PIRANDELLO Y SU TEATRO DE CRISIS

POR

RICARDO DOMENECH

Hace quince años, con su compañía «Lope de Vega», José Tamayo presentó en Madrid, con éxito estruendoso, *Sei personaggi in cerca d'autore*. El espectáculo fue llevado a distintas provincias, y en Madrid se repuso durante la temporada 1956-57, en el teatro Español. Una nueva reposición de ese espectáculo se nos ofreció la pasada temporada 1966-67, en el teatro Bellas Artes, con motivo del centenario de Pirandello. La Compañía «Lope de Vega» anunciaba, en esta ocasión, su propósito de intercalar, entre las obras de estreno, obras *de repertorio*. La elección de *Seis personajes en busca de autor* no ofrecía lugar a dudas: es una de las páginas más brillantes en el historial de la «Lope de Vega», en la carrera de su director, José Tamayo, y en la de la actriz Asunción Sancho, intérprete de la principal figura femenina.

A Tamayo se debe, asimismo, una excelente reposición de *Enrico IV*, con Carlos Lemos en el personaje protagonista, el 24 de abril de 1958, en el teatro Español. Aparte Lemos, debemos señalar que en el reparto se encontraba Irene López Heredia, muy reciente aún su éxito de *La Celestina* en el Teatro de las Naciones, de París. La dirección de Tamayo fue correcta, elogiada por la crítica diaria. Había una gran dignidad en la representación y puede decirse que fue una noche con éxito, aunque éste no guardara ni remota relación con el de *Seis personajes...* Torrente Ballester, que entonces desempeñaba la crítica teatral en un periódico de Madrid, escribió al día siguiente: «... ¿qué clase de público faltaba en la sala, ya que el éxito de *Enrique IV* no puede compararse al de los *Seis personajes...*? Su calidad no es inferior, y hasta es posible que la obra de hoy supere a la de hace unos años. Pero esto no fue advertido por el conjunto de los espectadores».

Como se verá, *Seis personajes...* y *Enrique IV*, quizá los mejores dramas de Pirandello, están muy recientes en nuestros escenarios. Otros títulos del autor pueden, además, recordarse en el mismo sentido. Durante la temporada 1960-61, el GTR, que dirigían Alfonso Sastre y José María de Quinto, ofreció en el Recoletos *Vestire gli*

ignudi. En la nota del programa de mano se leía: «Cuando se cumplen veinticinco años de la muerte de Pirandello, acaecida en 1936, el GTR (Grupo de Teatro Realista) se pone en marcha y lo hace con un homenaje a su memoria viva, o, por mejor decir, a su presencia entre nosotros». En el cuadro de actores, Amparo Soler Leal, Antonio Casas, Agustín González... También en el Recoletos, bajo la dirección de Víctor A. Catena, y con Esperanza Grases, Gabriel Llopart y Antonio Prieto en los personajes principales, se representó un nuevo Pirandello durante la temporada 1963-64: *L'uomo, la bestia e la virtú*.

Como homenaje al dramaturgo, en este centenario de su nacimiento, el teatro María Guerrero, bajo la dirección de José Luis Alonso, ha iniciado la temporada (19 de septiembre) con el drama *Cosi e (se vi pare)*. Retengamos los nombres de María Fernanda D'Ocón, Manuel Dicenta y Antonio Ferrandis, como intérpretes más destacados. En la nota del programa de mano, Alonso ha dicho de su cuidado espectáculo: «Desearía que este montaje, levantado sobre una base realista, de un *realismo irreal* (paradoja que cuadra para definir el estilo de casi todo el teatro de Pirandello), estuviera entreverado de contrastes, de planos mágicos, de difíciles equilibrios.» El público y la crítica de los diarios han dado su conformidad y su aplauso a este montaje.

Con los datos hasta aquí recogidos no pretendemos, ni mucho menos, alcanzar una relación completa de las representaciones pirandellianas en España, en estos últimos años. Es seguro que esa lista se puede enriquecer con bastantes títulos más, tomados principalmente de los repertorios de grupos experimentales y universitarios, y es probable que —muy en contra de nuestra voluntad— hayamos olvidado alguna representación de positivo mérito. Sea como sea, este somero recuento es suficiente para nuestros propósitos: en primer lugar, advertir las huellas más recientes, más destacadas, del teatro de Pirandello en nuestros escenarios; en segundo lugar, tener bien presentes unos espectáculos concretos que nos van a permitir acercarnos al mundo pirandelliano desde una posición estratégica.

¿Por qué una posición estratégica? No sólo porque, como es sabido, la experiencia del *hecho teatral* resulte siempre más rica que la mera experiencia lectiva, en lo referente a la total comprensión de la obra dramática. También, en este caso, porque esas representaciones *de hoy*, por sí mismas, nos sitúan con una cierta ventaja frente a un tema difícil de esquivar en esta hora del centenario: las relaciones de

Pirandello con el teatro de hoy, con los espectadores de hoy. ¿Qué nos dice, en la actualidad, este teatro? ¿Qué decía este teatro a los espectadores de los años veinte?

Así es, si así os parece, estrenada en 1917, constituye un excelente punto de partida para quien quiera saber cómo son el teatro de Pirandello y el «mundo» de Pirandello. No fue obra escrita, de manera expresa, para el escenario, sino dramatización de un cuento —*La señora Frola y el señor Ponza*— publicado por el autor algún tiempo antes, y debe estimarse como la primera provocación, típicamente pirandelliana, en el teatro. Unos meses antes del estreno, el dramaturgo escribía a su hijo Stéfano, refiriéndose a esta obra: «Estoy satisfecho de ella. Indudablemente es de una originalidad muy llamativa. Pero ignoro qué éxito podrá lograr porque hay extraordinaria audacia en sus situaciones» (1). El autor se sentía seguro de sí mismo, pero no del público al que se dirigía.

En este drama —o «parábola»—, Pirandello expone una tesis netamente filosófica: la imposibilidad de establecer un conocimiento objetivo de la realidad, y, por ello, la imposibilidad de una verdadera comunicación humana. Lo hace de una manera clara, enérgica y directa, a través de una historia bien urdida, con recursos que a menudo hacen pensar en el género policíaco. De entrada, propone a los espectadores la resolución de «un caso» misterioso, de un enigma. A lo largo de los tres actos, el enigma se va haciendo cada vez más confuso, más inalcanzable. Los espectadores son presa de su curiosidad, del mismo modo que el grupo de personajes que llevan a cabo esta especie de investigación: gentes chismosas de una burguesía provinciana, que pretenden averiguar *la verdad* del caso del señor Ponza, de su esposa y de la señora Frola.

¿Qué caso es este? Según la señora Frola, el señor Ponza está loco. Según el señor Ponza, la persona demente es la señora Frola. Según la señora Frola, su hija, llamada Lina, está casada con el señor Ponza y vive con él. Según el señor Ponza, la pobre anciana vive en una ilusión, que él no quiere romper, ya que, en realidad, su hija murió, y él contrajo un segundo matrimonio con una mujer llamada Giulia. Según la señora Frola, esto es sólo lo que cree el señor Ponza, sumido en su locura, pues lo cierto es que ésta que él considera su segunda esposa, es, sin embargo, Lina. Según el señor Ponza, ante la señora Frola finge estar loco, con objeto de que ella piense todo esto de él, y, así, crea que, efectivamente, su hija vive todavía.

---

(1) Citado por JOSÉ MARÍA MONNER SANS, en su estudio *Pirandello. Su vida y su teatro.* Edit. Losada, Buenos Aires, 1947; p. 26.

Las sucesivas versiones de uno y otro personaje confunden a los chismosos burgueses, y, por supuesto, a los espectadores (¿burgueses también?). De un *careo* entre el señor Ponza y la señora Frola no sólo no obtienen la deseada *verdad* del caso, sino que éste se les complica aún más. Bien, la última posibilidad, la posibilidad infalible, radica en lo que la señora Ponza diga. ¿Es Lina? ¿Es Giulia? Esta es la baza que Pirandello se reserva para el final:

> EL PREFECTO: (...) Para usted, señora... Tiene que ser la una o la otra.
>
> SRA. PONZA: No, señores. Para mí, soy... solamente... la que los demás crean que soy

Ante lo cual, Laudisi, que a lo largo de toda la obra ha venido exponiendo constantemente, que va a ser imposible averiguar una sola verdad —ambas versiones son verdad, o no lo es ninguna, según él—, exclama triunfal: «Señores: he aquí cómo habla la verdad.» Y dirigiéndose con ironía a los espectadores: «Qué, ¿han quedado ustedes satisfechos?» (2).

El fuerte convencionalismo de esta escena no le resta eficacia, no le quita vigor a la conclusión última: no hay *una verdad,* hay *verdades.* O como diría Monner Sansa, gran estudioso de Pirandello: «Si la verdad absoluta existe, no hay posibilidad de descubrirla. La supuesta realidad objetiva emana del espíritu por mera abstracción: jamás se palpa de manera satisfactoria, ya que el espíritu no logra contrastarla con ningún principio axiomático ni tampoco contrastarla con otras interpretaciones, no vulnerables, de la denominada *realidad objetiva.* Nunca disponemos de una realidad objetiva, sino de personales objetivaciones de la realidad. De ahí que no exista la verdad absoluta o que no sea descubrible: la verdad depende de cómo cada cual, subjetivamente, percibe y concibe la realidad, de cómo ésta es conocida y valorada por cada cual. Al mirar a su derredor, cada cual modela, no la realidad, sino *una* realidad, la a él relativa» (3).

Desde el momento en que se acepta que no hay una verdad absoluta, sino verdades subjetivas, las relaciones humanas se convierten en una ficción: no somos para los demás lo que somos para nosotros mismos, sino aquello que a los demás les parecemos ser. La señora Ponza es Giulia para el señor Ponza, y es Lina para la señora Frola. Para sí misma, sin embargo, no es ninguna de las dos, sino que *es ella misma.*

---

(2) Citamos por la edición de *Obras completas,* trad. de Ildefonso Grande y Manuel Bosch Barret. Edit. José Janés. Barcelona, 1956; vol. I, p. 791.

(3) J. M. MONNER SANS: *Ob. cit.,* pp. 74-75

El problema de la incomunicación, presente en todo el teatro de Pirandello, aparece con enérgicos tonos en *Seis personajes en busca de autor*. Esta obra fue estrenada en 1921, y no hace falta añadir que ese bullicioso estreno ha quedado fijado para siempre en la historia del teatro contemporáneo. Conviene recordar, sin embargo, que el tema ya había sido esbozado por el autor en un cuento titulado *La tragedia d'un personaggio,* incluido en el libro de narraciones *La trappola,* que se publicó en 1915.

Seis personajes... plantea diversas cuestiones, en su forma y en su contenido, y una crítica minuciosa de esta obra deberá reparar en todas ellas. Aquí nos importa señalar, fundamentalmente, el tema básico que se debate en el drama: la incomunicación y su inmanente tragicidad. En *Así es, si así os parece,* Pirandello afirma que la verdad objetiva es imposible, y de ello se deduce que es imposible también una verdadera comunicación humana. Lo que cada uno es para sí no corresponde, de ningún modo, a lo que cada uno es para los demás. Ahora bien, este hecho supone una tensión trágica y permanente, pues precisamente lo que somos se define en nuestra relación con los otros; necesitamos que los demás nos vean como somos, que vean *nuestra* forma, no la que ellos nos asignan. La historia que los personajes representan ante la compañía de actores y su director se articula en función de un conjunto de incomunicaciones: nadie es para los demás lo que es para sí, y cada uno ve a los otros de distinta manera. El lenguaje no es suficiente para romper estas sucesivas barreras; por el contrario, también el lenguaje es una barrera más. Oigamos al padre: «... ahí está el mal, precisamente: en las palabras. Cada uno llevamos dentro un mundo diferente. ¿Cómo vamos a poder entendernos, señores, si a las palabras que yo pronuncio les doy el valor y el sentido que tienen para mí, mientras el que escucha, invariablemente, las entiende con el sentido y el valor que tienen para él? Por eso no nos comprendemos nunca» (4). Por eso estos personajes buscan a un autor que comprenda su verdad íntima, subjetiva, incomunicable, y que dé a ésta su verdadera forma, su definitiva forma, en la que los demás puedan reconocerles tal como son, tal como cada uno de ellos es.

Imposibilidad de una verdad objetiva, incomunicabilidad y, a la vez, imperiosa necesidad de objetivar ante los demás nuestro ser verdadero, de proyectarnos en una *forma* fiel ante los demás y ante nosotros mismos. Un paso más y Pirandello nos llevará a la tragedia de *Enrique IV*.

---

(4) *Obras completas*, ed. cit., vol. cit., p. 34.

Enrique IV se estrenó en 1922, y es probablemente la obra que mejor sintetiza todas las experiencias dramáticas, anteriores, de su autor; la obra en que Pirandello deja volar su pensamiento hasta las últimas y más audaces consecuencias. Tragedia de hechura shakespeariana, a ella sola se la podría definir con el certero calificativo que Rebello, el eminente historiador del teatro contemporáneo, ha dado al teatro pirandelliano y, en general, a todo un conjunto de manifestaciones dramáticas de entreguerras: «disolución de la conciencia individual» (5).

A diferencia de otros personajes que hasta aquí nos presentaba Pirandello, el protagonista de *Enrique IV* se caracteriza, ante todo, porque ha encontrado su *forma,* porque ha objetivado su verdadero ser. Más en seguida veremos qué tragicidad hay en ello, en la medida en que es imposible cohonestar esa *forma* con las leyes del tiempo y de la vida.

La historia ha empezado veinte años antes de que se alce el telón, un día de Carnaval, en que varios amigos —todos ellos gentes de la nobleza— han decidido celebrar una mascarada. «Cada uno de nosotros —refiere Belcredi al doctor, en el primer acto— tenía que escoger un personaje de este o de aquel siglo, rey, emperador o príncipe, con su dama al lado, reina o emperatriz, a caballo. Caballos enjaezados, se comprende, según las costumbres de la época» (6). El protagonista de la tragedia eligió una figura del 1100: la de Enrique IV de Alemania, y —según se nos dice— con gran entusiasmo, llegando a estudiar con todo detalle la significación de este monarca y su época. Durante la cabalgata, Belcredi le hostigó el caballo para que éste se encabritara y le tirase al suelo. Así ocurrió, con resultados graves para el jinete, que recibió un duro golpe en la nuca y enloqueció. Después de un ligero desmayo, creyó —en su locura— que era, efectivamente, Enrique IV, y como tal se comportó ante sus estupefactos amigos. Estos lo recluyeron en un castillo, rodeado de enfermeros disfrazados de cortesanos, y así, durante veinte años, el personaje ha vivido esta fantástica ficción. Mas no quedaría descrita la historia si no añadiésemos que. en sus entresijos, late una frustración amorosa: este hombre amaba a la marquesa Matilde Spina, entonces una muchacha frívola y encantadora, y hoy mujer envejecida y amante del desaprensivo Belcredi.

Transcurridos doce años, el protagonista recobró, espontáneamente, el juicio, y se preguntó si podía integrarse a la vida real. Comprendió entonces que no había modo de llenar ese vacío de doce años

(5) Luiz Francisco Rebello: *Teatro moderno. Caminhos e figuras.* Edit. Prelo, 2.ª edición. Lisboa, 1964; pp. 315 y sigs.

(6) *Obras completas,* cit., p. 1006.

que él no había vivido con los demás, *como* los demás, sino *como* Enrique IV. Había envejecido, sus cabellos se habían vuelto grises *siendo* Enrique IV. ¿Quién era más real: él o su máscara? Y entonces decidió asumir, lúcidamente, aquella ficción, persuadido de que la vida real es también una ficción, «otra mascarada constante de cada minuto, de la que somos payasos involuntarios, cuando, sin saberlo, nos disfrazamos de lo que nos parece que somos». De este modo, puede dirigirse hoy a Matilde, Belcredi, etc., y advertirles: «... sé perfectamente que aquí hago el loco; y lo hago tranquilo. Lo malo es para vosotros, que vivís vuestra locura sin saberla y sin verla» (7).

Sin embargo, su propia máscara —su *forma*— va a poder más que él mismo, al enfrentarse con estos personajes de su pasado *real*. Cuando el protagonista, finalmente, actúa *como* si estuviera loco, hay en ello, no una libre elección a la manera de hace unos años, sino el reconocimiento de una trágica verdad: su máscara es él mismo. Como subraya Monner Sans, el personaje comprende «la *necesidad* de su falsa demencia» (8). Es decir, para el protagonista la *forma* se ha convertido en una prisión, desde la cual vivirá sin vivir realmente, inmovilizado en esta imagen sin tiempo de Enrique IV.

Todo el pensamiento de Pirandello, que hemos venido siguiendo a lo largo de estas tres obras fundamentales: *Así es, si así os parece; Seis personajes en busca de autor,* y *Enrique IV,* nos enfrenta, por último, con esta patética conclusión: si hay una necesidad imperiosa de objetivar nuestro ser verdadero, de darle una *forma,* esta *forma* se revela como una negación de la vida, puesto que supone una fijación sin tiempo, y la vida es tiempo, es constante devenir. Sólo a un personaje literario —como en *Seis personajes...*— le puede estar permitido cohonestar forma y vida, armonizar secretamente esta radical antinomia. Llegados a este punto, podemos preguntarnos qué asidero nos queda, a dónde podemos mirar para no sentir este vértigo del vacío, esta nada que rodea nuestro ser y nuestra vida, y a cuya contemplación el dramaturgo parece invitarnos con una misteriosa sonrisa.

No vamos a entrar ahora en un debate con el pensamiento de Pirandello. Hasta aquí hemos intentado captar y exponer objetivamente, en sus rasgos más definitorios, a través de unas obras muy significativas, cuál es ese pensamiento que subyace en su teatro, y lo que nos interesa, de inmediato, es situarlo históricamente; comprender qué relaciones establece con la sociedad de su tiempo.

---

(7) *Ibid.*, p. 1056.
(8) Monner Sans: *Ob. cit.*, p. 83.

Como novelista, Pirandello había sido aceptado y respetado por una minoría a comienzos de siglo. Como dramaturgo, hizo vibrar la conciencia de sus contemporáneos después de la guerra de 1914-18, diciéndoles desde el escenario, prácticamente, las mismas cosas que les había dicho desde sus novelas y cuentos. Quizá pueda pensarse que esta aparente paradoja se explica en virtud de la diferente forma de comunicación que tienden la novela y el teatro con la sociedad, en el sentido de que, desde siempre, el teatro ha tenido una mayor capacidad revulsiva. Es posible que haya algo de esto, pero, básicamente, nos inclinamos a aceptar las causas apuntadas en su día por Silvio D'Amico: «... si el público, y sus mismos guías, los señores críticos, han llegado con retraso más o menos sensible a comprender este arte, es debido al hecho de que sólo ha sido comprendido cuando se ha sentido en él el eco del dolor, de la tragedia moral, de un tiempo determinado: los primeros y más desesperados años de posguerra» (9).

Abundante en la misma cuestión, Attilio Dabini ha considerado *El difunto Matías Pascal* como una anticipación clarividente de las convulsiones que experimentaría la sociedad italiana en la guerra, y en los subsiguientes veinte años de fascismo. La cita quizá sea un poco larga, pero merece la pena: «... con la guerra, y lo que sigue, la humanidad italiana entra en la atmósfera pirandelliana. Pero Pirandello venía definiendo esta atmósfera desde hacía ya muchos años, desde sus comienzos como escritor; y diez años antes de que empezara la guerra, en 1904, había dado con *Il fu Mattia Pascal* una novela que, entre otros méritos, tenía el de presentar con tanta anticipación un tipo que, sicológica y moralmente —ampliando el cuadro de lo individual y familiar a lo colectivo y nacional— es el retrato del italiano medio tal como se sentirá durante veintidós años de régimen fascista. Mattia Pascal es el hombre que quiere librarse de las circunstancias ingratas que le atan y vivir su propia vida, ser sí mismo y buscar sus afinidades; y fracasa porque en su intento tiene que colocarse fuera de las formas establecidas, más allá de las cuales no es dado vivir en el mundo humano: ¿y quién más aprisionado por tales formas, e imposibilitado para ser y vivir a su manera y según su ánimo, que el ciudadano corriente, constreñido bajo una dictadura? Así, en las desventuras y en la fracasada evasión de Mattia Pascal,

---

(9) Silvio D'Amico: *Historia de teatro dramático*, trad. de Baltasar Samper, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México, 1961; vol. 4, pp. 194-195.

todo italiano del período comprendido entre las dos guerras, que hiciese uso de la propia conciencia, hallaba un espejo donde verse y reconocerse» (10).

El espejo de Matías Pascal es sustancialmente el mismo espejo de las figuras de *Así es, si así os parece, Seis personajes en busca de autor* o *Enrique IV:* es un espejo que devuelve al hombre una imagen trágica y desgarrada de sí mismo. No nos atreveríamos a afirmar que el angustiado existir de estas figuras —dicho de otro modo, el pensamiento angustiado de Pirandello— sea algo así como una abierta denuncia del fascismo. Como ha observado, igualmente, Dabini, Pirandello refleja su época «con sentido universal». Y es conveniente observar que este inquirir de Pirandello en la conciencia del hombre, hasta presentir su propia nada, halla un equivalente en otros autores de la época: en O'Neill, en Lenormand. «Teatro de crisis», hemos escrito alguna vez al referirnos a estos autores. Crisis que no es sólo la de una sociedad italiana, en el caso de Pirandello, con sus peculiares características; crisis que es más amplia —el fascismo, por lo demás, no es sólo un fenómeno italiano— en la medida en que supone el derrumbamiento de un conjunto de valores de todo tipo —filosóficos, estéticos, económicos, políticos—, en que el mundo venía apoyándose, seguro de sí mismo. Crisis que no es sino la transición, dramática y espectacular, hacia una época nueva.

Puesto que en esa transición vive hoy el mundo todavía, apenas hace falta añadir que el teatro de Pirandello es, en más de un sentido, vigente y actual. Ahora bien, después de Pirandello han ocurrido bastantes cosas en el teatro, y un Samuel Beckett, un Ionesco, el primer Adamov, Genet, etc., han ido mucho más allá que el autor de *Seis personajes...* En relación con Pirandello, el moderno teatro de vanguardia no nos ha dado una visión del hombre que difiera sensiblemente de la pirandelliana. En cambio, han encontrado lo que Pirandello, ligado aún a la tradición naturalista, no supo encontrar: la forma —la *forma,* precisamente—, a través de la cual poder comunicar lo incomunicable.

RICARDO DOMENECH.
Torrelaguna, 108
MADRID

(10) ATTILIO DABINI: *Teatro italiano del siglo XX,* Edit. Losange. Buenos Aires, 1958; p. 75. En relación con los temas aquí esbozados, véase también: *Quaderni del Piccolo Teatro,* núm. 1, monográfico sobre «Pirandello, ieri e oggi», al cuidado de Sandro D'Amico, Milán, 1961. Páginas muy inteligentes dedica VITO PANDOLFI a L. P., en su *Storia universale del teatro drammatico,* Unione Tipografico-Editrice Torinese, Turín, 1964, vol. II, pp. 613 y sigs. Al señalar estos textos, no tratamos de dar una bibliografía sobre toda la obra de L. P., que resultaría exhaustiva, sino únicamente dar referencia de aquellos textos que hemos utilizado para este artículo, y en los cuales muchos de los aspectos que aquí sólo han quedado insinuados aparecen estudiados con todo detalle.

CRONOLOGIA DE PIRANDELLO *

1867: El 28 de junio, nace en Agrigento (Sicilia), en el seno de una acomodada familia burguesa. El padre, Stèfano Pirandello, es un viejo garibaldino y propietario de unas importantes azufreras. La madre, Caterina Ricci, mujer de exquisita sensibilidad. El matrimonio tendrá nueve hijos.

L. P. sigue estudios elementales y secundarios en Girgenti, Empedocle y Palermo. En su infancia recibe una educación tradicional y religiosa. Vocación muy temprana por la literatura y el teatro. Siendo muchacho, interpreta con otros compañeros una tragedia suya, *Bárbaro,* y algunas comedias de Goldini.

1878: Advenimiento de Humberto I.

L. P. ayuda a su padre en la explotación de las azufreras. Se traslada a Roma, para proseguir allí sus estudios, y después a Alemania, donde cursa estudios de Filosofía en la Universidad de Bonn.

1880: D'Annunzio publica sus primeras poesías.

1889: L. P. publica *Mal giocondo* (poesía) y traduce las *Elegías romanas,* de Goethe.

1891: L. P. publica *Pasqua di Gea* (poesía) y su tesis sobre la fonética del habla agrigentina, con la que hace su doctorado por la Universidad de Bonn. Regreso a Italia. Bohemia literaria en Roma.

1894: Tras un noviazgo de extremado puritanismo, L. P. se casa con Antonietta Portulano. El padre de Antonietta es consorcio de Stèfano Pirandello, y ambos han decidido robustecer su firma comercial con el enlace de Antonietta y Luigi. Del joven matrimonio nacerán tres hijos: Stèfano, Lietta y Fausto. Ajeno a toda preocupación económica, L. P. escribe y publica (cuentos, poesías), renunciando frecuentemente a cobrar sus colaboraciones literarias.

1897: Quiebra de los padres, al anegarse las galerías de las azufreras. Es su ruina total, que afecta decisivamente al joven matrimo-

* Estas páginas de cronología pirandelliana han sido reunidas por nuestro colaborador Ricardo Doménech. *(N. de la R.)*

nio: en el negocio, los padres habían invertido incluso la dote de Antonietta. Esta enloquece para siempre, y ahora L. P. tiene que sostener a la familia con sus medios de escritor y profesor del Instituto Superior del Magisterio de Roma. Años de intenso trabajo y de estrechez económica.

1900: Asesinato de Humberto I (29 de julio) y advenimiento de su hijo, Víctor Manuel III. Esta primera década del siglo se considera como un período de constructiva organización burguesa en Italia.

D'Annunzio publica *Il fuoco* (novela), donde narra sus amores con Eleonora Duse. Escándalo literario.

1902: Estreno de *Francesca de Remini,* de D'Annunzio.

1904: L. P. publica su primera obra decididamente importante: *Il fu Mattia Pascal* (novela). D'Annunzio estrena *La figlia di Iorio.*

1908: L. P. publica los ensayos *Arte e scienza* y *L'Umorismo.*

1910: El 9 de diciembre, en Roma, primer estreno teatral de L. P.: un espectáculo con las piezas en un acto, *La morsa* y *Lumie di Sicilia.*

1911: Guerra de Italia con Turquía. En Francia, D'Annunzio publica *El martirio de San Sebastián.*

1912: El 8 de octubre se firma en Berlín la paz de Ouchy, por la que el Imperio Otomano cede Trípoli a Italia.

1913: L. P. estrena *Il dovere del medico,* el 20 de junio, en Roma. Publica *I vecchi e i giovani* (novela).

1914: Estalla la primera guerra mundial.

1915: En mayo, Italia declara la guerra a Austria-Hungría. Ofensivas italianas en Carso y Gorizia.

Los hijos de L. P., primero Stèfano y más tarde Fausto, han sido movilizados. Epistolario de L. P. con Stèfano (octubre de 1915 a noviembre de 1918). Stèfano cae prisionero.

Este año, L. P. estrena, el 19 de abril, en Milán, *La ragioni degli altri* (cuyo anterior título era *Se non così).*

1916: En agosto, ofensiva italiana en el Isonzo.

L. P. estrena la escenificación del cuento *Pensaci, Giacomino!* (Roma, 10 de julio) y *Liola* (Roma, 4 de noviembre).

1917: Intervención de Estados Unidos en la guerra. Revolución de Octubre.

L. P. estrena *Così è (se vi pare),* versión dramática del cuento *La signora Frola e il signor Ponza,* con gran éxito (en Milán, el 18 de junio); *Il berretto a sonagli* (Roma, 27 de junio); *La giara* (Roma, 9 de julio) y, por último, *Il piacere dell'onestà* (Turín, 27 de noviembre). Reedición de *Il fu Mattia Pascal.*

1918: Derrota de Alemania. República de Weimar (1918-1933). D'Annunzio regresa a Italia como héroe nacional, por sus acciones como aviador durante la contienda.

Regreso de Stèfano y Fausto. L. P. recluye a Antonietta en un sanatorio psiquiátrico. Escribe intensamente, ahora con resuelta preferencia por el teatro. De este año son los estrenos siguientes: *Ma non è una cosa seria,* en Liorna, el 22 de noviembre, con abierto éxito; *Il giuco delle parti,* en Roma, el 6 de noviembre. Todos estos estrenos corresponden aún a escenificaciones de cuentos escritos y publicados desde 1904.

1919: Tratado de Versalles. Mussolini funda los «Fasci italiani di combattimento» y da estructura al fascismo, erigiéndose Duce. Creación de la III Internacional (Komintern). Asesinato de Rosa de Luxemburgo y de Karl Liebknecht. D'Annunzio reúne un pequeño ejército y conquista Fiume, que estará en su poder más de un año, en abierto desafío a la Sociedad de Naciones y al propio Gobierno de Italia.

L. P. estrena *L'imesto,* en Milán. el 29 de enero; *La patente,* en Roma, el 19 de febrero, y *L'uomo, la bestia e la virtù,* en Milán, el 2 de mayo.

1920: Nuevos estrenos de L. P.: *Tutto per bene* (Roma, 2 de marzo), *Come prima, meglio di prima* (Venecia, 24 de marzo), *Cecè* (San Peregrino, 10 de julio) y *La signora Morli, una e due* (Roma, 12 de noviembre).

1921: Año decisivo en la carrera dramática de Pirandello. El 10 de mayo, en el teatro Valle, de Roma, estreno de *Sei personaggi in cerca d'autore.* Es un estreno excepcionalmente polémico, que

quedará fijado para siempre en la historia del teatro contemporáneo. L. P. abandona la enseñanza, para dedicarse por completo a la literatura y el teatro.

1922: El 29 de octubre, la «marcha sobre Roma» de los 30.000 «camisas negras». Las vacilaciones del Ministerio Facta permiten a Mussolini hacerse con el poder. Disolución de la Cámara. Exacerbamiento nacionalista.

L. P. estrena *Enrico IV*, en Milán, el 24 de febrero; *All'uscita* (Roma, 29 de septiembre), *L'imbecille* (Roma, 10 de octubre) y *Vestire gli ignudi* (Roma, 14 de noviembre). Publica el libro de cuentos *Novelle per un anno*.

1923: Conflicto ítalo-griego. Los italianos, en Corfú.

L. P. estrena *L'uomo dal fiore in bocca* (Roma, 21 de febrero), *La vita che ti diedi* (Roma, 12 de octubre) y *L'altro figlio* (Roma, 23 de noviembre).

1924: Muerte de Lenin (21 de enero). Asesinato del diputado socialista Matteoti (10 de junio). Se concede a D'Annunzio el título de Príncipe de Monte Nevoso. En su palacio del lago Garda, D'Annunzio lleva una vida realmente insólita, por su fastuosidad y hedonismo. Mussolini nombrará a D'Annunzio presidente de la Academia de la Lengua.

L. P. estrena *Ciascuno a suo modo*, en Milán, el 22 de mayo. En la Comèdie des Champs-Elysées, Georges Pitoëf presenta los *Sei personaggi*... con gran éxito polémico. Es la consagración europea de Pirandello.

1925: Mussolini disuelve los partidos políticos y proclama la Dictadura (3 de enero).

Con la colaboración de su hijo Stèfano, y la de Bontempelli, Prezzolini, Cavacchioli, Leo Ferrero y otros amigos, L. P. funda y dirige la «Compagnia del Teatro d'Arte di Roma», que actuará en el teatro Odescalchi. Estrena *Sagra del signore della Nave* (Roma, 4 de abril).

1926: L. P. estrena, en alemán, *Diana e la Tuda* (Zurich, 20 de noviembre).

1927: Carta italiana del trabajo.

L. P. estrena *L'amica delle mogli* (Roma, 28 de abril) y *Bellavita* (Milán, 27 de mayo).

1928: I Plan Quinquenal en Rusia.

Los estrenos de L. P. en este año: *Scamandro,* con música de Fernando Liuzzi (Florencia, 19 de febrero) y *La nuova colonia* (Roma, 24 de marzo).

1929: Acuerdo de Letrán: creación del Estado del Vaticano. Crac en la bolsa de Nueva York.

L. P. estrena *Lazzaro,* en inglés (Hundersfield, 9 de julio), y *O di uno o di nessuno,* en Turín, el 4 de noviembre.

1930: L. P. estrena *Questa sera si recita a soggeto,* en alemán (Koenigsberg, 25 de enero) y, en Milán, el 18 de febrero, *Come tu me vuoi.*

1931: Conflicto entre el Vaticano y Mussolini. Encíclica «Non abbiano bisogno».

L. P. estrena *Sogno (ma forse no),* en portugués (Lisboa, 22 de septiembre).

1932: L. P. estrena *Trovarsi,* en Nápoles, el 4 de noviembre. Publica *L'uomo segreto.*

1933: Incendio del Reichstag y ascensión de Hitler al poder. Mussolini propone un «pacto cuatripartito».

L. P. estrena *Quando si è qualcuno,* en castellano (Buenos Aires, 20 de septiembre).

1934: Organización del régimen de corporaciones en Italia. Entrevista de Hitler y Mussolini (Venecia, 14-15 de unio). Incidente ítalo-etíope de Ual-Ual (5 de diciembre).

Concesión del Premio Nobel de Literatura a L. P., «por su audaz y brillante renovación del arte escénico y dramático de Italia». Nuevamente, estrenos fuera de Italia: *La favola del figlio cambiato,* en alemán, con música de Gian Francesco Malipiero (Beunswik, 13 de enero), y *No si sa come,* en checo (Praga, 19 de diciembre).

1935: Acuerdo franco-italiano de Roma (6 de enero). El 2 de octubre, Italia ataca a Etiopía. La Sociedad de Naciones le impone sanciones económicas (18 de noviembre).

1936: En octubre, pacto de Italia y Alemania (Eje Roma-Berlín). El 5 de mayo, los italianos conquistan Addis-Abeba. El 15 de julio, abrogación de las sanciones contra Italia. Decreto por el que se establece el «Imperio Italiano del Africa Oriental». Guerra española. Reunión de la Comisión de no intervención en España (9 de septiembre).

El 10 de diciembre, muere Pirandello en Roma.

1937: El 23 de junio, Alemania e Italia abandonan la Comisión de no intervención en España. El 6 de noviembre, Italia se adhiere al pacto anti-Komintern. En diciembre, Italia abandona la Sociedad de Naciones, siguiendo el ejemplo alemán de unos años antes.

Estreno de la obra póstuma de L. P.: *I giganti della montagna,* en Florencia, el 5 de junio.