

# Los mitos en el teatro de Luigi Pirandello

Gilda Marta Herrera\*



Luigi Pirandello nació en Caos, un caserío cercano a Agrigento, en Sicilia, el 28 de junio de 1867 y murió en Roma el 10 de diciembre de 1936.

En los primeros años del nuevo siglo, cuando lo arruinó la inundación de la mina de azufre en que había invertido hasta la dote de la esposa, Pirandello, urgido por la necesidad, comenzó a escribir para los periódicos los cuentos que después fueron recogidos en los volúmenes de CUENTOS PARA UN AÑO. Así maduró su vocación de escritor que, posteriormente, se expresó en forma aún más original y desconcertante en las *novelas*, en las *comedias* y en los *dramas*.

Pirandello, en sus obras, quiere representar «la vida desnuda, sin orden, llena de contradicciones», una vida misteriosa en que bullen los pensamientos más extraños, como relámpagos de locura, que no nos confesamos ni siquiera a nosotros mismos.

El escritor, en el prefacio de SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR afirma que al servicio de su arte tiene una empleadita despectiva y burlona llamada Fantasía que se divierte llevándole a la casa a la gente más descontenta del mundo, enredada en los casos más extraños e imprevistos.

En realidad, toda la obra de Pirandello se desarrolla bajo el signo de la derrota que en sus múltiples facetas se llama rencor, sentido de soledad, inconsistencia moral y metafísica o rebelión estéril y absurda.

Nada es verdad, nada es real, no hay nada que justifique vivir: todo es un juego de ilusiones creadas por quien las piensa o las sueña y cada uno las crea a su modo, volviéndose incapaz de comunicarse con los otros. Pero ni siquiera el individuo que crea este mundo de ilusiones tiene una estabilidad intrínseca: su personalidad aparece desdoblada, multiplicada, hasta llegar a disolverse en la nada: él es verdaderamente UNO, NINGUNO, CIEN MIL.

\* Profesora de la Escuela de Lenguas Modernas, U.C.R.

La vida para Pirandello es una fantasmagoría de sombras inaferrables. Su concepto del mundo se funda esencialmente en:

*«...la negación de una verdad objetiva válida para todos, sobre la desconfianza en la posibilidad de la comprensión recíproca, por lo tanto, en la soledad trágica del hombre que inmobilizado en la imposibilidad de comunicarse con los otros, no tiene más salida que la negación violenta de los otros (homicidio) o de sí mismo (suicidio) a menos que se abra la válvula liberadora de la locura o que lo adormezca una resignación inerte. Y en violento contraste con este trágico e irracional mundo humano, está exaltada y mitificada la naturaleza, una naturaleza inconsciente e inocente, símbolo para el hombre de una felicidad lejana e imposible» (Petronio, 1965: 841-842).*

Pirandello se propuso arrancarle al hombre la máscara de hipocresía que la misma sociedad le impuso, para descubrirlo en su trágica inconsistencia y vanidad. Logró hacerlo, pero no supo sustituir esa máscara con valores positivos: dejó al hombre con su angustia existencial. Él se limitó a llevar a sus extremas consecuencias la disolución de la persona, promovida por el idealismo alemán, el subjetivismo exasperado del decadentismo y, al mismo tiempo, se reveló como un inmanentista desilusionado, consciente de que al negar a Dios cae en un escuálido vacío.

Bajo este aspecto, es el precursor del pensamiento contemporáneo que capta al hombre desasido de cualquier certeza y el precursor de la angustia existencial, de la incomunicabilidad, de la alienación del yo, del deseo inconsciente con que reacciona el hombre frente al mundo corrupto. En este sentido, Pirandello se enfrenta con su propio tiempo y lo supera.

La realidad para Pirandello es una ficción-proyección del pensamiento humano. La realidad objetiva es un absurdo. Todo es relativo. Es verdad solamente lo que el hombre considera como verdad. Cada uno de nosotros, por ejemplo, se ve a sí mismo en un momento dado, radicalmente diverso de como lo ven los demás y de como él mismo puede verse en otro momento de su vida y en otras circunstancias.

En la comedia *Así es (SI ASÍ OS PARECE)* que tiene un título tan significativo, un personaje afirma:

*«...yo soy realmente tal como me ve usted. Pero eso no quita, amiga mía, que yo sea también tal como me ve su marido, mi hermana, mi sobrina y la señora... porque ellos tampoco se engañan».* (Pirandello, 1965: 212).

Esta es la situación trágica del personaje pirandelliano: un ser en asombrado y continuo descubrimiento de sí mismo, siempre cambiante y, a menudo, desconcertado, al encontrarse tremendamente diferente de como se creía.

Pirandello, en una entrevista concedida a *CORRIERE DELLA SERA* (20-2-1920), así explica el efecto desconcertante de su teatro:

*«Cuando uno vive, vive y no se ve. Ahora bien, haced que alguien se vea en un espejo en el acto de vivir arrastrado por sus pasiones: o se queda atónito y desconcertado por su aspecto, o vuelve los ojos para no ver su propia imagen, o furioso, rompe el espejo de un puñetazo para no verla más. Y si antes reía, ya no puede reír más; y si antes lloraba, ya no puede llorar más. En fin, resulta forzosamente una calamidad. Esta calamidad es mi teatro».* (Pirandello: *CORRIERE DELLA SERA*, 1920).

Pirandello escribió 48 obras teatrales. Todas ponen en escena el drama de quien se descubre en cambio continuo e incapaz de comunicarse con los demás. El personaje pirandelliano, en síntesis, como lo fue en los cuentos y en las novelas, en el teatro también está siempre en polémica con el mundo en que vive porque la sociedad no lo comprende o porque lo acusa injustamente o porque no logra adecuarse a ella.

Por lo menos 28 comedias reflejan temas ya tratados en los cuentos, aunque el autor, en un artículo de 1899, había afirmado que todas las relaciones entre la narrativa y el drama son nocivas.

## Los mitos

Después de las últimas expresiones del drama *VESTIR A LOS DESNUDOS - EL HOMBRE CON LA FLOR EN LA*

BOCA - CUANDO SE ES ALGUIEN - COMO TÚ ME QUIERES, etc. que insisten en la vanidad de cualquier ilusión y en la angustia secreta e incommunicable que cada uno lleva en sí, Pirandello se vuelve hacia los mitos.

Es el período final de su vida: aquél en el que los críticos vislumbran una infiltración de surrealismo que coincide con la publicación de la novela UNO, NINGUNO Y CIENTO MIL.

Es un hecho que las obras de Pirandello son influenciadas por los movimientos literarios del tiempo -desde el realismo al decadentismo y hasta el surrealismo- y por las crisis que se presentan en el mundo. Pero es suya -típicamente pirandelliana- la perpetua agitación de los problemas humanos y sociales, aunque en la trilogía de los mitos: LA NUEVA COLONIA, el mito social, LÁZARO, el mito religioso, LOS GIGANTES DE LA MONTAÑA, el mito del arte, se suaviza aquella desesperada tristeza que había marcado y distinguido las obras precedentes.

Pirandello asume ahora,

*«una posición menos polémica, menos desesperada, que aunque no hace pensar en una actitud optimista, en una fe positiva, ciertamente es un prelude de un arte nuevo que pareciera querer inspirarse en la compasión, evadirse de la realidad, refugiarse en la fantasía. Pero al actuar así, él desnaturaliza su misma vocación de escritor problemático y a su modo, realista, y pesimista.*

*La relativa tranquilidad y serenidad espiritual que había encontrado en aquellos años de paz que siguieron a la gran guerra europea, después del regreso de los hijos, después del definitivo internamiento de la esposa en una casa de salud, su mismo éxito como escritor, un difuso sentimiento de bienestar, lo libran del sufrimiento de su desgraciada suerte» (Giacalone, 1966: 283).*

Lo anterior es verdad, pero parece existir una razón aún más íntima: si el arte cede al conformismo del tiempo es sobre todo porque se agotó la energía polemista original del autor. Él ahora prefiere evadirse de la tragedia en el mito, para abrirse a la esperanza. Pero es una solución que no convence. Además, el vocablo que Pirandello escoge para clasificar sus últimas obras -«mito»- revela un mundo que se tiñe

más de sentimientos que de ideales, de religiosidad más que de religión.

LA NUEVA COLONIA: el mito social.

En LA NUEVA COLONIA Pirandello propone el mito social y quiere exaltar la fuerza purificadora de la maternidad.

En un pequeño puerto pesquero la mayoría de los pescadores ha participado en contrabandos. Algunos de ellos, por castigo, estuvieron confinados en una isla, que posteriormente fue desalojada por las autoridades porque a raíz de un terremoto se empezó a hundir. Sin embargo, años después, muchos de ellos siguen soñando con la isla.

*«...cuando nos sacaron, mirando, mientras nos alejábamos - quizá fuera imaginación - el monte, que era alto, nos pareció aplastado. Lo estoy viendo aún, tal como había sido, en el cielo. Parecía que respirase. Los flancos como de felpa. Y en los claros, cuando íbamos después del trabajo, ya casi a oscuras, la dura desnudez de la roca quemaba aún de sol, al tocarla. Y aquellas casitas de la cima... Apenas se alejaba la noche eran las primeras que se lavaban con luz de alba las fachadas, como nosotros la cara con agua. ¡Y qué otro olor aquél, comparado con el de esta agua negra de nuestra caleta! En derredor, todo un agitarse de aguas tan azules que el cielo parecía blanco» (Pirandello, 1934: 85-86).*

Luz, la prostituta que tiene un hijo con uno de los pescadores, también sueña con ir donde nunca ha estado, «...donde las palabras - tú no sabes cómo ocurre - las dices, las oyes y te resultan nuevas» (Pirandello, 1934: 88).

En el pueblo la vida se les hace cada vez más difícil a los pescadores señalados como contrabandistas, porque los acusan, con razón o sin ella, de todo lo malo que sucede. Entonces, unos cuantos de ellos deciden autoexiliarse yéndose a vivir a la isla, aceptando el riesgo del peligro de muerte:

*«¡Y decirlo a gritos! ¡Nuestra alegría: modificar nuestras vidas! ¿Por qué nos debe ser negado si aquí ya nadie quiere ayudarnos a*

*vivir una vida mejor? Vamos a buscar el modo de mejorarla nosotros mismos, lejos, aún a costa de morir... Hay allá tierra para trabajar, y mar...»* (Pirandello, 1934: 97).

Luz, gracias a su maternidad, se redime y decide ir a vivir ella también a la isla con su hijo, ya de cinco meses. Para colmar su entusiasmo descubre que a pesar del tiempo transcurrido puede amamantarlo aún.

En la isla sus nuevos habitantes, por un cierto tiempo, logran vivir honestamente. Pero poco tiempo después, uno de ellos llamado Crocco, vuelve irremediabilmente a la antigua corrupción y con algunos hombres y mujeres del continente, que desembarcaron en la isla, provoca el desenfreno bestial de los instintos que ya la civilización corrupta había estimulado.

Sólo Luz resiste sostenida por su sueño de honestidad reconquistada y por la maternidad. Cuando traten de quitarle al hijo, la tierra temblará y la isla será sumergida por las aguas con todos sus habitantes. Sólo ella y su niño lograrán salvarse pues la cima del monte en que están sobresale como un escollo. Homenaje a la grandeza de la maternidad? Tal vez. Pero en el sueño frustrado de los isleños que quieren reconstruirse una vida honesta y que son inmediatamente agredidos por la llegada de los hombres 'civilizados' -que imponen sus leyes y sus costumbres, símbolo evidente de corrupción- Pirandello, una vez más, expresa el fracaso de la humanidad.

En resumen, él quiere demostrar que aún cuando el hombre trate de huir de las costumbres de una sociedad corrupta, lleva siempre consigo sus bajos instintos que tarde o temprano lo arrastran.

En el mito de la isla que es tragada por las aguas con sus habitantes, parece concretarse la maldición de Pirandello contra la invencible mentira de la vida de los hombres.

#### LÁZARO: el mito religioso.

El problema central de la obra es el de la fe y es significativo que Pirandello la encasille entre los mitos.

Es necesario aclarar que la fe vivida por Diego, el protagonista, sería mejor llamarla 'manía religiosa'. Él, por su concepto personal de la religión que es sentido sólo como una realidad de ultratumba, despre-

cia todas las manifestaciones vitales y provoca la infelicidad de su familia. Su esposa Sara se fue de la casa, porque él le impidió educar a los hijos: Lía fue mandada a un internado donde se enfermó de parálisis, pues sus piernas se paralizaron y Lucio, desde muy niño, tuvo que entrar al seminario aunque no tuviera vocación religiosa.

*«Sí, tenía..., tenía una angustia... - confesará el hijo a la madre después de haber abandonado el seminario -angustia por la vida que hubiera podido ser tan hermosa. Me parecía sentir la alegría de una carrera por el campo, en el verde dorado por el sol, al aire libre. Percibo tan hondamente la sensación de los lugares, el olor de las cosas... Mira, mamá, incluso la fe, cuando tan chiquitín estaba en el seminario, era..., era olor, sabor..., olor a incienso, olor a cera..., sabor de la hostia...»* (Pirandello, 1934: 243-244).

El hijo, la hija enferma y la esposa son víctimas de un fanatismo dañino orientado sólo a la realidad del más allá, que desprecia los bienes de la vida. Es completamente oscurantista.

El mismo padre vive la amarga experiencia de su manía religiosa cuando -según los médicos- se queda muerto por más de una hora y después revive. El «milagro» de su resurrección se vuelve tema obsesivo de la segunda parte de la obra: Diego les grita a todos que falló en su experiencia religiosa porque en aquella hora en que estuvo clínicamente muerto no había experimentado a Dios ni al más allá. Es angustioso el grito que revela el derrumbamiento de un mundo en el que había creído fanáticamente.

*«Porque yo estuve muerto - ustedes lo saben - todos lo han visto... Muerto, muerto... También usted lo vio, Monseñor... Y luego él me hizo revivir... Y yo no he sabido nada, y no sé nada, ¡no sé nada, Monseñor! ¡Si aquello era un negocio: quiebra, quiebra! Yo puedo gritarlo a todo el mundo: ¡quiebra!, ¡porque lo sé! ¡Si era una fe sincera como la mía, que la pierdan! ¡Piérdanla!»* (Pirandello, 1934: 260).

Diego siente que su vida está a punto de hundirse en la nada, en el abismo de la frustración.

Opuesta a esta religión del más allá que niega todos los valores de la vida presente, Pirandello resalta una religión natural en la que triunfa la vida en Sara, la esposa, y en Lucio. El hijo, enfrentado al amargo escepticismo del padre que ve destruido todo su mundo, decide 'sacrificar' su propia vida volviendo a vestir la sotana para ofrecerle a su padre, con su testimonio, un nuevo motivo de fe. Lucio sacrifica su vida por una precisa razón. Él, en efecto, se hace sacerdote aún sin creer personalmente por la salvación del padre.

Este es el extremo absurdo del personaje pirandelliano que debe vivir su máscara, siempre irremediablemente, aun movido por la caridad, para no precipitarse en el vacío absoluto que lo rodea.

LOS GIGANTES DE LA MONTAÑA: el mito del arte.

LOS GIGANTES DE LA MONTAÑA, el drama que representa el mito del arte, es tal vez el más representativo aunque haya quedado inconcluso. En una entrevista concedida al periodista Bottazzi del *CORRIERE DELLA SERA* el 13 de octubre de 1928, en Roma, se demuestra que el autor ya tenía el esquema completo de su obra, aunque todavía no la hubiera escrito y no hubiera decidido el nombre que le pondría.

*«...Una gran actriz quiere llevar a la escena la obra de un poeta muerto, a quien ella amó platónicamente. Con este fin sacrifica su vida y su riqueza, arrastrando con ella en una vida errante a una compañía de comediantes. Llegan un día a un país donde viven unos hombres extraños, verdaderos gigantes, habitantes de las montañas, que con enorme violencia han obligado a las fuerzas de la naturaleza a someterse a su voluntad. Son ricos y bárbaros, absolutamente privados de cualquier interés intelectual. Nunca han visto ninguna obra de teatro ni saben de qué se trata. Estos brutales gigantes, frente a la representación de la obra de arte que se concedieron como un lujo real, no logran, naturalmente, distinguir a los actores de los personajes que representan, ni entender nada del valor espiritual de la obra. Interrumpen continuamente, piden explicaciones, quieren que las cosas se desarrollen según sus simpatías y antipatías, confunden la ficción escénica con la realidad de la vida. Llegaron al espectáculo después de un colosal*

*banquete, borrachos y feroces y cuando la actriz reacciona en defensa de la obra de arte, a ella y a sus compañeros los aplastan y destruyen como si fueran juguetes»* (Pirandello, 1951: 199-200).

Este mito es, en cierto sentido, el testamento de Pirandello, quien compuso mentalmente la escenografía del tercer acto en la penúltima noche de su vida y se la indicó al hijo Stéfano.

Su última voz, animada por la voluntad de creer, de encontrar una certeza, una vez más se pierde dolorosamente en la ilusión.

Pirandello, al final de su vida, cree poder encontrar esta certeza en el arte, pero debe rendirse y ratificar la derrota de la poesía. Ésta, que trató de dialogar con el mundo de la técnica, el mundo de los gigantes, no sólo no es comprendida, es brutalmente rechazada.

El mundo de los productores, de los técnicos, prevalece fatalmente sobre el mundo de los poetas. El mito según el plan de Pirandello concluiría con la muerte de Ilse quien quería presentarle el misterio de la poesía al mundo de la técnica.

La acción se desenvuelve en una atmósfera irreal, la quinta del mago Cotrone. Aquí viven los «desgraciados» que con Cotrone han buscado compensación a las desilusiones de la vida en un mundo donde la fantasía ofrece infinitos motivos de evasión.

*«...el alma permanece en nosotros amplia como el aire, llena de sol y de nubes, abierta a todos los relámpagos, entregada a todos los vientos, superflua y misteriosa materia de prodigios que nos eleva y nos transporta hasta fabulosas lejanías»* (Pirandello, 1934: 663).

A este ambiente irreal llega una compañía de comediantes fracasados y, entre ellos, está Ilse, empeñada en representar a toda costa *LA PARÁBOLA DEL HIJO CAMBIADO* cuyo autor se mató por su amor.

Los «desgraciados» quisieron rechazarlos en un primer momento, pero cuando se dan cuenta que ellos también son seres frustrados, les ofrecen alojamiento en la quinta. Juntos podrán hacer vivir aquellos fantasmas y aquellas ilusiones que parecen llenar las aspiraciones del ser humano.

Ilse está atrapada por su sueño de artista: no puede resistir a la necesidad de llevar a la escena la angustia de su drama de mujer. Rechaza, por lo tanto, la invitación

de Cotrone y puesto que la poesía para realizarse completamente debe suscitar un diálogo con el público, decide ir a representar su drama donde los gigantes de la montaña, una raza violenta que encuentra su satisfacción en la construcción de puentes, carreteras, diques con los cuales transforman la naturaleza.

Ellos, dominados por su mundo de cálculos, están anuentes a pagar por el espectáculo, pero no a asistir a él. Ilse no se desanima.

*«Hay que saber encararlos. El ejercicio continuo de los músculos, el coraje que han debido mostrar contra todos los riesgos y peligros de una desmesurada empresa como es la de hacer excavaciones y cimientos, desniveles de cursos de agua para diques de montaña, edificios, caminos, cultivos agrícolas, son todos aspectos de la obra a que se dedican allá arriba y que no sólo han desarrollado enormemente sus fuerzas físicas, sino que los han tornado, como es natural, duros de inteligencia y un poco brutales»* (Pirandello, 1934: 675).

Aquí terminan los dos actos escritos por Pirandello.

El tercer acto habría narrado la historia de la imposible representación de la obra. Los gigantes, insensibles a las razones de la poesía, fastidiados por la insistencia de Ilse, la habrían destruido. Con la muerte de la muchacha muere la poesía que Ilse trató, en vano, de llevar con su mensaje de amor, al mundo de la técnica.

El director alemán Strehler, en una de las últimas puestas en escena de la obra, para dar visualmente la idea de la anulación de todo el mundo pirandelliano, al final del espectáculo hace bajar sobre la carreta de los actores, abandonada en el escenario, una cortina de acero que la destroza totalmente. El espectador capta, en forma concreta, la ruptura de un mundo veleidoso si se quiere, pero angustiosamente humano.

*«Con esta nostalgia, con esta amarga certeza en el corazón, muere también Pirandello, desilusionado porque los hombres se volvieron bestias, por las obras gigantescas de la técnica y de la industria perdieron el sentido de la vida y con ello también el sentido de la poesía. De tal modo él revela el mensaje de compasión humana implícito en su arte».* (Giacalone, 1966: 301).

Presentado desde esta luz, el mito de LOS GIGANTES DE LA MONTAÑA narra la amarga historia de nuestros días, porque es típica del hombre de hoy la esclavitud de un aparente progreso, que atenta cada vez más abiertamente contra los valores del espíritu; pero el drama de Pirandello descubre, también que, en este último mito, cantaba, en clave dolorosamente personal, el naufragio de su arte.

## BIBLIOGRAFIA

- Cappuccio, Carmelo.  
1968 *Storia della letteratura italiana*. Sansoni: Firenze.
- Corriere della sera. Milano.  
1920 N° 20, febbraio.
- 1928 N° 13, Ottobre.
- Giacalone, Giuseppe.  
1966 **Luigi Pirandello**. La Scuola: Brescia.
- Petronio, Giuseppe.  
1965 *L'attività letteraria in Italia*. Palumbo: Palermo.
- Pirandello, Luigi.  
1934 **TEATRO COMPLETO. La nueva colonia - Lázaro - Los gigantes de la montaña**. Editorial Tor: Buenos Aires.
- 1951 *I giganti della montagna*. Arnoldo Mondadori Editore S.A.: Milano.
- Pirandello, Luigi.  
1965 **OBRAS COMPLETAS**. Plaza y Janés, S.A. Editores: Barcelona.
- Puppo, Mario.  
1972 **Manuale critico bibliografico per lo studio della letteratura italiana**. Società Editrice Internazionale: Torino.
- Russo, Luigi.  
1953 **Luigi Pirandello in Ritratti e disegni storici**. Laterza: Bari.
- Sansone, Mario.  
1979 **Disegno storico della letteratura italiana**. Casa Editrice Principato: Milano.