no encuentra su grado de expresión, sino se configura como elemento estable del acontecimiento y por reflejo del vano intento de alcanzar lo que pudiera representar la salvación, en un determinado momento o situación.

Hay aquí una representación visual de la tensión entre la necesidad del control y la imposibilidad de ejercerlo, por la misma condición del hombre, sometido a variables ambientales externas y circunstanciales internas. Por eso el *sentimento fondamentale* del protagonista es la reflexión, como capacidad humana de analizar las variables con el fin de encontrar la solución más adecuada según los casos. El protagonista reflexiona después de cada silbato, antes de realizar la acción que el sonido requiere, antes de moverse hacia el objeto de su deseo. La reflexión precede a la acción, pero ésta siempre es motivada por un agente externo, por un impulso superior que la impone y al mismo tiempo la legitima. Aquí se halla la soledad completa y profunda del ser humano, su silencio frente a las condiciones externas que determinan la frustración, antes que nada frente al lenguaje.<sup>596</sup>

La circularidad de la estructura dramática, con la coincidencia del punto de partida y del punto de llegada, refleja la vuelta perenne del lenguaje sobre sí mismo, perdido en los abismos de una búsqueda sin fin: en el desierto de las palabras el agua del silencio todavía no es alcanzable, porque el mutismo no es la solución. Quizás podría representar una alternativa, en un mundo dominado por un silbato

---

<sup>595</sup> El texto fue redactado en francés en el año 1956, traducido al inglés por el mismo autor dos años después y estrenado en Londres el 3 de abril de 1957.

<sup>596</sup> Cfr. Cesare SEGRE, «La funzione del linguaggio nell'Acte sans paroles», Sergio COLOMBA (Ed.), *Le ceneri della commedia*. «Accade spesso che i personaggi di Beckett si avviino verso il silenzio, limitandosi a movimenti e gesti (ma anche a grugniti e monosillabi o brevi frasi, che qui mancano). [...] Qui silenzio e solitudine sono totali», p. 216.



inquisidor, pero allí tampoco puede conducir a una situación de paz. La condición de stasis, donde cualquier intento fracasa, más allá de la proactividad, determina un espacio dramático homeostático. El equilibrio entre la intencionalidad del protagonista y el resultado de sus actos mantiene estable la tensión dramática, mientras adiciona a la sensación de impotencia la frustración por la falta de cambios.<sup>597</sup> Se trata de la misma estaticidad que domina en *Act without words II*,<sup>598</sup> donde los protagonistas, indicados con A y B, viven en dos sacos. Una aguja, con periodicidad constante, los obliga a salir del saco y realizar acciones repetitivas, como lavarse los dientes, rezar, tomar medicamentos, consultar relojes. Cada vez que salen del saco, superan al otro personaje, moviéndose en el escenario hasta que A permanece solo, rezando, en el centro del escenario.

Como bien subraya James Webb en su análisis de los dos mimos: «the first of these emphasizes the problem of man's relationship with an external world that is beyond his control and that frustrates all his efforts to make it habitable. The second concentrates on man's relationship with the internal force that drives him and which, in spite of the fact that they are within him, are equally beyond his control».<sup>599</sup> La necesidad de controlar el mundo exterior contrasta con la experiencia del condicionamiento, externo e interno. Los dos personajes, sometidos al estímulo externo, están obligados a reaccionar de la misma manera, aunque uno sea rápido y preciso y el otro lento y ausente. Las diferentes características individuales no aseguran una diferencia en las situaciones, sino que congregan el destino de los protagonistas y su inexorable curso.

La misma estructura dramática, que visualmente se configura como una línea horizontal que recorre el escenario, está en realidad orientada a la ya conocida circularidad beckettiana. Pues, la desaparición de B no

---

<sup>597</sup> Cfr. Rosemary POUTNEY, *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-76. From All that fall to Footfalls with commentaries on the latest plays*, Buckinghamshire, Colin Smythe Limited, 1988: «The mime is a nightmare vision of life as an arena from which there is no exit and no reward for endeavour beyond the realization, on which it closes, that there is no point in trying again. The protagonist undergoes a process of conditioning throughout the mime, during which he learns that through a whistle may urge him to strive, he can never achieve», p. 52.

<sup>598</sup> Este segundo mimo se redactó contemporáneamente al primero, traducido al inglés por el autor en 1959, se estrenó en Londres el 25 de enero de 1960.

<sup>599</sup> James WEBB, *The plays of Samuel Beckett*, Seattle, U of Washington P, 1974, p. 86.

implica el término conclusivo de su recorrido, sino simplemente excluye al lector y al público. Así la permanencia de A en el escenario no supone una esperanza, quizás relacionada con el acto de rezar, sino confirma la necesaria repetitividad de las acciones que han caracterizado la presencia de los personajes en el escenario. Los dos pueden salir de sus sacos, pero tienen que volver a ellos, después de cada momento de presunta libertad. Todo se cumple en el silencio más devastante, bajo una luz violenta que contrasta con la oscuridad del ambiente. Los personajes, al centro del campo visual, se hacen figuras teatrales y teatralizadas, expresiones universales de una condición común.<sup>600</sup>

El espacio dramático queda suspendido entre el frenesí de las acciones y la lentitud del cambio que, si es visible en los desplazamientos de los sacos, no corresponde a una modificación real de las circunstancias. Por eso el *sentimento fondamentale* de A y B es la resignación, consecuencia de la reflexión que el protagonista del primer mimo había activado. Las dos piezas constituyen un conjunto evidente, donde la inclusión de otro personaje no hace más que confirmar la sensación de aislamiento y soledad del único protagonista: sin las palabras hay que encontrar otro lenguaje, el lenguaje del silencio y descubrir entre sus pliegues la posibilidad de cambio. Si existe.

Los personajes pirandellianos creían en la posibilidad de cambio, más allá de las máscaras, en la locura, en el arte y en el mito. Pero las criaturas beckettianas ya han perdido cualquier referente y buscan ahora, en el escenario vacío, bajo luces violentas y en lugares oprimidos, la fuerza para sobrevivir, más allá del lenguaje. *What where*<sup>601</sup> es esta fuerza, es la fuerza de este mensaje. No sorprende entonces que el mismo Beckett, según el testigo de Mel Gussow, afirmara: «I don't know what it means. Don't ask me what it means, it's an object. [...] He suggested that it might be 'about a place without a issue. No exit. The four are trapped one by one, they have an

---

<sup>600</sup> Les ESSIF, *Empty figures on an empty stage. The theatre of Samuel Beckett and his generation*, Bloomington, Indiana UP, 2001: «the characters are not naturalistically integrated into a functional setting, but are reduced to an image of a *theatrical figure* at the center of a visual field», p. 69.

<sup>601</sup> El drama es del año 1983, representado por primera vez en New York el 15 de junio.

opportunity to ask the victim what where, and they receive no answer. If they did, perhaps they would leave'». <sup>602</sup>

La voz de Bam, uno de los cuatro personajes, evoca recuerdos del pasado que se materializan detrás de él: con sus compañeros Bem, Bim y Bom está torturando un quinto personaje, nunca visible, para que revele informaciones que parecen de extraordinaria importancia. Bom no ha conseguido obtener dichas informaciones, Bim se encarga de torturarlo hasta que confiese. Bim tampoco consigue el objetivo, es entregado a Bem para que reciba el mismo tratamiento, Bam interroga Bem sin resultados. El drama se cierra con la voz de Bam que apaga el interruptor de su memoria y la luz del escenario. La rapidez de los diálogos es intercalada por la precisión de las pausas, dibujando una estructura hermética, cuyo correspondiente visual es el rectángulo de tres metros por dos donde se mueven los personajes. De hecho, la voz de Bam se sitúa fuera de este espacio, marcando la separación entre el presente y el pasado, encajado en el recuerdo y en la sombra.

Las líneas iniciales abren la evocación y la ruta de la búsqueda, así que los ángulos del espacio escénico constituyen los referentes del espacio dramático: el intercambio entre los cuatro personajes y sus movimientos determinan la dirección de la acción y sus puntos de inflexión. A la intrusión de cada nuevo personaje corresponde un cambio de posiciones e iluminación, que activa un avance con respecto al tema de los diálogos. Desde la falta de informaciones inicial, progresivamente Bam llega a la comprensión parcial de los hechos, aunque el lector y el espectador queden excluidos de tal proceso. Por eso el rectángulo estructura el drama como progresión de un ángulo a otro, a través de líneas horizontales y verticales. Justamente estas líneas representan el pasaje del estado de interrogante a interrogado que los cuatro personajes experimentan, hasta que la voz de Bam no cierre el proceso que podría durar hasta el infinito, así como sería posible recorrer una y otra vez el perímetro del rectángulo, sin salir de él.

La voz de Bam actúa como interruptor que abre y cierra la evocación y el recuerdo, los diálogos y las pausas, las palabras y el silencio. «Time passes. First without words. I switch on», <sup>603</sup> las primeras palabras

---

<sup>602</sup> Mel GUSSOW, *Conversation with (and about) Beckett*, pp. 42-42.

<sup>603</sup> Samuel BECKETT, *What Where*, p. 470.

resuenan como una eco desesperada en las líneas que cierran el texto: «time passes. That is all. Make sense who may. I switch off».<sup>604</sup> La evocación se transforma en invocación, quizás en invitación a buscar el sentido más allá de las palabras, apagando su significación aparente y abriendo los intersticios del silencio. También podría retomar la indicación final de *Watt* para abrirla a la esperanza de la comprensión, a partir de la responsabilidad propia y la desconfianza en las señales superficiales, como sugiere Keir Elam:

La sfida ‘make sense who may’, lanciata esplicitamente in *What Where* [...] non è una sfida a creare qualcosa dal nulla [...], ma una sorta di *caveat spectator*, un ammonimento a assumersi la responsabilità per le rielaborazioni ermeneutiche di ciascuno, rielaborazioni delle tracce referenziali, pericolosamente seducenti, che il dramaturgo ha appostato per noi. Osservatore osservati.<sup>605</sup>

Quizás más que un desafío podría ser una sugerencia irónica, ya fracasada antes de ser puesta en acto, una invitación a encontrar sentido donde no hay, a inventar sentido cuando no será posible, a descubrir sentido porque la vida no tiene. Sobre todo es una visión beckettiana, sobre el espacio del escenario, los gráficos del texto y la vivencia del lenguaje. Crotone creía en la posibilidad de dar sentido al mundo a través de un mundo paralelo, donde las imágenes y las fantasías podían hacerse realidad y vivir en el arte. Pero los cuatro catapultados a la vida, como sus nombres onomatopéyicos hacen suponer, ya no entienden ni qué ni dónde, ni cuándo ni por qué. Apagan la luz del escenario y la luz metafórica de la visión, de la esperanza de comprensión y comunicación.

En el arco que va desde los protagonistas de los mimos hasta la invocación final de Bam se sitúan los personajes en espera, los que recuerdan, los que hablan en silencio, los que están obligados a hablar. Son criaturas vivientes, aunque no vivas porque en su nacimientos está ya implicada su muerte, su muerte a la vida. Muchas de ellas parecen hasta graciosas, ridículas, divertidas, pero detrás de la máscara están la amargura, la desesperación y la soledad. Como agudamente evidencia

---

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 476.

<sup>605</sup> Elam KEIR, «‘Teste morte’: narrazione come dannazione nei drammuoli di Beckett», p. 85.

Martín Esslin: «and yet we can laugh about these characters: not a laugh of derision, but the dianoetic laughter that laughs about human unhappiness, the laugh about the highest joke of it all: that ultimately there is no discernible purpose behind human existence».<sup>606</sup> Quizás un objetivo existe, quizás Godot puede llegar, quizás en cada nuevo llanto es posible descifrar el sentido, encontrarlo en un respiro y en la triste historia narrada por última vez.

---

<sup>606</sup> Martin ESSLIN, «Dyonyso's dianoetic laugh», AA.VV., *As no other dare fail*, p. 21.

f) *Más allá de las palabras: decir el silencio*

Dos luces. Una débil que ilumina un hombre del pelo blanco, con calcetines blancos y ropa de cama blanca. Blanca es también la pata de la cama, visible en la penumbra. La otra luz emana de una lámpara de pie, una bola blanca de las dimensiones de una calavera. Todo lo demás en el escenario es oscuro como tiniebla, la misma que penetra los intersticios del texto, dejando que se compongan las palabras del silencio. *A piece of monologue*<sup>607</sup> constituye sobre todo una reflexión sobre la experiencia de la muerte, a partir de una anticipación de la propia muerte.

El incipit contiene ya la declaración que orienta el monólogo: «Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too».<sup>608</sup> El nacimiento, la muerte y las palabras son los tres ejes que organizan el espacio dramático, atravesado transversalmente por la oscuridad y la luz que configuran el espacio escénico. El discurso sigue la temporalidad de los acontecimientos, colocándolos en una duración fluida, que sale del fin y al fin quiere volver. Coherentemente la estructura dramática asume las características de una parábola, cuyos bordes resultan equidistantes de la recta vital del protagonista y del punto fijo que es su muerte. El lenguaje se hace así lugar de una experiencia que no puede contener, como la ventana no contiene el mundo fuera de ella y la cerilla no ilumina más que durante breves momentos.

Por eso el discurso es puntuado de forma casi obsesiva: los puntos organizan el sentido, marcan las pausas y la dirección de la lectura y de la actuación.<sup>609</sup> También recuperan la necesidad de fijar los momentos

---

<sup>607</sup> El texto se redactó en inglés entre octubre de 1977 y abril de 1979, para ser estrenado en New York el 14 de diciembre del mismo año.

<sup>608</sup> Samuel BECKETT, *A piece of monologue*, Samuel BECKETT, *The complete dramatic works*, p. 425.

<sup>609</sup> Cfr. Roger BLIN, «Uno storico debutto», Sergio COLOMBA (Ed.), *Le ceneri della commedia*: «Avendo lavorato molto sui testi di Beckett, ho potuto osservare l'importanza dei punti. Le parole di Beckett sono molto semplici, i periodi assolutamente lineari e di una banalità voluta con, di tanto in tanto, frasi

evocados en el presente, el impulso humano de establecer pautas, de agarrarse a las ilusiones y los hábitos, a las máscaras pues. El lenguaje se revela así en toda su calidad de máscara, puesto que en el universo beckettiano «for to speak is to exist; I speak therefore I am».<sup>610</sup> Pero si es cierto que para los personajes hablar es ser, también es verdad que silenciar es llegar a ser, porque su palabra se recoge sobre sí misma. Ante el fracaso de la enunciación, el discurso se fragmenta transformándose en duelo, en tensión infinita hacia la muerte y al oscurecimiento de aquel blanco que domina el escenario y la voz.

Se trata de una tensión muy cercana a la anulación de sí mismo que busca el protagonista de *Quando si è qualcuno*. El personaje pirandelliano se mueve en una atmósfera absolutamente real y reconocible que influencia su identidad y su lenguaje, confía en la posibilidad de la escritura de proteger el ser y su sombra. También el protagonista del monólogo beckettiano cumple el viaje de ida y vuelta a través de las palabras pero no consigue ni encontrarse ni anularse, sólo experimenta el momentáneo silencio de un respiro, de un latido. Retomando la lectura de Andrew Kennedy:

it is as Beckett had taken us behind the monologue itself, to the point where the weary latter-day genesis of the words in the mind is perceived with such self-conscious clarity that, after such perception, even the monologue cease – giving way to silence and the sound of breathing.<sup>611</sup>

El monólogo se hace intérprete de la imposibilidad de decir la muerte y el nacimiento de la existencia, a través de su dolorosa necesidad. Por eso es la forma sintáctica que Beckett privilegia, difuminando el límite entre voz y cuerpo, luz y sombra, escenario y platea. Se trata de la experimentación máxima sobre la capacidad del lenguaje que Pirandello había indagado en los seis personajes. Con tal propósito,

---

estremamente poetiche, una specie di canto. Ma la poesia dei testi di Beckett deriva essenzialmente dalla quantità di punti intorno ai quali si alternano i periodi. Tutti i periodi di Beckett sono abbondantemente punteggiati. [...] In Beckett il punto ha un ruolo supplementare nel periodo, organizza il senso», p. 305.

<sup>610</sup> Thomas BISHOP, «The temptation of silence», AA.VV., *As no other dare fail*, p. 26.

<sup>611</sup> Andrew K. KENNEDY, *Six dramatists in search of a language. Studies in dramatic language*, Cambridge, Cambridge UP, 1975, p. 164.

resulta interesante retomar una reflexión que Lorenzo Mucci propone en su texto «Beckett, l'ultimo dramaturgo rifondatore»:

Pirandello usa gli strumenti del teatro nel teatro per dare modo ai suoi personaggi di uscire dalla convenzionalità linguistica del teatro dell'epoca ed esprimere monologicamente il proprio mondo interiore. Poichè l'intento complessivo è quello di rendere comunicabile pubblicamente, in una sala teatrale, sentimenti che sono sentiti dai protagonisti come intimi e inviolabili, sia Beckett che Pirandello adottano la strategia di presentare i loro anteroi come degli individui anomali, ai limiti dell'originalità e della follia. Posti in opposizione polare alla società che li circonda e al linguaggio che la rappresenta, essi non accettano che la loro presenza sulla scena venga interpretata secondo i codici rappresentativi consueti, nei quali si sentono ingabbiati.<sup>612</sup>

Pero Beckett va más allá de la superación de la convención lingüística que Pirandello había ya abatido. La utilización del monólogo por parte de los dos dramaturgos sí responde a la voluntad de hacer visibles los procesos de identificación de los personajes, pero no sólo en oposición a la sociedad y a su lenguaje. La referencia constante es el lenguaje mismo, la obligación de utilizarlo y la imposibilidad de tornarlo efectivo. Beckett supera el límite que Pirandello había trazado a través de las armas que el dramaturgo italiano también utilizaba: el humorismo y el metateatro.

*Breath*<sup>613</sup> constituye en este sentido la inflexión extrema: no hay actores, no hay guión y solamente dura 35 segundos, el tiempo de un llanto o de un grito. Luz y sonido actúan en primer plano, preparando un silencio crudo que el llanto infantil rompe, para regenerarlo. Precisamente este llanto organiza el espacio dramático, que en la brevedad de la acción adquiere por contraste características de longitud y suspensión. Siendo el nacimiento la muerte por anticipación, no sorprende que Beckett eligiera la primera expresión verbal del ser humano como símbolo y síntoma al mismo tiempo: símbolo de la intrínseca necesidad humana de comunicación y síntoma

---

<sup>612</sup> Lorenzo MUCCI, *Beckett, l'ultimo drammaturgo rifondatore*, p. 43.

<sup>613</sup> El texto se redactó en 1969, como respuesta a la solicitud de Kennet Tynan a colaborar a su musical *Oh! Calcutta!* y se estrenó en 16 de junio del mismo año.



de esta imposibilidad. Se trata de la eterna dificultad que supone también cualquier proceso creativo, cualquier reflexión sobre el lenguaje y su posibilidad:

Lo que Beckett busca expresar – inexpresar sería una forma más fiel a su intención – excede la problemática de un periodo histórico. Habla de un problema inherente al lenguaje y a la condición humana con el que se enfrenta quien se enfrenta a un texto, quien reflexione sobre la palabra, quien intente buscar alguna forma de unidad en su condición fragmentaria.<sup>614</sup>

Aquí se halla justamente el nexo más evidente entre Pirandello y Beckett. Los dos dramaturgos empiezan la búsqueda por un camino muy parecido, pero sus rutas se separan y se enriquecen con elementos originales que marcan la diferencia y la individualidad de las propuestas. Ambos empiezan su recorrido contrastando el mal de las palabras, pero si los dramas pirandellianos funcionan por adición de elementos, las obras beckettianas se caracterizan por contracción progresiva. No se trata sólo de una contracción de elementos verbales y escénicos, sino también de la desvaloración de los elementos básicos del hecho teatral, en su vertiente representativa y performativa. Así en *Ohio Impromptu*<sup>615</sup> un lector y un hombre que lo escucha atacan las fibras del acto de comunicación, en las relaciones personales, sociales, teatrales.

Los dos personajes, idénticos en el aspecto, están sentados a una mesa blanca iluminada por una luz, mientras el resto del escenario está en completa oscuridad. Los dos llevan largos abrigos negros y el pelo largo y blanco esconde sus rostros. El lector tiene delante un libro y lee la historia de un hombre que ha dejado un lugar en la orilla de un río, donde ha compartido momentos importantes con alguien querido. Periódicamente recibe la visita de un mensajero que, para confortarlo, le narra una historia y lo acompaña hasta que amanezca. Pero ya ha llegado el momento de la última visita. El lector cierra el libro y las miradas de los dos personajes se encuentran, dejando descubiertas sus caras inexpresivas, mientras la luz lentamente se desvanece.

---

<sup>614</sup> Beatriz LEGORBURO, «Beckett y la cabala del vacío», *Beckettiana: cuadernos del seminario Beckett*, 2 (1993), p. 15.

<sup>615</sup> El texto es del año 1981, redactado en ocasión de un congreso internacional para celebrar los setentaycinco años de Beckett, en la Universidad de Ohio.

Se trata de un texto muy tajante en el plano emocional, cuya estructura refleja la alternancia de niveles que construyen el desarrollo de la acción.<sup>616</sup> De hecho, en el nivel más evidente se sitúa la dialéctica entre luz y oscuridad, blancos y negros, que marca la tensión escénica. Por otro lado, el contraste entre el lector que lee en voz alta y el hombre en actitud de escucha determina la tensión dramática. Finalmente, la relación dinámica entre la dulzura del recuerdo y la tristeza de la situación presente arma la dialéctica entre palabras y silencios, hasta confluír en la última mirada, en la última historia, en la última luz.

El resultado es un espacio dramático dibujado por el ritmo que marcan las manos del escuchador sobre la mesa, un ritmo intercalado por las pausas en la lectura del otro personaje. Se trata de otra pareja beckettiana, cuyos integrantes están en relación complementaria, aunque la entidad del vínculo quede difuminada: podrían ser la misma persona, o el mensajero y el destinatario del mensaje. Sobre todo podrían ser la voz del recuerdo y la llamada a un presente solitario y triste, la voz de la esperanza y la comprensión que poco queda por decir, porque las palabras no dichas no tienen posibilidad de verbalizarse. El fracaso de la enunciación es la falacia de la comunicación, ahora que ya nada queda por decir:

So the sad tale a last time told they sat on as though turned to stone. Through the single window dawn shed no light. From the street no sound of reawakening. Or was it that buried in who knows what thoughts they paid no heed? To light of day. To sound of reawakening. What thoughts who knows. Thoughts, no, not thoughts. Profounds of mind. Buried in who knows what profounds of mind. Of mindlessness. Whither no light can reach. No sound. So sat on as though turned to stone. The sad tale a last time told. [Pause] Nothing is left to tell.<sup>617</sup>

Lo que queda es decir a través del silencio, con sus palabras y más allá de ellas, en el recuerdo de las palabras perdidas, en la espera de las que

---

<sup>616</sup> Cfr. Anna McMULLAN, *Theatre on trial: «Obio impromptu is centrally concerned with the processes of creation and with the generation of difference inherent in these processes: creator/creature, listener/speaker, stage/text»*, p. 113.

<sup>617</sup> Samuel BECKETT, *Obio Impromptu*, Samuel BECKETT, *The complete dramatic works*, pp. 447-448.

quizás llegarán mañana, en la fragmentación de su imagen superficial y la búsqueda de su esencia interna.

Los protagonistas de novelas y relatos han ido rasgando los hábitos que el ensayo sobre Proust había definido. Experimentando en la vida la tensión de la muerte, Watt, Molloy y Malone han iniciado la agonía del lenguaje. El Innombrable ha decretado su lenta e inevitable muerte, desordenando, fragmentando, violando las normas y las palabras. Entre la obligación de decir y la falta de medios adecuados, la espera y el recuerdo se han configurado como constantes de la experiencia humana, mientras se abría el largo camino hacia el silencio.

Didi y Gogo, Pozzo y Lucky, Hamm y Clov, Nagg y Nell han dibujado los confines del espacio de la espera, poniendo las palabras y el lenguaje a velar el silencio. Krapp y Winnie, en el recuerdo de las palabras perdidas, han encendido una chispa de esperanza para apagarla con la vuelta al presente, a la realidad de la vejez y la soledad. Entretanto la máscara iba difuminando su cara exterior, renunciando a los nombres propios y recibiendo atribuciones orgánicas, mientras la mirada perdía su función referencial y el cuerpo sus rasgos y su movilidad. Las voces del pasado, las llamadas internas y los pasos del presente han abierto la puerta del silencio, permitiendo que sus latidos vibraran entre el ruido de las palabras. Bam y sus compañeros han indagado la imposibilidad de entender y compartir un conocimiento de cualquier tipo, lanzando el reto de dar sentido a la existencia, al cuerpo, al lenguaje. El blanco de una muerte anunciada y el llanto de un neonato han preparado el camino para contar una última vez la triste historia de la condición humana, diciendo a través del silencio. Pirandello ha desnudado sus máscaras y Beckett las ha conducido hacia el silencio.

Recogiendo los hilos primarios del discurso hasta ahora efectuado, ha sido posible individuar una serie de correspondencias entre Pirandello y Beckett, preservando la originalidad de cada uno. Con respecto a los recursos formales la estructura abierta de muchos dramas pirandellianos asume en las piezas beckettianas las características de una circularidad recurrente, a veces hasta obsesiva. También el tratamiento del tiempo ha mostrado afinidades entre las dos propuestas dramáticas: si Pirandello dobla los tiempos dramáticos, Beckett los descompone, los escinde, los revuelve. Si los seis personajes suben al escenario conscientes de vivir eternamente en el

arte, Mouth y sus compañeros viven en un tiempo que no es ni el del arte ni el de la vida, sino el eterno instante que tiende hacia el fin. También el monólogo, como forma de comunicación interna dirigida al exterior ha revelado su presencia determinante en la escritura de Pirandello y Beckett: si el primero lo utilizaba para destacar las reflexiones y circunstancias puntuales de sus personajes, las criaturas beckettianas viven del monologar interior, del soliloquio y de la brevedad de las intervenciones.

Los temas privilegiados de la dramaturgia pirandelliana encuentran en Beckett su extrema reflexión e inflexión, a través de la acción sobre el lenguaje. La soledad, el sufrimiento humano, la nostalgia del pasado y la espera de una palabra reveladora pasan de Enrico IV, Donata y Délago a Didi y Gogo, Hamm y Clov, Krapp y Winnie. En este proceso la máscara es el elemento central en el proceso de creación y transformación: el nombre propio, el cuerpo y la mirada han aparecido como aspectos definitorios de su cara exterior tanto en Pirandello como en Beckett. Claramente la propuesta de cada uno ha determinado soluciones personales, diferentes a nivel visual, escénico y dramático. Así el humorismo ha constituido el arma más adecuada y afinada para desvelar todas las contradicciones que agitan el personaje y el ser humano, siempre a partir del punto de vista personal de cada dramaturgo. Si Pirandello cumple el primer paso, desnudando el lenguaje, Beckett lo recrea precisamente en cuanto máscara, así que «repeat play»<sup>618</sup> es la invocación deseada y deseable. Hasta el infinito.

---

<sup>618</sup> Samuel BECKETT, *Play*, p. 317.

## CONCLUSIÓN

### *VERBA CARENT, PERSONAE MANENT.*

*«What is the word –  
See –  
Glimpse –  
Fully for to need to seem to glimpse».<sup>619</sup>*

Pirandello y Beckett acompañan a sus personajes heridos, solitarios y dolidos en un viaje largo, que aparentemente nunca se acaba. Se trata de un viaje que se cumple en el arte, en el texto y en el escenario, a través del tiempo y el espacio, la presencia y el recuerdo, el lenguaje y el silencio. Aquí se ha querido seguir el eco que resuena en el teatro de los dos dramaturgos, como una estela intermitente que funde las propuestas y los resultados de la experiencia dramática. Por eso se ha analizado, en primer lugar, el panorama de la crítica relativamente a la existencia de este eco y a las posibilidades de nombrarlo. La propuesta personal se ha insertado en la línea teórica orientada a la búsqueda de las correspondencias entre Pirandello y Beckett, privilegiando la afinidad temática y formal, más que el estéril reconocimiento de una influencia directa o indirecta.

Se ha empezado por la determinación de la concepción pirandelliana de la máscara y el humorismo se ha revelado como el arma necesaria para percibir y representar el contraste y la relación entre los componentes antitéticos de la persona humana. Los cuentos y las novelas han trazado el borde ligero de la máscara, matizando la prisión de los nombres y la trágica resignación frente a una palabra que ya no representa el medio privilegiado de comunicación, sino el obstáculo más poderoso. Así la locura se ha perfilado como una alternativa posible, un refugio silencioso. Por otro lado, la reflexión sobre la

---

<sup>619</sup> Samuel BECKETT, *As the story was told. Uncollected and late prose*, London, John Calder, 1990, p. 132.

poética teatral de Pirandello ha nombrado la estricta relación entre la vida y el teatro, entre el personaje y el ser humano.

La trilogía del metateatro ha permitido especificar las consecuencias dramáticas del contraste entre la palabra objetiva y subjetiva, entre la realidad vivida y representada, mientras la búsqueda de la identidad se ha delineado como elemento primordial en el proceso de construcción de la máscara. La potente figura de Enrico IV ha hecho evidente la paradoja de la máscara, condena y salvación perenne, íntimamente ligada a la tensión a la muerte y al deseo humano de permanecer en vida. Por último, el teatro y la escritura se han convertido en el lugar de las transformaciones, desde la máscara hasta el personaje, desde el personaje hasta la persona, y viceversa. La atmósfera encantada de la villa de Crotone ha abierto el camino del arte, de la creación poética como posibilidad de vida, más allá de las máscaras, con el arte y por el arte. Porque la máscara pirandelliana es sobre todo símbolo del aquel otro desconocido que cada uno representa por sí mismo y también del más allá hacia donde dirigir la mirada, en cuanto protagonista, testigo y espectador de lo narrado.<sup>620</sup> Se trata del papel que han asumido los personajes beckettianos.

El ensayo sobre Proust ha constituido el punto de partida para la comprensión de la poética de Beckett, a través del tiempo, la memoria y el hábito. Así ha sido posible reconocer la proximidad con la formulación pirandelliana del humorismo y el mismo interés por las capacidades del lenguaje y los límites de lo decible. La breve incursión en la obra narrativa ha permitido delinear el espacio de la palabra hacia su concreción en la obra dramática. Aquí la espera de Godot y la relación entre Hamm y Clov han expresado la necesidad de hablar contra la falta de palabras, en cambio Krapp y Winnie han hablado para no perder el recuerdo de lo que ya se había perdido. Y mientras se iba haciendo más clara la cercanía entre Pirandello y Beckett, con respecto a estructuras formales e insistencias temáticas, también iba emergiendo la diferencia entre los dos dramaturgos, con respecto a propuestas y objetivos artísticos. De hecho, los últimos dramas indagan en el fenómeno de la voz humana y su dispersión en el tiempo

---

<sup>620</sup> Cfr. Rosalma Alina BORRELLO, *La maschera e il vuoto*, Roma, Aracne, 2005: «la maschera in Pirandello è, infatti, anche simbolo dell'altro che ognuno è per sè e dell'oltre verso cui è chiamato a dirigere il suo sguardo, facendosi testimone e spettatore della vicenda narrata», p. 231.

y en el espacio, la fragmentación del cuerpo y del recuerdo, sobre todo de la palabra. En su viaje el personaje se ha librado de todo, del cuerpo y del lenguaje para descubrir la incesante necesidad de silencio, de callar las máscaras que siguen permaneciendo. La lucha contra y a través de la palabra se ha interpretado como posibilidad de conservar el lenguaje en el silencio y para el silencio.<sup>621</sup>

Las hipótesis iniciales han guiado la reflexión, orientando la actitud metodológica y las perspectivas analíticas, de manera tal que he intentado determinar la máscara en cuanto categoría central para la arquitectura y el funcionamiento del teatro de Pirandello, revelando su fluidez y complejidad. Las características exteriores han precisado la importancia del nombre, de la mirada y del cuerpo como elementos definitorios para la construcción y la acción de los personajes. Así el reconocimiento de la pobreza de la palabra, la posibilidad de la locura consciente y de la permanencia en el mundo del arte se cumplen precisamente a través de la máscara, que ha constituido el recurso utilizado en la lectura del teatro de Beckett.

El juego de espejos, anticipado en la parte introductoria, ha reflejado varias correspondencias entre los dos dramaturgos, preservando la especificidad de cada uno. El objetivo primario de la investigación ha encontrado su especificación en el análisis comparado de los elementos comunes a Pirandello y Beckett, permitiendo determinar los puntos de contacto más intensos y las direcciones personalísimas que cada dramaturgo ha recorrido a través de su propuesta artística. En concreto, se han reconocido afinidades relativas tanto a temas cuanto a formas dramáticas, como ya parte de los estudios precedentes había puntualizado.

Con respecto a las formas, la estructura de los dramas beckettianos analizados recuerda la abertura y circularidad de muchas obras pirandellianas, pero apretando con más fuerza el tornillo en la pared de la ordenación lógica de planos y eventos: si el drama de los seis personajes encuentra en el escenario su principio y su fin, Godot no llega nunca y la comedia de la humana representación se repite hasta el

---

<sup>621</sup> Cfr. Aldo TAGLIAFERRI, *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, Milano, Feltrinelli, 1967: «L'uomo quindi parte dalla parola, e vince nel conservarsela come strumento di silenzio», p. 140.

infinito. De la misma manera, el tratamiento de los tiempos dramáticos ha revelado soluciones muy próximas a la costumbre pirandelliana de doblar y descomponer la sucesión de los acontecimientos: como Enrico IV vive en el eterno presente de su pasado, Mouth y Listener viven suspendidos en el recuerdo de lo que nunca fueron. Finalmente, aunque con expresiones diferentes, el humorismo pirandelliano ha encontrado en Beckett un terreno de fértil aplicación: el 'sentimiento del contrario' anima la parodia al lenguaje, constituye el trasfondo apenas perceptible de la comicidad trágica de muchos momentos y desvela las contradicciones internas a personajes y situaciones.

Precisamente con respecto a la construcción de los personajes, el simbolismo de los nombres se revela activo en ambos dramaturgos, con características más acentuadas en Beckett que en Pirandello: si las criaturas del dramaturgo italiano llevan en el nombre su destino y su posicionamiento frente a la sociedad, los seres beckettianos se hacen interpretes, por la universalidad de sus nombres, de la condición humana en su esencia más íntima. Análogamente el cuerpo pirandelliano, impuesto e incomodo pero con capacidad de movimiento y acción, se convierte en un cuerpo descompuesto, privado de motricidad y control, fragmentado y elíptico. Así la mirada insistente e indagadora se hace ciega y hasta desaparece.

El aspecto exterior de la máscara pirandelliana asume en Beckett los rasgos de una aniquilación progresiva que sólo deja visible aquella gran boca, fuente de la voz y del habla, extremo emblema de la paradoja que es el hombre. Justamente el lenguaje constituye la obsesión constante de ambos dramaturgos: Pirandello encuentra la solución en la posibilidad de decir en el mundo del arte, pero los personajes beckettianos se ahogan, ahorcados por los límites demasiados estrechos que el lenguaje configura. Por eso hablan incesantemente, hasta que su habla se transforma en un largo soliloquio, donde las pausas componen el ruido y las palabras el silencio.

En cuanto a los temas, el interés por la condición humana representa sin duda el punto de contacto más evidente, en todo el abanico de sus posibilidades: desde la soledad existencial hasta la dificultad de comunicar, pasando por la falsedad de las relaciones humanas y la hipocresía de las convenciones. El teatro de Pirandello explora toda la gama de las posibilidades de posicionamiento del hombre frente a la



sociedad y sus leyes, encontrando en la máscara la prisión y la salvación al mismo tiempo. Beckett llega a una comprensión muy cercana, indagando el posicionamiento del hombre frente a sí mismo, a sus recuerdos y a sus hábitos. Ambos lo hacen a través del lenguaje de la máscara, al mismo tiempo medio y fin, que exaspera los elementos expresivos y niega mientras afirma. Porque, como bien sintetiza Nadia Fusini en su estudio sobre las correspondencias entre Beckett y Bacon, «l'uomo cerca corrispondenze, relazioni, nessi, sensi, vie, strade. E ciò facendo chiede, domanda, interroga. L'uomo è questa marionetta: un angelo caduto, forse un demonio, il cui peccato è domandare».<sup>622</sup> Y el teatro es diálogo, que con Pirandello primero y más con Beckett dice la imposibilidad y el fracaso de la relación.

Las dos hipótesis formuladas al principio han encontrado confirmación en la propuesta aquí planteada. En primer lugar, la máscara ha demostrado su centralidad en la poética de Pirandello y su posibilidad de constituir un útil recurso interpretativo en la lectura del teatro de Beckett. Además, la definición inicial de la categoría dramática ha obtenido pruebas a su favor a lo largo de la reflexión, con acentos muy contundentes en lo que se refiere a la oscilación de la palabra al silencio. Se trata de un silencio que el teatro de Beckett explora en sus matices y sabores, persiguiendo y dilatando el hilo sutil que Pirandello había empezado a tejer. Los personajes hablan «el silencio de la palabra. El silencio que brota del lenguaje, el silencio que el lenguaje enmascara, el silencio que deja el lenguaje a su paso, porque quizás lo habita desde siempre. [...] Es el silencio que paradójicamente puede existir sólo cuando la palabra lo dice».<sup>623</sup> Se trata de un silencio que vibra en la risa amarga del humorista y en llanto sin lágrimas de quien, como Krapp, recuerda el pasado o decide permanecer en él, como Enrico IV.

Un tenue hilo une los personajes pirandellianos con los hombres beckettianos, que se hacen interpretes agudos y visibles del sufrimiento frente a la vida, al cuerpo y al lenguaje. El metateatro es el recurso que les permite representarse y representar, mientras el escenario se convierte en lugar consciente de la farsa y de la parodia a una condición de vacío irrecuperable. Pero si los seis personajes quieren permanecer vivos en el mundo del arte, los individuos de

---

<sup>622</sup> Nadia FUSINI, *B & B. Beckett e Bacon*, Milano, Garzanti, 1994, p. 36.

<sup>623</sup> José Sanchis SINISTERRA, *La escena sin límites*, p. 122.

Beckett sufren dos veces: por vivir y por re-vivir en el arte. La razón se halla en el posicionamiento diferente frente a las posibilidades de la escritura de relacionarse con la vida, en las cuales Pirandello confía plenamente. Beckett, como se ha visto, no considera el arte capaz de penetrar en la esencia de la vida y replantearla, por los límites del lenguaje como medio de expresión. Naturalmente posiciones tan opuestas dan lugar a manifestaciones artísticas distintas, cuya fascinación consiste también en la posibilidad de encontrar correspondencias y afinidades. Esta oportunidad ha guiado la presente investigación, permitiendo el reconocimiento de unos lazos entre los dos dramaturgos que van más allá de las posiciones divergentes, encontrando en el teatro su espacio de diálogo.

Por el momento queda establecida una relación entre los dos dramaturgos, a través y en virtud de la máscara que desde Pirandello hacia Beckett ha dilatado sus rasgos y sus confines. El teatro del dramaturgo italiano ha demostrado su intencionalidad de constituir una visión de la vida y del arte que no es una simple representación del mundo, sino una herramienta para la comprensión de este mundo. Y precisamente la máscara se ha revelado como el elemento central en el proceso de creación y transformación: el hombre se reconoce enmascarado y, cuando las circunstancias y los malentendidos comunicativos desnudan la apariencia exterior, también la identidad pierde su consistencia. La palabra revela su naturaleza enmascarada, así que la locura constituye el refugio seguro pero solitario: mientras permite que las palabras interiores fluyan y broten al exterior, condena a la soledad, precisamente porque el loco se sitúa fuera de la sociedad. La muerte se configura como la solución definitiva. Aquí interviene otra vez la máscara, que el personaje decide llevar y dejar según las situaciones y los escenarios. En el arte como en la vida.

El recorrido efectuado, a través de la identificación de las estructuras dramáticas<sup>624</sup> y de los sentimientos fundamentales de los protagonistas, también ha precisado el papel de la máscara en el desarrollo de los

---

<sup>624</sup> La individuación de algunas estructuras recurrentes en los dramas no ha sido efectuada para determinar mecanismos de funcionamiento, sino precisamente para dar cuenta de la variedad de las soluciones dramáticas que Pirandello y Beckett proponen en su teatro. Cfr. Jørn MOESTRUP, *The structural patterns of Pirandello's works*, Odense, Odense University Press, 1972: «There is an inner coherence in Pirandello's work, but this fact cannot be used to deny the existence of a process of constant change», p. 276.

dramas y en las interacciones entre los personajes. Ha sido determinante la atención a los elementos relacionados con la categoría dramática: la necesidad humana de encontrar una confirmación para las opiniones personales, la relatividad de la verdad y de la realidad, la construcción de certezas ilusorias y ficticias. La lectura propuesta ha intentado categorizar la máscara en sus manifestaciones exteriores y en sus movimientos internos, abriendo paso a la posibilidad de resaltar la peculiaridad del teatro de Pirandello y su relación con la dramaturgia de Beckett. Se ha instaurado así un diálogo activo entre los dos dramaturgos, tejido con el hilo de las máscaras que representan y hacen hablar a sus personajes.

Se trata de uno entre los miles de itinerarios plausibles que la densidad de la producción dramática pirandelliana y beckettiana justifica y soporta, porque «l'essenza di un capolavoro è proprio questa: di consentire (e sopportare) una molteplicità di approcci, di sguardi interpretativi che possono essere tutti ugualmente giustificati».<sup>625</sup> En esta línea interpretativa se ha situado la aplicación de la metodología propuesta, con la determinación del *sentimento fondamentale* como elemento primario para la comprensión del personaje y de su papel en el drama.

De tal manera ha sido posible orientar la lectura hacia el conseguimiento del objetivo secundario, relacionado con el aspecto metodológico: la estructura y el espacio dramático, así como el sentimiento primordial del personaje se han revelado como aspectos relevantes a la hora de delinear la máscara y su función en el texto, en cuanto vehículo de la poética de los dramaturgos. Los análisis textuales han precisado la peculiaridad de las propuestas artísticas, evidenciando la huella personal que Pirandello y Beckett dejan en su teatro.

Claramente la afinidad temática y formal se da también como consecuencia del contexto histórico y cultural, en el conjunto de sus expresiones. Aunque la relación de ambos autores con las vanguardias y las propuestas contemporáneas haya sido brevemente nombrada, no se ha conducido un análisis puntual de los referentes culturales e históricos, en línea con el propósito inicial de privilegiar el aspecto textual y discursivo. La finalidad última de esta tesis ha sido una

---

<sup>625</sup> Roberto ALONGE, «Teoria e tecnica della messinscena nella trilogia del teatro nel teatro», Enzo LAURETTA (Ed.), *Trilogia del teatro nel teatro*, p. 13.

interpretación del teatro de Pirandello y su proyección sobre la producción dramática de Beckett, a partir de la máscara. Por este motivo las reflexiones suscitadas por los textos han constituido la materia prima para el análisis de las correspondencias, en coherencia con el propósito de organicidad mencionado en la parte introductiva. Desde Pirandello hacia Beckett y viceversa, el lenguaje de la máscara ha encontrado y justificado en el teatro su existencia y su esencia.

Así se explica la epígrafe inicial, paráfrasis de la locución *verba volant, scripta manent*. Las palabras ya no bastan, *caerent*: su carencia no es determinada por una falta terminológica sino referencial, comunicativa, significante. El intento de renovarlas, descubrirlas, trastornarlas sólo desvela que están íntimamente ligadas a la necesidad humana de comunicar y expresar, a través del lenguaje, un lenguaje que *es* máscara y que enmascara. Por eso lo que queda son las máscaras, *personae manent*. La ‘persona’ es el residuo perenne, la infinita apertura al silencio, a la posibilidad de decir aún cuando las palabras carecen de sentido. Del escenario a la vida. Y viceversa.





# BIBLIOGRAFÍA

## 1. Obra de Luigi Pirandello

### 1.1 Ediciones consultadas

- PIRANDELLO Luigi, *Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo*, Roma, Bulzoni, 1980.
- , *Epistolario familiare giovanile (1886-1898)*, Firenze, Le Monnier, 1986.
- , *Lettere a Lietta*, Milano, Mondadori, 1999.
- , *Lettere a Marta Abba*, Milano, Mondadori, 1995.
- , *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1993.
- , *Maschere Nude*, Roma, Newton & Compton, 2003.
- , *Novelle per un anno*, Roma, Newton & Compton, 2004.
- , *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1993.
- , *Scritti di arte figurativa. 1895-1987*, Milano, Biblioteca Comunale, 1987.
- , *Tutti i romanzi*, Roma, Newton & Compton, 2001.

### 1.2 Primeras ediciones

#### Narrativa

- Amori senza amore*, Roma, Bontempelli Editore, 1904.
- Beffe della morte e della vita*, Firenze, Lumachi, 1902 (I serie) y 1903 (II serie).
- Quand'ero matto*, Torino, Streglio, 1902.
- Bianche e nere*, Torino, Streglio, 1904.
- Ermes bifronte*, Milano, Treves, 1906.
- La vita nuda*, Milano, Treves, 1911.
- Terzetti*, Milano, Treves, 1912.
- Le due maschere*, Firenze, Quattrini, 1914.
- La trappola*, Milano, Treves, 1915.
- Erba del nostro orto*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1915.
- E domani, lunedì*, Milano, Treves, 1917.
- Berecche e la guerra*, Milano, Facchi, 1919.

*Il carnevale dei morti*, Firenze, Battistelli, 1919.  
*Novelle per un anno*, Firenze, Bemporad, 1922-1928 (*Lo scialle nero*, 1922; *La vita nuda*, 1922; *La rallegrata*, 1922; *L'uomo solo*, 1922; *La mosca*, 1923; *In silenzio*, 1923; *Tutt'e tre*, 1924; *Dal naso al cielo*, 1925; *Donna Mimma*, 1925; *Il vecchio dio*, 1926; *La giara*, 1928; *Il viaggio*, 1928; *Candelora*, 1928).  
*Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1922-1937 (*Berecche e la guerra*, 1934; *Una giornata*, 1937).

*L'esclusa*, Milano, Treves, 1908.  
*Il turno*, Catania, Giannotta, 1902.  
*Il fu Mattia Pascal*, Roma, Nuova Antologia, 1904.  
*Suo marito*, Firenze, Quattrini, 1911.  
*I vecchi e i giovani*, Milano, Treves, 1913.  
*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Firenze, Bemporad, 1925.  
*Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Bemporad, 1926.

### **Poesía**

*Mal giocondo*, Palermo, Libreria Internazionale Lauriel di Carl' Clausen, 1889.  
*Pasqua di Gea*, Milano, Libreria Editrice Galli, 1891.  
*Elegie renane*, Roma, Unione Cooperativa Editrice, 1895.  
*Zampogna*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1901.  
*Scamandro*, Tipografia Roma di Arnani e Stein, 1909.  
*Fuor di chiave*, Genova, Formiggini, 1912.

### **Ensayo**

*Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio Editore, 1901.  
*L'umorismo*, Lanciano, R. Carabba, 1908.

### **Teatro**

*La ragione degli altri*, Treves, Milano, 1917.  
*Liolà*, Roma, Formaggini, 1917.  
*Pensaci, Giacomino!*, Milano, Treves, 1918.  
*Così è (se vi pare)*, Milano, Treves, 1918.  
*Il piacere dell'onestà*, Milano, Treves, 1918.  
*Il giuoco delle parti*, Milano, Treves, 1919.  
*Ma non è una cosa seria*, Treves, Milano, 1919.  
*Lumie di Sicilia*, Milano, Treves, 1920.  
*La patente*, Milano, Treves, 1920.  
*Il berretto a sonagli*, Milano, Treves, 1920.  
*Tutto per bene*, Firenze, Bemporad, 1920.



*L'innesto*, Milano, Treves, 1921.  
*Come prima, meglio di prima*, Firenze, Bemporad, 1921.  
*Sei personaggi in cerca d'autore*, Firenze, Bemporad, 1921.  
*L'uomo, la bestia e la virtù*, Firenze, Bemporad, 1922.  
*Enrico IV*, Firenze, Bemporad, 1922.  
*La signora Morli, una e due*, Firenze, Bemporad, 1922.  
*Vestire gli ignudi*, Firenze, Bemporad, 1923.  
*La vita che ti diedi*, Firenze, Bemporad, 1924.  
*Ciascuno a suo modo*, Firenze, Bemporad, 1924.  
*Sagra del signore della nave*, Firenze, Bemporad, 1925.  
*La morsa*, Firenze, Bemporad, 1926.  
*Il dovere del medico*, Firenze, Bemporad, 1926.  
*Cecè*, Firenze, Bemporad, 1926.  
*L'imbecille*, Firenze, Bemporad, 1926.  
*L'uomo dal fiore in bocca*, Firenze, Bemporad, 1926.  
*Diana e la Tuda*, Firenze, Bemporad, 1927.  
*L'amica delle mogli*, Firenze, Bemporad, 1927.  
*La Nuova Colonia*, Firenze, Bemporad, 1928.  
*O di uno o di nessuno*, Firenze, Bemporad, 1929.  
*Lazzaro*, Milano, Mondadori, 1929.  
*Questa sera si recita a soggetto*, Milano, Mondadori, 1930.  
*Come tu mi vuoi*, Milano, Mondadori, 1930.  
*Quando si è qualcuno*, Milano, Mondadori, 1933.  
*La favola del figlio cambiato*, Milano, Ricordi, 1933.  
*Non si sa come*, Milano, Mondadori, 1935.  
*Sogno (ma forse no)*, Milano, Mondadori, 1936.  
*Bellavita*, Milano, Mondadori, 1937.  
*I Giganti della montagna*, Milano, Mondadori, 1938.

## 2. Obra de Samuel Beckett

### 2.1 Ediciones consultadas

- BECKETT Samuel, *As the story was told. Uncollected and late prose*, London, John Calder, 1990.
- , *Proust and Three dialogues with Georges Duthuit*, London, John Calder, 1987.
- , *The complete dramatic works*, London, Faber & Faber, 1986.
- , *The complete short prose. 1929-1989*, New York, Grove Press, 1995.
- , *Three novels. Molloy, Malone dies, The Unnamable*, New York, Grove Press, 1991.
- , *Watt*, New York, Grove Press, 1977.

### 2.2 Primeras ediciones

#### **Narrativa**

- More Pricks Than Kicks*, London, Chatto & Windus, 1934.
- Murphy*, London, Routledge, 1938.
- Molloy*, Paris, Editions de Minuit, 1951 - New York, Grove Press, 1955.
- Malone meurt*, Paris, Editions de Minuit, 1951 - *Malone dies*, New York, Grove Press, 1956.
- L'innommable*, Paris, Editions de Minuit, 1953 - *The Unnamable*, New York, Grove Press, 1958.
- Watt*, Paris, Olympia, 1953.
- Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Editions de Minuit, 1955 - *Stories and Texts for Nothing*, New York, Grove Press, 1967.
- Comment c'est*, Paris, Editions de Minuit, 1961 - *How It Is*, New York, Grove Press, 1964.
- Imagination morte imaginez*, Paris, Editions de Minuit, 1965 - *Imagination Dead Imagine*, London, Calder & Boyars, 1965.
- Assez*, Paris, Editions de Minuit, 1966.
- Bing*, Paris, Editions de Minuit, 1966.
- Fizzles*, New York, Grove Press, 1976,
- Four Novellas*, London, John Calder, 1977. (*First Love, The Expelled, The Calmative, The End*).

*Company*, New York, Grove Press, 1980.  
*Nobow On : Three Novels*, New York, Grove Press, 1980. (*Company, Ill Seen, Ill Said, Worstward Ho*).  
*As the Story Was Told*, Cambridge, Rampant Lions, 1987.  
*Stirrings Still*, New York, Blue Moon, 1988.

### **Poesía**

*Whoroscope: Poem on Time*, Paris, Hours, 1930.  
*Echo's Bones and Other Precipitates*, Paris, Europa, 1935.  
*Poems in English*, London, John Calder, 1961.  
*Poèmes*, Paris, Editions de Minuit, 1968.

### **Ensayo**

*Proust*, London, Chatto & Windus, 1931.

### **Teatro**

*En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952 - *Waiting for Godot*, New York, Grove Press, 1954.  
*All That Fall*, New York, Grove Press, 1957.  
*Fin de partie*, suivi de *Acte sans paroles*, Paris, Editions de Minuit, 1957 - *Endgame*, followed by *Act Without Words*, New York, Grove Press, 1958.  
*Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces*, New York, Grove Press, 1960 (*Krapp's Last Tape, All That Fall, Embers, Act Without Words I, Act Without Words II*).  
*Happy Days*, New York, Grove Press, 1961  
*Play and Two Short Pieces for Radio*, London, Faber&Faber, 1964  
*Eb Joe and Other Writings*, London, Faber&Faber, 1967 (*Eb Joe, Act Without Words II, Film*).  
*Breath and Other Shorts*, London, Faber&Faber, 1972 (*Breath, Come and Go, Act Without Words I, Act Without Words II, From an Abandoned Work*).  
*Not I*, London, Faber&Faber, 1973.  
*That Time*, London, Faber&Faber, 1976.  
*Footfalls*, London, Faber&Faber, 1976.  
*Ends and Odds: Eight New Dramatic Pieces*, New York, Grove Press, 1976 (*Not I, That Time, Footfalls, Ghost Trio, Theatre I, Theatre II, Radio I, Radio II*).  
*Ends and Odds: Plays and Sketches*, London, Faber&Faber, 1977 (*Not I, That Time, Footfalls, Ghost Trio, Theatre I, Theatre II, Radio I, Radio II, ... but the clouds ...*).  
*Rockaby and Other Short Pieces*, New York, Grove Press, 1981. (*Rockaby,*

*Ohio Impromptu, All Strange Away, A Piece of Monologue*.  
*Three Plays*, New York, Grove Press, 1984. (*Ohio Impromptu, Catastrophe, What Where*).  
*Eleuthéria*, Paris, Editions de Minuit, 1995.

### 3. Bibliografia pirandelliana

ACTIS-GROSSO, Maurice, «Polimorfismo pirandelliano ossia teatralità del narrato e narratività del teatro. Dal libro alla scena: L'uomo dal fiore in bocca», *Narrativa*, 11 (1997): 146-147.

AGUIRRE D'AMICO, Maria Luisa (Ed.), *Album Pirandello*, Milano, Mondadori, 1992.

AIROLDI NAMER, Fulvia, «Il messaggio de La Spera ne “La Nuova Colonia”», *Rivista di Studi Pirandelliani*, IV.2 (1984): 34-52.

ALESSIO, Antonio – PERSI HAINES, Claudia (Eds.), *L'enigma Pirandello*, Ottawa, Canadian Society for Italian Studies, 1988.

ALESSIO, Antonio, *Pirandello pittore*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1984.

ALGONGE, Roberto, «La scrittura teatrale e le estetiche tra le due guerre», SCRIVANO, Enzo (Ed.), *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1985, pp. 5-28.

-----, *Lo spazio scenico (o il teatro della morte)*, SCRIVANO, Riccardo (Ed.), *Teatro. Teoria e prassi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, pp. 123-138.

-----, *Madri, baldracche, amanti. La figura del femminile nel teatro di Pirandello*, Milano, Costa & Nolan, 1997.

-----, «Teoria e tecnica della messinscena nella trilogia del teatro nel teatro», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Trilogia del teatro nel teatro. Trilogia del teatro nel teatro. Pirandello e il linguaggio della scena*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2002, pp. 13-26.

ALTIERI BIAGI, Maria Luisa, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

ANDERSSON, Gösta, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966.

ANDREOLI, Annamaria, «Alla scoperta di una biblioteca», AA.VV., *I libri in maschera. Luigi Pirandello e le biblioteche*, Roma, Edizioni De Luca, 1996, pp. 11-88.

ANGELINI, Franca, «Il resto è silenzio», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e la parola*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000, pp. 93-102.

ARTIOLI, Umberto, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989.

ARTURI PARILLA, Catherine, *A theory for reading dramatic texts. Selected plays by Pirandello and García Lorca*, New York, Peter Lang, 1995.

BARATTO, Mario, «Gli “scritti teatrali” di Pirandello», GIOVANELLI, Paola Daniela (Ed.), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp. 223-236.

-----, «Il personaggio nel teatro», ANGELINI, Franca (Ed.), *Il punto su Pirandello*, Bari, Laterza, 1992, pp. 121-125.

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, «La trilogia pirandelliana e il rinnovamento del teatro», AA. VV., *Tutto Pirandello: poesie, saggi, romanzi, novelle, teatro*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1986, pp. 289-319.

BARBINA, Alfredo, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980.

BARILLI, Renato, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986.

-----, «Pirandello, le avanguardie storiche e la fine della rappresentazione», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999, pp. 55-70.

BARNES, John, «Pirandello e Samuel Beckett», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e l'Europa*, Lecce, Piero Manni, 2001, pp. 174-190.

BARUSCOTTO FERGOLA, Bianca, *La teatralità dal senso alla rappresentazione: "Sei personaggi in cerca d'autore"*, Milano, Franco Angeli, 1997.

BASSNETT McGUIRE, Susan, *Luigi Pirandello*, London, McMillan, 1983.

BENTLEY Eric, «Il tragico imperatore», *The Tulane Drama Review*, X.3 (1966): 60-75.

BIAZZO CURRY, Corrada, «Il trionfo della teatralità assoluta in Questa sera si recita a soggetto di Luigi Pirandello», *Canadian/American Journal of Italian Studies*, 20.55-56 (1997): 207-220.

BINI, Daniela, «L'ultimo teatro di Pirandello come sublimazione dell'erotismo», *Italica*, 70.1 (1993): 46-59.

-----, «L'attrice, ovvero il paradosso dell'esistenza autentica», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e la sua opera*, Palermo, Palumbo, 1997, pp. 53-160.

BISHOP, Thomas, *Pirandello and the French theater*, New York, New York UP, 1966.

BISICCHIA, Andrea, *Pirandello in scena. Il linguaggio della rappresentazione*, Novara, UTET, 2007.

BORSELLINO, Nino, «Tra narrativa e teatro: lo spazio dell'istrione», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e il teatro*, Palermo, Palumbo, 1985, pp. 51-62.

-----, «Madama Pace e altre maschere del demoniaco», AA. VV., *Pirandello e l'oltre*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1991, pp. 85-93.

BRIOSI, Sandro, «Un autore in cerca d'autore», *Yearbook of the British Pirandello Society*, 2 (1982): 55-65.

BUDOR, Dominique, «L'oggetto teatrale pirandelliano al confluire delle avanguardie», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999, pp. 201-207.

BULLEGAS, Giorgio, *Pirandello e "Lazzaro": il mito sulla scena*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.

BUSSINO, Giovanni, «Pirandello's personal experience with madness», *Canadian Journal of Italian Studies*, 6.22-23 (1983): 21-38.

CAESAR, Michael, «Enrico's foil: the function of Belcredi in "Enrico IV"», *The Yearbook of the British Pirandello Society*, 2 (1982): 48-54.

CÀLLARI, Francesco, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Venezia, Marsilio, 1991.

CANESTRARI, Remo, «Unità e identità personale nella psicologia della personalità», AA. VV., *La "Persona" nell'opera di Luigi Pirandello*, Milano, Mursia, 1990, pp. 7-15.

CANTELMO, Marinella, «Comunicazione teatrale vs comunicazione narrativa: per una semiotica del teatro pirandelliano», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e la lingua*, Milano, Mursia, 1994, pp. 105-130.

-----, «Vedere, far vedere, essere visti: dalla Weltaanschauung dell'autore alla visione narrativa», *Strumenti critici: rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, 11.1(1996): 111-135.

----- (Ed.), *L'isola che ride. Teoria, poetica e retoriche dell'umorismo pirandelliano*, Roma, Bulzoni, 1997.

CARRABINO, Victor, «Pirandello's characters in search of a Mask», *Review of National Literatures*, 14(1987): 123-135.

CATALANO, Ettore, *Delitti innocenti. La scena pirandelliana tra veleni ed emblemi femminili*, Bari, Laterza, 1998.

CHAMPAGNE, John, «A feminist Pirandello: female agency in As you desire me», *Forum Italicum*, 39.1 (2005): 49-72.



COMETA, Michele, «Pirandello e Lipps. Due letture psicologiche dell'umorismo», MILIOTO, Stefano – SCRIVANO, Enzo (Eds.), *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, Mursia, 1984, pp. 303-316.

CORRADI, Donato, *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.

CORRIGAN, Beatrice, «Pirandello and the theatre of the absurd», *Cesare Barbieri Courier*, 8.1 (1966): 3-6.

CORSINI, Giuliana, «La strategia del silenzio in Pirandello», *Otto/Novecento. Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria*, 19.5 (1995): 153-166.

CORSINOVI, Graziella, *Pirandello e l'espressionismo. Analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa*, Genova, Tilgher, 1979.

-----, «L'azione parlata” tra novità e tradizione: “Erlebnis” e “Einführung” per un teatro diverso», GIOVANELLI, Paola Daniela (Ed.), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp. 237-254.

-----, *Pirandello: tradizione e trasgressione. Studi su Pirandello e la letteratura italiana tra '800 e '900*, Genova, Tilgher, 1983.

-----, «Tra urlo e risata: prospettive espressioniste nel teatro di Pirandello», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999, pp. 33-43.

CRUPI, Vincenzo, *L'altra faccia della luna. Assoluto e mistero nell'opera di Luigi Pirandello*, Catanzaro, Rubettino Editore, 1997.

D'AMICO, Alessandro – TINTERRI, Alessandro, *Pirandello capocomico. La compagnia del Teatro d'Arte di Roma. 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987.

DASHWOOD, Julie (Ed.), *Pirandello. The theatre of paradox*, New York, Edwin Mellen Press, 1996.

DE CASTRIS, Arcangelo Leone, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1978.

-----, «Pirandello e il fascismo», AA.VV., *Pirandello e la politica*, Milano, Mursia, 1992, pp.175-186.

-----, *Il decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Bari, Laterza, 1995.

DE VECCHI PELLATI, Nicoletta, «La “messa in scena” umoristica della parola nelle Novelle per un anno», LAURETTA, Enzo, *Pirandello e la parola*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000, pp. 31-42.

DE VIVO, Alberto, «Henry IV and time», *Canadian Journal of Italian Studies*, 2.38-39 (1989): 40-50.

DEBENEDETTI, Giacomo, «Il recitativo: parola e ritmo in Pirandello», ANGELINI, Franca (Ed.), *Il punto su Pirandello*, Bari, Laterza, 1992, pp. 33-43.

DEL MINISTRO, Maurizio, *Pirandello scena personaggio e film*, Roma, Bulzoni, 1980.

DI BENEDETTO, Antonio, «Pirandello: il cimento dell'interpretazione. Un punto di vista psicoanalitico», *Narrativa*, 11 (1997): 67-85.

DOMBROSKI, Robert, «Pirandello e Freud: le dimensioni conoscitive dell'umorismo», GIOVANELLI, Paola Daniela (Ed.), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp. 59-67.

-----, «Follia come metafora in “Enrico IV”», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e il teatro*, Milano, Mursia, 1993, pp. 351-358.

DONATI, Corrado, *La solitudine allo specchio. Luigi Pirandello*, Roma, Lucarini, 1980.

-----, *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.

ECO, Umberto, «Pirandello ridens», ECO, Umberto, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 261-270.

ESSLIN, Martin, «Pirandello: Master of the naked masks», ESSLIN Martin, *Brief Chronicles. Essay on modern theatre*, London, Temple Smith, 1970, pp. 59-67.

FORD, Laura, «Prospettive, parvenze e fluttuazioni cubofuturiste. Pirandello e le sue interazioni fra tre avanguardie europee», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999, pp. 243-250.

FRESE WITT, Mary Ann, «Il linguaggio femminile nel teatro di Pirandello», LAURETTA Enzo (Ed.), *Pirandello e la lingua*, Milano, Mursia, 1994, pp. 143-146.

FRIED, Ilona, «Pirandello e il teatro dell'assurdo», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999, pp. 309-313.

GARDAIR, Jean-Michel, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977.

GERMANO, Joseph, «La forza drammatica di Così è (se vi pare)», *Forum Italicum*, 11 (1977): 184-191.

GIBELLINI, Pietro, «Lo strappo nel cielo di carta: dal Mattia Pascal alla cattura», CANTELMO, Marinella (Ed.), *L'isola che ride. Teoria, poetica e retoriche dell'umorismo pirandelliano*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 55-67.

GIOANOLA, Elio, «Mito e follia nell'Enrico IV», AA.VV., *La "Persona" nell'opera di Luigi Pirandello*, Milano, Mursia, 1990, pp. 121-140.

-----, *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997.

GIOVANELLI Paola Daniela, «Gli atti unici e il metateatro come ossessione», MILIOTO, Stefano (Ed.), *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1978, pp. 189-203.

-----, «Le novelle: violenza e seduzione nel femminile pirandelliano», MILIOTO, Stefano (Ed.), *La donna in Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1988, pp. 37-50.

-----, *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, 1994.

GIUDICE, Gaspare, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963.

GRANDE, Maurizio, «Natura creata: il paradosso del meta teatro in Pirandello», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e il teatro*, Milano, Mursia, 1993, pp. 157-168.

GRIGNANI Maria Antonietta, *Retoriche pirandelliane*, Napoli, Liguori, 1993.

GUARAGNELLA, Pasquale, *Il matto e il povero. Temi e figure in Sbarbaro, Pirandello, Vittorini*, Bari, Dedalo, 2000.

ILLIANO, Antonio, «Note sulle genesi del personaggio», MILIOTO, Stefano (Ed.), *Le novelle di Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1980, pp. 43-54.

-----, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Firenze, Vallecchi, 1982.

INGLESE, Andrea, «Una voce in cerca di personaggi: Beckett e Pirandello», *Testo a fronte*, 35 (2006): 115-141.

KLEM Lone, «La teatralità di “Enrico IV”», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e il teatro*, Milano, Mursia, 1993, pp. 359-373.

KNAPP, Bettina, «Machine and Magus in Pirandello's Tonight we improvise», *Modern Drama*, 30.3 (1987): 405-413.

KRYSINSKI, Wladimir, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

-----, «L'architettura dialogica dell'umorismo: linguaggio dei registri, linguaggio delle strutture», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e la lingua*, Milano, Mursia, 1994, pp. 269-274.

-----, «Pirandello – avanguardista assoluto», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999, pp. 209-212.

-----, «La verità del monologo: passioni e pulsioni in Pirandello», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e la parola*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000, pp. 155-161.

KUPREL, Diana A., «The hermeneutic paradox: Pirandello's *Così è (se vi pare)*», *The Yearbook of the Society for Pirandello Studies*, 17 (1997): 46-57.

LANGELLA, Giuseppe, «Teatro illustrativo e teatro dialettico. Sui “Sei personaggi” di Pirandello», BRUNI, Francesco (Ed.), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 409-439.

LAURETTA, Enzo, *Le novelle per un anno*, MILIOTO, Stefano (Ed.), *Le novelle di Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1980, pp. 19-32.

-----*Luigi Pirandello. Storia di un personaggio “fuori di chiave”*, Milano, Mursia, 1980.

LEÑERO, Carmen, *La luna en el pozo. Ensayos sobre el arte teatral entorno a Enrique IV de Luigi Pirandello*, México D.F., Sello Bermejo, 2000.

LEOPARULO, William, «Pirandello e Beckett», *Canadian/American Journal of Italian Studies*, 20. 55-56 (1997): 193-206.

LO CASCIO, Vincenzo, «Strutture temporali e strategie poetiche in Pirandello», GEERTS, Walter – MUSARRA, Franco (Eds.), *Luigi Pirandello: poetica e presenza*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 159-190.

LOPEZ CHUHURRA, Osvaldo, «Máscaras y rostro de Luigi Pirandello», *Cuadernos hispanoamericanos. Revista mensual de cultura hispánica*, 216 (1967): 521-537.

LUGNANI, Lucio, «Teoria dello straniamento ed estraniamento del teatro in “Questa sera si recita a soggetto”», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e il teatro*, Palermo, Palumbo, 1985, pp. 309-370.

LUTI, Giorgio, «Il monologo interiore in Pirandello e Svevo», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, Firenze, Vallecchi, 1984, pp. 167-183.

MACCHIA, Giovanni, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 2000.

MAGGI, Marina, «Enrico IV: la maschera e il nulla», *Esperienze letterarie: rivista trimestrale di critica e cultura*, 20.2 (1995): 71-80.

MARIANI, Umberto, «Pirandello all'origine del teatro esistenzialista e dell'assurdo», MANCINI, Albert – GIORDANO, Paolo – BALDINI, Pier Raimondo (Eds.), *Italiana*, Rosary College, River Forest, 1988, pp. 255-269.

-----, «L'altro capolavoro della trilogia sul teatro: Ciascuno a suo modo», *Italian Culture*, 8 (1990): 347-361.

-----, *La creazione del vero. Il maggior teatro di Pirandello*, Fiesole, Cadmo, 2001.

MARTINELLI, Luciana, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Edizioni Dedalo, 1992.

MASIELLA, Vitilio, «La mosca nella bottiglia. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal», BORSELLINO, Nino (Ed.), *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1988, pp. 67-82.

MASTROGIANAKOS, John, «Metaphors and fictions of self-preservation in *Il berretto a sonagli* and *Il giuoco delle parti*», *Quaderni d'italianistica. Official journal of the canadian society for italian studies*, 19.1 (1998): 41-69.

MAURINO, Fernando, «Pirandello: the plausible absurd», *Forum Italicum*, 1(1967): 259-266.

MAZZAMUTO, Pietro, «Il teatro dialettale di Luigi Pirandello», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e il teatro*, Palermo, Palumbo, 1985, pp. 93-125.

MAZZARO, Jerome, «Morality in Pirandello's Come tu mi vuoi», *Modern Drama*, 36.41 (1993): 556-568.

MEDA, Anna, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993.

MILIOTO, Stefano, «I Giganti della montagna, la villa incantata, il manipolo bizzarro del mago Crotone e una postilla al titolo», *Rivista di Studi Pirandelliani*, X.8-9 (1992): 39-51.

MISSIROLI Mario, «Caratteri generali dello spettacolo», ALONGE, Roberto, *Missiroli: i "Giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, Torino, Multimmagini, 1980, pp. 67-78.

MOESTRUP, Jørn, *The structural patterns of Pirandello's works*, Odense, Odense University Press, 1972.

MUÑIZ MUÑIZ Maria de las Nieves, «Pirandello nella critica spagnola (La funzione Cervantes)», *Pirandellian Studies*, 5 (1995): 126-147.

-----, «Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)», *Quaderns d'Italia*, 2 (1997): 113-148.

MUSARRA, Franco, *L'ironia come forza generativa in Pirandello*, GEERTS, Walter – MUSARRA, Franco (Eds.), *Luigi Pirandello: poetica e presenza*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 217-238.

NARDELLI, Federico Vittore, *Pirandello. L'uomo segreto*, Milano, Bompiani, 1986.

NARDI, Florinda, *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2006.

ORSINI, François, *Pirandello e l'Europa*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2001.

PAGANO, Tullio, «Enrico IV, ovvero: la vertigine della simulazione», *RLA. Romance Language Annual*, 6 (1994): 328-332.

PAOLUCCI, Anne, «Pirandello and the waiting stage of the absurd (with some observation on a new critical language)», *Modern Drama*, 28 (1980): 102-111.

-----, «'Non attualità' in Pirandello studies», Philip CORDARO (Ed.), *L'attualità di Pirandello*, New York, Pirandello Lyceum Press, 1986, pp. 1-11.

-----, «Pirandello: leader of the absurd», *PSA. The Official Publication of the Pirandello Society of America*, VIII (1992): 56-61.

PATRIZI, Giorgio, «Le strutture del tempo nel romanzo di Pirandello», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, Firenze, Vallecchi, 1984, pp.107-124.

POCKNELL, Brian, «The egg and the sword: structures and strategies in Il giuoco delle parti», *The Yearbook of the Society for Pirandello Studies*, 13(1993): 25-34.

POMILIO, Mario, *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Napoli, Liguori, 1966.

PUGLISI, Filippo, *Pirandello e la sua lingua*, Rocca di San Casiano, Cappelli, 1968.

PULLINI, Giorgio, «Dalla crisi della persona alla dissoluzione (vitale) del personaggio», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, Firenze, Vallecchi, 1984, pp. 25-51.

-----, «I romanzi di Luigi Pirandello», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e la sua opera*, Palermo, Palumbo, 1997, pp.17-31.

PUPINO, Angelo, *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 2001.

PUPPA, Paolo, «Per una scena infinita e illusoria: Lazzaro e la trilogia del mito», *Rivista di Studi Pirandelliani*, X.8-9 (1992): 53-63.

-----, *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Bari, Laterza, 1993.



RIGOBELLO, Giuliana, «La parola e il silenzio in Uno, nessuno e centomila», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e la parola*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000, pp. 199-210.

RIZZO, Gino, «Luigi Pirandello in search of a total theatre», *Italian Quarterly*, 45 (1968): 3-26.

ROUDANÉ, Matthew, «Didascalic discourse, representation, and Pirandello's Six characters in search of an autor», *PSA. The Official Publication of the Pirandello Society of America*, 7 (1991): 7-17.

RUSSO, Luigi, «Pirandello e la psicoanalisi», MILIOTO, Stefano – SCRIVANO, Enzo, *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, Mursia, 1984, pp. 31-54.

SALINARI, Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano. D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1993.

SANTERAMO, Donato, «Enrico IV: the perfect theatrical machine», *Rivista di studi italiani*, 17.2 (1999): 99-109.

-----, «Luigi Pirandello e Edward Gordon Craig: la crisi della rappresentazione», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999, pp. 299-307.

SAVIANE, Giorgio, «Il presurrealismo in Pirandello», MILIOTO, Stefano (Ed.), *Pirandello e il teatro del suo tempo*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1983, pp. 93-100.

SCIASCIA, Leonardo, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1983.

-----, *Pirandello dall'A alla Z*, Roma, L'Espresso, 1986.

SCRIVANO, Riccardo (Ed.), *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1985.

-----, «Nascita e svolgimento della poetica teatrale pirandelliana», GEERTS, Walter – MUSARRA, Franco (Eds.), *Luigi Pirandello: poetica e presenza*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 305-318.

-----, «Scetticismo e sentimento del mistero», AA. VV., *Pirandello e l'oltre, Pirandello e l'oltre*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1991, pp. 119-142.

-----, «L'assenza della parola. Dalla comunicazione verbale alla comunicazione naturale», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e la parola*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000, pp. 61-75.

SHARP, Corona, «Pirandello's use of puppetry as metaphor and technique», *English Studies in Canada*, 14.1 (1988): 26-38.

SICA, Anna, «Il "modo" dell'attore in Ciascuno a suo modo», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Trilogia del teatro nel teatro. Pirandello e il linguaggio della scena*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2002, pp. 13-26.

SICARI, Carmelina, *Profezie di modernità. Saggio sui miti di Pirandello*, Cosenza, Edizioni Pellegrini, 1989.

SICHERA, Antonio, *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Leo Olschki, 2005.

SPAMPINATO BERETTA, Margherita, «Pirandello: la teoria della parola», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e la parola*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000, pp. 13-27.

SPIZZO, Jean, «Rappresentazione e simulazione della follia nella "tragedia" di Enrico IV», ALONGE, Roberto (Ed.), *Studi pirandelliani. Dal testo al sottotesto*, Bologna, Pitagora, 1986, pp. 111-130.

SQUARZINA, Luigi, *Questa sera Pirandello. Scritti e note di regia*, Venezia, Marsilio, 1990.

STARKIE, Walter, *Luigi Pirandello*, Los Angeles, University of California Press, 1965.

STELLA, Vittorio, «Pirandello e la filosofia italiana», MILIOTO, Stefano –SCRIVANO, Enzo, *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, Mursia, 1984, pp. 5-30.

TILGHER, Adriano, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

TUSCANO, Pasquale, *L'identità impossibile L'opera di Luigi Pirandello*, Napoli, Loffredo, 1989.

UWAH, Godwin Okebaram, *Pirandellism and Samuel Beckett plays*, Potomac, Scripta Humanistica, 1989.

VERDONE, Mario, «Pirandello e il futurismo», LAURETTA, Enzo (Ed), *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999, pp. 45-54.

VICENTINI, Claudio, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970.

-----, «La poetica della recitazione nell'opera di Pirandello», GEERTS, Walter – MUSARRA, Franco (Eds.), *Luigi Pirandello: poetica e presenza*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 347-358.

-----, «Concept of acting in Pirandello's dramaturgy», *The Yearbook of the British Pirandello Society*, 7(1987): 45-57.

VITTI ALEXANDER, Maria Rosaria, «Madness and mask: themes and variations in Enrico IV», *PSA. The Official Publication of the Pirandello Society of America*, IV.5 (1989): 6-15.

-----, «Nomi come umorismo», *Canadian Journal of Italian Studies*, 13.40-41 (1990): 16-24.

-----, «Il male della parola», LAURETTA, Enzo (Ed.), *Pirandello e la parola*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000, pp. 165-170.

ZAISER RAINES, Wiesihan Gretchen, «En attendant Godot: reflexions on some parallels between Beckett and Pirandello», *Journal of European Studies*, 18.4 (1988): 253-266.

ZANGRILLI, Franco, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo, 1983.

-----, «The structure of Pirandello's short story», *PSA. The Official Publication of the Pirandello Society of America*, 1 (1985): 15-21.

-----, *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Torino, SEI, 1996.

-----, *Lo specchio per la maschera. Il paesaggio in Pirandello*, Napoli, Cassitto, 1994.

-----, *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Fiesole, Cadmo, 1995.

#### 4. Bibliografía beckettiana

AA.VV., *As no other dare fail. For Samuel Beckett on his 80th birthday by his friends and admirers*, London, John Calder, 1986.

ACHESON, James, *Samuel Beckett's artistic theory and practice*, London, MacMillan, 1997.

ADORNO, Theodor W., «Capire Finale di partita», COLOMBA, Sergio (Ed.), *Le ceneri della commedia*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 15-56.

ANDERS, Günter, «On Beckett's play *Waiting for Godot*», ESSLIN, Martin (Ed.), *Samuel Beckett. A collection of critical essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1965, pp. 140-151.

ANZIEU, Didier, *Beckett*, Bari, Marietti, 2001.

BARGALLÓ CARRATÉ, Juan, *Dialéctica de la presencia y ausencia en Beckett*, BARGALLÓ CARRATÉ, Juan – GARCÍA TORTOSA, Francisco (Eds.), *Samuel Beckett: palabra y silencio*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1991, pp. 9-31.

BARONE, Rosangela, *AAA – Divertimento beckettiano su Angoscia Abitudine Angoscia (Play, Come and Go, Rockaby)*, Bari, Adriatica Editrice, 1984.

BERNAL, Olga, *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*, Barcelona, Lumen, 1969.

BERTINETTI, Paolo, *Invito alla lettura di Samuel Beckett*, Milano, Mursia, 1984.

BIMONTE, Ada, *Nel labirinto di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1976.

BISHOP, Thomas, «The temptation of silence», AA.VV., *As no other dare fail. For Samuel Beckett on his 80th birthday by his friends and admirers*, London, John Calder, 1986, pp. 24-29.

BIXBY, Patrick, «*Watt* kind of man are you? Beckettian. Anthropology, cultural authenticity and Irish identity», *Samuel Beckett Today*, 15 (2005): 71-86.

BLIN, Roger, «Uno storico debutto», COLOMBA, Sergio (Ed.), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 295-313.

BORRIELLO, Antonio, *Samuel Beckett Krapp's last tape. Dalla pagina alla messinscena*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.

BRATER, Enoch, *Beyond minimalism. Beckett's late style in the theatre*, Oxford, Oxford UP, 1987.

-----, *Why Beckett*, London, Thames & Hudson, 1989.

-----, *The essential Samuel Beckett. An illustrated biography*, London, Thames & Hudson, 2003.

BRYDEN, Mary, *Women in Samuel Beckett's prose and drama*, Lanham, Barnes & Noble Books, 1993.

BUNING, Marius – HOUPPERMANS, Sjef (Eds.), *Intertexts in Samuel Beckett's work*, Amsterdam, Rodopi, 1994.

CAMPBELL, Charles, «The ritornello of Not I», JENKINS, Anthony – SAXTON, Juliana (Eds.), *The Beckett papers*, University of Victoria Beckett Festival, U of Victoria, 1996, pp. 21-27.

CAMPI, Riccardo, *Citare la tradizione. Flaubert, Eliot, Beckett*, Firenze, Alinea, 2003.

CASCETTA, Annamaria, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000.

CELATI, Gianni, «L'interpolazione e il gag», COLOMBA, Sergio (Ed.), *Le ceneri della commedia*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 83-105.

CHABERT, Pierre, «The body in Beckett's theatre», *Journal of Beckett Studies*, 8 (1982): 23-28.

CHEMI, Tatiana, «Beckett, Pirandello e il metateatro», ALFANO, Giancarlo – CORTELLESSA, Andrea (Eds.), *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*, Volume II, Roma, EDUP, 2006, pp. 121-138.

COHN, Ruby, *Back to Beckett*, Princeton, Princeton UP, 1973.

-----, *Just Play. Beckett's theater*, Princeton, Princeton UP, 1980.

-----, *A Beckett canon*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004.

CONNOR, Steven, «What? Where? Presence and repetition in Beckett's theatre», BUTLER, John – DAVIS, Robin (Eds.), *Rethinking Beckett. A collection of critical essays*, London, MacMillan, 1990, pp. 1-19.

COOKE, Virginia (Ed.), *Beckett on file*, London, Methuen, 1985.

DEIRDRE, Bair, *Samuel Beckett: a biography*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

ELAM, Helen, «Whispers out of time», JEFFER, Jennifer (Ed.), *Samuel Beckett. A casebook*, New York, Garland, 1998, pp. 17-37.

ELAM, Keir, «'Teste morte': narrazione come dannazione nei drammucoi di Beckett», DENTE BESCHIERA, Carla (Ed.), *Teatro inglese contemporaneo. Beckett, Pinter, Stoppard, Bond, Hampton*, Pisa, Edizioni ETS, 1995, pp. 59-85.

ESSIF, Les, *Empty figures on an empty stage. The theatre of Samuel Beckett and his generation*, Bloomington, Indiana UP, 2001.

EVANGELISTA, Liria, «'Nothing but the larks...?': fragmentaria aproximación a Not I», *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*, 3(1994): 7-14.

FRASCA, Gabriele, *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Napoli, Liguori, 1988.

FUSINI, Nadia, *B&B. Beckett e Bacon*, Milano, Garzanti, 1994.

-----, «Fino all'ultimo respiro, Beckett», FRASCA, Gabriele (Ed.), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Ospedaletto, Pacini, 2007, pp. 159-163.

GARCÍA LANDA, José Ángel, *Samuel Beckett y la narración reflexiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1992.

GARCÍA TORTOSA, Francisco, «El silencio en Esperando a Godot», BARGALLÓ CARRATÉ, Juan – GARCÍA TORTOSA, Francisco (Eds.), *Samuel Beckett: palabra y silencio*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1991, pp. 33-47.

GONTARSKY, Stanley, (Ed.), *The theatrical notebooks of Samuel Beckett. Volume III. Krapp's last tape*, New York, Grove Press, 1992.

-----, «L'estetica del disfacimento», COLOMBA, Sergio (Ed.), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 107-133.

----- «Staging himself or Beckett's late style in the theatre», *Samuel Beckett Today*, 6(1997): 87-97.

-----, «The body in the body of Beckett's theatre», *Samuel Beckett Today*, 11(2001): 169-177.

GRUBER, William, «Empire of light: luminosity and space in Beckett's theatre», JEFFER, Jennifer (Ed.), *Samuel Beckett. A casebook*, New York, Garland, 1998, pp. 203-223.

GUSSOW, Mel, *Conversation with (and about) Beckett*, London, Nick Herns Books, 1996.

HART, Clive, *Language and structure in Beckett's plays*, Gerard Cross Buckinghamshire, Colin Smythe Limited, 1986.

HENSEL, Georg, *Samuel Beckett*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

HESLA, David, «Being, thinking, telling and loving: the couple in Beckett's fiction», MOROT-SIR, Edouard – HARPER, Howard –



McMILLAN, Douglas (Eds.), *Samuel Beckett: the art of rethoric*, Chapel Hill, North Carolina Studies in Language and Literature, 1976, pp. 11-23.

HOMAN, Sidney, *Beckett's theatres. Interpretations for performance*, Crambury NJ, Associated University Press, 1984.

HOROWITZ, Evan, «Endgame: beginning to end», *Journal of Modern Literature*, 27.4 (2004): 121-128.

IANNOTTA, Antonio, *Lo sguardo sottratto. Samuel Beckett e i media*, Napoli, Liguori, 2006.

IBAÑEZ RODRÍGUEZ, Miguel, «La localización de los personajes en el teatro de Samuel Beckett», *Cuadernos de investigación filológica*, 16.1-2 (1990): 109-121.

-----, «El aspecto físico de los personajes en el teatro de Samuel Beckett», *Cuadernos de investigación filológica*, 18.1-2 (1992): 19-33.

IHAB, Hassam, *The literature of silence. Henry Miller and Samuel Beckett*, New York, Alfred A.Knopf, 1967.

JAQUART, Emmanuel, «Endgame, master game», *Journal of Beckett Studies*, 4.1 (1994): 77-92.

KELLY, Katherine, «The orphic mouth in 'Not I'», *Journal of Beckett Studies*, 6 (1980): 73-80.

KENNEDY, Andrew K., *Six dramatists in search of a language. Studies in dramatic language*, Cambridge, Cambridge UP, 1975.

KNOWLSON, James and Elizabeth, *Beckett remembering, remembering Beckett. Uncollected interviews with Samuel Beckett and memories of those who knew him*, London, Bloomsbury, 2006.

KNOWLSON, James, *Damned to fame. The life of Samuel Beckett*, New York, Bloomsbury Publishing, 1996.

LAWLEY, Paul, «Symbolic structure and creative obligation in 'Endgame'», *Journal of Beckett Studies*, 5 (1979) :45-68.

LEGORBURO Beatríz, «Beckett y la cabala del vacío», *Beckettiana. Cuadernos del seminario Beckett*, 2 (1993): 11-15.

LEITON, Gabriela, «Beckett y una estética del fracaso: acerca de las shorter plays», *Beckettiana. Cuadernos del seminario Beckett*, 1 (1992): 35-45.

-----, «La imposible totalidad: los dobles en el teatro de Samuel Beckett», *Beckettiana. Cuadernos del seminario Beckett*, 3 (1994): 25-29.

-----, «Acerca de la esperanza y de la desesperanza en Happy Days», *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*, 4 (1995): 67-79.

LEVENTHAL, Abraham J., «The Beckett hero», ESSLIN, Martin (Ed.), *Samuel Beckett. A collection of critical essays*, Engelwood Cliffs, Prentice Hall, 1965, pp. 37-51.

LEVITT, Jesse, «Names in Samuel Beckett's theatre: multilingual humor», *Geolinguistic. Journal of the American society of geolinguistic*, 11(1985): 119-138.

-----, «Names in Beckett's theatre. Irony and mystification», *Literary Onomastics Studies*, 4 (1997): 49-63.

LEVY Eric, «Desintegrative process in Endgame», *Samuel Beckett Today*, 4 (2002): 263-269.

-----, «Krapp's last tape and the Beckettian mimesis of regret», *Sidney Studies in English*, 28 (2002): 51-69.

-----, «The Beckettian mimesis of the absence», en *Colby Quarterly*, 39.2 (2003):137-150.

LIBERA, Antoni, «Structure and pattern in 'That Time'», *Journal of Beckett Studies*, 6 (1980): 81-89.

LOCATELLI, Carla, «Il teatro di Beckett dal 1970: oltre il falso movimento», *Strumenti Critici*, 61.3 (1989): 371-393.

LYONS, Charles, «Giorni Felici e la convenzione drammatica», COLOMBA, Sergio, *Le ceneri della commedia*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 233-251.

MARGARIT, Lucas, «Samuel Beckett y el vaciamiento del signo», *Beckettiana. Cuadernos del seminario Beckett*, 4 (1995): 59-65.

-----, *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

McMILLAN, Dougald – FEHSENFELD, Martha (Eds.), *Beckett in the theatre. The author as practical playwright and director*. London, John Calder, 1988.

McMULLAN, Anna, *Theatre on trial. Samuel Beckett's later drama*, New York, Routledge, 1993.

MEMOLA, Massimo Marino, «Crisi e frantumazione del soggetto nell'opera di Samuel Beckett», *Quaderni di teatro*, V.17 (1982): 151-178.

MERCIER, Vivian, *Beckett/Beckett*, London, Souvenir Press, 1990.

MONTALTO, Sandro, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

MONTALVO, Manuel, *Samuel Beckett (1906-1989)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000.

MONTES, Elina, «'Rockaby': memoria y desintegración del lenguaje», DUBATTI, Jorge (Ed.), *Samuel Beckett en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998, pp. 183-187.

MOONEY, Sinéad, *Samuel Beckett*, Horndon, Northcote, 2006.

MUCCI, Lorenzo, *Beckett, l'ultimo drammaturgo rifondatore. Come la sua «umanità in rovina» ha rigenerato la scrittura per le scene*, Roma, Bulzoni, 2004.

NASCIMENTO ROSA, Armando, *Falar no deserto. Estética e psicologia em Samuel Beckett*, Lisboa, Cosmos, 2002.

NOJOURMIAN, Amir Ali, «Samuel Beckett's The Unnamable», *Samuel Beckett Today*, 14 (2004): 387-404.

'O GORMAN, Kathleen, «'But this other awful thought': aspects of the female in Beckett's Not I», *Journal of Beckett Studies*, 1.1-2 (1992): 77-94.

OKAMURO, Minako, «Theatre as a magnetic field: a study of Footfalls», *Samuel Beckett Today*, 2 (1993): 321-325.

OLIVA, Rento, *Samuel Beckett. Prima del silenzio*, Milano, Mursia, 1967.

OPPENHEIM, Lois (Ed.), *Directing Beckett*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994.

PASQUALICCHIO, Nicola, *Il sarto gnostico. Temi e figure del teatro di Beckett*, Verona, Ombre Corte, 2006.

PATTIE, David, *The complete critical guide to Samuel Beckett's prose and drama*, Boston, Barnes&Noble, 1983.

PÉREZ NAVARRO, Francisco, *Galería de moribundos. Introducción a las novelas y al teatro de Samuel Beckett*, Barcelona, Grijalbo, 1976.

POUTNEY, Rosemary, *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-76. From All that fall to Footfalls with commentaries on the latest plays*, Buckinghamshire, Colin Smythe Limited, 1988.

-----, «Tre voci in forma di commedia», COLOMBA, Sergio (Ed.), *Le ceneri della commedia*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 253-263.

PRIGENT, Christian – SHARP, Michele, «A descent from clown», *Journal of Beckett Studies*, 3.1 (1993): 1-19.

PROIETTI GAFFI, Alessia, *Samuel Beckett. Alla ricerca del silenzio perfetto*, Firenze, Firenze Atheneum, 2001.

READ, David, «Artistic theory in the work of Samuel Beckett», *Journal of Beckett Studies*, 8 (1982): 7-22.

REID, Alec, «From the beginning to date: some thoughts on the plays of Samuel Beckett», COHN Ruby (Ed.), *Samuel Beckett. A collection of criticism*, New York, McGraw Hill, 1975, pp. 63-72.

RESTIVO, Giuseppina, *Le soglie del postmoderno: "Finale di partita"*, Bologna, Il Mulino, 1991.

ROCHE, Anthony, «Samuel Beckett: the great plays after Godot», KIBERD, Declan (Ed.), *Samuel Beckett. 110 years. Centenary essays*, Dublin, New Island, 2006, pp. 59-69.

SALVAT I FERRÈ, Ricard, «Adaptaciones del teatro de Beckett», BARGALLÓ CARRATÉ Juan – GARCÍA TORTOSA Francisco (Eds.), *Samuel Beckett: palabra y silencio*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1991, pp. 119-130.

SCHECHNER, Richard, «There's lots of time in Godot», COHN Ruby (Ed.), *Casebook on Waiting for Godot*, New York, Grove Press, 1967, pp. 175-187.

SCHULUETER, June, *Metafictional characters in modern drama*, New York, Columbia UP, 1979.

SCHWALM, Helga, «Beckett's trilogy and the limits of self-deconstruction», *Samuel Beckett Today*, 6 (1997): 181-191.

SEGRE, Cesare, «La funzione del linguaggio nell'Acte sans paroles», COLOMBA, Sergio (Ed.), *Le ceneri della commedia*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 211-232.

SERRANO, Rafael, «El lenguaje y la soledad o el mundo de Samuel Beckett», *Primer Acto*, 116 (1970): 20-27.

SERREAU, Geneviève, «Beckett's clowns», COHN Ruby (Ed.), *Casebook on Waiting for Godot*, New York, Grove Press, 1967, pp. 171-175.

SPERO, Susanna, «L'avvento del teatro. Spazio scenico e spazializzazione nelle prime opere teatrali di Samuel Beckett», FRASCA, Gabriele (Ed.), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, pp. 59-77.

SPINALBELLI, Rosalba, «Endgame: gioco al massacro del linguaggio», *Quaderni di teatro*, VII.23 (1984): 85-106.

STALKER, Robert, «Trauma, testimony and Beckett's Not I», JENKINS, Anthony – SAXTON, Juliana (Eds.), *The Beckett papers*, University of Victoria Beckett Festival, U of Victoria, 1996, pp. 13-20.

TAGLIAFERRI, Aldo, *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, Milano, Feltrinelli, 1967.

-----, *La via dell'impossibile. Le prose brevi di Beckett*, Roma, Edup, 2006.

TALENS Jenaro, *Conocer Beckett y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979.

TUBRIDY, Derval, «Vain reasoning: Not I», JEFFER, Jennifer (Ed.), *Samuel Beckett. A casebook*, New York, Garland, 1998, pp. 111-131.

ULHMANN, Anthony, *Beckett and post structuralism*, Cambridge, Cambridge UP, 1999.

VÁSQUEZ MEDEL, Miguel Ángel, «Malone muere, del cuestionamiento de la existencia», BARGALLÓ CARRATÉ, Juan – GARCÍA TORTOSA, Francisco (Eds.), *Samuel Beckett: palabra y silencio*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1991, pp. 65-76.

VELÁZQUEZ ESQUERRA, Ignacio J., «Molloy: algunas claves de interpretación», BARGALLÓ CARRATÉ, Juan – GARCÍA TORTOSA, Francisco (Eds.), *Samuel Beckett: palabra y silencio*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1991, pp. 49-64.

VELISSARIOU, Aspasia, «Not I: an aborted autobiography», *Journal of dramatic theory and criticism*, 8 (1993): 45-59.

VENTIMIGLIA, Dario, *Il teatro di Samuel Beckett*, Padova, Liviana Editrice, 1973.

VISCONTI, Laura, *Archetipi beckettiani*, Pescara, Tracce, 1990.

WEBB, James, *The plays of Samuel Beckett*, Seattle, U of Washington P, 1974.

WEISS, Catherine, «Bits and pieces: the fragmented body in Samuel Beckett's Not I and That Time», *Journal of Beckett Studies*, 10.1-2 (2000): 187-195.

-----, «Perceiving bodies in Beckett's *Play*», *Samuel Beckett Today*, 11 (2001): 86-193.

WILSON, Sue, «Versions of the vision in Samuel Beckett's Krapp's last tape», *English language notes*, 40.3 (2003): 76-82.

WORTON, Michael, «Waiting for Godot and Endgame: theatre as text», PILLING, John (Ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge UP, 1994, pp. 67-87.

## 5. Textos generales

ALLEGRI, Luigi, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari, Laterza, 1998.

ASTON, Elaine – SAVONA, George, *Theatre as a sign-system*, London, Routledge, 1991.

BATTISTI, Carlo – ALESSIO, Giovanni, *Dizionario etimologico italiano. Volume III*, Firenze, Barbera, 1975.

BERARDINELLI, Alfonso et alii, *La cultura del Novecento*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1984-1985.

BORRELLO, Rosalma Alina, *La maschera e il vuoto*, Roma, Aracne, 2005.

BROCKETT, Oscar G., «Some reflections on Research in Theatre History», *Educational Theatre Journal*, 17 (1965): 111-117.

-----, *The essential theatre*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1988.

BRUSTEIN, Robert, *The theatre of revolt: an approach to modern drama*, Boston, Little Brown & Company, 1964.

CARLSON, Marvin (Ed.), *Theatre semiotics: signs of life*, Bloomington, Indiana UP, 1990.

-----, «The status of stage directions», *Studies in Literary Imagination*, 24.2 (1991): 37-48.

-----, *Theories of theatre: a historical and critical survey from the Greeks to the present*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.

-----, *Performance: a critical introduction*, London, Routledge, 1996.



- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.
- COROMINES, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991.
- DE MARINIS Marco, «Problemi e aspetti di un approccio semiotico al teatro», *Lingua e Stile. Trimestrale di linguistica e critica letteraria*, 10 (1975): 343-357.
- , *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.
- , *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988.
- DE TORO Fernando, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1992.
- DEVOTO, Giacomo, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Firenze, Le Monnier, 1968.
- ELAM, Keir, «Language in the Theatre», *Substance. A Review of Theory and Literary Criticism*, 18 (1977): 139-161.
- , «Appunti sulla deissi, l'anafora e le trasformazioni nel testo drammatico e sulla scena. Segmentazione di brani da alcuni testi teatrali», AA.VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Formichiere, 1978, pp. 97-128.
- , *The semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980.
- ESSLIN, Martin, *The theatre of the absurd*, Garden City N.Y., Doubleday, 1961.
- GLARE, Peter G.W., *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- GRUBER, William, *Missing Persons: character and characterization in modern drama*, Athens, University of Georgia Press, 1994.

HARRIS, SMITH Susan Valeria, *Masks in modern drama*, London, University of California Press, 1984.

KRYSINSKI Wladimir, «La manipulación referencial en el drama moderno», *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, 4 (1989): 9-31.

LUPERINI, Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1994.

MARCHESE, Angelo – FORRADILLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994.

MOLINARI, Cesare, *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 1997.

PARIS, Rita, *Persona. La maschera nel teatro antico*, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1990.

PAVIS, Patrice, «Del texto a la puesta en escena: la travesía histórica», *American Journal of Comparative and Cultural Studies*, 13 (1988): 29-50.

-----, «Approaches to Theatre Studies», *Assaph. Studies in the Theatre*, 6 (1990): 23-42.

-----, «Performance Analysis: Space, Time, Action», *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, 11 (1996): 11-32.

-----, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998.

-----, «Líneas y tendencias en la dramaturgia francesa contemporánea», *Apuntes. Teatro*, 116 (1999): 83-92.

-----, «Del silencio en las estructuras: sobre algunas escrituras dramáticas contemporáneas», *Apuntes Teatro*, 2 (2001): 174-184.

-----, «Theatre studies and interdisciplinarity», *Theatre Research International*, 26 (2001): 153-163.

ROZIK, Eli, *Language of the theatre*, Glasgow, Theatre Studies Publication, 1992.

SCHMID, Herta (Ed.), *Semiotics of Drama and Theatre: new perspectives in the theory of Drama and Theatre*, Amsterdam, Benjamins, 1984.

SINISTERRA, José Sanchis, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.

TALENS, Jenaro (Ed.), *Elementos para una semiótica del texto artístico: poesía, narrativa, teatro, cine*, Madrid, Cátedra, 1988.

TESSARI, Roberto, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1989.

VALENCY, Maurice, *The end of world: an introduction to contemporary Drama*, Oxford, Oxford UP, 1980.

VILLEGAS, Juan, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1991.

YARZA, Florencio I. Sebastián, *Diccionario griego-español*, Barcelona, Ramón Sapena, 1988.

ÜBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

-----, *Reading theatre III: theatrical dialogue*, New York, Legas, 2002.