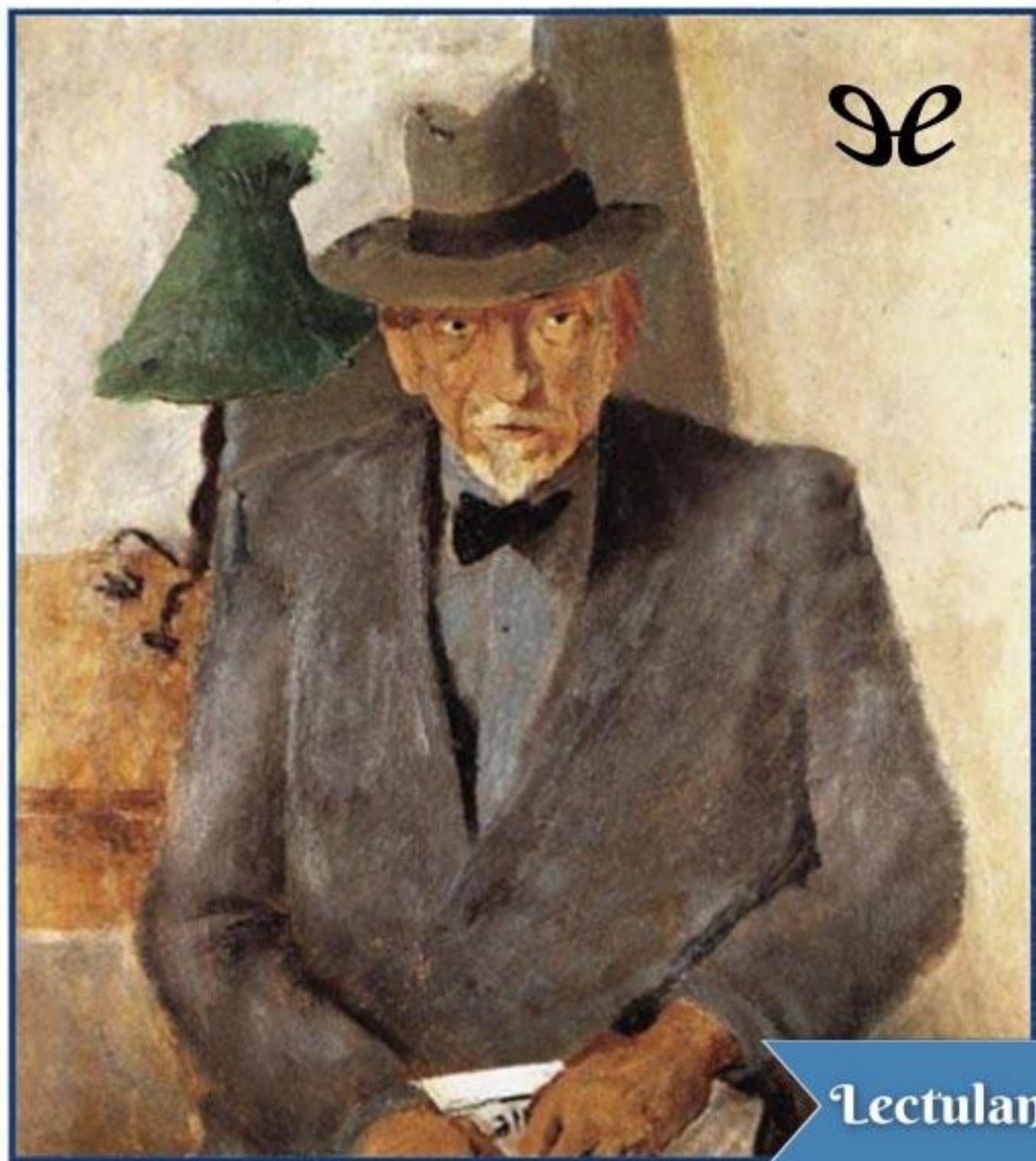


Andrea Camilleri

Biografía del hijo cambiado

La novela de la vida de Luigi Pirandello

Traducción de Francisco de Julio Carrobles



Lectulandia

«Biografía del hijo cambiado», nos dice Andrea Camilleri, «pretende ser un relato oral de la vida de Pirandello, desde un punto de vista completamente personal, destinado no a los académicos, sino al lector común». Esta biografía es, en manos de Camilleri, casi una novela, la novela de la vida de Luigi Pirandello.

Camilleri, ilustre siciliano, nos habla de otro ilustre y genial siciliano, como él escritor y hombre de teatro. Con su habitual capacidad para interesar al lector, Camilleri traza aquí un relato apasionante de la vida del Nobel Pirandello, del genial autor de «Seis personajes en busca de autor», padre del teatro moderno y autor de maravillosos relatos. Genio que aparece en este relato en toda su humanidad, desde la difícil relación con su padre, que le llevó a considerarse un «hijo cambiado», a sus primeros amores, su matrimonio y el drama en el que este desembocó coincidiendo con su consagración como escritor, la compleja relación con los hijos... Gran conocedor de la obra de Pirandello, Camilleri acompaña su relato de continuas referencias a la ficción de «su personaje», que logran explicarnos, como nunca antes, la relación entre el autor y su obra, y la vida que hubo detrás de ella.

Lectulandia

Andrea Camilleri

Biografía del hijo cambiado

La novela de la vida de Luigi Pirandello

ePub r1.0

Titivillus 27.08.17

Título original: *Biografia del figlio cambiato*
Andrea Camilleri, 2000
Traducción: Julio Carrobes
Retoque de cubierta: Titivillus

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

«Luigi nos escribe muy de tarde en tarde y yo estoy en vilo porque sé que su vida está sembrada de espinas, pero así es su naturaleza y no hay nada que hacer. ¡Cuánto más feliz me habría sentido si hubiese sido menos inteligente y hubiese podido vivir la vida de los seres vivientes!».

*(De una carta de la madre de Luigi Pirandello
a su hija Lina, fechada en Puerto Empédocles,
21 de enero de 1889)*

PRIMERO

Una aciaga mañana de septiembre de 1886, los nobles, los acomodados, los comerciantes al por mayor y al por menor, los señores tanto de gorra como de sombrero, las guarniciones y sus comandantes, los empleados de oficinas, suboficinas y oficinuchas gubernamentales que tras la Unidad habían invadido Sicilia peor que una plaga de langosta se despertaron de repente y de mala manera a causa de una espantosa algarabía de voces, disparos, ruidos de carros, relinchos de bestias, pasos precipitados y llamadas de socorro.

Unos tres o cuatro mil *viddrani*, campesinos de los campos vecinos a Palermo, armados y capitaneados en gran parte por ex jefes de escuadra de la empresa garibaldina, estaban asaltando la ciudad. En un abrir y cerrar de ojos Palermo capituló sin oponer apenas resistencia: a los *viddrani* se les había unido el populacho, desencadenando una revuelta que en un principio llegó incluso a parecer imposible de sofocar.

Sin embargo, no a todo el mundo en Palermo le pilló de sorpresa. Durante toda la noche habían permanecido en pie y al acecho aquellos que esperaban que sucediera lo que tenía que suceder: los párrocos en las sacristías, los monjes y los frailes en los conventos, algunos nobles nostálgicos y reaccionarios en sus ricos palacios capitalinos. Ellos habían desencadenado aquella revuelta que definían como «republicana», pero que los sicilianos, con la ironía con la que a menudo aderezan sus eventos históricos más trágicos, llamaron la revuelta de las «siete y media», justo las jornadas que duró aquella sublevación. Y no se olvide que las «siete y media» es además un juego de cartas ingenuo y afable accesible también a los más pequeños en las partidas familiares de Navidad.

El general Raffaele Cardona, que había sido enviado a todo correr a la isla, escribe a sus superiores que la revuelta nace, entre otras cosas, «del casi total empobrecimiento de los recursos de la riqueza pública», donde ese «casi» es un paño caliente, un poco de vaselina para mejor introducir el substancial y sobrentendido concepto de que si los recursos se han empobrecido no ha sido ciertamente por culpa de los aborígenes, sino por una política económica diseñada en consideración al sur de Italia.

Para el marqués de Terrearosa, en cambio, hombre de la derecha moderada, las causas han de buscarse «en la profunda desmoralización de las masas».

Mazzini, aun considerando aquella revuelta «republicana», ya se había distanciado de ella: de fino olfato para todo cuanto emanara olor a iglesia y monasterio, se había persuadido desde hacía tiempo de que era mejor mantenerse al margen de cualquier movimiento envuelto en efluvios de incensario.

Pero «girala comu vo', sempri è cucuzza», (por muchas vueltas que le des la calabaza sigue siendo calabaza) se dice por estos pagos. Y el Gobierno, efectivamente, responde con la única palabra que, desde la Unidad en adelante, es

capaz de adoptar ante cualquier movimiento meridional sea este fruto de una causa justificada o no: represión.

De modo que, si bien con un cierto retraso, llegaron las tropas para sofocar la revuelta. Tropas debidamente armadas, por supuesto, pero que traían consigo, sin saberlo siquiera, un arma más terrible que los fusiles y los cañones, una terrible arma invisible: con aquellos militares desembarcó en la Isla el cólera, del que ya existían focos en otras partes de Italia.

Hasta aquel momento se había conseguido mantener alejado el contagio mediante un severo control portuario, pero las necesidades militares lo hicieron menos rígido. El hecho es que el cólera avanzó a la par que las tropas y en la Isla encontró el modo de extenderse como la palma de la mano: desde octubre del 66 hasta agosto del 67 murieron cerca de cincuenta mil personas.

Esta coincidencia inspiró goebbelsianamente a algún genial activista antiunitario. Se difundió el rumor, rápidamente dado por cierto, de que había sido el propio Gobierno el que había extendido el contagio con el fin de exterminar a los sicilianos que con sus revueltas y sus reivindicaciones constituían un auténtico engorro y porque además, elevando un poco la tasa de sucesión, con todas aquellas muertes se obtendría un aumento de las ganancias fiscales.

Buena parte de la población, con el malestar que arrastraba a raíz de la Unidad, creyó en esta historia hasta el punto de que Nino Martoglio se sintió obligado a escribir una deliciosa comedia en dialecto, *'U contra* (El Antídoto), con un acertado personaje, don Cosimo Ballaccheri, que explicaba por el contrario cómo el Gobierno no había tenido nada que ver y enunciaba una estrafalaria teoría de su cosecha al respecto.

Los ricos, los acomodados y los nobles no tardaron en desaparecer de la Isla de un modo que ni siquiera logró la revolución en Rusia cincuenta años más tarde: algunos acabaron incluso en Londres y en Constantinopla. El que carecía de medios para escapar se vio obligado de necesidad a quedarse y trabajar en pueblos y ciudades con el continuo miedo al contagio.

El que tenía conocidos se llevó a la mujer y a los hijos a las casas de campo de campesinos y amigos. Y el que por fortuna tenía una casa de campo hizo de ella un refugio relativamente seguro.

UN LUGAR

Hay un pueblo en la costa meridional de Sicilia que se llama Puerto Empédocles. Antes de convertirse en municipio autónomo era un poblado de Girgenti (nombre de Agrigento hasta 1927), el llamado «Poblado Malecón», de casi tres mil habitantes que en su mayoría vivían del floreciente y ruidoso tráfico portuario del azufre, la sal, el grano y los cereales provenientes de tierra adentro.

El «subordinado Malecón» lo llamaban los agrigentinos escarneciéndose de la aspiración autonomista de la pequeña aldea, la cual, para decirlo sin ambages, se diferenciaba bastante de Agrigento, que tenía más de dieciséis mil habitantes, de los cuales 237 eran curas, 211, frailes y 203, monjas. El «Poblado Malecón», en cambio, tenía sólo dos curas, ningún fraile y ni una sola monja.

A esta continua polémica entre «girgentinos» y «marinesi» (es decir, los habitantes de la marina), le puso punto final Fernando II en persona, quien, con un regio decreto promulgado en Ischia el 18 de agosto de 1852, estableció que «a partir del 1º de enero de 1853 el Poblado del Malecón de Agrigento será separado de la Administración Municipal de aquella ciudad y formará un Municipio distinto con administración propia e independiente». Se hizo entonces necesario compilar una lista de elegibles que reuniesen al menos dos requisitos: que supiesen «il leggiùto e lo scrivùto» (leer y escribir) y que estuviesen inscritos en la lista de los contribuyentes. Sobre un total de tres mil habitantes se consiguieron arracimar sesenta nombres.

Y así nace Puerto Empédocles, en honor al filósofo Empédocles, gloria y orgullo de Akrágas como entonces se llamaba Agrigento.

Nacer en un punto inapropiado no es únicamente prerrogativa de los hombres. Tampoco una población nace como y donde quisiera, sino allí donde por cualquier necesidad natural la vida apremia. Y si demasiados hombres, obligados por esta necesidad, concurren en aquel punto y otros muchos nacen en él y el punto es demasiado angosto, por fuerza el burgo crece de mala manera. Nisia, para poder crecer, ha tenido que ir trepando, una casa encima de otra, por la marga escarpada de la altiplanicie inminente que, un poco más allá del burgo, se desploma amenazante sobre el mar. Hubiera podido extenderse libremente sobre esta altiplanicie vasta y airosa, pero entonces se hubiera alejado de la playa. Puede que un buen día a alguna de esas casas colocadas allí arriba a la fuerza, bajo su sombrero de tejas y ceñida en el chal de su revoque, se la vea descender como una oca hasta la playa. Porque allí, sobre la playa, la vida apremia.

Así cuenta Pirandello, en uno de sus cuentos, el nacimiento de Puerto Empédocles, que él llama Nisia. Y en verdad la vida tenía que ser allí apremiante si el pequeño pueblo, tal y como se podía leer en el Diccionario Topográfico de Sicilia de 1859, tenía un importante establecimiento para el refinamiento del azufre, poseía un telégrafo, era sede de numerosos consulados extranjeros y aparecía bastante desarrollado y en vías de continua expansión.

La línea fronteriza entre los dos municipios, a lo largo del litoral, fue establecida a la altura del estuario de un río desecado desde hacía tiempo inmemorial que cortaba

en dos un poblado, llamado bien «*u Càvusu*» o bien «*‘u Càusu*», tan tupido de árboles que parecía un bosque.

Ahora bien, en dialecto siciliano, tanto *càvusu* como *càuso* significan lo mismo: pantalones. Y verdaderamente un par de pantalones debía de parecerle aquel trozo de altiplano a quien lo mirase llegando por mar, partido en dos como estaba por aquella seca alpañata, árida y pedregosa que se extendía en medio.

De este *Càvusu*, por lo tanto, una mitad pertenecía al Municipio de Puerto Empédocles y la otra al Municipio de Agrigento.

Un buen día a algún empleado del registro civil le ha parecido que no era cosa de escribir que cualquier hijo de *viddrani* había nacido dentro de un par de pantalones y cambió aquel vulgar «*Càusu*» por «*Caos*».

Y desde entonces aquella barriada se llamó así: *Caos*.

EL NACIMIENTO

La señora Caterina Ricci Gramito, casada con Stefano Pirandello, comerciante en azufres, vive en su gran casa de Puerto Empédocles con la hija primogénita Rosolina (en honor a Rosolino Pilo, el general garibaldino), pero a la que todos llaman Lina.

Cuando estalla la epidemia de cólera, la señora Caterina está otra vez encinta y ha hecho preparar la habitación apropiada donde ya había nacido Lina y donde deberá nacer la nueva criatura.

Pero el miedo al contagio es grande. El marido la lleva, junto con la niña, a una pequeña casa de campo de su propiedad que se alza casi en la cima del árido promontorio y desde la cual se ve el mar. Sólo que la construcción está situada justo donde empieza el territorio de Agrigento. Don Stefano no es hombre hogareño: en primer lugar porque tiene sin duda mucho que hacer entre Palermo y las minas del interior, y en segundo lugar porque es un hombre de verdad y no es cosa de hombres quedarse entre las paredes domésticas con la mujer y los hijos.

A Caterina va a hacerle compañía, sobre todo por la tarde y por la noche, pero sólo cuando puede, un hermano suyo que es soltero y no tiene obligaciones familiares.

Por la mañana, cuando hace bueno, mientras la sirvienta, una campesina de la vecindad, limpia la casa o lava la ropa, la señora Caterina se recorre con lentitud los ochocientos metros que separan la casa del precipicio bajo el cual se extiende la playa, que parece de cobre, y el azul del mar.

Hay un gran pino secular bajo cuya sombra ha sido colocada una piedra plana a modo de asiento. Allí pasa la señora algunas horas, mientras Lina, que todavía no anda, duerme acurrucada contra su pecho. Para pasar el tiempo, trabaja con el bolillero que se trae consigo. Vuelve a la casa cuando la sirvienta ya ha puesto la mesa y preparado la comida y cocido también lo que va a servir para la cena. Después de comer echa una cabezadita. Luego, al oscurecer, mientras enciende la lámpara, llega el hermano. La señora Caterina se siente aliviada: al menos puede intercambiar alguna palabra. El embarazo avanza apaciblemente.

No sabe que su marido Stefano, a fuerza de rodar de un lado para otro, se ha contagiado del cólera. No lo sabe porque el marido no quiere que se entere y ha hecho jurar silencio a los familiares de la esposa: le asusta la reacción emotiva de la mujer que, por si fuera poco, está además encinta. Huésped del marido de una de sus hermanas, don Stefano le envía unas breves líneas a Caterina fingiendo que está en Palermo completamente atrapado por los negocios.

No debió de tratarse de una forma grave de contagio, porque no sólo don Stefano sobrevivió, sino que además, al cabo de poco menos de un mes, estaba en condiciones de levantarse.

Y así se presentó un día delante de su mujer. No había calculado sin embargo que la enfermedad le había enflaquecido el cuerpo y mudado el semblante: nada más verle aparecer delante de ella, doña Caterina empezó a sentir por momentos los primeros síntomas. Igual de repentinamente que había aparecido, don Stefano se marchó al día siguiente a reanudar sus tráficos. Y cinco días después, hacia las dos de la madrugada, la mujer se vio prematuramente asaltada por los dolores del parto.

Aquella noche dormía en la casa el hermano, quien, vestido a la buena de Dios y equipado con un farol, se lanzó a la desesperada campo a través en busca de una campesina que pudiese hacer de comadrona. Pero a aquellas horas de la noche nadie tuvo el coraje de abrirle la puerta de su casa. Cuando regresó, desesperado, hacia las tres y media, su hermana había dado a luz sin ayuda de nadie a un varoncito sietemesino, mientras Lina había continuado impertérrita, y por fortuna, durmiendo.

Al niño se le puso el nombre de Luigi.

Apenas está en condiciones de entender (y lo hace muy pronto) lo que la madre le cuenta, y al pequeño Luigi ya se le alcanza que ha venido al mundo en un lugar y en un día diferentes a los previstos. Una doble desviación.

El hecho de haber nacido al séptimo mes de embarazo, según la sabiduría campesina, debería constituir de algún modo un preciso *signum individuationis*, una marca a fuego como las que se les hace a los caballos. «Figliu settimanu / o diavulu o parrinu» (hijo sietemesino / o diablo o cura): no hay alternativa posible, o se pertenece al diablo o se pertenece a la Iglesia.

De la desviación de lugar, Luigi Pirandello extraerá de algún modo razones para vanagloriarse.

Le dirá a un amigo en una carta:

Yo por lo tanto soy hijo del Caos, y no alegóricamente, sino en justa realidad, porque he nacido en una parte de nuestra campiña que se encuentra en el interior de un intrincado bosque denominado en dialecto Càvasu por los habitantes de Girgenti... corrupción dialectal del genuino y antiguo vocablo griego Káos...

De Càvasu a Caos y de Caos a Káos el nominativo nobiliario del lugar se vuelve necesario: «Los nombres son consecuentes con las cosas, pero también las cosas son consecuentes con los nombres», señalará Leonardo Sciascia.

La desviación espacial, en cambio, le provocará alguna perplejidad, alguna duda, y no por la patrioterica razón de haber nacido casualmente en la zona de Agrigento en lugar de la de Puerto Empédocles. ¡Faltaría más! El problema es bien distinto.

Se trata de páginas muy conocidas pero que conviene releer:

... una noche de junio caí como una luciérnaga bajo un gran pino solitario, en un campo de olivos sarracenos al borde de un altiplano de arcillas azules sobre el mar africano. Ya se sabe cómo son las luciérnagas. Parece como si la noche hiciera su negrura para ellas que, volando hacia no se sabe dónde, ora por acá ora por allá, abren por un instante en ella ese lánguido destello verde. De vez en cuando una de ellas cae al suelo y entonces apenas vemos centellear ese verde suspiro suyo que parece perdidamente lejano. Así caí yo aquella noche de junio...

Y a continuación:

Pienso sin embargo que para los demás será cosa cierta que yo tenía que nacer allí y no en otro lugar y que no podía haber nacido ni antes ni después; pero confieso que de todas estas cosas no he llegado todavía, ni creo que llegue nunca, a hacerme una idea.

Sinceramente, no pensamos que las cosas sean tal y como Pirandello nos las cuenta: una idea sobre la razón por la que su *involuntaria estancia sobre la tierra* había sido señalada por dos desviaciones se la había hecho ya sin duda. Y si no una idea clara, al menos la constatación de un malestar:

Arrancado del sueño, quizás por equivocación, y arrojado del tren en una estación de paso. De noche; sin nada conmigo. No consigo recobrar del aturdimiento... Me encuentro en tierra, solo, en la tiniebla de una estación desierta, y no sé a quién dirigirme para saber qué me ha sucedido, dónde estoy.

Y además, ¿por qué nacer hombre, viajero en tránsito aterido y extraviado?

Se nace a la vida de tantas maneras, en tantas formas: árbol o piedra, agua o mariposa... o mujer, y sólo por una vez y en esa forma dada, única, para que nunca dos formas sean iguales, y así por poco tiempo, por sólo un día quizás, y en un pequeñísimo espacio, teniendo todo alrededor el inmenso mundo ignoto, la enorme e impenetrable vacuidad de la existencia. Hormiga se nace, y mosquito, y brizna de hierba.

Ya. ¿Pero por qué no cuadrúpedo?

Soy consciente de los esfuerzos que hago en ciertos momentos para mantenerme erguido sobre dos patas solamente. Créeme, amigo mío: si dejáramos hacer a la

naturaleza nosotros seríamos, por inclinación, todos cuadrúpedos. ¡Sería lo mejor! Más cómodos, bien aposentados, siempre en equilibrio... ¡Cuántas veces me arrojaría al suelo para caminar a cuatro patas, como un gato! ¡Esta maldita civilización nos arruina! De cuadrúpedo yo sería una hermosa bestia salvaje, de cuadrúpedo te lanzaría un par de puntapiés en el vientre por las bestialidades que has dicho, de cuadrúpedo no tendría esposa, ni deudas ni pensamientos.

Pero entretanto había nacido hombre, un niño, un varoncito que llevaba por nombre Luigino.

LA LECHE

En la época en que Luigino tomaba la leche de la madre, en el campo agrigentino dirigía el cotarro un ex presidiario liberado durante los días del desembarco garibaldino. Luigi Pirandello, en su obra en un acto *El otro hijo* le cita con nombre y apellido y narra así la gesta por boca de uno de los personajes, la vieja Maragrazia:

Se abrieron, señorito mío, todas las cárceles de todos los pueblos. Y ya puede usted figurarse cómo se desencadenó la ira divina por todas partes. Los peores ladrones, los peores asesinos, bestias salvajes, sanguinarias, rabiosas por tantos años de cárcel. Entre todos ellos, uno: un tal Cola Camizzi. El más feroz de todos. Jefe de bandidos. Mataba a las pobres criaturas de Dios, así, por placer, como si fueran moscas, para probar la pólvora —decía— para ver si la carabina le funcionaba como es debido. Este que le digo se echó al campo, por nuestra zona... Se había hecho ya con una banda de campesinos, pero no estaba contento, quería más, y mataba a todos los que no querían seguirle.

Pasada la chaladura garibaldina, Cola Camizzi abandona los clamorosos gestos de sangre y se transforma en un temido jefe de la mafia local. Continúa todavía matando, pero lo hace a hurtadillas, a cencerros tapados, cuando alguien se rebela contra sus deseos o se niega a pagar el pellizco de la extorsión.

Don Stefano, apenas nacido Luigino, ha arrendado una azufrera que está empezando a darle buenos rendimientos. Un día, mientras regresa a Puerto Empédocles, es detenido por Cola Camizzi en persona. El camino es solitario por naturaleza, en aquel momento, aparte de los dos hombres, no pasa por allí ni siquiera un perro.

«Querido Pirandello, para tener suerte con la azufrera se necesita...» atacó a lo bestia Cola e hizo seguir a sus palabras un gesto elocuente tocándose el trasero.

Escribe Nardelli, que ha contado minuciosamente el episodio, que don Stefano «ante una toma de contacto tan desafortunada, reaccionó sin preámbulos».

No creemos que lo que indignó e hizo reaccionar a don Stefano, acostumbrado a todo lo contrario, fuese la falta de gracia del ex bandido ahora mafioso. Eran dos sicilianos cara a cara que sabían comprender el sentido subyacente de cada frase. Y a Pirandello el sentido subyacente le había parecido clarísimo: una petición del pellizco de la extorsión.

Y le atizó a Cola un guantazo que le hizo girar sobre sí mismo.

Cola se quedó boquiabierto, atontado, sobre todo sorprendido: jamás criatura alguna había tenido el valor de alzarle la mano. Y casi como si quisiera convencerse indagó amenazante:

«¿A Cola Camizzi un guantazo?!».

«¿Uno? ¡Y cien más!» respondió don Stefano.

Y le cubrió de bofetones y puñetazos a diestro y siniestro que le hicieron caer al suelo con una cara que parecía un belfito recién deshornado.

Algunas horas después don Stefano, mientras se encontraba en su almacén de azufre de la playa discutiendo con un cliente apellidado Verónica el precio de un *abbasso* (es decir, el coste de una entrega en depósito de cierta cantidad de azufre) oyó disparos de escopeta no muy lejos de allí. Envió a uno de los mozos a ver de qué se trataba. Poco después este volvió y contó que Cola Camizzi se encontraba en las inmediaciones probando su arma.

El continuo control del fusil debía de ser una fijación del mafioso, si tal y como contaba Maragrazia en el ocurrente parlamento ya citado el bandido acostumbraba a dispararle a uno sólo para ver si el arma funcionaba bien. Pero Stefano Pirandello comprendió perfectamente, también esta vez, el significado de aquella prueba. Y sin que el cliente pudiera apercibirse se sacó el revólver que llevaba siempre con él al cinto y se lo metió en el bolsillo derecho de la chaqueta.

Fue inútil, porque Camizzi, a cubierto detrás de los montones de azufre, se había aproximado ya peligrosamente.

«¡Largo! ¡Largo!» intimó el bandido, con la evidente intención de que el cliente se alejara.

Este se apartó. Todo sucedió en un instante, don Stefano tuvo apenas tiempo de protegerse el corazón con un brazo y cayó de rodillas alcanzado de lleno por dos balazos. Entonces Cola arrojó lejos de sí la escopeta y se acercó lentamente a don Stefano para rematarle con un revólver.

Pero ha cometido un error. Porque el mozo que antes había sido enviado a ver quién disparaba se adueña del arma descargada y, sujetándola por el cañón, le asesta por detrás un leñazo en la cabeza al mafioso, que se tambalea y escapa. Don Stefano se levanta y le sigue, descargando contra él todo el tambor del revólver. Luego ya no puede tenerse en pie y pierde el conocimiento.

Llevado a casa ensangrentado, el médico le descubre dos heridas serias. Una bala

ha golpeado el hueso y cortado los tendones de la mano con la que se había protegido el corazón, la otra le ha perforado el pecho partiéndole una costilla.

De las dos heridas, la más grave parece ser la de la mano y el brazo, tanto que se llega a hablar de amputación. No será necesaria, don Stefano desde aquel enfrentamiento armado se las apañará con la imposibilidad de usar uno de los dedos de la mano.

Pero ante la escena del regreso a casa del marido, llevado en brazos por los amigos y dejando tras de sí un largo reguero de sangre, a la señora Caterina le da un soponcio.

Y se le agria la leche.

Y así es como Luigino tiene que ser puesto al cuidado de una nodriza.

Para completar la historia: Cola Camizzi, arrestado tras la denuncia de Pirandello, fue condenado a siete años por intento de homicidio. Pero cuando, una vez cumplida la pena, quiso volver a Agrigento, hubo «amigos» que le hicieron saber que era mejor para él cambiar de aires: don Stefano se la tenía jurada, en cuanto le viera le dispararía. Y se sabía que era hombre de palabra. Cola se alejó del territorio agrigentino refugiándose en las lejanas azufreras de un tal Di Giovanni y allí, como escribe Nardelli, «acabó apagándose en la oscuridad».

¿Qué es lo que Luigino comprende de las palabras de la madre cuando esta le cuenta la historia de su nacimiento y de su primer encuentro con la vida? Comprende que ha nacido sietemesino, antes de tiempo, debido a que el padre ha asustado a mamá. Comprende que no ha podido ser amamantado por la propia madre porque el padre ha vuelto a asustar a mamá.

Seguramente, en el elemental mecanismo de la cabeza del niño, se ha formado un principio de causa-efecto: cada vez que el padre le da un susto a la madre le sucede una desgracia también a él.

Sí, porque la pérdida de la leche materna es con toda seguridad un menoscabo. «Unn addreva lu patri / ma la minna di la matri», dice el proverbio. No es el padre el que cría al hijo, sino la teta de la madre.

Y al haberle impedido crecer con aquella leche, tal vez se pregunta: ¿no será un intento del padre para negarle una identidad familiar, una pertenencia?

Y él también empieza a asustarse del padre.

Escribe que, de pequeño, le resultaba difícil incluso comunicarse con la madre, por más que tuviese una conmovedora confianza en las palabras, *y con mi padre me parecía imposible, no ya mientras me preparaba para ello, sino en el acto de la prueba, que las más de las veces acababa miserablemente.*

EL PADRE, LA MADRE

«Fuerte es en los sicilianos el sentido de la familia. El padre tiene el gobierno absoluto e indiscutible de esta; la madre gobierna la casa, saca de ella el mayor provecho y manda sobre los hijos casi con autorización del marido, al cual ella obedece y ama incluso cuando no se lo merece. Para él ella inculca afecto y veneración en los hijos, no sólo en cuanto padre, sino porque es también la columna vertebral de la casa: “Casa senza birritta / nun po’ stari addritta” (casa sin gorra se desmorona), como señala Giuseppe Pitrè. La casa en la que no hay un hombre que mande (aquí el hombre viene simbolizado por la gorra) está condenada a hundirse».

Todavía en 1945, en un lúcido escrito sobre Sicilia, Sebastiano Aglianò escribía que «la camaradería familiar nace por instinto, pero es escasamente sustentada por la confianza recíproca, por una *amistad* entre los cónyuges que pueda acrecentar el vínculo de sangre».

La gorra del padre de Luigino está siempre presente en casa, también, y tal vez más que nunca, cuando no se encuentra materialmente en ella. Don Stefano, ya se ha dicho, está poco en casa, siempre de un lado para otro a través de Sicilia debido a sus negocios; cuando regresa al pueblo los momentos de reposo prefiere pasarlos fuera, con los amigos. Esa es la costumbre.

La sociedad del hombre es la masculina, y femenina la de las mujeres. Y de hecho, observa Aglianò, «es bastante raro que los amigos del marido se conviertan también en amigos, sinceros y cordiales, de la mujer».

Don Stefano, aunque no por sangre, ha sido siempre un isleño, en un cierto sentido es un siciliano a medias, pero esa mitad le basta y le sobra para hacerle equivaler a un siciliano y medio.

Los Pirandello eran ligures transferidos a Sicilia en el Setecientos y, a través de actividades comerciales hábiles y sensatas, se habían enriquecido con gran celeridad.

El padre de Stefano, Andrea, había muerto a los cuarenta y seis años durante una *passata* de cólera (con las grandes epidemias se alternaban, de vez en cuando, contagios a menor escala que duraban poco, una *passata* por lo tanto, y se dice también del terremoto). Había tenido tiempo de hacer concebir a su esposa siciliana la friolera de veinticuatro hijos destinados sin duda a aumentar si la muerte no hubiese interrumpido la cadena de montaje.

Stefano era el decimoctavo hijo.

Andrea, tras haber sido alcanzado por el contagio, fue alojado en casa del primogénito, que se llamaba Felice. Este no tardó en darse cuenta de que el padre no lograría sobrevivir. Y a medida que el padre iba perdiendo fuerzas, más vueltas en la cabeza le daba él a la cuestión de la herencia. Eran ricos, sin duda, pero una herencia dividida entre veinticinco criaturas (incluida la madre) iba a significar la pobreza de todos.

Y así fue como tuvo una feliz ocurrencia.

Muerto el padre, no le comunicó a nadie la noticia. En lugar de eso se puso a correr de un abogado a otro, de un despacho notarial a otro para ver el medio de llevarse la mejor tajada posible. Conclusión: cuatro días después de la muerte (el cadáver había seguido escondido en casa), la madre y los otros veintitrés hijos comprendieron dos cosas a la vez: la primera era que el respectivo marido y padre había pasado a mejor vida, y la segunda, que no les había dejado a ninguno de ellos ni siquiera una perra chica falsa, todo había ido a manos de Felice.

Stefano tuvo por tanto que actuar por su cuenta, alternando momentos de gran fortuna con otros de estrecheces económicas. De temperamento fuerte, decidido, dotado de un enorme coraje físico, a menudo duro y desdeñoso, tuvo durante su vida siete enfrentamientos a tiros y una media docena de duelos.

Apenas Garibaldi hubo llegado a Sicilia, corrió a enrolarse entre los voluntarios garibaldinos. Tomó parte en todas las batallas, desde la del puente del Ammiraglio en adelante, alcanzando, con veinticinco años, fama de héroe. En Palermo, en la calle Papireto, se encontró completamente solo y al descubierto frente a la fusilería borbónica. No se movió, no buscó protección: continuó disparando impertérrito. A Garibaldi no le pasó desapercibido aquel joven valeroso, empeñado en un desafío demencial. Y corrió él mismo en persona a echarle una mano, poniéndole fuera de peligro.

Tras este episodio, Stefano se enroló de forma estable y siguió al General hasta el Volturno. Dos años después estaba todavía a su lado en Aspromonte. Pero no quiso caer prisionero y prefirió regresar a Sicilia.

Su compañero de armas y amigo (una amistad nacida en el curso de las empresas garibaldinas) Rocco Ricci Gramito, agrigentino, prefirió en cambio entregarse en Aspromonte a las tropas reales. Le llevaron a San Benigno, donde cumplió seis meses de cárcel. Rocco era el futuro cuñado de Stefano.

Los Ricci Gramito constituían sin duda una de las familias más antiborbónicas de la región agrigentina.

Giovanni Ricci Gramito había sido un valiente abogado, uno de los organizadores de los movimientos del 48 palermitano, separatista, ministro del Gobierno de Ruggiero Séptimo.

Cuando el rey de Nápoles recobró el poder, Giovanni Ricci Gramito fue excluido de la amnistía e inscrito en la lista de los proscritos con la aprobación personal del soberano. Tuvo que escapar a Malta, despojado de todo. Tenía cuatro hijos varones, Francesco, Rocco, Vincenzo, Innocenzo, y tres hijas, Rosalía, Caterina y Adriana. Caterina, futura madre de Luigi Pirandello, tenía por entonces trece años. Poco después, la mujer y los hijos de Giovanni se le unieron en el exilio, partiendo de Puerto Empédocles en una tartana. Y Pirandello de aquel viaje, y de los días del exilio, escribe haciéndose eco del relato materno en 1915. Viven de la caridad que les brinda un tío, el hermano canónico de Giovanni, de ideas diametralmente opuestas, que cantará el *Te Deum* en la catedral por el regreso de Fernando II de Borbón el

mismo día en el que Giovanni parte para Malta.

En Bùrmula, Malta, Giovanni muere a los cuarenta y seis años, consumido por la desesperación y la lejanía de su tierra. Antes de expirar, reúne alrededor de su lecho a esposa, hijos e hijas y les hace jurar que emplearán todas las energías, la vida misma, en la liberación de los Borbones. La familia regresa a Sicilia, el tío canónico los acoge, sufre por estos parientes a los que ama humillaciones, registros domiciliarios, sin una sola queja. Por si fuera poco, los familiares de Giovanni se habían puesto inmediatamente a conspirar, Caterina cosía banderitas italianas escondida en un trastero, aquellas mismas banderitas que su hermano Vincenzo, que se había escapado del seminario donde el tío le había metido, llevaba en el bolsillo cuando se produjo el asalto de la guardia borbónica en Agrigento. Francesco y Rocco, todavía a expensas del tío, se hicieron abogados. Innocenzo siguió la carrera militar en la infantería. Rocco y Vincenzo se atroparon con las cuadrillas de Rosolino Pilo y luego siguieron a Garibaldi. En Aspromonte, Rocco, que era lugarteniente de Garibaldi, recogió la bota ensangrentada de su General y se la llevó a Agrigento.

Se la donó posteriormente a Luigi Pirandello quien a su vez se la entregó al Ayuntamiento de Roma. Como ya hemos dicho, al contrario que su amigo Stefano Pirandello, Rocco Ricci Gramito se rindió a la infantería, entre cuya tropa estaba, y puede parecer algo inventado de cabo a rabo, su hermano Innocenzo que, como militar acatador de órdenes, había disparado contra su hermano y contra su futuro cuñado. Doña Anna, cuando conoció el episodio, estuvo una larga temporada sin querer ver a su hijo Innocenzo.

Rocco, liberado por fin a principios de octubre del año 1862, regresó a Agrigento y fue acogido triunfalmente. En aquella ocasión Rocco y Stefano volvieron a reencontrarse después de Aspromonte y así fue como Stefano Pirandello y Caterina Ricci Gramito se vieron por primera vez.

Escribe el nieto Stefano en 1936:

«Él guapo, ella poco agraciada, salvo los bonitos ojos; además, con veintiocho años ya se consideraba una vieja solterona; la juventud se la había entregado a la Patria. Cuando Stefano, inmediatamente después, pidió su mano, creía que bromeaba. Fue un matrimonio patriótico».

¡Santo Dios! Si toda la casa se sumía en el luto, en la más grave consternación por el estropicio o la rotura de objetos incluso cuando estos carecían de valor alguno, pero de los que difícilmente habrían podido encontrarse otros iguales en la ciudad, toda la casa sumiéndose en el luto, en la más grave consternación... Pero era preciso ver ante todo la importancia que tenía para él, para el marido, aquel estropicio o aquella rotura. Era una falta de consideración, no hacia el objeto, que valía poco o nada, sino hacia él, a él que lo había comprado. ¿Avaro? ¡Ni por asomo! Pero por aquella baratija era capaz de hacer añicos la casa entera.

... a veces bastaba una nadería para que estallara salvajemente. Tal vez se arrepentía, pero no quería o no sabía confesarlo: le habría parecido que se rebajaba

o que se daba por vencido: deseaba que los demás lo adivinasen; pero puesto que nadie, en aquel sobrecogimiento, se atrevía siquiera a respirar, él se encerraba, se obstinaba en una cólera negra y muda durante semanas enteras.

Este es el retrato de Francesco Ajala, un personaje de la novela *La excluida* de Pirandello. Sólo que el personaje no es inventado, es el retrato del padre y aquellas terribles escenas de rabia no son más que la representación realista de cuanto ocurría en su casa, con aquel padre imponente y colérico. Que sin duda ama a sus hijos, pero que no sabe cómo dar muestras de su afecto.

Luigino es menudo, enclenque, no le crecen más que los ojos, tiene una ansiosa necesidad de calor afectivo que aquel padre grande, corpulento, rugiente, no puede darle. Y casi siempre, frente a la granítica realidad del padre, su fe infantil *de poder comunicar cualquier cosa a todo el mundo* vacila, se pierde.

De jovencito, confiará a los amigos que para él su padre era *un hombre incomprendible*, alguien con el que *no se razona*.

Por eso, entre ellos, no corría ni la manifestación de un sentimiento ni la posibilidad de una relación razonada.

Desde que Luigino es un niño empieza por tanto a surgir entre los dos aquello que Gaspare Giudice llama «muro de cristal», un muro que «no se disuelve nunca, es más, que crece en altura y espesor y que con el pasar de los años acaba volviéndose infranqueable».

LA MEMORIA DE LA OSCURIDAD

Cierto día Luigino, con cerca de seis años, hablando con la madre empieza a describirle una casa de Puerto Empédocles, recuerda el comedor enteramente dividido por un tabique con dos ojos de buey, al otro lado del tabique la habitación ganada para las dos sirvientas, recuerda que una mañana, a una determinada hora, mientras estaba en brazos de la sirvienta Filippa, se hizo de noche, oscureció, hasta el punto de que tuvo que encenderse una luz.

Era verdad, había habido un eclipse de sol a primeros de febrero de 1868. ¿Pero cómo era posible que Luigino se acordara si en aquella época tenía apenas ocho meses?

Su memoria de casi recién nacido había sido marcada indeleblemente por una incongruencia, por una absurdidad: ¿qué había pasado para que en pleno día se hubiera hecho de noche hasta el punto de tener que encender una luz?

PUERTO EMPÉDOCLES, AGRIGENTO

Dos son los lugares de su primera infancia: Puerto Empédocles y Agrigento. En Puerto Empédocles, llamándola con diferentes nombres, situará algunos de sus cuentos.

Pero antes, ¿cómo es este lugar? Lo describirá en versos:

*Quando su queste desolate ardenti
sabbie sorgean poche e modeste case,
e in mezzo al viavai
de tanti carri, dalla torre antica
usciano alla fatica
i galeotti rasi, trascinando
con stridor lungo la catena a schiera;
e un banditore all'alba, ogni mattina,
fiero nel volto, cotto
dal sole, alzava a le mascelle vaste
la man villosa e con stentorea voce
tre volte, urlava il bando:
«O uomini di mare
venite a lavorare alla marina!».*

(Cuando sobre estas desoladas y ardientes / arenas surgían pocas y modestas casas, / y entre y el ir y venir / de tantos carros, desde la torre antigua / salían rendidos de fatiga / los galeotes rasos, arrastrando / con largo chirriar la cadena a las espaldas; / y un pregonero al alba, cada día, / fiero el rostro, curtido por el sol / alzaba con los carrillos inflados / la mano velluda y con sonora voz / tres veces, gritaba el bando: / «¡Eh, hombres de mar / venid a trabajar a la marina!»)

Y lo describirá en prosa:

Una veintena de casuchas primero, allá sobre la playa, azotadas por el viento entre la espuma y la arena, con un breve malecón de delgadas vigas, llamado ahora Muelle Viejo, y un castillo cuadrado y hosco junto al mar donde realizaban trabajos forzados los galeotes, aquellos que más tarde, cuando llegó a su apogeo el comercio del azufre, levantaron las dos amplias escolleras del nuevo puerto, dejando en medio aquel pequeño Muelle, al que, merced al embarcadero, le ha sido concedido el honor de alojar la sede de la comandancia del puerto y la blanca torre del faro principal. Al no poder ensancharse debido a la inminencia del altiplano gredoso que tenía a sus espaldas, el pueblo se ha ido alargando sobre la misma playa, y hasta el mismo borde de aquella altiplanicie se han adosado las casas, estrechas, oprimidas, casi una encima de otra. Los depósitos de azufre se amontonan sobre la playa, y desde

por la mañana hasta por la noche es un continuo chirriar de carros que llegan cargados de azufre o bien desde la estación ferroviaria o bien directamente desde las azufreras vecinas; y una mezcolanza sin fin de hombres descalzos y bestias, chapoteos de pies desnudos sobre el agua, vocerío de broncas, juramentos y reclamos, entre el estrépito y los silbidos de un tren que atraviesa la playa, derecho hacia una u otra de las dos escolleras siempre en reparación. Más allá del lado de levante le hacen de seto a la playa las gabarras con la vela a medias amainada sobre el mástil; al pie de los rimeros se colocan las básculas en las que se pesa el azufre para cargarlo a continuación sobre las espaldas de los mozos de cuerda, llamados hombres de mar, los cuales, descalzos, en pantalones de tela, con un saco sobre los hombros doblado sobre la frente y en torno a la nuca por detrás, sumergiéndose en el agua hasta la cadera, portan el cargamento hasta las gabarras, que luego, desplegada la vela, van a descargar el azufre en los vapores mercantes anclados en el puerto o en las afueras de este.

Trabajo de esclavos... que sobrecoge el corazón, ciertos días de invierno, aplastados bajo la carga, con el agua hasta los riñones. ¿Hombres? ¡Bestias!

En Puerto Empédocles Pirandello ambienta apenas una decena de sus cuentos, llamando algunas veces al pueblo «la Marina», «Nisia», «Vignetta», «Puerto Empédocles» o no llamándolo de ningún modo, pero haciéndolo reconocible por la topografía recurrente, que consiste en una especie de triangulación constituida por el mar, por el cementerio sobre la colina de marga y por la colina misma.

Lo primero que a primera vista llama la atención en estos cuentos es el constante ensamblaje de sonidos, voces y colores.

Del cuento *La muerte y la vida*:

La gente... estaba allí de pie, gritando y haciendo ademanes con los brazos sin ninguna compostura.

Y de nuevo:

La chusma de la tartana... empezó a gritar.

Y de nuevo:

El clamor de uno de los caiques y las risotadas procaces.

Y otra vez más:

... presa de la furia, gritando y todo el pueblo se movió hacia atrás, hacia delante, alborotando alrededor.

O bien, en el relato *El «no» de Ana*:

Cada mañana, al amanecer, los tres llamamientos de un pregonero la despiertan.

O bien:

... después de tanto estruendo.

Alaridos, griteríos, blasfemias, imprecaciones, insultos, risotadas. Pero no sólo esto. Hay también olores obsesivos:

De *Espíritu maligno*:

Y se dio la vuelta... aspirando con voluptuosidad el olor del alquitrán y de la pez.

Aturdido por los gritos de los barqueros y de los mozos de cuerda del puerto... entre el enmohecido matillo de las algas secas.

Del cuento *La maestrita Boccarmè*:

Se había habituado al mal olor que emanaba de la grasura de aquella agua estancada.

Y una vez más:

Los demás ya se habían ido, dejándola sola ante aquel mal olor cada vez más fuerte del agua negra sobre la playa.

Y además el mar, sonido y color. De *Al valor civil*:

El mar estaba inquieto, turbio, y bufaba de punta a punta la inminente amenaza del cielo grávido de enormes nubes negras. Las marolas, entumeciéndose, empezaron a estrellarse las unas contra las otras sin conseguir romperse todavía.

Sólo una fugaz espuma rabiosa burbujeaba durante un instante formando estelas aquí y allá sobre las erguidas crestas... En efecto, poco después, el cielo se tornó cavernoso alcanzando por momentos una tenebrosidad pasmosa, espeluznante. De vez en cuando una ráfaga se arrastraba velocísima por la playa y levantaba un remolino de arena. El primer trueno estalló por fin, formidable, y fue como la señal de la tormenta.

Entre los cuentos empedoclianos hay dos que son esenciales para entender al hombre Pirandello. El primero se titula *Lejano*, sin duda entre los más densos y conseguidos de su entera producción cuentística. No sólo es una especie de *summa* de todas las percepciones suscitadas en él por el pueblo de su primerísima infancia (volverá allí de adulto, en la desgraciada tentativa de trabajar junto al padre), pero sobre todo es la exposición, en términos narrativos, de aquello que Pirandello llamaba *su involuntaria estancia sobre la tierra*. Bastará con señalar únicamente el hecho de que el protagonista, el sueco Lars Cleen, se ve obligado, por una serie de acontecimientos no deseados y no buscados, a vivir una vida extranjera y suspendida en un lugar que no es el suyo.

El otro cuento es *El hijo cambiado*, sobre el que volveremos largo y tendido. En este cuento no se declara explícitamente que la acción se desarrolle en Puerto Empédocles, pero se puede deducir por múltiples alusiones y, sobre todo, por el modo absolutamente local con el que son llamadas las brujas que de noche cambian a los niños todavía en pañales o algo más crecidos: «*i donni*», que Pirandello traduce en italiano por *le donne* («las mujeres»).

Guardo personal memoria de «*i donni*»: recuerdo que, a los diez años, los compañeros, con gran misterio y secretismo, me llevaron a ver a un niño que no habría cumplido los cuatro años y al que las brujas le habían *desgreñado* (como dice Pirandello) el mechoncito.

De Agrigento, de esta *triste y moribunda ciudaducha*, Pirandello escribirá por el contrario profusamente, ambientando en ella, entre otras, la novela *El turno*, algunos capítulos de *Los viejos y los jóvenes* y un buen puñado de cuentos, denominándola a

menudo con nombres distintos, entre ellos «Montelusa».

Sobre su relación con Agrigento, Leonardo Sciascia ha escrito:

«Pirandello nació allí... Allí pasó la infancia y la adolescencia; de joven, y hasta los primeros años de matrimonio, regresaba allí cada verano; luego más raramente. Y en cada regreso su fantasía se empapaba de los hechos grotescos y piadosos que allí acaecían y que familiares y amigos le contaban y que acababan espesándose, agolpándose con aquellos que seguían poderosamente vivos en su memoria. Hasta la II Guerra Mundial, Agrigento era la ciudad de su infancia, con personajes cuyo egocentrismo, paroxístico, hipertrófico, empujaba hasta los confines de la locura: lúcidas vivisecciones de los propios sentimientos y de las propias dificultades, presa hasta el delirio de la pasión del “razonar” mucho más aún que de la mujer o las pertenencias, empeñados en defender obsesivamente la apariencia de su ser, frente a los demás y a veces frente a sí mismos».

No, no puede decirse que Pirandello amara la triste ciudaducha moribunda. De *Los viejos y los jóvenes*:

Las oficinas públicas, la prefectura, la intendencia de las finanzas, las escuelas gubernativas, los tribunales le daban todavía algo de movimiento, aunque casi mecánico, a la ciudad: era otro el lugar donde ahora la vida apremiaba. La industria, el comercio, la verdadera actividad en definitiva, se había trasladado desde hacía ya bastante a Puerto Empédocles, amarillo de azufre, blanco de greda, polvoriento y ruidoso, que en poco tiempo se había convertido en uno de los más populosos y atareados emporios de la isla...

En Agrigento, sólo los juzgados y los tribunales de lo penal daban realmente que hacer, abiertos como estaban todo el año. Arriba, sobre el Culmo delle Forche, la cárcel de San Vito estaba siempre a rebosar de detenidos, que a veces tenían que esperar hasta tres o cuatro años para ser juzgados...

En la plaza Sant'Anna, donde se encontraban los tribunales, en pleno centro de la ciudad, se amontonaban los clientes de toda la provincia, gente achaparrada y ruda, curtida por el sol...

Los muchos desocupados de la ciudad iban mientras tanto de un lado para otro, siempre con el mismo paso, muertos de aburrimiento, con el automatismo de los dementes, arriba y abajo por la calle principal, la única llana de la villa, de bonito nombre griego, Via Atenea, pero angosta y tortuosa como las demás. Via Atenea, Rupe Atenea, Empédocles... —nombres, reflejos de nombres que hacían aún más triste la miseria y la fealdad de las cosas y de los lugares.

Apatía taciturna, sombría difidencia y envidia.

Desde el palacio Montoro de Puerto Empédocles Luigino, hacia los seis años de edad, es llevado por la familia a Agrigento donde Stefano se ha transferido porque, una vez más, ha cambiado de trabajo.

Van a habitar una casa gris y algo desolada en la calle de San Pietro, que es una calle de mala fama, solitaria y lugar de encuentros y desencuentros entre gente de mal

vivir. Desde la calle de San Pietro, todavía hoy, se ve el mar en la lejanía y en aquel tiempo, sin los nuevos edificios que hacen de oscuras paredes, se tenían que divisar sin duda algunas casas de Puerto Empédocles, al menos la de Piano Lanterna: pero en la memoria de Luigi adulto este paisaje no vuelve, no existe el recuerdo de una luz marina que habría vuelto menos sombría la casa. Tal vez la parte posterior del piso diera a un patio interior.

... la calle mostraba aún la antigua muralla de la ciudad con las torres medio derruidas. En la primera, cerrada apenas por un portillo descolorido y desvencijado, se exhibía a los muertos desconocidos y se llevaba a los asesinados para las pericias judiciales.

Cerca de la casa estaba la iglesia de San Pietro que le da nombre a la calle.

Una noche, justo delante de la puerta de entrada de los Pirandello se desencadena una trifulca entre gente de mal vivir. Un hombre resulta gravemente herido por varias cuchilladas. Los asaltantes huyen, el herido permanece tendido sobre la calzada pidiendo auxilio a voces, quejándose. La sirvienta se precipita a cerrar persianas y ventanas para que Luigino no oiga los desgarradores gritos del moribundo. Un poco después dejarán de oírse y las ventanas podrán volver a abrirse. Esa noche hace mucho calor.

DEL CERRAR VENTANAS

Al considerar el suceso que se acaba de contar puede dar la impresión de que en la familia Pirandello reinase la indiferencia, el egoísmo, el temor a una inevitable implicación.

A aquel herido se le abandona allí, agonizando a punto de muerte, es cierto, pero el no querer ver, el no querer oír era la actitud más difundida y común entre las familias de la burguesía siciliana, ya fuera esta grande o pequeña, y que se podía resumir en estas simples palabras: «cosas de ellos». Pero ¿quiénes eran ellos? Aquellos que no eran personas «civiles», personas de bien, los que arreglaban los asuntos a cuchilladas, a pistoletazos, a escopetazo limpio. Se erigía así un muro, una frontera aparentemente bien delimitada, bien defendida, entre los hampones, pertenecieran o no a la mafia, y las personas «civiles» y estas últimas se guardaban bien de dejarse implicar, de mancharse con la sangre (incluso para socorrer a un herido) que la violencia y los atropellos dejaban correr con frecuencia.

Mencionar un asunto de mafia dentro de un salón de personas «civilizadas»

equivalía, en cuanto a mal gusto, a hablar de un dolor de tripas durante un almuerzo de gala.

«Cosas de ellos», por lo tanto, y como tales debían continuar.

Aparentemente sin embargo.

Porque la mayor parte, o casi, de aquellas llamadas personas de bien, si ante un problema que les pudiese parecer a primera vista irresoluble por vía legal, tenía necesidad de soluciones poco ortodoxas, no manifestaba escrúpulo alguno en recurrir, a través de amigos de los amigos, al apoyo y a la ayuda de algún mafioso local, por lo demás bien conocido en cuanto tal por el nombre, el apellido y las señas.

La mafia pues, ostentosa e hipócritamente ignorada en público, era, en ciertas especiales ocasiones de carácter privado, activada y utilizada. No quiere decirse que estas particulares mediaciones acabasen siempre mal, con disparos y asesinatos: bastante a menudo el mediador mafioso «razonaba» con las dos partes y el poder que tenía detrás hacía a veces que el perdedor, aquel que en el acuerdo acababa por someterse, se inclinase ante aquella ley no escrita, pero ciertamente más respetada que el pronunciamiento de un juez conciliador.

Naturalmente la mafia, una vez realizada la intervención requerida y llevado el asunto a buen fin, presentaba la factura nunca cuantificada en dinero, sino en favores, votos y privilegios. Una trama perversa.

Queda por lo tanto la evidencia de que Pirandello, tal vez agradecido durante el resto de su vida por el gesto de aquella sirvienta, en todas sus novelas, en todos sus cuentos, en todo su teatro, mantuvo obstinadamente cerrada la ventana frente a la mafia.

MARIA STELLA

Difícil intercambiar palabras con la madre, imposible hacerlo con el padre, en la casa agrigentina Luigino, afortunadamente, encuentra una amiga.

Es la sirvienta, la criada Maria Stella, con la que consigue establecer una comunicación verdadera, abierta. Maria Stella es una pueblerina que debe de haber sido una excelente fabuladora y que se contenta con la mirada pendiente e intensa del niño ante sus palabras.

Un dicho popular decía así una vez: «La criada hace la criatura».

El dicho tenía un doble significado. El primero era que la sirvienta, si era joven, acababa sin excepción quedándose embarazada de uno de los varones de la casa, el

señor o el señorito. El segundo, que muy a menudo era la sirvienta de la casa la que criaba y «formaba» al niño o a la niña de la familia.

En algunos aspectos, no cabe duda de que Maria Stella formó a Luigino.

El siciliano no es religioso, sino supersticioso. Verga, Capuana, Brancati y Sciascia lo han demostrado ampliamente. Y bastará con pensar, en nuestros días, en aquel asesino mafioso que, aun estando prófugo, se hacía llevar el cura a su refugio atiborrado de altarcitos e imágenes de santos.

Ciertas fiestas religiosas en algunas de sus manifestaciones pertenecen más a la raigambre pagana de los sicilianos que a la católica. Limitándonos a Agrigento y a su territorio, recordamos al menos dos de ellas: La Consagración del Señor de la Nave (hay un acto único de Pirandello a ella dedicado) que se desarrolla delante de la pequeña iglesia de San Nicola y consiste sobre todo en una gigantesca degollina de cerdos, y la fiesta de San Calò (que en la novela *La excluida* Pirandello inexplicablemente llama la fiesta de San Cosme y San Damián).

En casi todas las casas sicilianas el clero (con el cual se identificaba por completo la religión) tenía un poder que iba más allá del espiritual, sus consejos eran solicitados en cualquier ocasión del vivir cotidiano, desde la adquisición de un mueble hasta el matrimonio.

Casa Pirandello era en cambio una espina en el costado del padre Sparma, beneficiario de la muy cercana iglesia de San Pietro. Los Pirandello habían hecho bautizar a sus hijos, esto sí, pero no eran gente de iglesia, no eran practicantes, y aquello bastaba para que fueran juzgados por los vecinos como gente sin Dios. En realidad no era así, pero los Pirandello pertenecían, por educación y convicción, a la categoría de aquellos que suscribían el proverbio: «Monaci e parrini / senticci la Messa / e stòccaci li rini» (A los monjes y a los curas / hazles caso mientras dicen la Misa / y acto seguido rómpelos el espinazo).

La criada Maria Stella le cuenta al pequeño las mismas historias que le han contado a ella de pequeña. Son historias populares, como la de la casa de los Granella habitada por espíritus despechados o como la del cuervo de Mizzaro, también esta con espíritus como protagonistas o como la del Ángel Cientouno que va por la noche a la cabeza de una tropa de ángeles. De mayor Pirandello volverá sobre estos relatos oídos en la voz de Maria Stella y extraerá de ellos temas para sus cuentos (la historia del Ángel Cientouno constituirá también un espléndido monólogo en *Los Gigantes de la Montaña*). Pero es indudable que el relato que impresionó más que ningún otro al pequeño fue el del hijo cambiado.

EL HIJO CAMBIADO

La fábula del hijo cambiado es prácticamente conocida en todo el mundo, con variantes que obedecen a las diferentes culturas. La versión mediterránea es la de una pobre madre incapaz de resignarse a la realidad: en la cuna su hijo es un ser deforme, pero ella reacciona refugiándose en la convicción de que su verdadero hijo, guapo y rubio, ha sido raptado por las *donne* (las brujas) dejando en su lugar a este otro, feo, lisiado y que ni siquiera habla. Un día llega al pequeño puerto una nave extranjera con un príncipe joven y enfermo a bordo que ha venido a curarse al sol del Sur. Y la madre se convence al punto de que el príncipe es su verdadero hijo que regresa milagrosamente. El hijo lisiado (que lleva en la cabeza una corona de papel y vidrio y es llamado burlonamente «hijo de rey»), celoso, trata de asesinar al príncipe sin conseguirlo. Entretanto el padre del príncipe muere y el joven es proclamado rey. Pero el príncipe rechazará regresar a su país. Y propone un cambio: en su lugar será coronado el lisiado. Pero los ministros rechazan la propuesta. Y el príncipe les dice:

*Creedme a mí,
no importa que sea
esta o aquella persona:
¡importa la corona!
Cambiad esta de vidrio y de cartón
por una de oro y gemas valiosas,
cambiad este manto por una toga regia
y el rey de burla en real se trueca,
ante el cual vosotros os inclináis.
No se necesita más,
tan sólo que lo creáis.*

PRIMER MINISTRO: Pero cómo quiere Vuestra Majestad que seamos capaces...

*PRÍNCIPE: ¿De qué? ¿De creer?
¡Todo se puede siempre hacer!*

*EL MAYORDOMO: ¡Pero no esto,
porque sabemos
que no es verdad!*

*EL PRÍNCIPE: Nada es verdad,
y todo puede siempre serlo;
basta creerlo por un momento,*

*y luego dejar de creerlo,
para creerlo de nuevo,
y seguir creyéndolo siempre,
o no creerlo nunca más.*

*La verdad sólo Dios la sabe.
La de los hombres existe a condición
de que tal y como la sienten la crean.
Hoy así, mañana de otra manera.
Creed ahora que esta os puede convenir
mucho más que la mía. Yo sé ahora
mi verdad.*

*Sé que de pequeño he vivido aquí,
con esta madre, nacido bajo este sol,
era pobre, ¿pero qué importa eso?
De esta madre tenía su amor
y este cielo y este mar
y la salud y la alegría
de vivir la vida que era «mía»,
¡mi verdadera vida para mí!*

*Delante de este mar y de este cielo,
veo incluso las casas elevarse
con un suspiro de sosiego,
y cada casa, por humilde que sea,
se convierte en un palacio de sol.*

*¿Ver todo a mis pies?
¡Yo prefiero sentir
algo por encima de mí!
¡Tomad a vuestro rey,
lleváoslo lejos de aquí!*

Naturalmente, la conclusión será la deseada por el príncipe: sobre la nave que ha venido a llevárselo subirá en su lugar el caricato, el miserable rey de burla.

El escritor y dramaturgo Pirandello mostrará durante el curso de los años una férrea fidelidad a esta historia popular oída de niño.

En la colección de cuentos titulada *De la nariz al cielo*, editada por Bemporad en 1925, aparece la narración *El hijo cambiado* que se detiene substancialmente en la primera parte de la fábula, es decir, no figura en ella la llegada del príncipe. La ilusión de la pobre madre viene alimentada por una maga, Vanna Scoma, que de vez

en cuando le trae noticias del hijo cambiado por las brujas y le dice que vive como príncipe, amado por todos y feliz.

La maga lo hace sin duda para agenciarse algunas perras, pero también hay en ella una brizna de piedad: de hecho le dice a la madre que si trata bien al hijo lisiado que las brujas le han dejado en lugar del otro, el verdadero no sufrirá percance alguno.

LUIGINO, HIJO CAMBIADO

Apenas está en edad de razonar, Luigino empieza a tener dudas sobre su pertenencia. ¿Qué tiene que compartir él, tan moderado, lo más opuesto a díscolo que puede darse, inclinado al recogimiento, con sus grandes ojos absortos entre los rizos castaños que le caen a ambos lados de la cara (así se autorretrata en el cuento *La Virgencita*) con aquel hombretón vociferante, iracundo, impulsivo, que tanto hace llorar a mamá?

Pero atención: Stefano Pirandello no era un bruto ignorante, como podría parecer si sólo le viéramos con los ojos de Luigino. Había sido, por ejemplo, alumno del gran humanista Gaetano Daita que, entre otras cosas, le enseñó inglés y francés, lenguas indispensables, tanto entonces como hoy, para alguien que va a emprender la carrera de comerciante. El problema estaba en el carácter.

El relato del hijo cambiado que le hace Maria Stella supone para él una especie de revelación: no sólo ha nacido en el sitio equivocado y en el día equivocado, sino que aquella luciérnaga fugaz (como ha querido representar su nacimiento) ha ido a caer en una familia equivocada. Sí, seguramente ha sucedido así, porque él siente que es de otra familia, de otra raza.

Sobre la diversidad de los sicilianos entre ellos, Vitaliano Brancati ha escrito páginas esclarecedoras:

«Aquí, en Sicilia, pasar del señor Luciano al señor Maddalena (lo que se hace atravesando un rellano con un solo escalón) es como volar de una constelación a otra».

Y el mismo Brancati nos ha contado las diferencias substanciales de carácter y de temperamento en el interior de una misma familia.

El flujo de sangre caliente de Stefano no es el mismo que el flujo de sangre de horchata de Luigino (por continuar usando expresiones a lo Brancati). Sólo que las cosas no son exactamente lo que parecen, aunque Luigi deberá emplear su vida entera

para comprenderlo, él, el teórico (al menos según Tilgher) de la diferencia entre vida y forma.

Sea como sea, el relato de Maria Stella aglutina en un cierto sentido las múltiples incertidumbres del pequeño Luigino transformándolas en una certeza: él es un hijo cambiado.

Y tanto insistirá que Maria Stella, a escondidas de los padres, le conducirá a ver a un recién nacido no robado, pero sí movido de sitio por las brujas, quizás en un malogrado intento de cambio puesto que la criatura, de la cuna donde estaba durmiendo, ha sido encontrada en la cocina, debajo de la mesa.

La misma Maria Stella le contará un día a Luigino, como si tal cosa, haberse encontrado en la calle San Pietro con el fantasma del asesinado cuyos gritos ella ignoró aquella noche cerrando las ventanas. No cabe duda de que una buena dosis de remordimiento y mucha superstición habrán hecho nacer aquel fantasma, pero también este argumento afectará profundamente a Luigino.

EL SACRILEGIO

Como ya se ha dicho, la familia Pirandello no frecuentaba la iglesia de San Pietro, tampoco va a la misa dominical. Son los habitantes más ricos de aquella calle de pobretones y, a los ojos del benefical padre Sparma, dan mal ejemplo a todos.

En el cuento *La Virgencita*, que narra un episodio fundamental de la infancia del pequeño Luigino, don Sparma (aquí llamado don Fiorica, mientras el nombre de Pirandello se cambia por el de Greli) no es capaz de resignarse ante aquella conducta en cierto modo motivo de escándalo.

El padre benefical Fiorica tenía desde hace años clavada en el corazón la espina de esta familia que se mantenía alejada de la Santa Iglesia, no ya porque fuese verdaderamente enemiga de la fe, sino porque ella, la Iglesia, a juicio del señor Greli (que había sido garibaldino, carabiniere genovés en la campaña de 1860 y herido en un brazo en la batalla de Milazzo) ella, la Iglesia, se obstinaba en permanecer siendo enemiga de la patria, razón por la cual un patriota como el señor Greli creía que no podía pisarla.

El padre Sparma recurría a cualquier medio con tal de ganarse la simpatía del ex garibaldino: a menudo se apostaba en su camino y cuando le tenía a tiro, le saludaba en primer lugar con una graciosa reverencia, *con digna humildad* y una larga sonrisa. Pero el ceñudo don Stefano pasaba de largo, sin apenas responder, *con dura*

brusquedad.

Quien le ha hablado a Luigino de la Virgen, del Señor y del Niño Jesús ha sido naturalmente la criada Maria Stella, que sin embargo se guarda de llevar al pequeño a la iglesia sin la autorización de los amos, que con toda seguridad se la habrían negado.

El trabajo cotidiano de don Stefano era duro y fatigoso, algunas veces volvía a casa al borde del arrastre. Conseguía, después de comer, dormir una hora escasa para recuperar nuevas energías para el resto de la jornada.

Un día después de comer, recién acostado, no consigue pegar ojo porque las campanas de San Pietro suenan sin parar con ocasión de una fiesta religiosa. Don Stefano se revuelve en la cama de un lado para otro, cada vez más enrabiado y nervioso.

Llega un momento en el que le parece estar volviéndose loco, pega un salto de la cama, agarra el fusil, sube en calzoncillos, tal y como está, a la terraza y desde allí, dado que era hombre de gatillo fácil, dispara dos escopetazos contra las campanas.

De las tres, le dio a la de la derecha, la más sonora: ¡puntería de antiguo carabintero genovés! ¡Pero pobre campanita! Pareció una perrita que, sorprendida a traición por una piedra mientras le hacía clamorosamente fiestas al amo, cambiase de repente el ladrido festivo por un agudo aullar. Todos los parroquianos, congregados por la festividad frente a la iglesia, se alzaron tumultuosamente, furibundos, contra el sacrilegio. Y fue en verdad una gracia de Dios que el padre benefical Fiorica, acudiendo todo inquieto y con los paramentos sagrados todavía encima, consiguiera impedir con su autoridad que la violencia de sus fieles indignados estallara y se abatiera sobre la casa de los Greli.

LA IGLESIA COMO FAMILIA

El padre Sparma consigue recuperar la calma entre los fieles que asedian la casa arrancándole a don Stefano la promesa de una campana nueva (y don Stefano se mantendrá fiel a la palabra dada). Pero la calma no torna al corazón de Luigino, lacerado con una nueva herida por culpa del padre. Se ha quedado trastornado con aquel gesto sacrílego, quiere con todas sus fuerzas demostrar su total disparidad con don Stefano. Por eso suplica a la criada que le lleve a la iglesia cuando ella va.

«¿Y si papá no quiere?» le decía la criada.

Pero Guiduccio (así se llama Pirandello a sí mismo en el cuento) insistía,

sacudido por un estremecimiento a cada retoque de campana que continuaba sumisa llamando en la noche.

Finalmente la criada se decide a acompañarle a la iglesia. A aquella primera visita le siguieron otras.

... una vez había llegado a la plazoleta de la iglesia, alzaba los ojos hacia el campanario, y a la pesadumbre misteriosa que le embargaba, le seguía el no menos misterioso consuelo que le provocaban los cirios encendidos sobre el altar, entre la frescura de la sombra solemne aderezada de incienso.

Empieza, seguramente, a hacerse preguntas. Si la iglesia es un lugar que los suyos no frecuentan, ¿por qué él en cambio se encuentra allí tan a gusto? ¿No es esta otra señal de que él ha ido a caer en la familia equivocada? Y si él es un hijo cambiado ¿no es posible que su verdadero padre esté aquí, en la iglesia?

El cura, cuando ve a Luigino arrodillado delante del altar, se conmueve, le acaricia, le lleva a la sacristía. Pero pretende que el pequeño se lo cuente a la madre y regrese con su permiso. Que le es concedido (tal vez a espaldas de don Stefano). Luigino cae en una verdadera crisis mística.

Y el padre benefical Fiorìca, al ver frente a él abiertos como platos y absortos aquellos ojazos fervorosos en aquella carita pálida y ardiente, temblaba de emoción ante la gracia que Dios le concedía deleitándole con aquel maravilloso florecer de la fe en aquella cándida alma infantil... experimentaba tal júbilo y a la vez tal consternación, que casi sentía que se le partía el alma.

«¡Oh, hijo mío! ¿Qué es lo que Dios querrá de ti?».

Luigino multiplica los rezos, vive perennemente en estado febril.

Un día le llega de Palermo un traje de grumete hecho a medida. Luigino sale de casa con el traje recién estrenado. Unos cuantos pasos más adelante se encuentra por la calle a un niño de su edad, conocido en la iglesia, pobre de solemnidad, con un atuendo todo agujereado bajo el cual asoma la piel. En un instante, sin decir palabra, se quita el traje nuevo, se lo da al compañero y vuelve a casa, dispuesto a afrontar la inevitable reprimenda de la madre.

Será otra obra de caridad la que, paradójicamente, acabará costándole la fe.

Pero se hace necesario anteponer que Luigino pertenece ya a aquella raigambre de sicilianos para los cuales la culpa más repugnante con la que un hombre puede mancharse es el engaño, incluso si lo hace con un buen fin, la traición a la amistad, a la familia, al pacto estipulado, al afecto.

Durante el mes mariano el padre Sparma acostumbraba sortear entre los fieles una Virgencita de cera alojada en una campana de cristal. Cada papeleta costaba un sueldo, es decir, diez céntimos.

El sacristán se encargaba de la venta durante la semana, y sobre cada papeleta apuntaba el nombre del adquisidor. Luego el domingo todas las papeletas se recogían dobladas en una urna de cristal; el padre benefical Fiorìca metía una mano, removía un poco entre el ansioso silencio de todos los fieles arrodillados,

extraía una, la mostraba, la desdoblaba y, a través de los lentes arqueados sobre la punta de la nariz, leía el nombre. La Virgencita era conducida en procesión entre cánticos y repiques de tambores hasta la casa del afortunado.

Era ya una costumbre que todos los domingos la madre de Luigino le diese diez céntimos para que se comprara alguna golosina: pero Luigino repartía aquel dinero con nueve compañeros pobres, un céntimo por cabeza, el último se lo guardaba para él. El día que había ido a la iglesia para comprar una papeleta con el céntimo que le quedaba, al llegar justo a la puerta *se le había acercado un muchachito todo desgredado y descalzo, el cual, enfermo desde hacía tres semanas, al ver ahora a Guiduccio con aquel último céntimo en la mano, le había preguntado si no sería para él. Y Guiduccio se lo había dado.*

Luigino por lo tanto no había podido conseguir ni una sola papeleta. El día de la extracción espera en silencio que el cura desenrolle el papelito y lea el nombre del afortunado, que sin lugar a dudas no puede ser él. Sin embargo, de forma completamente inesperada, el padre Sparma dice en voz alta, clarísimamente, su nombre y su apellido: Luigino Pirandello.

El nombre es el de otro, el padre Sparma ha organizado conscientemente un embrollo con la esperanza de que el ingreso de la Virgencita en casa de los Greli obre el milagro de conciliar a aquella familia con las «cosas de Dios», como se usaba decir por entonces para indicar la frecuentación a los ritos de la iglesia.

Ante el estallido de júbilo de todos los devotos, Guiduccio en cambio en un primer momento rojo como la grana, se puso luego pálido como la cera, frunció el entrecejo sobre los ojazos turbios, empezó a temblar con grandes convulsiones, escondió el rostro entre los brazos y, escabulléndose para librarse del gentío de mujeres que querían besarle para felicitarle, escapó de la iglesia a todo correr y, refugiándose en casa, se arrojó en los brazos de la madre y prorrumpió en un llanto frenético.

La agitación de Luigino llega al máximo cuando oye acercarse los tambores de la procesión que se ha formado ex profeso para acompañar la estatuilla a su casa.

«¡No es verdad! ¡No es verdad! ¡No la quiero! ¡Llévala de aquí! ¡No es verdad! ¡No la quiero!».

Para calmar al pequeño que se agita como un árbol batido por el viento, la señora Pirandello ordena que la estatuilla sea llevada de nuevo a la iglesia.

Pero el daño causado es ya irreparable.

Tras los sollozos, Luigino comprende una vez más que se ha equivocado de casa; su familia no puede ser aquella en la que se echa mano de la mentira y del engaño para obtener ciertos fines. Ha perdido la fe para siempre.

Y años después, en la universidad de Bonn, sobre el formulario que recoge los datos personales de cada uno de los inscritos, en el apartado que pone «Religión» escribirá: «Ateo».

LA PREGUNTA

Mientras don Stefano se encuentra en Palermo ocupado en los negocios, doña Caterina contrae una enfermedad que le provoca fiebre alta. Su hermana Concettina, que vive también en Agrigento, llega con un carruaje y traslada a la enferma y a los pequeños a su casa. Luigino se queda en la calle San Pietro con la sirvienta que, cuando sale a hacer la compra, le lleva consigo.

Una mañana que volvían del mercado, nada más enfilar por la calle San Pietro, dos jovenzuelos se habían puesto a decirle groserías a Maria Stella, que aunque había acelerado el paso no podía echar a correr debido a que llevaba a Luigino de la mano.

Uno de los dos había corrido además hasta ponerse unos pasos por delante, luego se había vuelto y, mirando a la mujer, se había llevado una mano a la altura de la entrepierna.

«¿No quieres verme la picha, guapa?».

Riéndose, había alargado los brazos y había empezado a mover la pelvis hacia delante y después:

«¿No quieres que te eche un polvo con la mía?».

Al llegar a este punto Maria Stella se había puesto a dar voces y los dos jovenzuelos habían salido corriendo.

Todas las noches, cuando Luigino se acostaba, la sirvienta se sentaba a los pies de la cama y empezaba a contarle sus historias. La noche del suceso no tuvo tiempo siquiera de abrir la boca porque el pequeño le preguntó:

«¿Qué quiere decir echar un polvo?».

Pese a la escasa luz que daba la lámpara de la mesilla, Luigino se dio cuenta de que Maria Stella había enrojecido de repente.

«Señorito, le ruego que no me haga esa clase de preguntas».

«Pues yo quiero hacértela. ¿Qué quiere decir echar un polvo?».

Maria Stella se cubrió la cara con las manos, luego se hizo la señal de la cruz y se decidió a responder.

«Es lo que hacen un varón y una mujer cuando se casan».

Luigino no se dio por satisfecho, la asedió a preguntas. Y Maria Stella, cuyo bochorno era tal que por momentos alumbraba más que la propia lámpara, continuó con las explicaciones como buenamente pudo.

Al llegar a cierto punto Luigino dijo que le había entrado sueño. La sirvienta le dio un beso en la frente, apagó la luz y salió a toda prisa liberada del suplicio.

Pero Luigino había dicho un embuste, no era verdad que quisiera dormir, quería que le dejara solo para pensar y repensar sobre aquello que acababa de oír, aquello que acababa de aprender. Y cuanto más le daba vueltas, más notaba un peso en la boca del estómago, un peso insoportable.

Después de una hora de malestar, se levantó de la cama con los pies descalzos, fue hasta el excusado y vomitó. Tal vez los salmonetes que Maria Stella le había dado

de cenar no fueran frescos.

LA TRANSGRESIÓN

A la mañana siguiente la criada de la tía Concettina se presentó para decir que doña Caterina, ya curada, volvería a casa el sábado siguiente. El pequeño no supo si alegrarse o disgustarse ante aquella noticia: con el regreso de la madre se acabarían para siempre las salidas matutinas con Maria Stella para ir al mercado: por otra parte, la ausencia de la madre le empezaba a pesar. Una vez hechos los cálculos, le quedaban todavía tres jornadas de relativa libertad.

Durante la ausencia del ama, Maria Stella había tomado la costumbre de echarse una hora de siesta después de comer y Luigino la aprovechaba para abrir con cautela la ventana unos cuantos centímetros y mirar lo que pasaba por la calle.

El viernes por la mañana temprano fueron al mercado, donde esta vez la sirvienta compró más cosas de lo habitual a la vista de la llegada de la señora y de los otros hijos. Luego, de vuelta en casa, Maria Stella le dijo a Luigino que se quedara en la habitación: tenía que limpiar a fondo, limpiar el polvo de los muebles, fregar el suelo. Quería que el ama, al volver, encontrase la casa como los chorros del oro. Luigino obedeció y, nada más oír a la sirvienta empezar a cantar en el salón, entreabrió un poco las persianas y se puso a mirar afuera.

Vio pasar un viejo cojo que acarreaba una cabra coja también, un carricoche vacante con el carretero tuerto de un ojo, un pobre al que le faltaba un brazo y un perro que, aparte de la roña, parecía el único que se conservaba entero.

Luego vio una especie de procesión que se acercaba.

Dos hombres portaban una camilla sobre la cual, cubierta con una sábana negra, había una silueta humana. A su lado iba uno vestido de uniforme.

El guardia se detuvo frente al portón de la torre, sacó de la chaqueta una llave y abrió. Desaparecieron todos al entrar. Un poco después los tres hombres salieron de nuevo llevándose la camilla y la sábana. Pero el guardia, juntando los batientes, distraído tal vez por uno de los camilleros que le estaba diciendo algo, no cerró el portón con llave. Se fueron.

Luigino sintió que el corazón empezaba a latirle con fuerza. Dentro de la torreta había un muerto. Y él tenía que verlo, saber cómo era un muerto. No podía perder aquella ocasión. Había aprendido a saber qué hora era por la marca del sol sobre el campanario de la iglesia: eran más o menos las diez de la mañana.

Su única posibilidad de bajar a la calle para ir a mirar el muerto en la torreta era después de comer, cuando Maria Stella iba a echarse la siesta de dos a tres.

¿Cómo haría para pasar aquellas cuatro horas? ¿Y si volvían antes a llevarse el muerto para enterrarlo? Mejor no pensar en ello. Intentó hacer los deberes que le había asignado el maestro que venía a casa a darle lecciones, pero estaba demasiado desganado, distraído. No lograba concentrarse. Hacia mediodía los dejó a un lado, y a aguantarse si el maestro le echaba una reprimenda solemne. Se tumbó en la cama tal y como estaba vestido.

Los que mueren malamente, le había explicado Maria Stella, se convertían casi siempre en almas en pena. Y aquel que estaba dentro de la torreta había muerto sin duda malamente. Luigino se auguraba poder llegar a verlo justo en el preciso instante en que el muerto se transmutaba en fantasma. ¿Llegaría a tiempo?

No consiguió probar bocado, pese a que la sirvienta le había preparado timbal al horno y cámbaros fritos, cosas ambas que le gustaban bastante. Maria Stella se preocupó: estaría bueno que el pequeño se enfermase justo ahora que el ama estaba a punto de regresar.

«Señorito, ¿no se encuentra bien?».

Apenas la mujer se fue a acostar, Luigino, en un visto y no visto, se encontró en la calle. Solo en la calle no había estado más que unas cuantas veces, se podían contar con los dedos de una mano, y únicamente para ir de casa a la iglesia, mientras la madre le miraba desde el balcón. Sintió un poco de miedo, pero sólo fue un momento. Tenía que encontrarse con el muerto cara a cara, no había otro remedio. A aquella hora la calle estaba desierta, la atravesó y se encontró frente al portón de la torre.

Había visto bien: parecía cerrado, pero no lo estaba, los batientes estaban sólo entornados. Alzó un brazo, posó la mano sobre la madera ardiente por el sol que caía de lleno. Y permaneció un momento así. No sabía explicárselo, pero sentía que el gesto que estaba a punto de hacer era importante para su vida, después de haber abierto el portón algo en él cambiaría para siempre. Empujó ligeramente y se maravilló de que el portón no hiciese ruido, abrió lo suficiente para pasar de costado, y entró.

Al principio no vio nada, cegado por el contraste entre la luz de fuera y la oscuridad de dentro. Se detuvo de espaldas al portón, esperando que la vista le volviese a funcionar. Pero tardaba demasiado tiempo y era precisamente de tiempo de lo que andaba escaso. ¿Y si por casualidad Maria Stella se había puesto a buscarle? Tenía que actuar deprisa.

Avanzó con los brazos extendidos, pero le detuvo un obstáculo a la altura del estómago.

Ahora se veía mucho más. Había ido a chocar contra un banco de madera, largo y más ancho de lo normal sobre el cual habían colocado el cuerpo. Antes incluso de verlo con claridad, Luigino advirtió el mal olor que salía del cadáver, algo a medio

camino entre la fruta podrida y el excusado después de haber hecho uno sus necesidades. Se agarraba al estómago.

Se armó de coraje y miró.

La luz era blancuzca, penosa, procedía de una ventana con rendijas en lo alto de la pared de la torre. Quién sabe por qué, lo primero que le impresionó fueron los zapatos sin cordones, toscos como los de los campesinos, gastados. Luego la cabeza completamente calva, sin un mínimo rastro de pelo. Y la expresión de la cara inmóvil, con los ojos cerrados pero con la boca abierta y torcida en una especie de guiño y de la que asomaban unos dientes largos y amarillos de caballo. La barba era hirsuta, blanca y negra. Un brazo tocaba el suelo con la mano, el otro estaba replegado sobre el pecho.

Luigino se sintió defraudado: ¿aquello era un muerto? Una «cosa» que hedía, un peso inerte (*un horrible estorbo*, escribiría muchos años después).

Y fue en aquel momento cuando oyó un crujir de alas. Una paloma, sin duda. Empujado casi por la necesidad de mirar algo más vivo, alzó los ojos hacia el techo desvencijado. Tenía la vista aguda de un niño de poco más de diez años, pero por mucho que se esforzara no conseguía ver la paloma. Y entretanto aquel crujido no sólo continuaba, sino que ahora se le había unido un arrullo, ese gimotear propio de la paloma. ¿Y si acaso la paloma no estuviera en lo alto, entre las vigas del techo, sino caída en el suelo, puede que incluso con un ala rota? Luigino bajó los ojos y miró a su alrededor.

Y les vio. Eran un hombre y una mujer, ella debía de ser una señora porque llevaba sombrero, y ejecutaban un extraño baile. Ella yacía con la espalda apoyada contra la pared, en la parte más oscura de la torre, y tenía levantadas la falda y las enaguas almidonadas. Esto era lo que Luigino había confundido con el crujir de alas, el ligero frotamiento que se producía cada vez que el hombre, que tenía entre sus brazos a la mujer, sacudía su cuerpo contra el de ella. Y el gemido de paloma nacía quedo de la boca de la mujer que tenía los ojos contraídos, cerrados, y una larga sonrisa de deleite en los labios. Y el hombre, a cada sacudida que daba en aquel extraño baile, parecía experimentar también dolor porque de vez en cuando emitía un «¡ah! ¡ah!», un lamento como de pena.

Luigino se quedó mirándoles un momento, estupefacto.

¿Por qué aquellos dos estaban bailando delante de un muerto, y tan absortos en su diversión como para no ser capaces de notar que había alguien, aunque sólo fuera un niño, que estaba viendo lo que hacían?

Luego le pareció que el ventanuco de rejas se abría de golpe como por la sacudida de un terremoto, una luz cegadora invadió la torre. Luigino sintió que le abandonaban las piernas, comprendió, quedándose helado, que lo que aquel hombre y aquella mujer estaban haciendo no era bailar, sino aquello que dos noches antes Maria Stella le había explicado. Y que tampoco debían de estar casados, porque la sirvienta le había especificado que aquellas cosas el marido y la mujer las hacían de noche, en su

dormitorio.

Retrocedió, abrió el portón, salió corriendo, volvió a su habitación y se metió en la cama. Sintió que le estaba entrando fiebre, el olor de aquel cadáver se le había pegado a la piel.

LA MARCA

Lo que ha visto en la torre, los escasos minutos que ha estado allí, marcarán a Luigino de por vida.

Dice Leonardo Sciascia:

«El amor en Pirandello tendrá siempre este aroma de muerte. No la idea de la muerte, sino la física y putrescente presencia de la muerte... Y no hay nunca mujer, por muy bella que sea, a la que el autor no confiera, más o menos evidentemente, una sombra de repulsión».

Repulsión que a menudo es algo más, un horror no sólo limitado al que le inspira la mujer, sino al cuerpo en sí mismo, y cuando hay una atracción es una «atracción de lo repugnante» que desemboca inevitablemente en el disgusto de la recíproca contaminación.

... poco a poco el horror del cuerpo de él, en todas aquellas imágenes indelebles que se le habían despertado durante la confesión de sus impudicias, se había convertido en horror hacia su propio cuerpo (de Pena de vivir así).

Y una vez más:

Allí estaba, delante de mí; con una mano me revolvía los cabellos, se me sentaba sobre las rodillas, sentía el peso de su cuerpo. ¿Quién era? Ninguna duda en ella de que yo supiese quién era ella. Y yo entretanto sentía horror ante aquellos ojos que me miraban absortos y seguros, horror ante aquellas frescas manos que me tocaban seguras de que yo fuese tal y como sus ojos me veían, horror ante aquel cuerpo suyo que me pesaba sobre las rodillas, confiado en el abandono con el que se me ofrecía...

Aldo Giorgio Gargani ha escrito que «nadie como un niño se encuentra tan de continuo cara a cara con la muerte», aunque el significado de la palabra «muerte» el niño, forzosamente, lo aprenderá mucho más tarde.

Pero en este caso la sucesión cronológica no puede ser más que negada, Luigino se encuentra al mismo tiempo frente a la palabra y frente a su significado. Y también frente a la contextual profanación de la muerte por parte de la vida, profanación que alcanza de lleno su finalidad, que es la de reflejar tanto más repugnante la muerte

misma al tiempo que, como sucede con los vasos comunicantes, esa misma repugnancia destiñe, mancilla el gesto provocador, es decir el acto sexual.

Algo que no tiene nada que ver con la relación Eros y Tánatos.

El cuerpo, tanto en la vida como en la muerte, se convierte en *un horrible estorbo*, privado de cualquier carácter sagrado tanto en su vivir como en su morir.

En el fondo, el siciliano piensa que la muerte es un «hecho» y poco más, substancialmente no cree en su «misterio». Al siciliano le interesa, eso sí, la forma, la formalidad diría, de la muerte, el rito, la pompa, el ceremonial de las exequias, en una palabra, la puesta en escena, la representación de la muerte.

En sus novelas y en sus cuentos Pirandello indagará a menudo sobre los nada agradables detalles de un cuerpo que se deshace, a veces hasta llegar al escarnio.

Como en el cuento titulado *El muerto ilustre* cuando las más altas personalidades políticas, desde el jefe de Gobierno para abajo, van a rendir homenaje a los restos del honorable Costanzo Ramberti, el ilustre extinto.

Pero justo en el momento más solemne, cuando el presidente de la Cámara y el del Consejo con todos los ministros, subsecretarios y diputados y la muchedumbre de curiosos entraron, descubiertas las cabezas, en la capilla ardiente, sucedió algo que el honorable Ramberti no se hubiese podido imaginar nunca: algo horrible, en el silencio casi sagrado de aquella escena: un imprevisto borboteo lúgubre, descompuesto, en el vientre del cadáver, que estremeció y aterró a todos los presentes. ¿Qué había sido eso?

«Digestio post mortem» suspiró, dignamente en latín, uno de ellos, médico de profesión, apenas pudo recobrar el aliento.

Y todos los demás escudriñaron desconcertados el cadáver, que parecía haberse cubierto el rostro con el pañuelo, por haber hecho de aquella forma tan desvergonzada semejante cosa en presencia de las supremas autoridades de la nación. Y salieron, gravemente ceñudos, de la capilla ardiente.

(El cuento, antes ser publicado en «Lettura», sufrió una implacable aunque cordial censura por parte del director, Renato Simoni).

La irreversibilidad de la experiencia de Luigino en la torre se ha hecho en cierto modo más completa debido a la lección extraída.

Ha querido cometer una trasgresión, esta trasgresión le ha llevado al conocimiento de la muerte, del pecado, del sacrilegio (este mucho más grave que disparar a las campanas), pero este conocimiento se ha configurado automáticamente como castigo por la transgresión misma.

Querer conocer, querer saber, en una palabra, preguntar, en el dialecto siciliano se dice «espíar». Y a menudo la realidad espíada se revuelve contra quien la espía.

LA ESCUELA CAMBIADA

Tal y como se acostumbra en las familias de personas «civiles», es decir, en la pequeña y media burguesía, Luigino tampoco es inscrito en la escuela pública (las privadas pertenecen a las órdenes religiosas y por lo tanto no son factibles para Don Stefano): las personas «civiles» temen el contacto entre sus hijos y los hijos del pueblo, carreteros, portuarios, que pueden permitirse el lujo de enviar un hijo a la escuela. Los niños de los estratos más bajos, acostumbrados a la vida callejera, pueden enseñar a los otros cosas groseras, meterles en la cabeza malos pensamientos.

Luigino estudia en casa con el maestro Fasulo, al que describirá así, si bien llamándole Pinzone:

Aún puedo verle delante de mí vestido sórdidamente de gris, con un viejo sombrero descolorido...

Pero más que en el vestir, la verdadera sordidez del maestro Fasulo debía de consistir seguramente en las enseñanzas que impartía. Durante meses hace rellenar al alumno cuaderno tras cuaderno de palotes y cuando Luigino al final se rebela presa casi de una crisis nerviosa, él se justifica con doña Caterina sosteniendo, tal vez con plena sinceridad, que a él el pequeño le parece tarde. La madre se alía con el maestro y ante las protestas de Luigino reacciona con vigorosas azotinas en el culo, ateniéndose al dicho popular que reza «cu lu culu s'impura la littra», es decir que a leer y a escribir se aprende a fuerza de azotes en el trasero.

Casi como para compensar la penuria de las enseñanzas del maestro Fasulo, a Luigino, en cuanto se siente capacitado, le gustaría darse a la lectura, pero la biblioteca de casa se reduce a cuatro o cinco volúmenes en total, la Biblia, *La batalla de Benevento* y alguna novela de Walter Scott.

Y esto, por si no tenía ya suficientes, no era más que una de tantas contrapruebas de su convicción de encontrarse en una casa cambiada.

«La educación, la instrucción, la preparación para la vida de los hijos se desarrolla con arreglo a un cliché fijo, establecido por las costumbres. Las inclinaciones personales son tenidas en cuenta en menor medida que en otras partes... en la fase crucial de la educación, las discordancias entre la voluntad de los padres y las inclinaciones de los hijos crean serias dificultades, especialmente en el ánimo juvenil». Así escribe Sebastiano Aglianò y así es como puntualmente le ha sucedido también a Luigino.

Terminados los estudios elementales en casa, don Stefano inscribe a Luigino en la escuela técnica de Agrigento; el padre está convencido de que Luigino, con un diploma comercial en el bolsillo, podrá ayudarle de manera concreta en su trabajo.

Pirandello recordará en un fragmento autobiográfico de 1893: *todos aquellos números, todas aquellas reglas, todo aquel rígido orden matemático le repugnaban a mi ánimo.*

Será también verdad que Luigino se siente a disgusto dentro de aquel rígido orden

matemático, pero lo cierto es que al malestar en las escuelas técnicas concurría también el orgullo herido por no haber sido siquiera de lejos interpelado sobre la elección de los estudios, aparte de otra razón mucho más seria: si aceptaba rendidamente reconocerse en la voluntad de don Stefano, habría sellado de algún modo la pertenencia a aquella familia, quedando así negada al hijo cambiado la posibilidad de creerse tal.

Milagrosamente, aplicándose con extremo rigor, Luigino aprende a manejarse en el mundo de los números y de las reglas, hasta el punto de superar el examen bienal.

Y aquí Luigino, poniendo en práctica una estrategia largamente meditada, le dice a don Stefano que ha sido suspendido en aritmética afrontando la inevitable bronca paterna. A la madre, en cambio, le cuenta la verdad: le han aprobado, pero tiene necesidad de no pasar las vacaciones veraniegas en el campo y de quedarse en Agrigento. Con el dinero que don Stefano le dará para pagar al profesor de aritmética que le preparará para los exámenes de recuperación, contratará a un profesor de latín que le ponga en condiciones de examinarse para la admisión en el Instituto de Enseñanza Media. Doña Caterina habla con el hermano Vincenzo, que enseña precisamente allí, el cual, adhiriéndose rápidamente a la conjura, hará que el sobrino reciba lecciones de latín del profesor Zagara.

Luigino estudia intensamente durante todo el verano y a continuación afronta el examen para ser admitido en el segundo curso, saltándose el primero.

Y así es como Luigino empieza a asistir al Instituto mientras don Stefano continúa creyendo que asiste a las escuelas técnicas. Doble victoria: ha podido elegir, aunque haya sido mediante engaños, la línea de estudios a seguir y ha ratificado su diversidad.

Pero como atestigua su amigo y compañero de escuela De Gubernatis, Luigino en el instituto «no dio nunca pruebas de poseer una inteligencia superior», en las asignaturas obtenía notas bajas. Tan bajas que el director, al final del segundo trimestre, anota en el registro: «hablar con el profesor Ricci Gramito». O sea: hablar con el tío, sobre el cual gravita la responsabilidad de haberle hecho ir al instituto.

Pasados algunos meses, don Stefano le preguntó a su hijo por qué razón no le había llevado todavía el cuaderno de notas para firmar. A Luigino no le pilló de improviso, hacía tiempo que pensaba en aquel problema. La disculpa que ofreció, definida por el propio Pirandello como *estrafalaria*, tranquilizó, pero sólo en parte, al padre. De hecho, poco tiempo después, don Stefano descubrió el engaño y desencadenó la acostumbrada escena furibunda, haciendo pedazos algún mueble. Esta vez sin embargo Luigino no estaba solo: tenía a su madre y a su tío Vincenzo. El padre acabó por rendirse permitiendo que Luigino continuase estudiando en el Instituto.

Se convirtió en un óptimo estudiante y no podía ser de otro modo: tenía la obligación de demostrar a don Stefano que la elección justa había sido la suya, no la paterna.

Pero la historia de la escuela cambiada tiene una versión completamente diferente que empieza desde el momento en que Luigino teme que el padre esté a punto de descubrir el engaño.

LA FUGA IMAGINADA

«¿Por qué no me has traído todavía el cuaderno de notas?».

Luigino se ha preparado desde hace tiempo para oír aquellas palabras, se ha repasado la respuesta también delante del espejo, pero cuando la pregunta llega tiene la fuerza de un escopetazo, es un golpe en mitad del pecho. Se arma de valor y consigue decir el embuste mirando al padre a los ojos, sabe que si baja la mirada este es capaz de advertir al vuelo el engaño que han tramado en familia. Ante la excusa chapucera del hijo, el padre parece convencido, y no insiste. Pero Luigino, con el conocimiento que tiene de este extraño que todos dicen que es su padre, advierte que don Stefano ha eludido sólo momentáneamente la cuestión, y que pasados algunos días volverá sin duda a sacarla a relucir. Cuando la cosa suceda, la madre no estará allí para salvarle de la furia ciega de aquel hombre, no podrá librarse.

Pasa la noche agitándose en la cama, aunque siente el peso del sueño en los párpados estos no consiguen cerrarse, o si se cierran, se trata de breves cabezadas interrumpidas de golpe por despertares bruscos, esos que te obligan a abrir los ojos como platos en la oscuridad, con el cuerpo empapado en sudor.

Dos, tres noches aciagas, y por la mañana doña Caterina, al verle aparecer con aquella cara demudada, le pone la mano sobre la frente para ver si el hijo tiene algunas décimas.

Al cuarto día don Stefano se trajo desde Puerto Empédocles a comer con la familia a un amigo suyo, comandante de un vapor que transportaba mercancías. Era un hombre que se había granjeado la simpatía de Luigino, cada vez que hacía escala en Porto se le invitaba y siempre llevaba algún regalillo para los hijos de don Stefano.

Durante aquella comida, Luigino tomó nota de dos cosas. La primera era que al día siguiente al alba don Stefano partiría para Caltanissetta porque tenía algo que hacer en una mina. La segunda era que la nave comandada por el huésped zarparía al día siguiente después de comer, a las tres en punto, hacia Génova con una carga de azufre destinada a Como.

Tampoco aquella noche Luigino pegó ojo, pero esta vez porque se dedicó a elaborar los detalles de su fuga, a su parecer, la única solución al problema.

A la mañana siguiente, tras despedirse de la madre, sale para ir a la escuela, pero en vez de eso tira por el atajo que en una media hora a pie le conduce hasta Porto.

A las nueve y media está frente al amigo comandante y le pide que le lleve a bordo, quería ir a Génova a visitar a unos parientes que los Pirandello tenían allí.

El comandante le contesta que no tiene ningún inconveniente en hacerlo y que la cosa se podía arreglar, pero:

«¿Tu padre está de acuerdo?» preguntó.

«Mi padre no sabe nada» respondió Luigino. «Y tampoco lo debe saber. Quiero darle una sorpresa».

El comandante le miró sin pestañear.

«¿Pero cómo se te ocurre? ¿Cómo se te ocurre pensar que yo sea capaz de hacer semejante cosa sin hablar con don Stefano, que es amigo mío?».

No hubo manera, Luigino no consiguió persuadirle. Tuvo que rehacer el atajo hacia Agrigento, que era todo cuesta arriba, aunque esta vez la subida le resultó mucho más costosa que las otras veces. Pero fue precisamente mientras hacía el camino de vuelta cuando se le ocurrió una posible solución. Una vez establecido que la fuga de casa era la única, había también otra posibilidad, aunque mucho más arriesgada.

Comió con la familia como todos los días. Como todos los días estudió después de comer. Luego cenó y se fue a acostar. Durante la noche se levantó, metió en una maleta un traje y unas cuantas mudas, abrió la puerta de la casa, bajó la escalera a oscuras, escondió la maleta en un trastero y volvió a acostarse.

A la mañana siguiente salió como de costumbre para ir a la escuela, en el trastero sustituyó la maleta por los libros y se apresuró hacia la estación. Había un tren para Palermo que partía dentro de media hora, sacó el billete y se escondió dentro de un lavabo ante el temor de encontrarse con alguien conocido de su familia.

Tenía al menos cinco horas antes de que en casa se percatasen de su fuga: el tiempo justo para llegar a Palermo, donde ha estado una sola vez años atrás, cuando era un niño.

Nada más salir de la estación de Palermo, el tráfico de las carrozas y el vocerío de la gente le asustan, su corazón fluctúa entre el miedo y el arrojito, no sabe si volver a coger un tren y regresar a Agrigento o proseguir con la fuga. En su fantasía su padre se le aparece como una especie de Polifemo que se lo comerá vivo. Se informa de dónde está el puerto, sabe que la nave del amigo comandante, que ha zarpado de Puerto Empédocles, tiene que hacer escala en Palermo.

Se abre paso a toda prisa entre los muelles y ve por fin la nave que acaba de llegar. Partirá de nuevo por la noche: aquella es la última oportunidad que le queda, tiene que jugar bien la partida. No sube a bordo de momento, no quiere que el comandante le vea fatigado y nervioso. Pasa unas dos horas en las cercanías, mendiga pan y empanadillas para mantener el hambre a raya y luego, con la cara más risueña posible, se presenta ante el comandante.

«¡Papá me dio el permiso! Él mismo me puso en el tren».

El comandante conoce a Luigino de haberle visto bastantes veces en casa Pirandello: un pequeño juicioso, aseado, obediente, respetuoso con el padre. Sabe también que el asunto de los parientes en Génova es verdad. Tranquiliza su ánimo y embarca a Luigino sin declarar siquiera su presencia a bordo a las autoridades portuarias.

Se le aloja en la cabina del comandante, donde hay una litera de dos plazas.

La primera noche Luigino, pese a la extrañeza del sitio y el cansancio, quizás debido a la tensión nerviosa, quizás por la satisfacción de haber conseguido escapar de la rabia paterna, duerme profundamente. La segunda noche, en el momento de cerrar los ojos, le asalta el pensamiento de la madre, la terrible preocupación que le está ocasionando. Pasa la noche en vela. Lo peor viene la noche siguiente, cuando no consigue reprimir el llanto. Despertado por los sollozos, el comandante se persuade inmediatamente de que las cosas no son como Luigino le había contado. Le asedia a preguntas y el pequeño cede diciéndole la verdad.

Apenas la nave ha atracado en Génova, el comandante telegrafía a don Stefano. Es un largo telegrama en el cual el pobre hombre explica cómo Luigino le ha convencido con el engaño y su intención de continuar los estudios en Como, donde viven algunos parientes. La respuesta de don Stefano es completamente diferente de la que ambos se esperan. El padre consiente en que Luigino haga su voluntad.

Luigino permaneció en Como hasta acabar el tercer año de instituto. Después regresó a Sicilia, y precisamente a Palermo donde, en el ínterin, la familia se había trasladado, para continuar los estudios secundarios.

UNA VARIANTE

Esta historia de la fuga en barco para escapar de la ira paterna, Luigi Pirandello, hacia los últimos años del Ochocientos, y siendo ya por tanto escritor, se la contó con amplitud de detalles a su amigo Pio Spezi, el cual, cuarenta años después, con ocasión del otorgamiento del Premio Nobel al escritor, la dio a conocer en un periódico romano. Pirandello reaccionó indignado, desmintiendo punto por punto el relato. A Spezi no le supo bien, aquella historia se la había confiado en verdad el joven Pirandello. El hecho es que la fuga en barco no era más que una variación fantástica: es absolutamente cierto que Luigino no se embarcó a escondidas, es absolutamente cierto que no pisó el instituto de Como. Dan fe de ello los registros de

clase del instituto de Agrigento.

¿Entonces por qué? El relato tiene muchas fisuras, entre otras cosas nos presenta un comandante crédulo, pero que nunca hubiera embarcado clandestinamente al hijo menor de un amigo. Pero la fisura más evidente, la que denuncia sobre todo la razón de la variante fantástica, consiste en la rendición de don Stefano frente a la fuga y a la determinación de Luigino de proseguir los estudios en Como.

En el relato, Luigino hace que don Stefano pliegue su voluntad ante la suya, el hijo cambiado demuestra ser capaz de una total autonomía que es el principio del camino hacia el descubrimiento de la identidad. Cuarenta años después la relación con el padre se volverá diferente, muy diferente, y Pirandello ya no se reconocerá en aquella variante fantástica.

«BÁRBARO»

En casa de los Pirandello, ya lo hemos dicho, no se practica la lectura. Luigino, en cambio, que se había sentido precozmente atraído por los libros, descubre justo cerca de donde vive una bien provista librería-papelería que vende novelas por entregas. El dinero que el padre le da semanalmente va a acabar allí en su mayor parte. Y es así como Luigino se imbuye en una tragedia, la primera de su vida, titulada *Eufemio de Messina*. Se queda fascinado, una fascinación muchísimo mayor que la que había ejercido sobre él «l'opira de 'pupu'», es decir, las representaciones de la gesta de los paladines, con Orlando y Rinaldo a la cabeza, que tenía lugar en humeantes cantinas frecuentadas por el pueblo llano. Allí los que actuaban no eran sin embargo actores de carne y hueso, sino muñecos de madera recubiertos de corazas de latón. Bajo la sugestión de la lectura de la obra que había comprado en la papelería, Luigino, con doce años, compone una él mismo y la titula *Bárbaro*. Podría haberse parado allí, leer y dar a leer su composición, considerándose compensado por los inevitables elogios de parientes y amigos. Pero Luigino sabe ya a sus años que sólo con la representación se realiza completamente el texto, cuando los personajes escritos asumen un cuerpo que les prestan los actores, cuando el actor se despoja de sí mismo para convertirse en otro.

Pero por propia voluntad, no a través de un cambio al que tener que someterse ignorantemente.

De todos modos, sea como sea, la observación del fenómeno de la transformación habría podido aportar elementos de conocimiento sobre el aún no resuelto vínculo de

su nacimiento.

Encuentra en el jardín de casa o debajo de la arcada de un muro (no se sabe con precisión la ubicación exacta) un espacio que pueda constituir por sí mismo un espacio escénico, congrega a familiares y a compañeros de escuela y pone en escena su *Bárbaro*. No conocemos el resultado. Pero la «necesidad» del teatro no acabó allí. Continuaron las representaciones con otros textos entre los cuales, al parecer, había un Goldoni.

De este período de acercamiento al teatro se sabe bastante poco. Pero este poco perfila en parte el camino de la relación que muchos años después Pirandello tendrá con los actores.

Exigía ya, a los doce años, la máxima disciplina. Hay en la compañía constituida para la representación del *Bárbaro* un compañero de escuela que llega siempre tarde a los ensayos y que no sigue las indicaciones del coetáneo director. Y Luigino le quita el papel, le despide. El actor expulsado se vengará haciendo pis sobre el público durante el curso de la representación. La otra firme imposición es que los actores deben saberse el papel de memoria. Cuando, muchísimos años después, piense en la constitución de su propio teatro, le dirá a Dario Niccodemi:

Cuando yo dirija, los actores deberán estudiar y aprenderse de memoria sus papeles.

Deberán estudiar tenazmente, en su casa, solos, en el silencio y en la meditación. Y cuando salgan al escenario, ya no deberán ser actores, sino los personajes mismos de la obra... Ahora no es posible. El actor se ve reflejado en el apuntador y por fuerza debe sentirse grotesco... No puede ser personaje, sigue siendo actor...

PALERMO - PORTA DI CASTRO

Don Stefano sabe cómo llevar sus negocios y las ganancias son buenas, manteniendo a una familia a la que no le falta de nada. Pero un día cierra un trato con Bellavia y Contino, gestores de una mina de azufre en el interior, que se revelan no ser hombres de palabra: tras haber recibido un conspicuo anticipo de don Stefano, unos días más tarde se declaran en quiebra. Don Stefano, que formalmente es su socio, pone todo el dinero que tiene, casi seiscientas mil liras, una cifra enorme. La familia Pirandello se queda en la miseria, algunos días falta el dinero para la comida. Don Stefano se dirige entonces al hermano primogénito, aquel Felice que mediante artimañas se había apoderado de toda la herencia paterna, para que le eche una mano.

Y es un paso que ciertamente no da con entusiasmo: Felice confía a Stefano la gestión de un almacén de azufre precisamente en Puerto Empédocles. Teóricamente por tanto los Pirandello habrían podido continuar viviendo en la calle San Pietro en Agrigento o, como máximo, trasladarse otra vez a Puerto Empédocles. Pero Felice pretende que el hermano vaya a Palermo cada semana para hacerle una especie de rendición de cuentas sistemática de la marcha del negocio. Entonces don Stefano decide establecerse en Palermo con toda la familia.

Alquila el piso bajo de un chalé de dos plantas en la calle Porta di Castro, detrás del Palacio Real, en la Galka árabe (*alhalqah* en árabe es el «cerco»), es decir el corazón de la ciudad.

Para Luigino, que tiene trece años, el traslado resulta traumático.

Se volvía a ver de niño arrastrado de la mano por la madre subiendo y subiendo por aquellos callejones en cuesta, adoquinados como torrenteras y todos en sombra, oprimidos por los muros de las casas siempre al socaire, con aquel trocito de cielo que sólo arqueando el cuello se alcanzaba a divisar desde su angostura, y a veces ni aun así se conseguía verlo...

Desde los callejones en cuesta de Agrigento a la Palermo tal y como se le aparece a Doña Mimma, uno de sus personajes:

¿Es una plaza? ¡Qué grande!... Entre todos aquellos edificios, pesadillas de sombras gigantescas perforadas de luces, deslumbrada por abajo por aquella turbadora barahúnda, y por arriba por tantos regueros luminosos, hileras, aureolas de faroles a lo largo de las calles rectas e interminables, entre el ajeteo de gente que se abalanza por ellas de un lado para otro, rauda, hostil, y el estrépito que por todas parte la embiste, ensordecedor, de coches que corren presurosos...

Luigino, sin embargo, ha encontrado su oasis en el jardín que circunda el bonito y discreto chalecito donde ha ido a vivir con los suyos. En el piso de arriba viven los propietarios, gente acomodada y cordial, con la que los Pirandello entablan amistad. Tienen una niña, que durante el período escolar es enviada a un colegio de monjas frecuentado por las hijas de las familias de la alta burguesía palermitana: se llama Giovanna y tiene casi once años. Es muy guapa, agradable, se mueve con elegancia, según las reglas de comportamiento que le enseñan en el colegio.

GIOVANNA

La entrada principal de la villa de Porta di Castro se encuentra naturalmente en la

fachada, dos rampas de cinco escalones conducen a una especie de descansillo sobre el que se abre el portal. Los almacenes están en el semisótano. Los Pirandello entran sin embargo por la parte posterior de la casa, también aquí cinco escalones se detienen en un descansillo con una verja de hierro forjado, una especie de entrada de servicio. Luigino ha tomado enseguida posesión de la parte trasera del jardín, que está muy bien cuidado, tiene rosas, plantas con flores y árboles frutales. Ha tomado la costumbre de subirse a un árbol con un libro y pasarse allí algunas horas. Cuando le entran ganas, alarga una mano, coge un fruto y se lo come. Son los primeros días de junio, la escuela se ha acabado desde hace una semana, ya hace mucho calor. Luigino ve que en el balcón que da justo al descansillo se ha asomado una chiquilla de su misma edad, no, uno o dos años más pequeña, preciosa, rubia, ojos azules, agraciada. Piensa que no ha sido visto, oculto como está entre las hojas, y sin embargo ella le está mirando justamente a él y le sonríe.

«Te había confundido con un gato».

Luigino no consigue responder, se baja del árbol tan precipitadamente que se araña las manos, con la cabeza gacha atraviesa deprisa los cinco escalones, entra en casa con el corazón que casi se le sale por la boca. Pero después de comer los señores propietarios les hacen una visita a los Pirandello para presentarles a su hija Giovanna, que acaba de llegar del colegio. Cuando la chiquilla le alarga la mano, la cara de Luigino se vuelve roja como la grana.

Al día siguiente por la mañana, a la hora en que días antes acostumbraba a subirse al árbol, Luigino está, con un libro en la mano, en el arco de la puerta, desde el balcón no puede ser visto. Su corazón fluctúa entre el miedo y el arrojio, no sabe si quedarse en el jardín o volver a casa. ¿Y si Giovanna no se ha asomado? Aguza los oídos para oír el mínimo rumor desde el balcón de arriba, pero por mucha atención que ponga no oye nada de nada. Se persuade de que el balcón está vacío y baja los cinco escalones dirigiéndose deprisa hacia el árbol. Convencido como está de que Giovanna no está asomada, se para de golpe a medio camino y se vuelve para comprobarlo. La chiquilla sin embargo está allí y le mira sonriendo. Luigino intenta subirse al árbol, pero esta vez no lo consigue, siente que se le reblandecen los brazos y las piernas, resbala por el tronco. Lo vuelve a intentar y resbala de nuevo.

Oye la abierta carcajada, divertida, de Giovanna. La vergüenza le da más fuerza y esta vez consigue sentarse sobre una rama con el libro que entretanto se ha desencuadernado.

Luego, sin que haya habido modo de ponerse de previo acuerdo, empiezan un juego. Luigino se ha colocado de manera que una rama le oculta la cara, pero basta con bajarla un poquito para ver a Giovanna en el balcón. El juego consiste en lo siguiente: cuando Giovanna mira a Luigino, este oculta la cara detrás de la rama, cuando por el contrario es Luigino el que mira, Giovanna vuelve la cabeza, como si lo que despertara su atención estuviera en otra parte del jardín.

Pero basta una mínima discordancia en este te veo y no te veo alternativo para

que las dos miradas se encuentren, primero rápidamente apartadas, luego cada vez con mayor lentitud, hasta hacerse largas, insistentes, firmes.

A la mañana siguiente, Luigino está sobre el árbol, pero el libro ni siquiera lo ha abierto; Giovanna ocupa su sitio en el balcón, inmóvil, paralizada, una ligera brisa le desordena el cabello y ella no levanta la mano para arreglárselo. De repente, en el balcón, al lado de Giovanna aparece la madre, Luigino se agazapa entre las hojas, temeroso de que pueda ser visto.

«¿Giovanna te has vuelto sorda? La mesa está lista, te he llamado ya dos veces».

En los días que siguen, Luigino ya no se sube al árbol, está demasiado lejos de Giovanna. Se sienta en vilo sobre la verja del rellano, con la cabeza hacia atrás, mientras Giovanna se va asomando más y más para mirar hacia abajo. Así se sienten más cerca.

En una ocasión la chiquilla le dice, toda asomada hacia delante, como si le quisiera hablar al oído:

«Mañana no nos veremos, tengo que salir con mamá».

En otra ocasión es Luigino el que le avisa a ella de que faltará a la cita diaria.

Un día sucede que el azul de los ojos de Giovanna es más oscuro, parece el mar lejano que se divisa desde la Marina y Luigino se adentra en aquel mar, hechizado, echa la cabeza todavía más hacia atrás, pierde el equilibrio, cae de espaldas, consigue agarrarse al enrejado, se golpea la cara contra los barrotes, le sale sangre por la boca, y por último se deja caer y aterriza en el suelo de rodillas.

Esta vez Giovanna no se ríe como cuando él no conseguía subirse al árbol, se ha puesto pálida como un cadáver, las dos manos sobre la boca para sofocar los gritos que pugnan por salir, pero no quiere llamar a la familia y descubrir así el secreto entre ella y Luigino. Este se levanta del suelo, no se ha hecho nada, sólo se ha astillado un diente. Lo llevará astillado durante el resto de su vida.

EL FINAL DE LAS VACACIONES

«Mañana vuelvo al colegio».

Luigino se había pasado toda la mañana devanándose los sesos: ¿por qué Giovanna le miraba con una cara tan seria y ni siquiera le dirigía una sonrisa? ¿Acaso había hecho algo sin querer que la había ofendido? Y por eso, un momento antes de que a Giovanna la llamaran para comer, se había atrevido a preguntarle:

«¿Qué te pasa?».

Y la respuesta había sido aquella: desde mañana no se verían más.

En la mesa Luigino no consigue probar bocado, doña Caterina se lo ordena severa, pero él se resiste, sabe que si lleva un bocado a la boca le tocará correr hasta el excusado y vomitar. Tras obtener el permiso, se levanta y va a tumbarse en la cama. No llora, pero siente un dolor en mitad del pecho, una especie de puño que le aprieta con fuerza. Pasa la tarde dando vueltas en la cama, luego llega otra vez la tortura de la cena. Tampoco esta vez consigue probar bocado.

«¿Pero se puede saber qué te pasa?».

«Nada».

«¿Estás malo?».

«No».

Doña Caterina no continúa con las preguntas, mira largamente a su hijo, tal vez intuye algo. Luigino pasa la noche con los ojos en blanco, al día siguiente tiene la cara demudada como si hubiese tenido algunas décimas. A las diez es la cita en el jardín para la ceremonia de los adioses. Cuando Luigino ve a Giovanna bajar los peldaños para ir a su encuentro nota que está pálida y casi cambiada. Lleva los rubios cabellos recogidos con una elegante cofia, la chiquilla lleva puesto el uniforme del colegio. A medio paso de distancia se miran y no consiguen decir palabra.

«Luigino, ve a coger el paquete que está en el comedor y dáselo a Giovanna».

Es un pequeño recuerdo que doña Caterina ha comprado el día antes para la hija de los amos de la casa. Tendría que habérselo dado ella, pero ha cambiado de idea, quiere que sea Luigino quien entregue aquel regalo. Luigino entra corriendo en casa, coge el paquete, sale deprisa y justo en el último escalón se pincha un dedo con un trozo de alambre que asoma del pasamano.

Giovanna sigue inmóvil donde la ha dejado. Los demás se han ido acercando a la cancela porque la carroza acaba de llegar. Luigino le extiende el paquete, Giovanna lo coge sin darle las gracias, luego se da cuenta de que el dedo de Luigino está sangrando. Entonces se coloca el paquete bajo el brazo, alarga las manos, coge entre las suyas la de Luigino, apoya los labios sobre el dedo herido, succiona dulce y largamente la sangre que podría estar infectada.

«Giovanna, vamos».

La chiquilla le da la espalda, se dirige hacia la madre que la espera junto a la carroza. Doña Caterina y Giovanna se dan un fuerte abrazo, luego ella también sube, se sienta al lado de la madre, el cochero cierra la portezuela, monta, hace restallar la fusta, el caballo empieza a andar.

Luigino consigue seguir el curso de la carroza con la vista cada vez más nublada, le bailan los ojos, el dedo herido sobre el cual se han posado los labios de Giovanna le quema como si lo hubiese puesto sobre el fuego.

Doña Caterina se vuelve para entrar de nuevo en casa, pero tiene que echar a correr hacia el hijo al que, lentamente, muy despacito, se le están doblando las rodillas y está a punto de desplomarse.

LA ENFERMEDAD MORTAL

Doña Caterina no se preocupa demasiado por el desmayo del hijo, ya el día anterior le ha notado raro, no había probado bocado ni durante la comida ni durante la cena, y atribuye el malestar de Luigino a su emotividad, al hecho de la partida de Giovanna. Se equivoca en parte, porque la razón del repentino malestar de Luigino es otra y mucho más compleja.

Aquel posarse de los labios de Giovanna sobre su dedo, aquel succionarle la sangre de la herida, él lo ha entendido como el beso más ardiente que el amor es capaz de sugerir. Aterrado, ha descubierto la verdadera naturaleza de su atracción hacia Giovanna. Y ahora, con los sentidos trastornados, trata desesperadamente de anular esa naturaleza con el desmayo, la fiebre, la enfermedad. Pasa la tarde llorando, tapándose la cabeza con la sábana, no quiere ver a nadie, no quiere comer, mucho menos hablar. Por la noche la fiebre es altísima, al primer clarear del día Luigino ha perdido la noción de sí mismo y de los demás, ha perdido completamente la memoria, de la boca no le salen palabras, sino una especie de gemido animal y continuo. El primer médico, llamado a todo correr, llega cuando aún no se ha hecho completamente de día. Interroga a doña Caterina, que no sabe qué responderle, como mucho se atreve a decir que el hijo puede haberse sentido trastornado por la partida de una niña a la que había tomado mucho cariño. El médico sacude los hombros, no puede aceptar aquella explicación. Reconoce cuidadosamente al muchacho, corazón, pulmones, hígado, riñones, todo en orden. ¿Y entonces? Prescribe algunas medicinas, encauzadas más que nada a que remita la fiebre, asegura que a la mañana siguiente volverá con un colega. Durante todo el día y toda la noche la fiebre no baja de los cuarenta grados, no da señales de bajar a pesar de que doña Caterina sigue atentamente las instrucciones.

En una palangana con agua que tiene sobre las rodillas sumerge de tanto en tanto un trozo de lino y lo pone sobre la frente del hijo, a menudo le pasa un pañuelo mojado sobre la boca para refrescarle los labios ardientes.

También el nuevo médico, tras haber visitado a Luigino, abre los brazos desconsolado, no ha conseguido saber de qué enfermedad se trata. Los dos médicos se ponen a confabular aparte, luego le explican a doña Caterina que la situación es grave, que continúe de todos modos con el tratamiento ya prescrito. Otra tarde y otra noche de desesperación para la madre que, al tercer día, manda llamar al mejor especialista de Palermo.

Este se muestra más pesimista que sus colegas, con amabilidad y piedad advierte a doña Caterina que, en su opinión, el hijo está en las últimas, no hay nada que hacer, cuestión de días, ha sido imposible diagnosticar la naturaleza del mal. Añade otros medicamentos a los ya prescritos y se va cabeceando. Mientras tanto Luigino *se iba consumiendo, sólo le crecían los ojos*. Pero doña Caterina, al llegar a este punto, decide no darse por vencida. Escribe Gaspare Giudice:

«Con una energía que sin duda le derivaba de haber crecido en una familia de hombres siempre en apuros, metió en las píldoras que el enfermo ingería extracto de carne. Luigino estaba deshecho, no reconocía a nadie. Pero la madre le agarró de los pelos al borde del abismo, le obligó a vivir».

Luigino volvió a la vida, sí, pero contra sus deseos. Lo último que recuperó fue la memoria de sí mismo, de la familia, de las cosas que le rodeaban, casi como si deseara, más o menos conscientemente, retardar el conocimiento de su verdadero ser después de la revelación de aquellos labios sobre su sangre. Durante toda la peripecia, tal y como la recordará en los años venideros, resulta singularmente ausente el padre: pero no cabe duda de que don Stefano habrá participado del ansia, de la angustia de doña Caterina, sólo que Luigino no ha querido registrar su presencia.

La convalecencia es bastante larga y costosa, Luigino ha crecido, pero se ha quedado flaco, se sostiene mal sobre las piernas, a trompicones, como un corderito recién nacido. Llegan las vacaciones escolares y Giovanna regresa por un breve período a la villa de Porta di Castro. La primera vez que se tropieza con Luigino, que ha hecho todo lo posible por no encontrársela, y le ve tan delgado, tan descuidado, con aquellas greñas de salvaje, el ojo todavía medio ido, recibe tal impresión que esta vez es ella la que pierde el sentido.

Luigino se atrinchera en su habitación, ha decidido no salir hasta que Giovanna no haya vuelto al colegio. Algunas veces mete la cabeza debajo de la almohada y se tapa los oídos para no oír los pasos, la voz de Giovanna. La presencia de la chiquilla se le está convirtiendo en una verdadera obsesión, corre el riesgo de caer enfermo otra vez. Doña Caterina entonces toma una firme decisión y se la comunica al hijo: buscarán una nueva casa, se mudarán. Así Luigino ya no tendrá ocasión de encontrarse con Giovanna. Y así fue, poco tiempo después los Pirandello se trasladaron a la calle Borgo.

Un paréntesis. La negativa a encontrarse con Giovanna, la niña a la que ha amado, tendrá una réplica exacta muchos años después. En Alemania, durante los años de Bonn, Luigi tiene una relación con una muchacha alemana, Jenny Schulz-Lander. A ella están dedicados los versos de Pasqua di Gea:

*Meine liebe, süsse Freundin,
Bevor ich Rom verlassen habe, gegrüsste ich noch in
Meinem letzten Gesange die Venus des Frühling's...*

(Mi querida, dulce amiga. Antes de dejar Roma, pude saludar aún, en mi última canción, a la Venus de la Primavera)

La dedicatoria está fechada en Bonn am Rhein, 1890. Entre sus versos se leen algunos tan problemáticos como estos:

*... dimán ti giungerò,
Larva dei sogni miei,
lucífera fanciulla,
te che il mio tutto sei,
e pur, forse, sei nulla...*

(...mañana estaré junto a ti, / larva de mis sueños, / lucífera muchacha, / tú que lo eres todo para mí, / y sin embargo, tal vez, no eres nada...)

Problemáticos por lo del adjetivo, *lucífera*, que aquí naturalmente figura como portadora de luz, pero que de todos modos reclama al menos una semejanza o afinidad demoníaca, y por ese *todo* y *nada* que es como tomar precauciones ante una posible mudanza del sentimiento.

Cuarenta años después Luigi Pirandello, ya famoso, recibirá durante su estancia en Nueva York una nota de Jenny. También ella se encuentra en Estados Unidos, se ha convertido en una escritora, le gustaría volver a ver aunque sólo sea por unos momentos a su antiguo amor (la verdad es que ella sí lo estaba, enamorada, pero él bastante menos). Pirandello hará todo lo posible para que aquel encuentro no tenga lugar. Quiere permanecer ligado a la memoria y a las imágenes de aquel tiempo — explica al biógrafo Nardelli— y por tanto el impacto con la Jenny de hoy empañaría, alteraría el recuerdo. Además, en las *Elegías renanas*, ya lo había escrito:

*Non dalla memoria però, sì tosto potranno
cancellarla altri affetti, altre vicende mai.*

(No de la memoria, sin embargo, podrán tan pronto / borrarla nunca otros afectos, otras vicisitudes)

¿Pero es sólo por respeto a la integridad de la memoria por lo que Pirandello no quiere ver a Jenny? ¿O las motivaciones son las mismas que aquellas que le empujaron a no querer volver a ver a Giovanna hasta el punto de obligar a los suyos a cambiar de residencia?

LA FUNDACIÓN

En la casa de la calle Borgo, situada frente a la iglesia de Santa Lucía, Luigi se

dedica intensamente al estudio, pero no al escolástico. Su hijo Stefano ha dejado dicho:

«Traducía por su cuenta la obra completa de un autor en latín del que se estudiaba en clase un libro como mucho... entre los trece y los dieciocho años, llevó a cabo su empeño, que era el de adquirir un conocimiento directo de los textos de la literatura griega, latina e italiana».

Y su hijo Stefano sigue contando que Luigi, sin decirle nada a la madre, en el momento de irse a la cama quitaba el colchón y se tumbaba sobre tablas de madera para que así le resultara más difícil conciliar el sueño y poder continuar leyendo hasta tarde bajo la luz de una vela. Algunas de estas lecturas habían sido llevadas a cabo de mala gana, por la obligación de saber, pero las continuaba hasta el final.

Devora también a los poetas, los románticos del ochocientos, Carducci, Graf.

El hijo Stefano acierta cuando escribe que Luigi quería llevar a cabo un empeño, pero este no era el de adquirir un conocimiento directo de los clásicos. Estos le servían como sólido fundamento para algo mucho más ambicioso: quería convertirse en poeta, «asumir el personaje del poeta», como dice Gaspare Giudice.

Y se pone a escribir versos. Se conservan muchos de aquella época en los cuadernos titulados *Primeras Notas y Nuevos versos*.

Sí, ¿pero por qué «asumir aquel personaje»? Es sólo una hipótesis, pero puede que Luigi haya interpretado la curación de la enfermedad mortal como un nuevo nacimiento, la venida al mundo, esta vez por elección, del hijo cambiado. Ahora aquello que ha sido una íntima convicción suya deberá quedar manifiesto para los demás, que deberán tomar nota de su alteridad. Un poeta es lo más alejado, lo más diferente de un comerciante de azufre. Si no con plena conciencia, al menos una parte de su ánimo debía sin duda albergar este propósito.

Y puntillosa, orgullosamente anota en sus cuadernos que *El sueño del pequeño peregrino* se ha leído en un círculo cultural de Palermo, que el soneto *Flores secas* se ha publicado en el periódico *Sueños y flores* y que su primer cuento, titulado *La cabañita*, se ha publicado en la *Gaceta del pueblo* de Turín. Luigi tiene apenas diecisiete años.

Estos reconocimientos, aparte de satisfacer su orgullo personal, son la pública certificación del evento fundacional del hijo cambiado.

LA OFENSA

Don Stefano, siempre atrapado por el trabajo entre Puerto Empédocles y las azufreras, se dejaba caer cuando podía por la casa palermitana de la calle Borgo. Le había dicho a doña Caterina que abriese las carias que le llegaran, casi todas de naturaleza comercial: si había algo urgente o muy importante, la mujer se lo debía advertir con un telegrama. Sucede así que un día doña Caterina lee una carta privada dirigida al marido. Quien la escribe es una prima (o sobrina) de don Stefano que había sido prometida suya y luego se habían dejado por una tontería. En la carta, la mujer le cuenta al ex prometido su amarga existencia: se había casado, había enviudado y ahora vivía pobremente en Palermo. Le pedía una ayuda pecuniaria que pudiese en parte aliviar su apurada existencia. Apenas don Stefano regresa a casa, doña Caterina le muestra la carta e incita al marido a prestar a la ex prometida toda la ayuda posible.

LIVIA: ...un día llegó una carta. (Se detiene)

GUGLIELMO: ¿Qué carta?

LIVIA: Una carta: la leímos juntos (él no tenía secretos para mí); al principio no reconoció la letra, yo misma se lo hice notar: ¿Es que no lo ves? Es de tu prima.

GUGLIELMO: ¿Aquella Orgera?

LIVIA: Que había sido su prometida. Se habían dejado por una tontería.

GUGLIELMO: Lo sé. ¿Y aquella carta?

LIVIA: Se le había muerto el marido. No teniendo otros parientes a quienes recurrir, le pedía una ayuda pecuniaria a Leonardo.

GUGLIELMO: ¡Descarada!

LIVIA: Y yo misma, insistentemente, empujé a Leonardo para que se la enviara.

Don Stefano, casi de mala gana, obedece la petición de su esposa. Va a ver a la prima que ha sido su prometida y le entrega una discreta suma, en ningún caso una limosna. En la intención de ambos la cosa debería haber acabado allí, sin embargo...

ELENA: ... ¡Pues bien, a cualquiera menos a él tendría que haber pedido ayuda! Si se la pedí a él, señora, puede estar segura de que nada vivo había ya en mí como para hacerme sentir luego placer en eso que, desde el encuentro con él después de tantos años, desgraciadamente se siguió. ¿Cómo?, ni yo misma lo sé. Quizá porque aquello que fuimos permanece sepulto en nosotros. Y en un momento, al cruzarse una mirada, vuelve a ser rememorado. Ilusión de un momento... Todo acabado, casi antes de empezar. Si no se hubiese dado el caso... la más grande de las desventuras... aquella niña...

Sí, porque de la relación nace una niña. Los diálogos en cursiva han sido extraídos de la comedia *La razón de los demás*, la primera de las que gozaron de reconocimiento y que tuvo una larga gestación; en sus orígenes un cuento publicado con el título *El nido*, luego la comedia propiamente dicha retocada durante veinte años y llamada unas veces *El milano*, *Si no así...* y por último *La razón de los demás*. El punto de partida sigue paso a paso la esencia del suceso familiar. Cuando

Pirandello hace publicar y luego, tras diversas vicisitudes, representar la comedia, don Stefano, que en la vida real ha sido el protagonista de la engorrosa peripecia, sigue aún vivo, puede perfectamente reconocerse en el personaje de Leonardo.

Utilizando un triste suceso familiar con tan despiadada impudicia, Pirandello demuestra al padre, pero no sólo a él, su no pertenencia, más aún, el rechazo de la pertenencia.

En la realidad, doña Caterina, que no tarda en conocer la relación, sufre en silencio. ¿Recordáis a Pitirè? «La mujer siciliana obedece y ama al marido incluso cuando no se lo merece». Pese al decoroso silencio de doña Caterina, todos los parientes llegan a estar al cabo de la calle del asunto y, en su mayor parte, se declaran a favor de la señora.

La relación no sólo ofende a Luigi, que tiene por entonces catorce años, sino que representa para él la contraprueba, en caso de que esta fuese necesaria, de su diversidad con el padre, hombre capaz también de «traicionar». Lo que llegará a hacer para castigarle por la traición lo referirá en un cuento titulado *Regreso*, publicado en 1923. En él se siguen fielmente los sucesos acaecidos, que Pirandello confirmará además plenamente a su biógrafo Nardelli. Sólo que en el cuento no se da la misma objetiva impiedad en relación con la figura paterna que sale a relucir en la comedia *La razón de los demás*; aquí, diremos que al modo de Montale, trasluce «una brizna de piedad», una acentuada comprensión de los motivos humanos, que no es sólo debida a la mutación, a la sabiduría de la vejez, sino también, como veremos, a motivos bastante más profundos y que se refieren siempre a la antigua creencia de ser un hijo cambiado.

EL ENFRENTAMIENTO

Ninguno de los parientes o de los amigos, y mucho menos doña Caterina, le cuentan a Luigi lo que está pasando, pero Luigi aguza los oídos y con los ojos siempre enrojecidos de la madre, con las medias palabras que coge al vuelo entre tíos y primos, tiene suficiente, experto como es, para comprender que su padre se ha liado con la ex prometida. Se dedica a seguir a don Stefano cuando sale de casa por la mañana, porque ahora además el padre permanece mucho más tiempo del acostumbrado en Palermo. ¿Por qué lo hace? ¿Qué quiere saber aparte de lo que ya sabe todo el mundo? Sin duda quiere llevar a cabo un gesto que de alguna manera sirva de contrapeso a la afrenta sufrida por la madre, pero ahora está buscando la

ocasión de un enfrentamiento directo con el padre, aprovechándose de una situación de debilidad, para expresarle, para hacerle ver de forma tangible su diversidad.

Y de este modo descubre que todos los domingos por la mañana el padre y su amante *se daban cita en el parlatorio reservado a la madre abadesa del monasterio de San Vincenzo, que era tía suya. Fingían que iban a visitarla, y la vieja abadesa, que tal vez disculpaba con el parentesco la tierna intimidad de aquellas citas entre ambos...*

Todo se corresponde con la realidad: el convento era el del Origlione y la madre Francesca, la abadesa, era una tía de don Stefano, una mujer alta y guapa que por cierto no pertenecía, como observa Gaspare Giudice, al grupo de monjas de Monza. En aquellas visitas dominicales no se veía probablemente nada malo, y sin embargo debía de resultar más que evidente que aquellos dos se las entendían. Y no hay duda de que luego debían de encontrarse en un lugar más secreto que el parlatorio, donde además la abadesa hablaba siempre con ellos desde detrás de una celosía o se alejaba sólo por algunos minutos.

Una mañana Luigi, sin ser visto, entra en el convento y tiene ocasión de mirar el comportamiento de los dos amantes.

Se metían en la boca, un bocadito tú, otro yo, las inocentes confituras de la abadía, y desde los vasitos el pálido rosoli con esencia de canela, un sorbito tú, otro yo. Y se reían. Y también la vieja abadesa... detrás de la doble celosía, se tronchaba de risa.

Es sólo un momento: aquellas risas Luigi las recibe como puñaladas. Y entra como una furia en el parlatorio. Pero don Stefano tiene tiempo de esconderse detrás de una cortina que es demasiado corta y deja los zapatos al descubierto. La abadesa, aterrada, cierra el portillo de la celosía; sólo ahora, a la vista de aquel muchacho con ojos de loco que ella conoce bien, al que sabe hijo del hombre que se ha escondido, sólo ahora, se da cuenta de su grave error, de haber prestado apoyo y retiro a un amor adúltero. La mujer, en cambio, no se mueve al verle entrar, tal vez se ha quedado paralizada del susto, el hecho es que se queda sentada mirándole, sin parpadear, con el vasito de rosoli en la mano.

Luigi se detiene frente a ella, inclina un poco el busto hacia delante y le escupe con fuerza en plena cara. Luego se vuelve como un resorte a mirar la cortina, se espera una violenta reacción del padre, pero los zapatos permanecen inmóviles. Antes de irse, Luigi se vuelve hacia la mujer, *el esputo le colgaba aún de la mejilla; una sonrisa incierta, casi de alegre sorpresa, que le lucía sobre los dientes, entre los rojos labios, y mucha pena, mucha pena, en cambio, en los ojos.*

Muchos años después de aquel suceso, escribirá en el cuento, al hilo de la memoria: *de repente, la cara de aquella otra le parecía bonita, con el recuerdo indeleble de la forma en que ella le había mirado...*

No es sólo la distancia temporal la que dulcifica el recuerdo, el hecho es que con el tiempo Luigi ha obrado sobre la figura paterna una revisión atormentada, dolorosa.

Desde aquel día, como escribe Nardelli, ambos no tuvieron más que esporádicas, fugaces relaciones. «Entre padre e hijo descendió un silencio obstinado y distante».

De todos modos, al regresar a casa, don Stefano no cruza con el hijo ni una sola palabra sobre el episodio acaecido por la mañana. Algunos biógrafos cuentan, por el contrario, que don Stefano descargó la rabia con la mujer golpeándola hasta hacerle sangrar, y en caso de haber sido así, el enfrentamiento entre padre e hijo ha tenido lugar masculinamente, por mujer interpuesta, lo cierto es que son las dos las que salen perdiendo, la una escupida, la otra golpeada. Pero yo pienso que don Stefano ni siquiera ha amagado a su esposa, hablando tenía todas las de perder, hubiera reavivado la cuestión. A fin de cuentas ninguno de los implicados tenía interés en dar a conocer la historia del parlatorio, sobre todo la madre abadesa.

LA LOCURA EN EL MOMENTO JUSTO

Quizá debido a la tensión existente en la familia y que a menudo acaba en bronca, Lina, la hermana mayor de Luigi que se encuentra en el delicado período de la pubertad, empieza a dar síntomas de no regir bien con la cabeza. Rápidamente se va sumiendo en la oscuridad (o en la luz) de la locura, (de la cual se curará por completo más tarde). Ya no ve a su alrededor seres humanos, sino animales. El padre se transforma en lobo.

Algo de esta particular locura Pirandello lo trasladará al personaje de Daniela Salvo de *Los viejos y los jóvenes* (aparte de su deseo expresado en las acotaciones de la comedia *El hombre, la bestia y la virtud*, de que los actores lleven máscaras de animales).

Luigi, que está muy unido a la hermana, se preocupa durante aquellos días de estar lo más cerca posible de ella, intentando desesperadamente soldarle los hilos de los circuitos bloqueados.

El tormento de doña Caterina es indecible; ella, que ha sabido reaccionar ante la enfermedad mortal de Luigi, frente a la locura de Lina se siente impotente, tal vez porque la traición del marido le ha quitado aquella fuerza de voluntad a la que ha podido recurrir en otras ocasiones.

Pero la enfermedad de la hija impresiona de modo particular a don Stefano. Día a día se ha ido persuadiendo cada vez más de que toda la responsabilidad es suya, de que es a causa de su pecado, su relación con la ex prometida, por lo que Lina se ha visto afectada; supersticiosamente se convence cada vez más de que se trata de un

castigo divino, si bien por vía indirecta.

¿Qué hacer para que la hija pueda sanar? Un día encuentra la solución: va a hablar con su amante, la convence de la necesidad de interrumpir la relación, si ella consiente, le promete mantenerla durante el resto de su vida y con ella a la criatura que está a punto de nacer. La mujer no tiene más remedio que aceptar, no tiene elección, ahora ya sabe que antes o después su amante acabará abandonándola.

Don Stefano empieza a mirar a su alrededor, sobre todo entre los pequeños empleados de las azufreras; encuentra a uno, soltero, y llega con él a un acuerdo que le reporta grandes ventajas. Aquel empleado se convertirá en el marido de la ex amante y en el padre oficial de la niña.

Lo otro que hace don Stefano es alejarse de Palermo con la familia trasladándose a Puerto Empédocles. No toda, porque Luigi se queda en Palermo para continuar sus estudios, aunque hará frecuentes viajes para ir a ver a la madre y, sobre todo, a la hermana enferma, cuya enfermedad ha llegado en el momento justo para restituir a la familia Pirandello una apariencia de paz.

Este es el primer y desgarrador contacto de Luigi con la locura. Pero otros casos le habían sin duda precedido, aun cuando no hubiese sido en el ámbito familiar. La provincia de Agrigento, entre la segunda mitad del siglo diecinueve y los primeros treinta años del siglo veinte contará con el porcentaje más alto de enfermos mentales de toda Italia.

«El exacerbado egocentrismo», ha explicado Sciascia y aquí lo repetimos, «en su hipertrofia» empuja a los agrigentinos hasta los confines de la locura. Pero, vistas las clasificaciones, los agrigentinos en aquella época dichos confines los rebasaban con bastante facilidad.

SEGUNDO

LA AMISTAD SICILIANA

Por fin el hijo cambiado ha conseguido poner distancia, incluso quilométrica, entre él y la familia donde ha ido a nacer por error. Frecuenta el tercer año de instituto y se va a vivir a una habitación de alquiler con su amigo Carmelo Faraci. Faraci, un muchacho inteligente y agudo observador, intuye la excepcionalidad de su compañero de habitación y para ahorrarle molestias y pérdidas de tiempo se ocupa de los asuntos prácticos de la convivencia, desde la compra diaria hasta la cocina. Llega incluso a hacerle la cama cada mañana. Carmelo es devoto de Luigi, pero Luigi lo es igualmente de Carmelo. Comprende que lo que hace el amigo no lo hace por servilismo o por otras razones, sino que carga con aquellas obligaciones desagradables por puro sentido de la amistad, para que Luigi pueda dedicarse sólo al estudio y a escribir poesías y cuentos. «Arraspa a lu to' amicu unni ci mancia», rasca a tu amigo allí donde le pique, este es el deber de la amistad y Carmelo lo asume plenamente. Tras un poco de vida en común, en presencia de terceros, Luigi y Carmelo ya no tienen necesidad de utilizar palabras, se entienden con una rápida mirada.

Mucho más tarde, Pirandello se hará con bastantes amigos en el ambiente intelectual romano. Pero amigo de verdad, aquel al que se le pueden confesar también los más ocultos pensamientos, será Nino Martoglio. El volumen que recoge su epistolario es un manual de la amistad siciliana.

De lo que en otras partes se suele llamar genéricamente amistad y a menudo no es amistad, Pirandello ha proporcionado un exhaustivo cuadro en negativo en el divertido cuento titulado *Amigos del alma*. Una vez me tocó trabajar con un viejo actor siciliano, muy bueno, que se llamaba Turi Pandolfini y que había trabajado largo tiempo en las compañías dirigidas por Martoglio cuando este ponía en escena las comedias escritas o adaptadas en dialecto de su amigo Pirandello.

«¿Pero cuando Martoglio y Pirandello estaban juntos en los ensayos, se hablaban?» le pregunté un día.

«¿Cómo no? ¡Se hablaban continuamente!».

«¿Y qué se decían?».

«Ah, eso no lo sé. Se miraban».

Se miraban, se hablaban con los ojos. Y por lo tanto la conversación entre ellos era continua, ininterrumpida y no comprensible para los demás. Existe, a propósito de esto, un tradicional «mimo» que cuenta cómo dos sicilianos, arrestados en tierra extranjera, son encarcelados en celdas separadas para que no puedan comunicarse entre ellos y pactar así un plan común de defensa. Llevados ambos ante el rey para ser juzgados, los dos encuentran la manera de intercambiarse una rápida mirada, que fue interceptada por el primer ministro, también él siciliano, el cual gritó:

«Todo inútil, majestad, han hablado».

Es cuando la lejanía del amigo no permite pausas rebosantes de palabras y miradas llenas de frases complejas cuando el siciliano, obligado a echar mano de papel y pluma, parece querer anular la distancia recurriendo al exceso, a la redundancia, a la casi impúdica exposición de los sentimientos.

Una constante de la amistad siciliana es el deber que el uno tiene de intuir cómo se comportará el otro en una determinada circunstancia, sin que haya habido previo acuerdo: la cabeza y el corazón del uno deben actuar en perfecta sintonía con la cabeza y el corazón del otro, la sincronización debe ser absoluta, cualquier mínima desviación, anticipación o retraso, puede generar una desavenencia destinada con el tiempo a convertirse en un abismo, en una fisura.

Además, la recíproca entrega no puede conocer reservas o zonas de sombra o compartimentos secretos, cuando existen, limitan su amplitud y denuncian contemporáneamente el equívoco que subyace en la base de esa relación erróneamente calificada como amistad.

En definitiva, la amistad siciliana es un arte difícil y tal vez fuera necesario llamarla con un nombre diferente, fraternidad, hermandad, consanguinidad electiva. Entre dos amigos sicilianos se crea algo así como un círculo mágico del que están excluidos los demás, los acontecimientos del mundo y hasta los de la propia Historia.

Para constatarlo hay una carta de Pirandello a Martoglio fechada el 21 de marzo de 1919. Son los días en los que Martoglio lucha por la creación de un «teatro mediterráneo», tendente a la revaloración de la cultura meridional en los años en que el dominio *giolittiano*^[1], el sufragio universal y las conquistas sociales paradójicamente (más bien nada paradójicamente) no hacen más que acentuar la desigualdad económica entre Norte y Sur. El proyecto de Martoglio, sólo en parte realizado, no tarda en hacerse pedazos contra la realidad de los pagarés y los compromisos económicos. Martoglio no se ha sentido apoyado del todo por el amigo. Y este le escribe para *despejar cualquier bruma entre nosotros que —de seguir adensándose en secreto— podría llegar a empañar nuestra hermosa y fraternal amistad*. Pero lo irreparable ya ha sucedido. El código de comportamiento no se ha respetado, la memoria se ha incautado de la anomalía: las explicaciones, las justificaciones recíprocas no hacen más que subrayar, aumentar la fractura sufrida. La violación del código es el inicio de una degeneración que el organismo de la amistad siciliana no está en grado de contrarrestar produciendo los necesarios anticuerpos.

Hay, en la carta citada, una frase ejemplar: *Se me ha quedado grabada de forma imborrable una palabra que has dicho... Esta palabra, querido Nino, no deberías habérmela dicho.* De forma imborrable. Una palabra. Pero esta única palabra es suficiente para producir el debilitamiento, la caída de tensión, la desilusión, pero ante todo el subterráneo rencor de quien se siente traicionado. El otro no ha «comprendido». Y, sin embargo, debería haberlo hecho, de otro modo ¿qué sentido tendría haberse entregado del todo, qué valor tendría la complicidad de los silencios y de las palabras?

Aquel último año de instituto, pese a las atenciones del devoto compañero de estudios Carmelo Faraci, Luigi no da muestras de ser un estudiante aplicado. No asistía a las clases, parecía no tener en cuenta en absoluto la enseñanza escolástica, hasta el punto de que el consejo de profesores discutió largamente si admitirle o no en los exámenes.

El hecho es que en Luigi había brotado de nuevo, de forma violenta, el amor por su prima Lina. Sobre esta tormentosa historia de amor, Pirandello escribirá un cuento titulado *Entre dos sombras*.

Una vez finalizado el instituto, Carmelo Faraci se ve obligado a volver a su Sant'Agata Militello natal debido a un luto familiar. Luigi se traslada entonces a la calle Bontà, huésped de pago de una tía que anda en mala situación económica y que le prepara también la comida. Ahora Luigi tiene mucho tiempo libre y puede por consiguiente frecuentar con más asiduidad que antes la casa de la prima Lina.

LINA

De la guapa prima, que tenía cuatro años más que él, Luigi ya se había quedado prendado desde la primera vez que la vio, cuando apenas tenía trece años. Tan prendado que por aquella muchacha había escrito una poesía que acababa así:

*Ridi, Linuccia, e accetta la ghirlanda
che il sorriso d'un 'anima ti manda.*

(Ríe, Linuccia, y acepta la guirnalda / que la sonrisa de un alma te manda.)

Luigi tiene ahora dieciocho años, Lina veintidós, es una mujer hecha y derecha. Y él pierde el seso por ella.

La muchacha no es sólo guapa, no sólo tiene un montón de hombres que le hacen la corte, sino que es también de una coquetería sin par. Pese a ser su prima, Luigi, para poder frecuentar libremente la casa y verla todos los días, se hace amigo de un hermano suyo.

Y su amor silencioso, su muda dedicación a Lina que ni siquiera le tiene en cuenta se convierten en motivo de pasatiempo, de diversión para los familiares y los amigos de la muchacha. Que eran tan numerosos porque eran a su vez amigos de los hermanos mayores de Lina y consideraban casi un crío a aquel tímido jovencito de dieciocho años, ellos que ya desde hacía tiempo se ganaban el pan como hombres de mar o con trabajos serios, y no malgastando el tiempo leyendo libros. Luigi, frente a ellos, no tiene ninguna esperanza.

Hasta que de repente, quien sabe por qué, tal vez por algún despecho o por algún desengaño inesperado o para tomarse con alguno una súbita revancha, ella se le había aproximado amorosa, se le había prometido...

Lo bueno de todo el asunto es que la promesa de Lina no es una broma; desde aquel momento se considera la novia secreta de Luigi y no se deja cortejar por ningún otro.

Sólo ahora Luigi comprende la importancia del pacto hecho con la prima y su miedo se acrecienta todavía más, sabe que no tiene oficio ni beneficio, ¿qué puede ofrecer a la familia de Lina para que se lleve a cabo el compromiso oficial? Entretanto, la pasión de Luigi crece, espoleada también por la actitud de la muchacha, al menos si nos atenemos a lo que dice en el cuento, donde Lina se convierte en Lilli, que tiene también veintidós años.

Lilli... guapa como cuando, a escondidas, desde lejos, para tentarle, manteniendo entornada la puerta de su habitación, se descubría el seno entre el candor de los encajes y no acababa de hacer con la mano el gesto de ofrecérselo cuando, rápidamente, con la misma mano, se lo escondía.

Entretanto las cosas se complican. Porque Lina, sin dar ninguna explicación, ha rechazado un partido importante, a un joven rico, con buenas intenciones y sobre el cual no se podía decir una mala palabra, ni hacer un mal comentario. Peor se quedaron los suyos cuando Lina rechazó a otro que intentó matarse ante la respuesta negativa y la muchacha no soltó prenda.

Luego vino la historia del viudo: era riquísimo, con aquel matrimonio la familia entera, que no vivía ciertamente en la abundancia, habría resuelto sus problemas de una vez para siempre. Y a Lina, inamovible con su no, no había modo de persuadirla. Al llegar a este punto los padres de la muchacha, habiendo comprendido cuáles eran las razones de aquel rechazo, prohibieron a Luigino seguir frecuentando su casa. Fue entonces cuando tuvo que dar la cara, explicarle al padre de Lina como estaban las cosas, hablarle del pacto secreto. Igualmente difícil fue convencer al otro padre, al suyo, don Stefano.

Durante más de un mes había tenido que luchar para arrancarle el consenso al

padre, que sabiamente le había hecho observar que era demasiado intempestivo para él un compromiso de aquella índole, que la prima tenía cuatro años más que él, y que él, todavía estudiante, habría tenido que esperar por lo menos otros seis años para hacerla suya. Obstinado, después de muchas promesas y juramentos, había conseguido salirse con la suya.

¿Pero cómo se las arregla para salirse con la suya? Los padres de Lina consienten en hacer oficial el noviazgo, pero con una condición y es que Luigino abandone los estudios y se asocie con don Stefano en el comercio del azufre. Es una condición tan gravosa que los familiares de Lina esperan sin duda una resuelta negativa, conocen el amor de Luigi por la literatura, conocen las difíciles relaciones con el padre. Y precisamente por eso la habrán formulado. Sin embargo Luigi acepta, renunciaría a cualquier cosa con tal de estar con su Lina. Y de este modo se convierte en el prometido oficial: un papel que consiste prácticamente en ser el vigilado especial, obligado como está, cuando sale con la novia, a moverse siempre llevando de escolta algún familiar.

Pero, inmediatamente después, al ver cómo era presentado a todo el mundo, así, casi un chiquillo aún, sin una posición, como prometido de Lilli, se había sentido ridículo a los ojos de todos y especialmente a los de aquellos otros muchachotes que, correspondidos, habían flirteado durante algún tiempo con su prometida.

EL AZUFRE

Para mantener el compromiso con la familia de la novia, Luigi, en el verano de 1886, parte hacia Puerto Empédocles para ponerse a trabajar con su padre. Es el año en el que desde el pequeño puerto fueron embarcadas casi trescientas toneladas de azufre provenientes del interior. El trabajo del azufre, su extracción, su elaboración, su misma comercialización era auténticamente bestial. Después de tres meses de durísima labor, Luigi llega a pensar que aquel ambiente sulfúreo, diabólico, no puede generar más que pensamientos malsanos. Y de aquella experiencia escribirá largo y tendido en cuentos y novelas. No echo mano de ninguna cita, prefiero reproducir un fragmento extraído de un escrito sobre Puerto Empédocles de Alfonso Marullo, alcalde del lugar durante largo tiempo y casi coetáneo de Pirandello: sólo para dar una lejana idea del infierno al que Luigi quiere descender por amor, renunciando a la duramente conquistada identidad de hijo cambiado.

«Sobre un angosto espacio se congrega un hormiguero de hombres, de carros, de

barcazas. A cada carro le corresponde una partida de hombres, a cada hombre su barca, a cada barca su nave, a la que el azufre es destinado. Es una maraña impenetrable, cuya posibilidad de ser explicada resulta inaprensible: son barcas adosadas unas a otras, entre las cuales los hombres pululan en una ondulación sin descanso; carros que llegan y que parten, un vocerío desordenado con el que alguno parece intentar alzarse sobre el rumor del viento y del mar: es la excitación, el vértigo. ¿Quién disciplina el trabajo en este lugar? ¿Quién tutela en este centro de ardiente actividad, que sólo Dios es capaz de penetrar, intereses tan diversos como allí se contrastan? Allí la tutela es un simulacro... Pero si el tráfico que se practica en Puerto Empédocles, en la carga y en la descarga, merece ser rehecho para volverlo más acorde con la dignidad del trabajo, aquel que cumplen los *hombres de mar* no sé describirlo más que como una afrenta al sentimiento de la solidaridad humana. Son viejos, jóvenes, incluso chiquillos, doblados bajo el peso que llevan a las espaldas. El primero en abrir la cantinela es de ordinario el más benevolente; se acerca a los alzadores de los que recibe la carga: arriba la primera cesta, arriba la segunda, arriba la tercera... un encogimiento de hombros para asumir las condiciones estáticas de la soma, y echan a andar a toda prisa, con un paso cadencioso e igual, como si siguieran el ritmo de una música ya fijada en el oído por una larga costumbre. Al primero le sigue el segundo, al segundo un tercero, y así hasta diez, veinte, centenares de ellos distribuidos por toda la línea de carga, y durante todo el día, como lanzaderas, desde la báscula o desde el carro a la barca y viceversa, sin un lamento, animándose, empujándose, incluso bromeando».

Luigi está en la báscula ocupado en pesar el azufre que luego se mete en las cestas y en llevar el recuento. No puede distraerse ni un minuto, siempre de pie al lado de la báscula bajo un sol de justicia, entre un estrépito de voces, maldiciones, juramentos, imprecaciones. Cuando por la noche vuelve a casa no tiene ganas de cambiarse de ropa o de lavarse, amarillo de azufre como está tiene primero que repanchingarse un poco sobre un sillón, recuperar el aliento, descargarse de un mínimo de tensión y de cansancio.

Don Stefano, en el puerto, cuando puede, observa cómo se comporta Luigi y se va convenciendo cada vez más de que aquello no marcha, su hijo no está hecho para aquel tipo de trabajo, para aquella vida de réprobos. Y Luigi, por su parte, no sabe si reír o llorar ante aquella derrota que, si por un lado es la evidente confirmación de ser un hijo cambiado, por la otra puede significar el definitivo alejamiento de Lina.

Son tres meses decisivos para el futuro de Luigi. Ha escrito Sciascia: «Sin la aventura de la azufrera, no se hubiera producido la aventura del escribir, del contar».

Y Gaspare Giudice: «Aquí, en Puerto Empédocles, a los diecinueve años, Pirandello mide en profundidad el propio extrañamiento ante las iniciativas prácticas del mundo, ante la cualidad concreta de las cosas».

La situación en la que se ha metido Luigi no deja ver una fácil salida. Será precisamente don Stefano quien la encuentre, que sin duda debe de haber llegado a

algún acuerdo con el padre de Lina. Luigi se matriculará en la universidad y una vez obtenida la licenciatura podrá casarse, don Stefano, que en el ínterin ha vuelto a la riqueza, garantiza con su dinero el buen resultado de todo el asunto. Los familiares de Lina aceptan y así Luigi ya no tendrá materialmente nada que ver con el azufre y podrá volver a sentir el amado olor del papel de sus libros abandonados en Palermo.

El padre le ha dicho que se matricule en Derecho, y Luigi obedece puntualmente pero matriculándose también en Letras.

Pero, casi inmediatamente después del regreso, empieza la crisis con Lina.

EL ALEJAMIENTO

La pasión, tan ardiente cuando era escondida, contrariada y escarnecida, había perdido de repente todo su fervor...

Pero no se trata sólo de la merma de la pasión. Si esta merma existe, es sobre todo por parte de Luigi, porque Lina, ardiente y sensual como es, siente un apego cada vez más fuerte hacia él. El hecho es que Luigi empieza a darse cuenta de que aquel vínculo basado todo él en el ardor de los sentidos es una rémora demasiado fuerte para los propósitos que empieza a tener claros: convertirse en un escritor, porque esta, la escritura, es la verdadera finalidad del hijo cambiado. Lina, a los ojos de Luigi, cambia lentamente de aspecto, se transforma en casi una enemiga, en una hechicera que hace conjuros para mantenerle atado.

*Alcina, fata crudele e diversa,
Da lungi non sorridermi così...*

(Alcina, hada cruel y diferente, / no me sonrías desde lejos así...)

Es necesario alejarse de Alcina, escapar a toda costa, evadirse del círculo mágico en el que ella le tiene prisionero. Empieza a esgrimir una excusa tras otra, que la cercanía de la novia le quita la serenidad necesaria para estudiar, que lejos de Palermo podría licenciarse antes y acelerar el matrimonio...

A la mínima alusión a la posibilidad de un matrimonio anticipado, el padre y la madre de Lina (a la que Luigi define sin medios términos como una vieja maléfica y pependciera) se declaran de acuerdo en que el futuro yerno se licencie también en Roma, con tal de que sea lo más pronto posible. La menos entusiasta de todos será sin

duda Lina, que siente en ese alejamiento, al que todos llaman momentáneo, el abandono definitivo por parte de Luigi. Nada se sabe de sus reacciones, de su comportamiento durante aquellos días, pero de los comportamientos y de las reacciones de las mujeres abandonadas por Luigi se sabrá siempre bastante poco. Se sabrán, en cambio, porque escribirá sobre ello con amplitud a la amada hermana, las dudas, las incertidumbres de Luigi, indeciso entre el mal comportamiento para con Lina y el sentirse llamado a una obligación más alta y diferente.

Pero la decisión está tomada. En noviembre de 1887 Luigi embarca en el paquebote que desde Palermo le llevará a Nápoles y desde allí proseguirá hacia Roma, ciudad en la que podrá posar sobre su cabeza una mano protectora el hermano de doña Caterina, Rocco Ricci Gramito. Tiene por entonces veinte años.

El llamado noviazgo con Lina se prolonga cansinamente todavía algunos años. El 15 de agosto de 1891 Luigi le escribe una larguísima carta al padre en la que le hace una especie de resumen de su período de noviazgo y le explica las razones de su final. La crisis ha empezado a finales del verano de 1887:

¡Oh, aquellos primeros días del otoño de mil ocho cientos ochenta y siete! ¡Aquel largo y lento pasar de nubes por aquel cielo de septiembre sobre el amplio mar, frente a nuestra casa!

Y prosigue, en un tono cada vez más falsamente lírico:

He cantado los días y las nubes; pero ni con estas ni con aquellos se han alejado mis miserias. ¡Ni haciéndolo adrede! Justo por aquellos días el Arte me sonreía más y más, con la pasión en la sonrisa, y el alma, como aterrada por la rubia crudeza de aquel azufre del que Tú por la mañana me enseñabas el nombre y sus cualidades, se refugiaba en él y en su sonrisa vivía.

En la sonrisa del Arte con «A» mayúscula, no en la de Lina, por la cual en aquellos días tenía el alma aterrorizada por la ambarina crudeza del azufre.

¿Y Lina?

La desgracia de Lina puede muy bien residir en haber ido a dar con un hombre que pertenece a una restringida categoría de desgraciados, para los que el curso de los años es fatal y a los que la vida moderna va excluyendo cada día de su seno.

Inscribiéndose en la categoría de los artistas extravagantes, anárquicos, repudiados, en la de los poetas malditos, Luigi declarará en la misma carta:

Yo no debo, no puedo casarme.

Y por consiguiente aquel que se había embarcado en la nave para la travesía que le llevaría al continente sabía ya que nunca más regresaría a los brazos de la muchacha que desde el muelle agitaba el pañuelo en señal de despedida.

ROMA

Roma se le aparece inmediatamente como una suerte de rompimiento de ataduras con novias, familia, reglas de comportamiento y así sucesivamente. Compone versos sobre Roma que parecen himnos de alegría, gritos de libertad, deambula por las calles con paso ligero y embelesado. Pero hay un pero y no es cosa de pasarlo por alto. Ha ido a vivir en casa del tío Rocco, calle del Corso número 456, y su tío convive con una ex cantante, con parientes y amigos de ella y con un zoo doméstico de perros, gatos, papagayos y monos. Por encima de la algarabía de aquella increíble babilonia, sobresale la voz aguda y constante de Nanna, la ex cantante. En el fondo, una situación que no debería haber supuesto tanta dificultad para alguien que quería considerarse una especie de poeta maldito o algo parecido. En realidad lo que le extrañaba a Luigi era la condición psicológica del tío.

En Agrigento, a su regreso de la prisión después de Astromonte, el futuro tío Rocco había sido recibido como un héroe y de sus hazañas, como la condena a muerte por rebeldía, la persecución por parte de la policía borbónica, la gesta como ayudante de Garibaldi, se seguía hablando todavía en la ciudad. ¿Qué había sucedido? Rocco Ricci Gramito era ahora un más que cincuentón consejero de gobernación que ya no tenía ganas de hacer nada y al que sólo le apetecía estar entre sus papagayos y sus monos, hasta el punto de haber rechazado el ascenso a gobernador ante el temor de ser trasladado de Roma y acabar lejos del nido. Su indolencia, su pasivo abandonarse al correr del tiempo, su fracaso, en definitiva, no sólo provocaban melancolía en Luigi, sino que también le hacían reflexionar sobre los riesgos y los efectos de la pérdida de las ilusiones, y no solamente políticas. Al tío, bajo el nombre de Roberto Auriti, le convertirá en uno de los protagonistas de la novela *Los viejos y los jóvenes*, un héroe asqueado por la corrupción, por la obscena barahúnda de los muchos que allí se agitaban reclamando remuneraciones, sonsacando honores y favores...

En otras palabras y más claramente: el tío era una cotidiana admonición para Luigi, que se proponía metas bastante altas: cuanto más difíciles de alcanzar son estas, parecía repetirle cada día el tío a Luigi con su sola presencia, más humillante será la derrota, pero no sólo eso, será también definitiva, sin posibilidad de resarcimiento. Pero ¿y Luigi estaba tan seguro de alcanzar aquello que quería? ¿Tendría fuerzas suficientes para ello? En definitiva, mirar cada día la cara del tío Rocco era como asomarse al borde de un precipicio por el que resultaba fácil despeñarse. Daba angustia.

Se muda entonces a una pensión de la calle Colonnette, justo detrás del edificio donde vive el tío Rocco y tan cercana que desde la terraza de este se le puede hablar a Luigi mientras está en su habitación. Y a menudo llaman a Luigi desde aquella terraza, incluso dos veces al día, para ir a comer en aquella babilonia que es la casa de los Ricci Gramito.

Desde la ventana de su habitación Luigi disfruta de una bonita vista de Roma, la describirá luego minuciosamente en la novela *El difunto Matías Pascal*.

Aquí continúa componiendo sus poesías, pero ahora se ejercita bastante con la forma teatral.

Ya desde el primer drama que escribe, el espacio escénico tradicional le resulta estrecho, aparte de que los protagonistas son grullas, gallos y gallinas (por lo demás semejantes personajes no hubieran asustado a Aristófanes ni asustarían a Peter Brook), él quiere que la platea se transforme en escenario y los espectadores en actores. A este primer drama le seguirán otros, todos ellos perdidos. Pirandello empieza a padecer ese particular vía crucis que le está reservado a los autores dramáticos italianos: rechazos, promesas, consensos por parte del actor cabeza de cartel y de los primeros actores, pero en cuanto a representaciones, nada de nada. No tarda en hartarse, tanto es así que en Palermo, en 1889, se publica su primer volumen de versos, *Mal jocoso*.

LA UNIVERSIDAD

En la Sapienza, la universidad romana, Luigi abandona la facultad de Derecho y se matricula solamente en Letras. Si en Palermo había recurrido a la doble matriculación, sin duda había sido en parte porque don Stefano se había empeñado en ello, manteniendo siempre la esperanza de que el hijo, en los años siguientes a la licenciatura, pudiera volver junto a él, aunque fuese como consejero legal en los negocios del azufre.

¿Pero qué clase de hijo cambiado es si hasta desde la distancia obedece las órdenes de aquel padre que no es su padre? Por lo tanto, fuera Derecho. Pero eso no quiere decir que en Letras se pegue la gran vida, el único profesor con el que Luigi consigue tener buenas relaciones es el de Filología Románica, Ernesto Monaci. Además esa materia le gusta mucho. El profesor de latín era el venerado Honorato Occioni, barbudo, rector de la universidad. Gabriele D'Annunzio, su alumno, escribió que Occioni ejercitaba un «magisterio canoro», lo que traducido viene a significar que tenía que ser de una retórica insoportable. Hay algo más: en una carta a sus familiares, Luigi califica aquellas lecciones de buenas a lo sumo para los estudiantes de instituto.

Y luego llega la escenita fatal. Un día, mientras el profesor Occioni traducía una comedia de Plauto, cometió un error chabacano. Cosas que le pueden suceder a

cualquiera, pero, como se sabe, los alumnos manifiestan una crueldad extrema hacia los profesores, no les dejan pasar una. Hay que decir que Occioni, casi inmediatamente, se percató del error y trató de ponerle remedio. Pero era demasiado tarde. Un joven sacerdote, que estaba sentado en primera fila junto a Luigi, le dio un codazo al compañero para subrayar el error de Occioni y lanzó una risita que tal vez ni siquiera tuvo intención de sofocar. Al ver el escarnio, la burla, el profesor pareció volverse loco.

Tras descender de la cátedra, acometió al joven sacerdote como un perro rabioso, pero cuidándose bien de no revelar la razón de su arrebato. Si alguno de los estudiantes no se había percatado del error que había cometido, no había razón para que él mismo se lo dijera.

Hasta este momento del choque entre el profesor y el joven sacerdote, Luigi no se ha visto metido en el ajo, podría perfectamente mantenerse al margen, no ha participado en aquella media risita, aparte de que sólo ha recibido e intercambiado un codazo, pero no se ha echado a reír ante el error de Occioni. Salvo que aquel arrebato impulsivo, que sin duda pertenece a don Stefano y tal vez no al hijo cambiado, le hace ponerse en pie de un salto como a una de esas marionetas con muelles que salen disparadas al abrir la tapa de una caja. Delante de los compañeros que le escuchan asombrados y a pesar de que Occioni intenta no dejarle hablar haciendo descollar por encima de la suya su potente voz, Luigi cuenta punto por punto todo lo que ha pasado, acusa al profesor de hipocresía porque no ha querido revelar que todo se ha originado a partir de un error suyo de traducción. Y luego, una vez ha terminado de hablar, sale del aula. La rabia de Occioni cambia de blanco, toda ella se concentra ahora contra Luigi. La conclusión fue que tras reunirse el consejo de la facultad y el consejo disciplinario, el joven Pirandello fue expulsado de la universidad.

Luigi decide pedirle consejo al profesor Monaci quien, considerada la inclinación de su alumno hacia el estudio de la Filología Románica, le dice que lo único que puede hacer es irse a estudiar a Bonn donde los profesores que enseñaban en aquel campo específico eran de lo mejorcito.

Poder irse a Alemania representaba para Luigi el inevitable sometimiento a una doble humillación, la de tener que contarle al padre que había sido expulsado de la universidad y la de tener que pedirle un conspicuo aumento de honorarios.

Debe pues regresar a Sicilia con los suyos y tener un cara a cara con don Stefano.

El encuentro tiene que haber sido en cualquier caso difícil. Sciascia ha escrito, a propósito del temor abrigado por Giuseppe Antonio Borgese de que el padre «le amordazase», que «era algo completamente normal en una familia siciliana, y hasta los años de nuestra infancia y juventud, una rigurosa ausencia de confianza con el padre». Ante esto ya se puede uno figurar cuál debió de ser el tono de las conversaciones entre Luigi y don Stefano después de que había sucedido entre ellos lo que había sucedido.

LAS DOS ENFERMEDADES

El profesor Monaci esperará largo y tendido noticias de su ex alumno Pirandello desde Sicilia, se pasara haciéndolo durante todo el verano hasta llegar a mediados de septiembre de 1889. El hecho es que Luigi, nada más poner pie en la casa familiar, cae enfermo; se ha tratado, le escribirá más tarde a Monaci, de una enfermedad que le ha llevado *hasta los umbrales de la muerte*: una seria variante de endocarditis.

Probablemente la enfermedad es una consecuencia de aquel cúmulo de tensiones que hoy llamamos estrés.

En enero del mismo año la prima Lina, todavía oficialmente novia de Luigi, empieza también a sufrir una enfermedad que le provoca frecuentes crisis histéricas.

La muchacha ya se ha persuadido de que su Luigi no se casará nunca con ella. Para hacerle cambiar de aires, los Pirandello se la traen a casa, a Puerto Empédocles, pero la invitación obtiene el resultado opuesto, viviendo día tras día en la casa de su prometido, descubriendo en cada libro, en cada una de las más pequeñas cosas las huellas de Luigi, Lina se va hundiendo cada vez en su depresión. Doña Caterina le ruega al hijo que venga una semana a Sicilia para verse con Lina. Luigi lo hace muy a su pesar, luego, cumplido su deber, se vuelve a marchar a Roma. Le escribirá a su hermana:

La última ilusión que me quedaba se ha desmoronado: el amor. No, no... yo ya no amo, no puedo, no lo consigo, por mucho que me adapte a dejarme persuadir, ya no consigo amar a esa pobre enferma. Como a una hermana, como al prójimo, sí, pero como a una novia no, no, nunca más... No puedes imaginarte de qué escenas he sido testigo, las horribles palabras que he tenido que oír de ella (al pensar en ellas ardo de vergüenza y aflicción), qué gestos, qué artimañas he tenido que presenciar. Mi pobre corazón destrozado... La red finísima de las ilusiones que componen el amor, y que sólo un aliento más fuerte que el habitual consigue a veces desenmarañar, la bella y dulcísima red se ha hecho pedazos... ¿Qué más me queda? ¡Oh, cuánto mejor hubiese sido si ella se me hubiese muerto!

Esta carta rebosa hipocresía por los cuatro costados. ¿Qué cosas tan horribles puede haberle dicho la *pobre enferma* para que el púdico Luigi arda de vergüenza? Lo que sí habrá hecho sin duda es echarle en cara la lejanía, la indiferencia, el incumplimiento de la palabra dada, el embaucamiento, este sobre todo, al que Luigi ha recurrido para irse a Roma, alegando como excusa licenciarse lo antes posible para luego casarse de inmediato. Pero mediante una jesuítica habilidad, en esta carta las razones de Lina se han convertido en los agravios de Lina.

¡Qué diantre, un poco de buen gusto!, parece exclamar Luigi desde el fondo de su *corazón destrozado*.

Cuando vuelve a Puerto Empédocles en el verano del mismo año, Luigi ya ha decidido poner entre él y Lina un número de kilómetros mucho más amplio de los que hay entre Palermo y Roma. Nada más curarse partirá hacia Bonn.

Y la enfermedad le servirá como coartada, durante la estancia empedoclesiana, para no afrontar con sus familiares el asunto del noviazgo con Lina. La prima está ya comprometida con Luigi a los ojos de todos, incluso si ha dejado de amarla, la costumbre le obliga a repararla casándose con ella. Pero la táctica de Luigi, que acabará resultando vencedora, es la de dejar gangrenarse la situación hasta que sobrevenga la necesaria amputación.

La enfermedad, benévolamente, ahorra a Luigi otro penoso deber: el de acompañar a don Stefano a su almacén de azufre en el puerto. La visión de aquella infernal actividad le haría recordar de nuevo de modo harto hiriente que él, precisamente por amor hacia la Lina que hoy repudia, ha querido hundirse en aquel infierno traicionando su duramente conquistada naturaleza de hijo cambiado.

COMO

Unos días antes de dejar Puerto Empédocles, Luigi escribe al profesor Monaci que su etapa romana durará como máximo tres días *urgiéndome encontrarme en Bonn a su debido tiempo*. Pero en Roma sufre una recaída y se ve obligado a permanecer allí durante dos semanas. Una vez recuperado, decide no dirigirse de inmediato hacia la ciudad alemana y quedarse en Como, donde vivía un cuñado suyo. La finalidad de aquella parada era reforzar su alemán y esperar el buen tiempo dada su maltrecha salud.

En Como, ya lo hemos visto, Luigi había estado con la fantasía para estudiar en el instituto, ahora está allí de verdad también por razones de estudio. Pero Como parece estar hecha aposta para encenderle la imaginación. Porque nos da la impresión de que el personaje de una muchacha morena que le amó durante el tiempo de su estancia allí posee unas características demasiado literarias para ser auténtico. Escribe en una poesía de 1902 en la que habla de sí mismo durante su estancia en Como y Bonn:

*Per le città, nostre o d'oltralpe, in ogni
luogo, ov'ho fatto alcun tempo dimora,
io vedo un altre me, com'ero allora,
ilqual lieto s'aggira entre a quei sogni,
che suoi soltanto e non pur miei son ora.*

*Né verun d'essi sa, che più ne sia
di me. Qua vive o là, chiuso ciascuno
nel proprio tempo. Oltre non vede. E uno
si ferma, or ecco, a sera, in una via
di Como, e guarda in su, se un viso bruno...*

*¡Ah, quella bruna —egli no 'l sa— maestra
ora é de vizii e di sé locandiera...
Ma come può saperlo, se ogni sera
davvero ancor s'affaccia alla finiestra ella,
e d'amor gli parla ed è sincera?*

*(Por las ciudades, nuestras o transalpinas, en cada / lugar donde por algún
tiempo me he demorado, / yo veo otro yo, como aquel que era por entonces, / el cual
dichoso vaga dentro de aquellos sueños / que ahora sólo suyos son y ya no míos. /
Ninguno de ellos sabe lo que de mí ha sido / cada cual encerrado en su tiempo. Más
allá no ve. Y uno / se detiene pues de noche en una calle / de Como y mira hacia lo
alto, por si un rostro moreno... / ¡Ay, esa morena —él no lo sabe— maestra / es sin
duda de vicios y de sí misma posadera... / ¿Pero cómo va a saberlo, si cada noche
ella / se sigue asomando de verdad a la ventana / y desde allí de amor le habla y es
sincera?)*

Haya existido en la vida real o haya existido en la fantasía de Luigi, la morena posadera debe cumplir una concreta función, que es la de señalar el cruce de un paso fronterizo. «Traicionando» a Lina, de la cual es aunque le pese todavía novio, Luigi cumple simbólicamente un gesto de ruptura con sus propias convicciones, con su propia educación. Pero el valor necesario para cumplir aquel gesto apenas le alcanza para consumarlo con una prostituta.

*L'altro, eccolo in Germania, a Bonn sul Reno
sotto un cappello di castoro, enorme:
magro egro smunto: non mangia, non dorme;
studia sul serio (o così crede almeno)
del linguaggio le origini e le forme.*

(El otro, hele aquí en Alemania, en Bonn sobre el Rin / bajo un sombrero de castor enorme: / delgado enfermo consumido: no duerme, no come; / estudia en serio [o al menos lo cree así] / del lenguaje los orígenes y las formas.)

Se trata de la misma poesía que acabamos de citar y el otro sería Luigi como era. Pero este otro es verdaderamente otro, el hijo cambiado al que sólo le hace falta un poquito más para realizarse por completo, pero este poquito más tiene la forma de la dependencia económica del padre, no se trata de cortar un cordón umbilical, sino de una pesada cadena de hierro que le tiene atado como a un perro a la perrera.

Las primeras impresiones para el muchacho catapultado desde el sol de Puerto Empédocles deben de haber sido realmente traumatizantes:

*Sale dal gonfio Reno la nebbia nell'umida notte,
qual di fantasme stuolo cercanti cieche il vuoto.*

*Le lunghe vie deserte, urgendosi a onde, pervade,
al tedio, quindi, pigra cedendo posa.*

*Del sonno increscioso, che immobile al suolo la stende,
ora le buje case tacite in fila opprime,*

*fiocchi veglianti fanali, i bigi alberi nudi,
cui par che un chiuso spasimo nuovo torca.*

*Ahi, come a un vita già spenta superstite voce,
nuncia del tempo ignara, lugubre l'ora scocca.*

*In fuga la luna tra l'onde dell'aer sconvolte
la morta terra, quasi sogmenta, spia.*

*A lei, dall'ombra grave, le cuspidi snelle in desio
tendono come braccia le solitarie chiese.*

*Vano desio! Perenne la nebbia, perenne qui regna.
Pena lunga, sperare, meglio acchetarsi a lei,*

*a lei l'anima aprire, distender la grigia sua notte
sui vani affetti, e il sonno ch'ella dorme, dormire.*

(Sube desde el rebotante Rin la niebla en la húmeda noche, / cual enjambre de fantasmas que buscaran ciegos el vacío. / Las largas calles desiertas en presurosas oleadas invade; / para cediendo luego al tedio, perezosa posarse. / Desde el molesto sueño que inmóvil hacia el suelo la extiende, / ahora las oscuras casas silenciosas en hilera oprime, / velantes luces de faroles, los cenicientos árboles desnudos / a los que parece agitar con un nuevo y retraído espasmo. / ¡Ay!, como a una vida ya apagada supérstite voz, / anuncia del tiempo ignara, de la hora el lúgubre sonar. / En fuga la luna entre las turbadas olas del aire / la muerta tierra, casi consternada, acecha. / Hacia ella, desde la sombra grave, las cúspides esbeltas con deseo / tienden como brazos las solitarias iglesias. / ¡Vano deseo! Perenne la niebla, perenne reina aquí. / Larga pena, esperar; mejor conformarse a ella, / a ella abrirle el alma, dilatar su gris noche / sobre los vanos afectos, y dormir el sueño que ella duerme.)

Pero se trata siempre de una niebla poética, porque en Bonn Luigi disfrutará de las jornadas más serenas de su vida. Los primeros días tiene muchas dificultades para comunicarse: su alemán literario no le sirve para la vida cotidiana, los habitantes de

Bonn hablan casi en su totalidad el dialecto renano, pero se trata de gente muy *atenta* y un modo de entenderse lo encuentra cualquiera. Luigi, que ha sido dotado por el padre del dinero suficiente para llevar una vida cómoda (la «cadena» estaba constituida por una mensualidad de trescientos marcos), en lugar de vivir a salto de mata como cualquier estudiante, se va a vivir al Hotel zum Münster. Estará delgado, enfermo y consumido como afirma en la poesía, pero el hecho es que se alimentaba abundantemente pagando entre alojamiento y comida casi tanto como en Roma: nada más despertarse, café con leche con pan y mantequilla; a las nueve y media, un bocadillo; a mediodía, sopa, carne, abundante guarnición, *un plato de entremeses*, fruta, postre y café; a las cuatro, a elegir, una cerveza, un bocadillo o un café; a las seis, carne o pescado para la cena, ensalada, queso, fruta.

De vez en cuando le asalta la nostalgia de hablar en italiano. Entonces se va a la Catedral donde un mosaquista véneto, Giovanni Sambo, está haciendo restauraciones sobre un andamiaje altísimo:

*Bizarro invero questo dei nostri convegni ridotto,
Giovanni Sambo: la cupola d'un duomo.*

(Curioso en verdad este reducto de nuestros encuentros, / Giovanni Sambo: la cúpula de una catedral...)

No siempre va a ver a Sambo para charlar en italiano, a menudo se lleva con él los libros de estudio.

Me paso casi todo el día, exceptuando las horas de las comidas y de las lecciones (que me gusta escuchar en la Universidad) en la cúpula de la Catedral que está justo enfrente de mi hotel... trepo hasta allí diariamente con uno o dos libros encaramándome por el andamiaje y estudio admirado a los ángeles y a los santos...

Un poco como volver a ser pequeño, cuando se encaramaba a un árbol en el jardín de su casa de Palermo y se ponía a leer esperando que Giovanna apareciese por el balcón.

En el hotel estrecha amistad con un joven irlandés políglota, William Henri Madden, y con él se traslada a la casa de un cierto Mohr, propietario de un negocio que se dedica también a alquilar habitaciones a estudiantes en el número 1 de la calle Neuthor. Pero no se trata de un alquiler cualquiera, la casa está estupendamente amueblada, es caliente, acogedora. Por cuarenta y un marcos mensuales Luigi tiene derecho a dos habitaciones, desayuno, servicio y combustible a voluntad para la luz. Luigi se queda fascinado con aquellas habitaciones. Desde el mirador del estudio escribe a la hermana, se disfruta de un panorama absolutamente encantador: el Rin, los montes, el campo, la ciudad.

En casa Mohr, Luigi hace otro amigo. Es un doctor en letras, Karl Arxt, repudiado por el padre porque no ha querido seguir los estudios de Teología, expulsado él también de la universidad donde tendría que haber enseñado por ser considerado un

peligroso revolucionario: manifiesta de hecho ideas socialdemócratas mientras Bonn es una ciudad de burguesía conservadora. En definitiva, otro hijo cambiado.

Entre los dos nace un perfecto entendimiento, aparte de que Arxt le enseña a Luigi bastante bien el alemán, tanto como para permitirle seguir los cursos universitarios: es correspondido con lecciones de italiano.

El encuentro con el profesor Foerster, al que se presenta con una carta de Monaci, no puede ser más cordial, tanto que será invitado a comer y a cenar muy a menudo. Elegante y decoroso como es, consigue hacerse muchos amigos y amigas de la alta burguesía, le escribe a la hermana que dos muchachas, Mary y Anna Rismann, van a menudo a verle en casa Mohr y le ponen la habitación patas arriba, dado que son *dos fogosas diablillas*, de las que Lina no debe pensar mal ante estas libertades que se toman: *La de aquí es otra educación, y mucho más humana*. Y añade, para despejar el terreno de cualquier equívoco: *¿Acaso te hablaría yo así, hermana mía, de mujeres que no fueran honestas?*

Pero frecuenta a otras muchachas tal vez más disponibles, como una tal Else de Colonia. Así la recuerda en la poesía titulada *Melbthal* incluida en la recopilación *Fuori di chiave*:

*Quella giubbetta a maglia
come le stava bene!
e, ornato di vermene,
quel gran cappel di paglia.*

*D'un subito s'accorse
che mi piaceva assai:
rise negli occhi gaj
ed il labbro si morse.*

*«Vengo su al bosco a un patto,»
poi disse, «e bada, tu!
che d'amore, lassú,
noi non si parli affatto».*

*«Else!» esclamai. Ma lesta
sui labbri ella una mano
mi posse; io, piano piano,
gliela baciai. La testa*

*scosse: «Cominci male!...
Se fai così... Su, andiamo,
ricordati: io non t'amo
più passato il viale».*

(Aquella chaqueta de punto / ¡qué bien le estaba! / Y, adornado con ramitas, / el gran sombrero de paja. / Se dio cuenta de repente / de lo mucho que me gustaba: / reían sus ojos alegres / y el labio se mordisqueaba... / «Subo al bosque si hacemos un pacto,» / y luego dijo: «que te cuides muy mucho, / allí arriba, de que entre nosotros dos / no se hable en absoluto de amor.» / «¡Elsa!» exclamé. Pero veloz / sobre los labios ella una mano / me puso; yo, muy despacio, / se la besé. Zarandeó / la cabeza: «¡Mal empiezas!...» / Si haces eso... Venga, vamos, / y recuerda: yo ya no te amo / una vez pasado el bulevar...)

Se adentran en el bosque, desde allí arriba divisan el Melb, *tenue arroyuelo*, hay parejas *que vienen aquí a espabilarse...* Luego Elsa, con voz temblorosa, le dice que se siente cansada, necesita reposar.

*Sedemmo all'ombra. Ah, il patto
fu mantenuto appieno.
D'amor, sen contro seno,
noi non parlammo affatto.*

(Nos sentamos a la sombra. Ah, / el pacto se mantuvo por completo. / De amor, pecho contra pecho, / en absoluto se habló.)

Parece un Gozzano *ante litteram*, sin un dejo de melancolía, casi una evidencia de la serenidad, de la contención de Luigi durante aquel año que pasó en Bonn lejos de Sicilia y de los problemas, de las obligaciones que esta comportaba. Aunque tiene de nuevo problemas de salud y un médico le aconseja aligerar las horas dedicadas al estudio con largas caminatas y excursiones.

Luigi está muy impresionado con la vida universitaria en Bonn, completamente distinta de la romana. Pese al rigor en los estudios, alumnos y docentes hacen excursiones al campo, juegan a las bochas y por la noche, confortados por gruesas jarras de cerveza, disertan seriamente sobre los temas de estudio. Los docentes tienen relaciones de familiaridad con los estudiantes. Cuando Luigi oye que está otra vez a punto de caer enfermo del corazón y se lo comunica a Foerster, el profesor le escribe inmediatamente una carta de presentación para un colega de la facultad de Medicina, Schultze, una eminencia.

Frecuenta los teatros, escucha el Tannhäuser y se convierte en un ferviente wagneriano, fervor que sin embargo no mantendrá por mucho tiempo.

Trabaja incansablemente en la tesis de licenciatura, centrada sobre el habla de Agrigento, bajo la tutela del mismo Foerster. A este propósito le escribe a Monaci que tiene en su poder una amplia recopilación de fábulas, cantos populares e improvisaciones, hecha por él mismo en Sicilia, que está meditando editar como apéndice de la licenciatura. Pero de esta recopilación se perderá todo rastro.

JENNY

Las fiestas de carnaval se inauguran en Bonn con un gran baile de máscaras en la plaza del mercado, dedicada a Beethoven. Luigi participa y así de irónicamente se describe en una carta a la hermana:

Me he puesto yo también un dominó y —horrorízate— también he bailado, o mejor dicho, saltado, o mejor aún, pisado los pies al prójimo enmascarado.

Pero no hay de qué horrorizarse: alto, delgado, elegante como era, con su bonita barba de carbonario, los ojos vivos y profundos, el dominó no habrá hecho otra cosa que acrecentar su natural encanto. Y además tiene que haberse dado una particular actitud por parte de Luigi hacia todo aquello que le resultaba nuevo, distinto, insólito, una atención aguda que no decae nunca en la curiosidad más o menos superficial, una capacidad de acoger hombres, mujeres, acontecimientos o cosas que no tiene límite. Actitud que no cambiará con los años.

Un paréntesis necesario para mejor aclarar esta sed de Luigi hacia el otro, hacia el diferente. Al partir hacia Alemania a finales del verano de 1928, Pirandello se quedó en Berlín hasta finales del 1930, en una especie de voluntario exilio. Anton Giulio Bragaglia, por aquel tiempo también en Berlín, lo cuenta de este modo:

«Por la noche nos veíamos a la hora de la cena en el restaurante Venecia, para irnos juntos al teatro y luego visitar alguno de aquellos curiosos cabarés del Berlín de posguerra, donde se presentaban curiosos fenómenos humanos. Él se interesaba mucho por ellos. Hablando alemán corrientemente, conseguía sonsacar raras confidencias de ciertos jovencitos vestidos de mujer con largos cabellos auténticos y con las femeninas caderas al desnudo.

»Quería escribir sobre ellos, por eso iba explorando su curiosa psicología que luego guardaría dentro de sus propios espejos mágicos».

Y Corrado Alvaro como refuerzo:

«De Pirandello en Berlín conservo una imagen inédita; me encontré con él una noche del pasado invierno, con la nieve alta hasta aquí, en una de las trescientas mesas del Zoo, una de las muchas salas de baile para el pequeño burgués berlinés. Las fiestas de fin de año eran inminentes y las mujeres enardecidas se precipitaban de una sala a otra para bailar; brillaban con su uniforme de moda algunos centenares de muchachas, empleadas y dependientas. Los formidables puros alemanes no conseguían bombear el aire de optimismo que se difundía por todas partes... Pirandello llevaba siempre uno de aquellos chalecos suyos abotonados hasta el mentón, que acaban con sobrecuello y corbata, de color gris. Su figura recogida y geométrica, color de plata, destacaba sobre la tapicería roja del lugar, y parecía, en la mesa baja, como un objeto precioso sobre un pedestal. Los brazos recogidos continuaban y ampliaban la línea de la cabeza acabada con la barba en punta. En cierto momento traté de figurarme qué le podía estar pasando por la mente en un ambiente como aquel, y me pareció como un titiritero entre sus actores; bajo nuestros

ojos se daba una escena de no sé qué drama o una de esos retazos de drama que a él le gusta inventar sobre la vida corriente. Porque precisamente uno de los secretos de su arte consiste en eso: en cómo él, de raíz regional, consigue participar de los espectáculos de la vida moderna, reduciéndolos a un mínimo común denominador, y cómo desde la realidad a veces folclorista nace la mariposa de su metafísica».

Está fuera de duda que todo cuanto escriben Bragaglia y Alvaro es en parte verdad, es decir, que todo aquel interés estaba encaminado, destinado, al desarrollo de la escritura, pero también es verdad que el interés nacía de una íntima y humana necesidad suya de conocimiento, de su inagotable necesidad de empaparse de realidades siempre nuevas y diferentes. Diferentes como él.

«De noche no se cansaba nunca, nunca tenía sueño. Se llevaba consigo cinco o seis cajetillas de cigarrillos Xanthia y fumaba sin parar».

Una mascarita azul, con un sombrero de paja *desproporcionado* se le cuelga del brazo, ya no le suelta, le sujeta para no perderle en la barahúnda carnavalesca. La mascarita, además de sentirse fascinada por la elegante figura de aquel joven en dominó, se siente como atraída, absorbida, fagocitada por los ojos de él, que observan, escrutan, engullen a casi todos los participantes en aquella fiesta en cada una de sus actitudes, en cada uno de sus gestos, en sus movimientos, en su risa, en su proceder, en su vivir.

A medianoche, a la hora en que es costumbre quitarse las máscaras, me quedé absolutamente maravillado al reconocer en mi diabólica desconocida a una de las bellezas más luminosas que yo haya visto nunca.

Al día siguiente, como es usanza, va a hacerle una visita. Charlando sale a relucir que es aficionada a la pintura. Jenny, que se apellida Schulz-Lander, quiere hacerle un retrato. Luigi se ofrece y corre a comprar pinceles y colores. Ya en aquel primer encuentro Jenny le habrá dado a entender sin duda cómo se ha enamorado de él a primera vista. Luigi se siente halagado, pero en cuanto a consecuencias no parece comprometerse excesivamente. De hecho, algunos días después, sale disparado hacia Colonia, donde las fiestas de Carnaval son legendarias.

Años después, precisamente en Colonia, durante los últimos días de Carnaval, ambientará un cuento, *La salida del sol*, en el que el protagonista, Gosto Bombichi, después de haberse casado incautamente con una mascarita que le ha incitado, acabará pensando en el suicidio.

De todos modos, la despreocupada estancia en Colonia se ve alterada con la llegada de un telegrama del casero, el señor Mohr, en el cual se le anuncia que una camarera ladrona se ha llevado el dinero que Luigi había dejado en Bonn. Toda la mensualidad paterna dentro de un bolsito bordado por la novia, Lina. Luigi, ignorante del suceso, se ha gastado en Colonia las doscientas liras recibidas por una traducción que Ernesto Monaci le ha conseguido publicar en Italia. Cuando Luigi regresa a Bonn a toda prisa, descubre que le faltan también algunos trajes y un bonito reloj de oro. Y así le cae sobre los hombros, al menos durante aquel mes, una lánguida cuaresma

precisamente durante la alegría del Carnaval.

La amistad con Jenny se hace más sólida, aunque no tiene todavía los tonos de la intimidad. Luigi sin embargo se ve obligado a dejarla, se encuentra mal otra vez y la compañía de Jenny no le basta, siente la necesidad de regresar a Sicilia. Pero primero se detiene en Bolonia, se hace auscultar por el famoso Murri, que le ordena la interrupción de los estudios durante algún tiempo. Luigi obedece y pasa cuatro meses en la casa de campo de Caos.

Sintiéndose mejor, regresa a Bonn cuando *ya el semestre estaba a punto de acabar y apenas llegué a tiempo para que me firmaran el expediente.*

Pero no resulta fácil reemprender los estudios, se fatiga muy fácilmente. Jenny le persuade entonces para que se traslade a su casa, dado que la madre, de vez en cuando, hospeda a estudiantes de pago. También en Breite Strasse 37, la residencia de Jenny, tendrá dos habitaciones, un dormitorio y un estudio. Además, estará mejor atendido.

A casa de Jenny, Luigi, aparte de sus cosas, se lleva consigo un perro vagabundo que ha recogido en la calle, Mob, el cual, sabiendo cómo marchan las cosas de la vida, está dispuesto a reconocer como amo al primero que le da un trozo de pan. La vida de Luigi sigue un curso más distendido, familiar.

*Del forestier che ancora il sole della patria ha negli occhi
e oppresso qui dalla natura ingrata*

*vive solingo al fuoco, udendo attraverso la gola
fumida del camino gemer continuo il vento,*

*tenera e premurosa, tu cura ti prendi fraterna:
l'ore con lui dividi, tacite sieno o gaje.*

*Cuci, mentr'egli scrive. Dai candidi lini e dal foglio
levansi e si sorridon gli occhi di tratto in tratto.*

*Giù per la scala di legno, furtiva a lui scendi la notte.
Tremi e nel pronto amplesso soffochi la paura.*

*Ei nell'attesa il bujo paventa, ché attorno, anelando,
ispido di rimorso, gelido e reo lo sente.*

*Teco la vita viene, a cui non sa chiuder le braccia,
egli, per quanto questo pungolo interno senta.*

*Come potrebbe dirti: «Ritorna al tuo gelido letto»,
se tu la gioja delle fiorenti membra*

*vieni a portargli e scendi a lui che t'aspetta, volente?
Se quest'amor per te più ogni cosa vale?*

*Non ei promessa alcuna t'ha fatta. E pur pensa: «Domani,
se quest'amore spezzo, che avverrà mai di lei?».*

*Già ti vede perduta, e interroga i cogniti luoghi,
quale, per te diserta, funebre aspetto avranno.*

(Del forastero que aún el sol de la patria tiene en los ojos / y aquí oprimido por la naturaleza ingrata / vive solitario al fuego, oyendo a través de la garganta / humosa de la chimenea gemir continuamente al viento, / tierna y solícita, cuida en fraterno acogimiento: / las horas con él comparte, tanto las calladas como las alegres. / Cose mientras él escribe. Desde los cándidos linos y el folio / se alzan y se sonrían los ojos de vez en cuando. / Por la escalera de madera abajo, furtiva hasta él descende la noche. / Tiemblas y en el solícito abrazo sofocas el miedo. / Él en la espera lo oscuro teme, que en torno, jadeante, / hirsuto de remordimiento, gélido y miserable lo siente. / Contigo la vida viene, a quien los brazos estrechar no sabe, / él, por más que este aguijón en su interior sienta. / ¿Cómo podría decirte: «Vuelve a tu

gélido lecho», / si la alegría de los florecientes miembros / vienes a traerle y descienes hasta él que te espera, deseoso? / ¿Si este amor por ti más que ninguna otra cosa vale? / Él no te ha hecho promesa alguna. Y aún así piensa: «¿Mañana, / si este amor hago pedazos, qué será luego de ella?». / Te ve ya perdida, e interroga los conocidos lugares, / que, de ti desiertos, fúnebre aspecto tendrán.)

En aquella casa, donde ha encontrado hospitalidad, cuidados, consuelo y amor Luigi consigue por fin terminar su tesis de licenciatura.

UN ALTAR EN EL CORAZÓN

Mientras se encuentra en Bonn, Luigi recibe un telegrama de casa en el que los padres le comunican, por sorpresa, que están dispuestos a pagar los gastos de edición para la publicación de su recopilación de versos titulada *Pascua de Gea*. La inesperada noticia conmueve a Luigi. Escribe a Lina:

Nuestro adorado papá ha querido hacerme el regalo de correr con los gastos de la publicación de mi Pascua de Gea. Cuando recibí la noticia por telegrama me encontraba en un tristísimo momento, así que me conmovió hasta las lágrimas. ¡Cuánta generosidad, y qué exquisitez de pensamiento! ¡Oh, nuestros padres, mis padres son en verdad los mejores padres del mundo! Merecen ser adorados de rodillas.

Lo que papá ha hecho por mí es tanto y de tal magnitud, que haga lo que haga nunca podré pagar ni una milésima parte de lo que se merece. Le he erigido pues un altar en mi corazón y nunca me canso de venerarlo en silencio.

Hay en estas palabras algo fuera de tono que hace que suenen a falso. Y es un fuera de tono que vuelve frecuentemente a dejarse oír cuando Luigi habla del padre indirectamente: pasa, con la misma vehemencia, de un extremo a otro. Intuye, con mayor o menor claridad, que detrás de aquel gesto está el desasosegado amor de doña Caterina (seguramente ha sido ella la que ha convencido a don Stefano) pero hay también una especie de boceto paterno para subrayar la «dependencia» de Luigi, no sólo económica. Es don Stefano, en otros términos, el que permite la consagración oficial del hijo como poeta. Y Luigi se siente cada vez más trabado en esta situación. En una carta fechada el 1 de marzo de 1891, es decir a veinte días de la licenciatura, le pide un préstamo a su hermana Lina y a su marido:

... a papá, aún a costa de quedarme sin manos, no le quiero escribir, no le

escribiré. Él me ha enviado tantas y tantas veces dinero (incluso me ha pagado la publicación de *Pascua de Gea*), tanto dinero, digo, que no tengo valor para pedirle ni un céntimo más. Como bien podéis entender a él no puedo escribirle «mándame 300 liras que a finales de marzo te las devuelvo»...

Lina y su marido le envían el dinero por giro postal y de este modo Luigi puede prepararse serenamente para la defensa de su tesis de licenciatura.

Pero este asunto de la publicación de *Pascua de Gea* bien podría dar pie a algún mal pensamiento. Editados, publicados, aquellos versos dan testimonio de la relación entre Luigi y Jenny (a la que además el volumen está dedicado) y viene a ser como poner en la picota la enorme crisis que atraviesa el noviazgo con la prima Lina. ¿Un gesto incauto por parte de don Stefano o fríamente meditado?

LA LICENCIATURA

La defensa de la tesis tiene lugar el 21 de marzo de 1891, en una escenografía imponente y escalofriante. Había un estrado gigantesco que se articulaba en tres peldaños con las cátedras, sobre el más alto se sentaban los profesores con toga y birrete, el candidato al Doctorwürde en la Philosophischen Fakultät estaba en el más bajo. Antes de la tesis propiamente dicha había un Magister-Examen de filosofía, historia y ciencias naturales amplísimo, extenuante. Luigi sabía que el punto débil consistía en el examen de ciencias: le hicieron preguntas incluso de zoología. El derrumbamiento, o casi, llegó con las preguntas de matemáticas; se confundió tanto que el profesor empezó a incordiarle demostrándole, con un truco que se les hace a los niños, que los dedos de las manos son once y no diez. Durante tres horas soportó las preguntas de Buecheler, famoso latinista, sobre gramática e historia de los textos. Igualmente complejo el examen de Filología Románica. De todos modos fue aprobado con un suficiente. La tesis se la discutieron, además de los profesores, un antiguo estudiante y un licenciado en la misma materia, los llamados Opponenten. Al final la tesis, *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Agrigento* (Sonido y desarrollo de los sonidos en el habla de Agrigento), fue aprobada con amplitud y Luigi pudo bajar de aquella especie de patíbulo donde había sido expuesto como un San Sebastián a todo tipo de flechazos.

Le ponen la toga, el gran sombrero y, engalanado de esta guisa, le hacen jurar sobre los bastones de plata que los ujieres sostienen cruzados ante él. Luego acaba el ritual.

Cuando la tesis se publica con una dedicatoria al profesor Foerster, el gran Meyer-Lübke la reseña positivamente sobre el acreditado «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie».

Aquí nos encontramos con un pequeño misterio.

Obtuve el doctorado en filología románica en marzo de 1891 con gran satisfacción de mi inolvidable maestro romano Ernesto Monaci y durante el siguiente año escolástico permanecí todavía en Bonn en calidad de lector de lengua italiana en la universidad.

Cuenta Gaspare Giudice que el hermano de Luigi, Innocenzo, confirmó el lectorado alemán precisando que el curso versaba sobre el *Infierno* dantesco; la hija Lietta añade que el padre recibía por el lectorado casi cuatro mil liras anuales, lo recaudado con las inscripciones al curso y una dieta para alojamiento. Pero en los archivos de Bonn, escrupulosamente llevados, el nombre de Luigi Pirandello no aparece nunca como docente en ninguna titulación.

Puede que se llegara a hablar del cargo pero sin ninguna consecuencia. Si Luigi escribe que se ha quedado en Bonn un año entero después de doctorarse, se trata evidentemente de una fantasía suya, como cuando le dijo a un periodista que se había fugado de casa para ir a estudiar a Como.

Lo único cierto es que, tras una brevísima estancia en Wiesbaden, sale disparado, literalmente, hacia Sicilia.

¿Y Jenny? ¿Pero qué es lo quiere Jenny de él? ¿Acaso no se lo ha cantado ya en poesía?

Ni él promesa alguna te ha hecho. ¿Entonces? Que se quede en Bonn con los recuerdos y el perro Mob, que le ha regalado generosamente. ¿Quiere que se lo vuelva a decir con otros versos? Pues ahí van.

*Ci duol del tuo tardare,
suprema ora di gioja;
ma é bene che si muoja
quando tu giungi al fine:
colta la fresca rosa,
non restan che le spine
e sempre son gli sdegni
seguaci ai godimenti.*

(Nos duele tu tardanza, / suprema hora feliz; / pero bien está que mueras / cuando llega tu fin: / cortada la fresca rosa, / no quedan más que espinas / y siempre a los deleites / les siguen los desdenes.)

Desde Sicilia continuará escribiéndole de vez en cuando, luego la correspondencia se interrumpirá definitivamente.

Muchos años después, en Nueva York, no querrá volver a verla, aduciendo la

excusa de que Jenny tenía que seguir intacta en su memoria, joven y bella. La verdadera razón probablemente es un embarazo insostenible frente al recuerdo de su absoluto egoísmo juvenil. Y tal vez exista además otra razón oculta. En aquellos años Jenny se ha convertido en una escritora de algún renombre, dentro de ella había por consiguiente algo que Luigi no ha podido entrever en lo más mínimo, para él la muchacha era sólo una criatura de cierta inteligencia que sabía tocar el piano, que cosía, cantaba y le calentaba por la noche las frías sábanas. ¿Se trata quizá de algún tipo de temor ante aquella mujer madura capaz hoy de utilizar palabras muy diferentes a las de la juventud?

EL REGRESO Y DE NUEVO LA PARTIDA

Luigi vuelve a Sicilia decidido a liquidar el noviazgo con Lina, noviazgo que a estas alturas es una especie de cadáver putrefacto. A su llegada, encuentra a Lina enfurecida, la muchacha no entiende el alemán, pero le ha bastado leer el nombre de Jenny en la dedicatoria de *Pascua de Gea* para intuir la relación que el novio ha tenido en Alemania. Luigi se retira en soledad a Caos y se pone manos a la obra, como venganza o para extraer nuevas fuerzas para el próximo encuentro con la novia, con un poema varias veces interrumpido, *Belfagor*, feroz y venenosamente contrario a las mujeres, del que sólo quedarán algunas páginas, las demás serán destruidas por el propio autor. Pero Luigi no se siente capaz de enfrentarse con Lina cara a cara. Después de haber hablado con don Stefano, le envía, con fecha 15 de agosto de 1891, una minuciosa carta (que ya hemos mencionado) que el padre podrá leer, si quiere, a quien corresponda, en la que explica su imposibilidad de casarse con la prima. Más aún: cómo su naturaleza de artista le condena al celibato.

Don Stefano no se esperaba otra cosa, contrario desde siempre al matrimonio del hijo con la prima (y de relaciones con primas él ya tenía amargas experiencias), da los primeros pasos para la ruptura oficial del noviazgo. Pero aquí estamos en Sicilia, no en Alemania y la cosa presenta bastantes dificultades. Luigi parte hacia Roma dejando tras de sí una ristra de resentimientos, morros largos, ofensas. En cualquier caso, al cabo de unos cuantos meses ha vuelto a verse libre de las dos mujeres que de algún modo habían intentado echarle el lazo.

En el tren que le lleva a la capital, Luigi, pelo rubio, perilla rubia, gafas de oro, sombrero de artista de ala ancha, elegante, esbelto, la raya de los pantalones perfecta, el corbatín anudado con esmero, los impecables botines de charol (el retrato es de

Lucio D'Ambrà), es tomado por algún compañero de viaje por un pintor alemán de regreso a su país después de un *tour* por la isla. ¿Por qué precisamente alemán y no, pongamos por caso, inglés? Porque Luigi, para hacer aún más evidente su diversidad, habrá colado de tapadillo algún acento de pronunciación precisamente alemana.

Y sobre su «apariencia» alemana, he aquí un testimonio más, el de Luigi Capuana que le aprecia mucho y le convence para que deje a un lado la poesía y se dedique a la prosa, a la narrativa.

«Rubio, con perilla de Nazareno, el pelo un poco largo y recogido por detrás bajo un sombrero de castor de ala ancha (“una especie de sombrero” dirá el amigo agrigentino De Gubernatis), tenía en su esbelta y señoril persona y en la dulce expresión del rostro casi pálido algo que no hacía adivinar en él a un siciliano. Muchos le tomaban por un estudiante alemán que tras acabar la licenciatura hacía el indispensable viaje a Italia...».

El único problema que ha de afrontar y resolver, Luigi lo sabe perfectamente, es la disolución de la invisible cadena que le tiene atado: la dependencia económica del padre. Hasta que esta dependencia no cese, todas sus tentativas de ser un verdadero hijo cambiado no serán más que patéticas veleidades.

YO NO HE NACIDO PEQUEÑO

A Roma, como ha escrito Gaspare Giudice, Luigi llega con la firme voluntad de convertirse en un «literato de carrera». Sabe que la empresa no es fácil, pero no consigue imaginarse ni de lejos hasta qué punto es ya difícil la petición de admisión en el rango. A propósito: tampoco se cierne sobre él el espectro del servicio militar, el hermano Innocenzo lo hace por él según una ley por entonces en vigor. Se pasa por lo tanto días y noches enteras rellenando folio tras folio de poesía, cuentos, comedias, dramas. Ha escrito incluso una novela que nadie le publica. Todo lo que consigue ganar son algunas decenas de liras mediante atribuladas colaboraciones periodísticas.

Podía sacar provecho de su licenciatura dedicándose a la enseñanza, pero siente que esa ocupación, de momento, sería como una especie de menoscabo.

Para continuar en Roma no le queda más remedio que pedirle dinero al padre, con la mensualidad no tiene suficiente.

Yo no he nacido pequeño, ni con poco puedo contentarme.

Justifica así sus apremiantes peticiones de dinero. Entre otras cosas, está convencido de no tener esa *buena potra* que empuja a otros autores a ser publicados o

representados y a ganarse la vida. Estando de vacaciones le falta dinero para pagar el hotel, no puede comprarse ropa interior nueva. Les escribe a los familiares cartas entre lo sincero y lo rufianesco:

Veo a lo lejos un hombre que se afana mañana y noche por otro trabajo, más duro y menos amable que el mío. Entonces, mientras por un lado mi esfuerzo palidece frente al suyo, por el otro mi abatimiento aumenta en comparación.

Don Stefano algunas veces está dispuesto a enviarle más dinero, otras veces se resiste algo más. Luigi se siente por lo tanto abatido, tanto frente a una respuesta negativa como frente a una respuesta positiva. Probablemente se sentía menos humillado frente a una respuesta negativa que le obligaba a insistir: aquel «no» de don Stefano, en cierto sentido, validaba el juego de las partes: si él es un hijo cambiado, ¿por qué razón debería tener don Stefano obligaciones para con él?

Y a propósito de la ropa interior que no puede agenciarse, comenta: *Debería habérmela hecho tomando esposa, no he tomado esposa y me he quedado casi desnudo.*

Por supuesto, una mujer rica podría resolverle muchos problemas, no sólo los de la ropa interior.

A propósito de matrimonio. En la carta de despedida a la novia había jurado: *Te lo he dicho: ya no pensaré en ninguna mujer en el mundo, permaneceré ligado a ti durante toda la vida...*

Pero nadie ha dicho que un matrimonio tenga que ser obligatoriamente por amor. Y además, en un matrimonio por amor las posibilidades de multiplicación de la ambigüedad, los malentendidos y los celos retrospectivos se presentan a cada salida de sol. Precisamente en junio de 1892 publica en un opúsculo semanal, *La O di Giotto*, anexo al periódico *La Tribuna*, un acto único, o mejor, un diálogo titulado *¿Por qué?* (que ha permanecido largamente olvidado y fue representado por primera vez en el romano Teatro de las Artes el 25 de junio de 1986 bajo mi dirección). Y trata precisamente del peligro de los celos retrospectivos en el matrimonio. Los personajes son Giulia y Enrico, una pareja de recién casados y la acción se desarrolla en el salón de su casa. He aquí un fragmento:

ENRICO: ¿Quién me ha reducido a esto? Tú no sabes, tú no sabes lo que yo sufro...

GIULIA: Porque quieres sufrir...

ENRICO: ¿Ah, sí? Encima es culpa mía.

GIULIA: No. La culpa no es de ninguno de los dos. Si acaso del destino. ¿Qué culpa tengo yo de no habernos conocido antes?

ENRICO: Eso lo sé.

GIULIA: ¿Entonces?

ENRICO: Entonces nada. Yo no te acuso, no sé si lo entiendes, yo no te acuso...

GIULIA: ¿Por qué tenemos que vivir así, entonces? ¡Infelices por nada!

ENRICO: Por nada...

GIULIA: ¿Por qué te has casado conmigo, si crees en serio tener una razón para vivir así? ¿Por qué?

ENRICO: Es inútil que te lo diga. Me ves así y no me crees. Crees que no te amo y que no te tengo en ninguna estima... ¡Falso! Es todo lo contrario. Sufro porque te quiero y te estimo. Una locura, sí, sí. ¿Quién dice lo contrario? Pero si incluso llego a preguntarme, para que veas: ¿por qué fuiste reservada para mí, el último en llegar? Pienso que podrías haber amado...

GIULIA: Amado...

ENRICO: ¡Amado, sí!, no me vengas ahora con esas.

GIULIA: ¡Pero a ninguno como a ti!

ENRICO: ¡Lo sé! Pero al menos a uno de ellos sí le amaste, a aquellos otros mentecatos tal vez no, te creo. ¡Pero cómo no se te quemaban los labios al decirles te amo a ciertos imbéciles!...

Pensamientos estos, los de Enrico, que se le habrán pasado también por la cabeza a Luigi cuando, a los diecisiete años, yendo de paseo por Palermo con su bella novia Lina, cuatro años mayor que él y por lo tanto una mujer hecha y derecha, se sentía mirado por algún ex pretendiente de ella y le parecía descubrir en aquella mirada una especie de escarnio, a veces incluso de compasión...

No, no, cien veces mejor un matrimonio concertado, de interés.

«Cu nesci, arrinesci» (Quien sale, lo consigue), se dice en Sicilia. Quien consigue romper el cerco de atraso, de convenciones, de costumbres, de leyes tanto más rigurosas cuanto no escritas que aprisionan al siciliano, este, por el solo hecho de haber interrumpido la cadena de restricciones, está destinado, fuera de la isla, a conseguirlo. El dicho, para Pirandello, parece fallar. Ha estrechado amistad con literatos importantes, frecuenta el café Aragno, pero, en definitiva, no está en condiciones de arreglárselas sin la ayuda de casa. Por eso envía a los familiares una carta cifrada:

Ya no me queda voluntad, es más, me gusta abandonarme completamente a la de los demás. Os lo digo sinceramente... Haced de mí lo que queráis.

En clave, porque descifrada significa que los suyos no deben tener en cuenta las precedentes, las decididas declaraciones de fidelidad al celibato y que por consiguiente él está disponible para cualquier propuesta sensata, es decir, que no ponga en tela de juicio su permanencia en Roma y que le permita continuar su carrera de escritor.

EL NEGOCIO

Más o menos en el mismo período, don Stefano ha recibido también un mensaje en clave. Un comerciante de azufre, Calogero Portolano (así aparece el apellido en todos los documentos comerciales, y no Portulano), con el que don Stefano mantenía relaciones de amistad y de negocios (no como socio, como se ha dicho a menudo, Calogero Portolano tenía la empresa con Salvatore Patti), teniéndose que ausentar de Agrigento por una temporada, le confía dos sobres, uno de los cuales contenía setenta mil liras, con esta indicación: «Dote de mi hija Antonietta». Mensaje que en realidad no necesitaba el trabajo de ser descifrado, porque explícitamente venía a significar la propuesta de matrimonio entre sus hijos.

Don Stefano no sólo no manifiesta reserva alguna, sino que acepta con un cierto entusiasmo, ya que esta es quizás la solución para los problemas económicos de Luigi. A Antonietta, a la que don Stefano no ha visto ni conocido hasta ahora, no tiene necesidad de interpellarla, al fin y a la postre tendrá que someterse a la voluntad paterna, como mucho se la podrá informar de su próximo noviazgo con uno al que ella no ha oído nunca nombrar.

Con Luigi, en cambio, don Stefano va directamente al grano. Le escribe diciéndole que tiene que proponerle un asunto: se trata del noviazgo con una muchacha temerosa de Dios y rica, dado que la dote está en torno a las cien mil liras. Lo que equivale a decir que posee ya dos de las tres «erres» que se requieren para una esposa: requetefea, rica y religiosa. A Luigi, don Stefano no le menciona el aspecto físico de la futura esposa, entre otras cosas porque él tampoco sabe cómo es. Luigi responde que el asunto es posible, en cuanto a la belleza o a la fealdad de la mujer, lo deja en manos de la suerte. Luego, en las cartas sucesivas, don Stefano no habla más del asunto, un poco por táctica, es decir, para tener en ascuas al hijo, y otro poco porque Calogero Portolano empieza a tirar de la dote, poniendo por medio argucias y porcentajes. Luigi se inquieta.

En torno al asunto en cuestión... se me dejó entrever lo siguiente: una muchacha llena de méritos, con cien mil liras de dote, que habrían sido ya depositadas en tu banco, de las que yo llegaría a disponer un tercio de los rendimientos netos, y además todo el tiempo posible para la consecución de mis ideales. Acepté.

Finalmente las negociaciones van por el buen camino y Luigi se precipita a Agrigento. Pero para un primer encuentro con la novia debe todavía pasar un tiempo, siempre por cuestiones que pone por medio Portolano, quien a veces da la impresión de haberse arrepentido de la propuesta que, en la ciudad, permanece envuelta en el más profundo secreto. Un día Antonio De Gubernatis, paseando con Luigi, le dice que se murmuraba que andaba colado por una muchacha que vivía justo enfrente de su casa y que por eso permanecía largamente asomado con la esperanza de poderla ver. Riendo, Luigi le responde que si las cosas estaban así no se dejaría ver nunca más en el balcón. Y entonces le anunció al amigo, que casi no se lo podía creer, que

muy pronto se anunciaría su compromiso con Antonietta Portolano. Luego le preguntó a De Gubernatis si conocía a la muchacha. Ante la respuesta negativa del amigo, precisó que tampoco él la había visto nunca.

Otro necesario paréntesis. Estos matrimonios concertados, que en este caso específico eran llamados «matrimonios de azufre», eran muy frecuentes en la época, también como sistema de defensa de los comerciantes emparentados contra las grandes compañías extranjeras que entretanto se iban creando y que de allí a unos cuantos años les hubieran mandado a la ruina. Pese a estar por medio el azufre con su olor luciferino, estos matrimonios resultaban a menudo bastante bien, y en algunos casos, mejor que los matrimonios por amor. Entre las cartas de casa, he encontrado numerosos folios de consigna de azufre, una especie de certificado de depósito del azufre extendido por los almacenistas a los propietarios de las minas. Sobre cada folio de consigna, los comerciantes que tenían necesidad declaraban la cantidad (en quintales) de azufre comprado y pagado al contado. Pues bien, en uno de estos documentos figuran, estamos en mayo de 1891, la firma de Stefano Pirandello, Calogero Portolano, Carmelo Camilleri y Giuseppe Fragapane. El hijo de Stefano Pirandello se casará con la hija de Calogero Portolano, el nieto de Carmelo Camilleri se casa con la nieta de Giuseppe Fragapane. Puedo garantizar que el matrimonio entre mi padre y mi madre tuvo un éxito espléndido, se amaron de verdad.

Calogero Portolano, viudo, comerciante con fama de usurero, tiene tres hijos, dos varones y una hembra: Giovanni y Carmelo viven con él, Antonietta en cambio se educa en el convento de monjas de San Vincenzo. Los hombres de casa Portolano padecen unos celos monstruosos que a menudo lindan con lo surrealista. Me equivoco, tendría que utilizar el verbo padecer en relación con las mujeres Portolano. A su esposa, Calogero le había ordenado la medida exacta de la apertura de las persianas, unos pocos centímetros, lo suficiente para que entrara un hilo de luz y de aire, abrirlas un poco más hubiera sido indecente. La pobre señora Portolano se resignó a estas órdenes vejatorias hasta tal punto que, cuando tuvo un parto bastante dificultoso y la intervención de la comadrona no fue suficiente, prefirió dejarse morir antes que dejarse ver por el médico. Antonietta, cuando salía en fila con las otras compañeras a dar el paseo dominical, tenía que mantener siempre los ojos mirando al suelo.

Y para controlar si esto era así ahí estaban siempre el padre o uno de los dos hermanos. Si por un casual la muchacha levantaba la cabeza y lanzaba una rápida mirada a su alrededor, ahí estaba la intervención vociferante del familiar al acecho. Esta era la razón por la que, en Agrigento, nadie había visto la cara de Antonietta Portolano.

Allanadas fatigosamente las modalidades relativas a la imposición de las cuotas de la dote, llega por fin el día en que los novios se conocen. Pero también en esta ocasión se le ocurre a Calogero Portolano un nuevo antojo. Tiene miedo de que, en caso de que el encuentro, por cualquier razón, no conduzca al noviazgo oficial, la hija

Antonietta pueda acabar siendo la comidilla de todo el mundo, quedar comprometida irremediablemente.

Entonces idea un plan. A una determinada hora, calculada con extrema precisión, los Portolano al completo irán en carroza hacia Puerto Empédocles, mientras que desde aquí, a la hora señalada, una carroza con los Pirandello se dirigirá hacia Agrigento. Si el tiempo de la partida y del recorrido se respetan, las dos carrozas se encontrarán a la altura de la vereda que lleva, desde la carretera provincial, a la casa de campo de Caos.

Así se hizo. Y da comienzo la representación a beneficio de algún perro vagabundo o de algún campesino adormilado. Tras descender de las respectivas carrozas, Calogero Portolano y don Stefano Pirandello se intercambian saludos y cortesías, hasta que don Stefano pronuncia la fatídica frase:

«¿Por qué no venís a mi casa? Total está a dos pasos de aquí...».

Las carrozas se dirigen hacia allí, la de los Pirandello en cabeza abriendo camino, la de los Portolano siguiéndola. Y así el honor de Antonietta Portolano está a salvo, nadie que haya sido testigo podrá sostener que el encuentro ha sido concertado, se ha tratado de un hecho absolutamente casual.

En el salón, las dos partes contrayentes están sentadas cara a cara, hablan del tiempo, de negocios, las mujeres hablan de vestidos. Rigurosamente prohibido cualquier mención a un posible noviazgo. Luigi y Antonietta se miran de vez en cuando a hurtadillas. La inmediata constatación de Luigi es que a su futura mujer le falta la primera «erre»: Antonietta es bastante agraciada, dulce, gentil y tímida; la timidez tal vez esté agravada por la circunstancia, es decir, la de ser considerada una especie de mercancía expuesta a la complacencia del comprador. Pero en realidad las cosas están justo al contrario: es ella la que con su dote se está proporcionando un marido.

Luigi le gusta a Antonietta desde el primer momento, tal vez le habla al padre con demasiado entusiasmo y este alarga las orejas molesto. También Luigi está de acuerdo, no tiene nada que objetar sobre la muchacha.

Al amigo De Gubernatis, que al día siguiente le pregunta cómo ha ido el encuentro, Luigi le responde que la ha encontrado *bona pì mugliera*, buena para hacer de esposa, apropiada para el deber que tendrá que asumir. Pero, añade, *haré de ella una mujer de verdad*.

Y a la hermana Lina le escribe así:

Ella de momento me satisface físicamente, me parece muy simpática, aunque no guapa del todo.

En cuanto a lo moral, he podido advertir que es muy buena y de nuestra misma impronta: poca experiencia, pero tiene mesura y prudente compostura.

Se sucede algún encuentro más entre Luigi y Antonietta, con menores precauciones hacia el exterior y mayores precauciones en el interior. Esto equivale a decir que a ambos prometidos no se les dejará nunca solos, no podrán intercambiar

ninguna palabra de confidencia, cada encuentro debe hacerse bajo la supervisión de un representante de los Portolano y uno de los Pirandello.

Órdenes taxativas de Calogero Portolano: Antonietta no debía nunca levantar los ojos del suelo y mirar al futuro marido.

En un mes y medio me ha dejado ver a la prometida sólo dos veces y al vuelo.

Dos meses después, Luigi regresa a Roma, encuentra una casa en la calle Florencia y la amuebla: es aquí donde vendrá a vivir con la mujer. Así que la cosa parece hecha. Calogero Portolano sin embargo ha notado un cierto cambio en la hija. En un determinado momento, se da cuenta horrorizado de que Antonietta está «colada» por el novio. Y esto él no puede tolerarlo en absoluto. Una mujer debe ser sumisa, devota, dispuesta a las obligaciones conyugales, pero enamorada del marido, ¡eso jamás! Tanto más cuanto que no ha congeniado con Luigi, es más, le ha caído antipático a primera vista, y no puede ser de otra manera, dado que es el hombre que se va a llevar a la hija a la cama.

Empieza a manifestar numerosas dudas sobre el matrimonio cada vez que habla de ello con don Stefano: Antonietta es demasiado joven para casarse y además el hecho de que se vaya a vivir a Roma no le convence. ¿No sería mejor que Luigi se trasladara a Agrigento?

Sabe perfectamente que Luigi no aceptará nunca, y por lo tanto insiste sobre este punto hasta convertirlo en indispensable para el matrimonio. Y sucede lo que Portolano se había esperado: dado que Luigi rechaza poner casa en Agrigento, él da por roto el compromiso y, en consecuencia, nula el acta dotal. Y para que no haya retractación posible, manifiesta a Antonietta su voluntad de casarla con un abogado agrigentino.

Luigi está furioso, ve esfumarse la posibilidad de cortar la cadena que aún no le permite ser del todo un hijo cambiado. Había alquilado un piso de siete habitaciones, lo estaba amueblando, todo ello con el dinero que le había dado don Stefano, ahora se ve obligado a dejar la casa devolviendo las arras y las mensualidades anticipadas.

También tiene que vender los muebles. No menos furioso que él está don Stefano.

«Sólo pensar que yo haya tenido algo en común con este loco ridículo me provoca náuseas».

Portolano ha calculado mal la reacción de la hija, la ha infravalorado. Por primera vez en su vida, Antonietta se niega a obedecer las órdenes paternas. No señor, ella o se casa con Luigi o se mete a monja. Y no hay modo de apearla de su propósito. Calogero Portolano tiene que ceder: a través de Enzo, el hermano menor de Luigi, suplica a este que regrese a Sicilia.

¡Siempre me toca a mí apenar con todo!, le comenta Luigi a Lina en una carta.

También don Stefano se mete por medio, el dinero de Portolano es para él muy importante en aquel momento. Luigi es obligado a someterse a un suplemento de noviazgo. Naturalmente las reglas durante los encuentros siguen siendo férreas, no pueden hablarse. Pero Luigi supera el obstáculo escribiendo a Antonietta. Continúa

escribiéndole también cuando se ve obligado a volver a Roma a buscar otro piso, dado que el primero resulta demasiado pequeño para albergar los muebles que ha ido pellizcando en Sicilia. Es una correspondencia en sentido único, y ya en estas cartas se comprende lo que Luigi quería decir cuando le comenta a De Gubernatis que haría de su esposa *una mujer de verdad*.

Antonietta ha sido educada por las monjas de San Vincenzo, no sabe nada de la vida, es ingenua, como máximo su cultura estará formada por la lectura de algún librito hagiográfico. Sin ningún miramiento, Luigi empieza a escribirle cartas apasionadas, esto sí, pero alternándolas con otras que Giudice ha calificado de «terroristas».

Nosotros nunca sabremos nada, nunca tendremos de la vida una noción precisa, tan sólo un sentimiento, tal vez mudable y variado, triste o dichoso, dependiendo de la fortuna. Nada de absoluto pues. ¿Qué es lo justo? ¿Qué es lo injusto? Yo no encontraba en este laberinto una vía de escape... ¡Oh, en qué horrenda noche, Antonietta mía, estaba sumido mi espíritu! Mis sueños de gloria eran destellos de repente oscurecidos; y en vano pedía la luz, en vano el sol... Ahora el sol ha nacido para mí. Ahora mi sol eres tú, y tú eres mi paz y mi finalidad: ahora salgo del laberinto y veo la vida de otra manera.

Y continúa:

El alba de mi nueva vida ha apartado para siempre la niebla que me ensombrecía la mente. Ahora se abre claro ante mí el porvenir. He podido por fin enlazar estos dos supremos ideales: el Amor y el Arte.

Pero también le escribe:

En mí hay casi dos personas. Tú ya conoces una; la otra, ni siquiera yo mismo la conozco bien. Suelo decir que yo estoy constituido por un gran yo y por un pequeño yo: estos dos señores están casi siempre en guerra entre ellos, muy a menudo el uno le es sumamente antipático al otro. El primero es taciturno y se encuentra continuamente absorto en sus pensamientos, el segundo habla fácilmente, bromea y no es ajeno a reír y a hacer reír. Cuando este dice alguna tontería, el otro se dirige al espejo y lo besa. Yo estoy perpetuamente dividido entre estas dos personas. Ora impera la una, ora la otra. Yo prefiero, naturalmente, muchísimo más a la primera, quiero decir a mi gran yo; me adapto y soporto a la segunda, que es en el fondo un ser como todos los demás, con sus cualidades comunes y con sus comunes defectos. ¿A cual de los dos amarás más, Antonietta mía?

Ante la duda, Antonietta se abstiene de responder. Y tampoco responde a las otras cartas del novio cuando le escribe que en su alcoba habrá un rincón que albergará un secreto no revelable y otros enigmas del género. Antonietta calla, turbada sin duda, si es que no aterrorizada. Entre la espada y la pared, le declara a Luigi que ya no sabe ni siquiera escribir. Y tal vez sea verdad, se empieza ya a dar en Antonietta una especie de regresión. Pero Luigi insiste, implacable.

¿De verdad te cuesta tanto escribirme? ¡No es posible! No es verdad que tú no

sepas escribir. ¿Cómo es que no encuentras nada que decirme?

Ya durante el curso del noviazgo Luigi se ha persuadido de que Antonietta nunca podrá seguirle *por este camino nobilísimo en el que la fortuna ha querido ponerme: el camino del Arte.*

Nada que hacer, toda su obstinada pedagogía estará condenada a estrellarse contra el muro de rechazo desesperadamente opuesto por Antonietta.

Desesperadamente. Escribe Sciascia:

«Pero no se trataba de un camino, se trataba de un laberinto. Y lo era ya antes incluso de que Antonietta empezara a retraerse, de que, en un cierto sentido, se pusiera a salvo. Ya Balzac había dicho: “Dios libre a las mujeres de casarse con un hombre que escribe libros”. ¿Y de un hombre que escribe libros como los que Pirandello ha escrito?».

Sin dejar de tener trifulcas con Portolano («Luigi tuvo dos altercados con Portolano debido a los celos», le escribe Annetta a Lina al hacer el resumen de una jornada), Luigi se casa el 27 de enero de 1894, primero en el Ayuntamiento y luego en la Iglesia, y es un matrimonio, cosa que tanto Antonietta como Luigi han tenido oportunidad de saber, que nace bajo el signo de la no comunicación recíproca. Intuyen sin embargo que para unirles habrá una pasión auténtica, una atracción física verdaderamente fuerte que durará largo tiempo, tanto que el hijo Stefano llegará a decir que más que otra cosa eran amantes.

Los Portolano cuentan que en aquella primera noche de bodas Luigi, por discreción, no tocó a la mujer, la cual, atemorizada por lo que había de sucederle, según los relatos de las monjas, debió asustarse todavía más por aquello que interpretó no como un gesto de delicadeza, sino como un rechazo. Otro trauma.

Tras dos días de permanencia en Caos, los esposos se trasladaron a Roma.

BREVE ES LA VIDA FELIZ

La casa de Luigi y Antonietta en Roma, entre la calle del Tritone y la calle Sistina, es amplia, cómoda, acogedora. Alfombras por todas partes, cortinas, un buen salón para recibir a los amigos que son muchos y todos intelectuales, escritores, artistas. Pero Luigi continúa frecuentando todos los domingos la casa de Ugo Fleres y dejándose caer por el café Arago. Su nueva casa, en otras palabras, no se transforma en un lugar de encuentros, como quizás él en un principio se había esperado. El problema consistía en la actitud de Antonietta, en un principio no hostil al círculo de

amigos del marido, pero sin duda visto por ella como algo absolutamente extraño. Su educación, tendente en su totalidad a hacer de ella una buena esposa en el sentido tradicional y siciliano, le hace sentirse incómoda entre aquella comitiva de varones que se llevan también a sus esposas, pero se trata de unas mujeres bastante distintas a ella, por el modo de pensar y de hablar. Además, frente a los amigos de Luigi se encuentra siempre haciendo escenas mudas, le resulta bastante difícil comprender de qué están hablando todos aquellos. Ella puede, y sabe, ser una excelente «mujer de su casa»: para esa finalidad ha crecido y ha sido educada. El haber sido catapultada desde el convento a Roma, el tener que asumir la responsabilidad de ama de casa en una ciudad que la confunde han sido seguramente otros tantos traumas que ella ha sabido superar escondiendo las señales más evidentes. Más aún cuando su Luigi, persuadido ya no sólo de que ella no podrá nunca ser una compañera válida en el camino que ha emprendido, sino de que es incapaz incluso de sentir elevadamente, la relega, como quien dice, para que se ocupe de las vituallas. Si de esto Antonietta se siente por un lado contenta, por el otro sin duda sufre, la sensación de soledad durante aquellos días debe haber sido grande. Luigi sigue siendo afectuoso, sigue siendo un enardecido amante, pero está claro que en su matrimonio se ha producido una leve fractura.

Luigi, por fin, una vez alcanzada la condición de no dependencia económica del padre, una vez conquistada por completo su identidad de hijo cambiado, escribe incansablemente con una felicidad hasta entonces desconocida. Recibe cada mes un envío de don Stefano, la cuota de los beneficios de la sociedad cuyo capital está en parte constituido por la dote de Antonietta: puede permitirse el lujo de hacer publicar por su cuenta algunos de sus cuentos sin compensación alguna. Pocos meses después, Antonietta empieza a sufrir hemicráneas. Luigi tiene una sospecha (*si no sería ya aquello que con todo el alma querría que no fuera... al menos de momento*) que resultará fundada: en junio de 1895 nace el primer hijo, al cual, como manda la tradición, se le pondrá el nombre de Stefano.

¡Ah, qué embriaguez me produce la profunda conciencia de mi bondad, de mi ternura por este niño que hace vibrar las fibras más íntimas de mi alma con una felicidad que no tiene nombre, con sólo pensar que existe para mí y para su madre, con sólo ver aparecer ante mis ojos su carita cuando pienso en él! ¡Veo por todas partes, por todas, la carita de mi niño, que de esta ternura mía me parece casi la espontánea expresión y que se propaga sobre todas las cosas vivas, desde la más humilde a la más excelsa!

Por voluntad de la madre y de toda la parentela, el pequeño será bautizado. Luigi se desahoga con Lina:

¡Son mentiras convencionales que hoy todo el mundo practica, y al rebelarse ante ellas se corre el riesgo de parecer loco, o algo peor!

Para este nacimiento es capaz de encontrar acentos todavía más exaltados y, sobre todo, absolutamente insólitos. Tiene una especie de visión en la Pellizza da Volpedo:

él, Luigi, con el niño en cabeza «*avanzando distinguidamente*» y a continuación, detrás de ellos, haciendo fila, los sufrientes, los deformes, los parias de la tierra.

Propósitos de regeneración místico-social que le durarán poco y que no se verán reflejados en lo que mientras tanto va escribiendo. Pero de una cosa está absolutamente seguro: aquel hijo, Stefano, no será nunca en ningún momento un hijo cambiado, será un todo en sí mismo no sólo con su persona, sino con sus pensamientos, con sus ideas. Este hijo se convertirá ciertamente en el compañero de viaje en la difícil senda del Arte que su mujer Antonietta no ha sabido ser. Luigi sabe muy bien que sin los intereses que don Stefano le envía mensualmente no estaría en condiciones de sostener por sí solo el peso de la familia: pensaba pagar a la comadrona con las ganancias de la publicación de dos cuentos y sin embargo se edita sólo uno. Y algunas veces, a pesar de lo que renta la dote de Antonietta, el dinero no alcanza.

Este maldito dinero será siempre la obsesión de mi vida... ¡Qué humillación! ¡Y tengo la mesa atestada de manuscritos, que me podrían sacar del apuro! Pero no hay un maldito editor que quiera dar una perra... ¡Vendería mi alma por cuatrocientas liras al más papanatas de los diablos! ¡Lástima que haya pasado ya el tiempo en que los diablos eran tan papanatas como para canjear un alma sin valor alguno por todos los placeres y los tesoros del mundo y de la vida! Con gusto habría hecho yo un contrato semejante, y lo habría firmado, como es de rigor, con la sangre de mis venas. Total ¿qué vale mi alma? Ni una perra, dicen los editores de Italia.

Hacia finales de 1895, Calogero Portolano se descuelga con una inesperada ocurrencia: quiere recuperar el dinero de la dote sosteniendo que don Stefano está haciendo especulaciones equivocadas que harán convertirse en humo el capital de la hija. Aunque pasados unos cuantos años las sospechas de Portolano se revelarán más que fundadas, él no tiene título alguno para recuperar la dote.

¡Este asqueroso espécimen de asesino vulgar envenena la leche de mi Antonietta!

Pero el padre de Antonietta no insiste con la reclamación y Luigi deja que don Stefano continúe administrando la dote.

En junio de 1897 nace la niña, Lietta, en la nueva casa de la calle Vittoria Colonia donde, en el ínterin, los Pirandello se han mudado. Lietta será muy querida por el padre y Luigi tendrá con ella una tormentosa relación.

Las cosas con Calogero Portolano parecen reajustarse, hasta el punto de que Luigi, Antonietta y los dos pequeños van a pasar algún verano en Agrigento, en el paraje de Bonamorone, donde está la casa de campo de los Portolano. Naturalmente la relación de Luigi con el suegro es fríamente formal, aunque de vez cuando deje caer alguna chanza, tan sutil que Calogero ni se entera.

EL VERANO DEL 99

En junio del 99 nace el último hijo de la pareja, Fausto. Todos los hijos de Luigi y Antonietta han nacido en el mismo mes. Y tal como viene sucediendo desde que se han casado, Antonietta quiere volver a Sicilia a pasar el verano en la casa de campo del padre, en Buonamorone. No en la casa de campo de los Pirandello, en Caos. Con el padre y con los hermanos no es que se encontrara del todo cómoda, pero aun así la señora quiere estar con los suyos. Es una especie de revancha más o menos inconsciente respecto al marido que, en Roma, prefiere la compañía de amigos con los que ella no puede tener ninguna relación. Que el marido, por lo tanto, en Bonamorone, en contacto cotidiano con el suegro y los cuñados, padezca una mínima parte de lo que ella padece en Roma. Luigi, que tal vez intuye las razones de la mujer, se somete a un viaje largo y fatigoso, en tren desde Roma a Nápoles, en paquebote desde Nápoles a Palermo, en carroza desde Palermo a Agrigento, convertido en más insoportable aún debido al calor y a la presencia de los hijos pequeños, y se arma de santa paciencia para acabar las vacaciones en Bonamorone sin grandes desavenencias con el *asqueroso* de su suegro.

Como era costumbre en la época, antes de volver a Roma, los Pirandello alternaban entre Agrigento y Puerto Empédocles para las ceremonias de despedida. Cada visita era precedida un día antes por la llegada de una sirvienta que pronunciaba la frase ritual:

«Les hacemos saber que mañana después de comer hacia las cinco, la señora Antonietta Pirandello desea venir a visitar a la dueña de la casa acompañada de su marido».

Una vez obtenido el consentimiento, al día siguiente después de comer, a las cinco en punto, la visita tenía lugar. Así sucedió con la familia Fragapane en aquellos primeros días de septiembre del 99. El señor Fragapane no estaba, tuvo que irse corriendo a Caltanissetta, donde poseía una mina.

Luigi acompañó a su esposa a casa Fragapane y luego fue a buscar a su amigo Giuseppe (Pepè) Malato, desde hacía seis años alcalde de Puerto Empédocles. He aquí lo que escribió un historiador del lugar:

«De un temperamento fuera de lo común, dio muestras de tener un encanto particular que ejerció, además de sobre las guapas mujeres, frente a las autoridades de las Fuerzas Públicas, Carabineros y Prefectos de Agrigento, los cuales, pese a sus borrascosas vicisitudes conyugales y extra conyugales, sus duelos, sus desventuras financieras, no hicieron más que proponerle para toda una serie de condecoraciones caballerescas enumerando los indudables méritos que poseía al representar a nuestro país en Roma y también en el extranjero. El pueblo le quiso siempre bien».

Pepè, cada vez que iba a Roma (y hay que decir que echaba mano del mínimo pretexto para ir allí) se acercaba a ver a Luigi, que disfrutaba de lo lindo oyendo el relato de sus desinhibidas hazañas. De una de estas hazañas extrajo un acto único que

tituló con el nombre del protagonista, *Cecè* y no *Pepè*, como hubiera debido ser, por discreción hacia el amigo.

Entretanto la señora Fragapane nota que Antonietta se muestra extrañamente silenciosa y casi grosera. Se ha llevado con ella a Fausto al que, tras haberse quedado dormido, han colocado en una camita en otra habitación. En el salón, Antonietta se fija en que hay un bonito piano nuevo; sin pedir ningún permiso se levanta del diván, levanta la tapa del instrumento, deja al descubierto las teclas apartando a un lado el tapete de lana bordada que las cubre, se sienta y empieza a tocar. La señora Fragapane trata de entablar una conversación cualquiera, pero la otra nada, parece que ni siquiera la oye, continúa tocando. De vez en cuando sin embargo la melodía se interrumpe, Antonietta se pone a golpear las teclas casi con rabia, continúa así durante un rato y luego vuelve a tocar un tema reconocible. La señora Fragapane empieza a preocuparse, le pregunta si desea un café, una palomita de anís, un granizado... Nada, sólo aquel sonido continuo, ora normal, ora hecho de notas desgarradas y desgarradoras. No sabe qué hacer. Afortunadamente en aquel momento regresa de Caltanissetta el marido y la señora le informa al punto de lo que está pasando. El señor Fragapane se precipita entonces en busca de Luigi, pero no le resulta fácil encontrarle, le han visto pasear por el puerto con el alcalde. Da por fin con él, le pone al tanto y le lleva a casa. Aquí Luigi coge una silla y se sienta al lado de su esposa, empieza a hablarle en voz baja, los señores Fragapane tienen la impresión de que Luigi actúa como si no fuera la primera vez que se encuentra en aquella situación y supiera lo que tiene que decir y hacer. Pero quien resuelve la situación es el llanto de Fausto desde la otra habitación, el pequeñín se ha despertado y quiere comer. Antonietta, seguida de Luigi, va a la habitación para darle de mamar y cierra la puerta tras ella. Los Fragapane se miran desconcertados, no saben qué hacer. Luego la puerta se vuelve a abrir, Luigi se despide azorado y se va con Antonietta, que estrecha contra su pecho al pequeñín y no abre la boca ni siquiera para decir adiós.

Esta momentánea espantada de Antonietta (habrá otras) se atribuye al debilitamiento de la mujer después de los partos, tres en cuatro años, y al amamantamiento. Todos ignoran que se trata, por el contrario, de algo mucho más grave. Pero la gravedad de la enfermedad de su esposa Luigi hace tiempo que la ha comprendido, sólo que no le ha dicho a nadie ni una palabra, exceptuando a su padre y ya en febrero del año anterior.

Lo que yo he sufrido en silencio durante estos años de matrimonio, en compañía de una mujer incapaz de comprenderme y de sentir elevadamente, ninguna lengua humana sería capaz de expresar. Aun así, conteniendo y domeñando cualquier ímpetu natural, he hecho siempre todo lo que estaba en mi mano por realzarla.

Luigi no quiere todavía usar las palabras apropiadas, pero es como si le tendiera las manos, una descarga de responsabilidad frente a aquello que es bastante probable que suceda: la transformación de la fragilidad psíquica de Antonietta en forma de

explícita paranoia.

Y no se trata ciertamente de *realzar* a aquella pobre mujer hasta ponerla a su altura, sino de alejarla lo más posible del borde de aquel abismo sobre el que ella se mantiene en equilibrio y en el cual a cada día que pasa corre más riesgo de precipitarse.

EL PROFESOR

Del mismo febrero del 98, año en que escribe al padre hablándole de su difícil relación con Antonietta, es una carta dirigida a su amigo Ugo Ojetti.

Mis manuscritos (¡y son ya tantos!) permanecen dentro del cajón de mi escritorio. Los miro y vuelvo a mirar por un canto y por el otro, de vez en cuando me consuela ver que, aún estando encerrados así, no envejecen. ¿Y sabes por qué? Cada uno de ellos trata de hacer suyo un determinado tiempo, imponiéndole el bonete ribeteado de su propia excelencia. Pero la servidumbre del tiempo dura poco: muerto el amo, este arroja el sombrero. La imposición es temporal. En el arte, el tiempo pertenece a la eternidad. No es tuyo ni mío, ni de este o de aquel sistema. Que confíe aquel que quiera en hacer suyo el tiempo que es también mío, de todos y de ninguno. Yo lo dejo correr. Sé que el arte verdadero no admite monopolios ni patentes.

Luigi siente en definitiva que la acogida del mundo literario a los escritos que pese a todo va publicando debería ser diferente, pero él tiene tranquila y serena conciencia del valor de su obra destinada a perdurar.

Por otra parte la obsesión por la falta de dinero se ha hecho menos acuciante. En 1897 obtiene una plaza de profesor en el Instituto Superior de Magisterio femenino, del que era director el poeta Giuseppe Aurelio Costanzo, siracusano. Luigi enseñará «Lingüística y estilística preceptiva y estudios de los clásicos griegos y latinos en las mejores versiones».

Sin duda es un paso atrás respecto a su determinación inicial de hacer carrera como literato y vivir de ello, pero los ingresos de la enseñanza van a robustecer los intereses mensuales de la dote de Antonietta de un modo que le permiten dedicarse a la escritura sin el ruido de fondo, la molestia, la preocupación de la necesidad.

Sobre el Pirandello profesor no creo que se haya escrito demasiado. Existe el testimonio de una discípula suya de los años 1916-17, Maria Alajmo, que fue alumna predilecta de Pirandello.

Maria Alajmo desarrolló el tema de ingreso, «Un lugar amado por usted debido a

la belleza o a los recuerdos que le despierta», centrándolo sobre Agrigento, donde había nacido y había estudiado antes de que su padre, Libertino, oculista de fama y amigo de Pirandello, se trasladara a Roma. A Luigi el tema le gustó bastante. Y desde entonces mantuvo relaciones casi familiares con María Alajmo, tanto como para presentársela, muchos años después, a la actriz Marta Abba con estas palabras: *He aquí a una de las alumnas más inteligentes que he tenido en Magisterio.*

«Amaba a Leopardi, especialmente el *Zibaldone*. Cuando hablaba de Leopardi, asumía tanto en el porte como en el tono, en la tonalidad de las palabras, algo parecido a lo que hoy podríamos definir como un porte de resonancias románticas. Recuerdo cómo sabía poner de relieve algunas observaciones leopardianas, de poesía, del mismo Leopardi, que se encontraban en el *Zibaldone*.

»Cuando luego, en determinadas ocasiones nos mandaba hacer prácticas de improvisación, era aquí cuando toda su genialidad se manifestaba. Pero que hiciese alguna alusión a su obra, nunca, la verdad...

»Sin embargo, alguna rara vez, al criticar algún trabajo de alguna de nosotras, mencionaba aunque fuese de pasada alguna de sus novelas, si bien fuera tan sólo para confrontar ciertos períodos artísticos desarrollados por él con los que alguna de nosotras, malogrados sin duda, habíamos hecho. Le gustaban aquellas páginas en las que la alumna se abandonaba o a los recuerdos o a las expresiones de su mundo.

»Odiaba todo lo que fuese mecánico, todo lo que fuese medida, todo lo que al mismo tiempo rozase lo moralizante, sin que tuviera realmente repercusión en la vida.

»En algunas ocasiones, sin embargo, se mostraba cerrado, rígido, incluso aquella comprensión humana que era tan viva en sus cuentos parecía a veces como si le menoscabara como hombre, como profesor, como examinador, de hombre a hombre, de persona a persona. Era como si estuviera sobre aquella cátedra más por necesidades de la vida que por propio entusiasmo.

»Tampoco ante los otros profesores colegas suyos parecía dar muchas muestras de viva amistad. Permanecía siempre un poco apartado de ellos. No es que él asumiera alguna pose, no, pero todo en su actitud era singular.

»También en el modo de vestir, en el modo de hablar... Se entretenía en los pasillos con los bedeles. Y hablaba humildemente con ellos.

»Ya por entonces cualquier referencia a las personas humildes, cualquier referencia a los espíritus pobres le enardecía.

»Vestía, al menos en aquel tiempo, casi siempre de gris. Muy distinguido, aparte de que su esbelta figura le confería empaque. El sombrero de alas amplias, el puro casi siempre en la boca, los ojos siempre un poco entornados y lejanos.

»Prefería ayudarse haciendo gestos con las manos. Utilizaba mucho el pulgar, casi como un escultor...».

María Alajmo ha notado que sobre aquella cátedra Luigi parecía estar ciertas veces, como si hubiese bajado la guardia de momento, «más por necesidades de la

vida que por propio entusiasmo». Así era, en efecto. Y sin embargo luchó largo y tendido por tener el reconocimiento que le correspondía como profesor. En 1908 escribía a Massimo Bontempelli que después de once años de enseñanza era todavía profesor agregado *sin un céntimo siquiera de aumento sobre los haberes*. Y se había ido a encontrar en una situación de absurdo gogoliano con la burocracia ministerial: si por casualidad su petición de ascenso a catedrático no fuese escuchada, tendría que concurrir de nuevo, como profesor agregado, a un puesto de profesor agregado.

Era muy amado por sus alumnas: «entre las escolares, hacía estragos», llegó a declarar la escritora Paola Boni-Fellini, que fue alumna suya. Las escolares se ponían guapas para él, se *acicalaban*, como habría dicho Luigi en su dialecto.

«Se necesitaba toda la reserva, toda la seriedad del hombre y un total sentido de la responsabilidad, para que aquella clase no se transformase en una corte de amor».

Sigue siendo Paola Boni-Fellini la que nos cuenta algunos episodios de este enamoramiento colectivo ante el cual Luigi reaccionaba, según el testimonio de su hijo Stefano, con patente malestar, como en aquella ocasión en que una alumna le escribió una carta en la que sostenía que acabaría matándose si el profesor continuaba mostrándole indiferencia y Luigi se precipitó a la dirección aterrorizado por la responsabilidad, o como en aquella otra ocasión en que una alumna empezó a meterle billetes de amor en los bolsillos del abrigo hasta que Luigi denunció el hecho desde la cátedra mientras hacía pedazos los billetes y los tiraba a la basura. Y naturalmente, escribe Giudice, toda la clase, una vez que hubo salido el profesor, se apresuró a recomponer los billetes.

Este testimonio de Paola Boni-Fellini se refiere a los primeros años de docencia. Vale la pena recordarlo con las palabras de otra alumna, Lucia Pagano:

«... casi siempre se limitaba a demoler, con unas cuantas frases irónicas, los esfuerzos creativos que nosotras, pobres criaturas, nos habíamos levantado temblorosas a leer de aquellas pocas páginas en tamaño folio, rellenas con sumo cuidado en la vana esperanza de oír una palabra animosa de aquellos labios suyos semiocultos entre los bigotes y la perilla gris, con aquella postura habitual, el codo apoyado sobre la cátedra y la frente sobre la mano, como si estuviese siempre cansado, mortalmente cansado...».

Y tenía que estar cansado de verdad si ya no conseguía esconder su cansancio, si ahora comentaba los temas de las alumnas, o mejor dicho, se dedicaba a demolerlos con mordaz ironía, si aquella mano sobre la frente le servía no sólo para apoyar la cabeza sino para excluir parcialmente de su vista todos aquellos rostros de mujeres jóvenes que le miraban extasiadas.

EL MALDITO 1903

Las más negras previsiones de Calogero Portolano, de las que había dado parte a Luigi, sobre la temeridad de ciertas especulaciones de don Stefano, acaban verificándose una por una.

Don Stefano había conseguido la gestión de una gran mina de azufre en las cercanías de Aragona, a pocos kilómetros de Agrigento. La mina, en la que había renovado maquinarias y equipamientos poniendo todo lo que tenía e incluyendo la dote de la nuera, había rendido en los primeros tiempos bastante bien. Luego se había inundado de repente (o se incendiaban o se inundaban, ya fuese por agua o por fuego se autodestruían provocando muertos, ruina, desolación) y los daños estimados habían superado las cuatrocientas mil liras. Era el final y don Stefano escribió a su hijo. Sólo que la carta, al encontrarse Luigi en la escuela, le fue entregada a Antonietta, que, como hacía habitualmente, al reconocer la letra del suegro, la abrió y la leyó.

Algunas horas más tarde Luigi, al volver a casa, se encontró a Antonietta semiparalizada en un sillón, los ojos extraviados, destrozada. Es el inicio de aquella enfermedad mental que tendrá, durante los primeros años, altos y bajos, pero que empeorará con el paso del tiempo.

Cuando se leen las breves notas biográficas de Pirandello, al llegar a cierto punto se dice indefectiblemente que Antonietta enloqueció debido a la pérdida de la dote originada por las especulaciones equivocadas del suegro. Sin duda, la cosa es en esencia así, pero reduciendo el todo a lo esencial se acaba imprimiendo en la cabeza del lector no demasiado atento la imagen de una mujer tan apegada al dinero como para perder la cabeza cuando se queda sin él.

Si la vida matrimonial no había sido feliz para Luigi, menos aún lo había sido para Antonietta. Luigi no hablaba con ella de su trabajo de escritor porque no la consideraba a su altura y es de presumir que tampoco le contara los problemas con los que se topaba en la enseñanza. Cuando volvía a casa se ponía a escribir, a corregir temas y algunas veces conseguía ir a reunirse con los amigos. Si, como madre, Antonietta tenía que criar a tres pequeñas criaturas, como mujer vivía en una soledad extrema, en una especie de confinamiento que sin duda agravaba su fragilidad nerviosa y de la cual la crisis durante la lactancia de Fausto había sido un síntoma quizá infravalorado por todos, empezando por el propio marido.

El aglutinante que regía su identidad de mujer casada era precisamente la renta de la dote: a través de ésta Antonietta afirmaba diariamente su presencia, su estar allí, era ella la que garantizaba el pan cotidiano para todos y, a fin de cuentas, permitía al marido escritor la posibilidad de seguir escribiendo.

Al faltar aquella renta, su función en el interior de la familia se ve reducida al exiguo margen del cuidado de los niños, de ocho, seis y cuatro años respectivamente (que ahora, sin dinero, se convierte sobre todo en un enorme problema).

Desaparecido su «valor» (en su sentido propiamente comercial, sobre estas premisas se erigía su matrimonio), ella no es más que un peso muerto a los ojos del marido. Y la parálisis no es otra cosa que la concreción de esa metáfora.

¿Y Luigi? Se convence con amargura de que sólo aparentemente ha conseguido liberarse de la cadena al cuello, de que esta sigue estando allí, y de qué manera. Ha bastado un repentino tirón de la cadena de la cual creía haberse emancipado para ahogarle. Una vez más el padre vuelve a hacerle daño, y esta vez no hay salida. El hijo cambiado debe recomenzar todo desde el principio. En los días inmediatamente posteriores al batacazo pensará incluso en matarse. Le gustaría llevar a cabo un suicidio razonado, cuidadoso. Desaparecido él, Antonietta y los hijos podrán volver a Agrigento donde Calogero Portolano tendrá necesariamente que ocuparse de ellos. Pero casi a continuación, cuando los amigos llegan a saber sus dificultades, recibe de ellos concreta solidaridad. A Angiolo Orvieto le notifica el dramático cambio de su situación económica en estos términos:

Yo, desgraciadamente, querido Angiolo, no sólo no quiero tomármelo con calma, sino que no puedo, no puedo más. Debes saber que desde hace un año las condiciones financieras de mi familia, debido a un imprevisto desastre, ya no son lo que eran. Una gran azufrera, y su inundación, han producido daños por más de cuatrocientas mil liras. El desastre no es del todo irremediable. Mi padre ha gastado ya en un año cerca de doscientas mil liras para la construcción de un acueducto y de un plano inclinado. Ahora la azufrera empieza a resurgir, pero hará falta por lo menos otro año para que se reemprenda la extracción del mineral. Entre tanto yo me he quedado... con tres hijos y una esposa... ya puedes figurarte en qué estado. El mísero sueldo de profesor agregado en el Instituto Superior no me llega apenas para pagar el alquiler. Es necesario que me ayude con las manos y con los pies para ganar algo escribiendo. ¡Es una terrible prueba, amigo mío, inesperada!

Sabes que desde hace años presto gratuitamente mi colaboración en «Il Marzocco». Te puedes figurar con qué deseos querría seguirles enviando de vez en cuando algún cuento. ¡Pero... ya te lo he dicho, tenía uno, pero se lo he enviado a otro periódico por veinticinco liras!

Yo no quiero obligar en absoluto a Adolfo: tú me entiendes. Si él quisiera, yo podría comprometerme, por el mismo precio, a enviarle también un pequeño cuento al mes, empezando este enero... ¡Ah, si supieras cuánto sufro escribiéndote así...!

La respuesta de Adolfo Orvieto, hermano de Angiolo y director de la revista, es inmediata, no sólo paga con tres mil liras los cuentos que Luigi había publicado sin cobrar, sino que aumenta hasta treinta liras la retribución de cada nuevo cuento. La revista *Nueva Antología* le abre sus puertas. Él mismo toma la decisión de dar lecciones privadas de italiano a estudiantes extranjeros y de alemán a estudiantes italianos. Solicita y le es concedido ser enviado fuera de Roma como comisario de exámenes para sacar algún rendimiento con las dietas.

*Ricco jeri, oggi povero.
E non so com'ita se ne sia tanta ricchezza.
Non del tesor perduto é la amarezza;
ma il non saper come perduto io l'ho.*

*Nessun piacere, nessuna gioja, ahimè,
la cui memoria avrebbe almen potuto
consolar la miseria e il viver muto,
o dello stato mio dirmi il perché.*

*Come dunque ridotto mi son qui?
Con la ricchezza mia potea far tanto,
e nulla ho fatto, e son povero intanto...
L'ho sperduta in ispiccioli, così...*

*Non l'opera che dia lustro a un'età,
né la gioia ch'empir possa una vita.
Dunque tanta ricchezza m'è servita
per comperarmi questa povertà.*

(Rico ayer, hoy pobre. Y yo no sé / cómo ha podido irse tanta riqueza. / No por el caudal perdido es la amargura, / sino por no saber cómo lo he perdido. / Ningún placer, ninguna alegría, ay de mí, / cuya memoria hubiera podido al menos / consolar la miseria y el vivir mudo, / o del estado mío decirme el porqué. / ¿Cómo pues he llegado a esto? / Con mi riqueza podría haber hecho tanto, / y nada he hecho, y soy pobre entretanto... / La he desperdiciado en calderilla, así... / No en la obra que otorgue lustre a una edad, / ni en la alegría que llenar pueda una vida. / De modo que tanta riqueza me ha servido / únicamente para comprarme esta pobreza)

Pero si es verdad que la sacudida ha estado a punto de ahogarle por lo violenta y sobre todo por lo imprevisible, también es verdad que con esa sacudida la cadena se ha roto irreparablemente. Aquella última atadura que le mantenía ligado a la familia ha dejado de existir, ahora es verdaderamente el hijo cambiado que debe abrirse camino con la única riqueza que posee: la escritura.

Y justo por aquellos días Giovanni Cena, director de *Nueva Antología*, le pide una novela para ser publicada por entregas en la revista. Para estimularle, le envía mil liras de anticipo. No hubiera hecho falta. En los momentos libres entre las clases públicas y privadas, Luigi, tumbado boca abajo en la cama con la mujer al lado sin poder moverse, se lanza desesperadamente a escribir una historia que tiene que inventarse página tras página.

La acaba en noviembre del mismo año, y mientras se lo comunica al amigo Orvieto, le ofrece cuentos y poemas para *Il Marzocco*. No puede permitirse un

momento de respiro.

La novela aparece en *Nueva Antología* entre abril y junio de 1904, luego se publica en volumen el mismo año. Es un éxito inmediato, el reconocimiento tan largamente esperado y deseado.

Y de esta inesperada acogida le da cuenta inmediatamente al amigo Orvieto.

Todavía en prensa, ya ha sido solicitado para la traducción al francés por Henry Bigot, que lo publicará probablemente en la «Revue de Paris» y luego en volumen; y también desde Alemania me lo ha pedido la señora Nina Knoblich, que ya ha traducido algunos de mis cuentos.

Salvo que Matilde Serao, que quería que se publicara un solo libro en la *Revue de Paris*, trató por todos los medios posibles de convencer a Ganderax, director de la revista, para que optara por su novela en lugar de por la de Pirandello. Ganderax, que ya le había dicho que sí a Bigot, acabó encontrándose en una situación de la que no se veía capaz de salir.

El conde Primoli se encargó de hacer de mediador y consiguió que la novela de Luigi se publicase primero en *L'Écho de Paris* para ser luego reeditada en volumen por el editor Calmann-Lévy. Pirandello aceptó a regañadientes. Le fue mucho mejor en Alemania: editado en la revista más difundida de Viena, le enviaron a Pirandello un anticipo de seiscientos marcos, una cifra bastante consistente.

La novela era *El difunto Matías Pascal*.

ME LLAMABA MATÍAS PASCAL

En el período que media entre la publicación de la novela en la *Nueva Antología* y la edición en volumen, en un importante periódico milanés aparece en la sección de sucesos la noticia de la «desaparición» del marqués de Chignolo, Luigi Cusani. Dado que dicho noble es persona de una cierta notoriedad, al día siguiente el periódico publica una sarta de necrológicas. Salvo que, apenas transcurridos diez días, se descubre que el marqués está vivo y coleando y que la fingida muerte ha sido organizada por él mismo en persona muy probablemente para huir de los acreedores.

Reseñando en la *Ilustración Italiana*, en noviembre de 1904, la novela de Pirandello, el Conde Octavio, pseudónimo de Ugo Ojetti, recuerda la fallida desaparición del marqués Cusani:

«Hace apenas un mes ha visto la luz una novela de Luigi Pirandello, rica en aventuras, de fina filosofía y humorismo, titulada *El difunto Matías Pascal*. Es la

historia de un marido desgraciado, huido por desesperación de las uñas de la suegra y de la mujer y que tras enriquecerse de forma impensada en la ruleta de Montecarlo, en el camino de regreso lee en un periódico la noticia de su propio suicidio, es decir del suicidio de alguien a quien todos toman por él y que la afectuosa suegra jura reconocer. Matías Pascal se siente dichoso, se hace las exequias *in pectore*, se bautiza Adriano Meis y empieza alegremente una nueva vida, sin suegra y sin mujer. ¿No podría el señor Cusani haber leído esta historia y tratado de hacer la competencia a Matías Pascal con un método más simple y, digamos, más moderno, el anuncio en la página de decesos? Proceda de donde proceda la idea es un gracioso signo de los tiempos. Los hombres ya no se aburren de vivir sino de verse vivir, y tratan por todos los medios, desde el cambio de nombre hasta el fingido suicidio, de mirarse morir y resucitar. Hace cincuenta años, en pleno romanticismo, el hombre “pálido y fatal” se mataba por diversión o tal vez por curiosidad; el hombre moderno, una vez llegado a la total saciedad, anuncia estar muerto. El progreso está a favor de la vida: admirémoslo».

Si al marqués de Cusani la idea de la puesta en escena de su fingida muerte le nació de la lectura de las páginas de Pirandello, cometió un error de fondo: creyendo que se inspiraba en un relato fantástico, considera que el descubrimiento de la verdad, es decir, que su muerte era fingida, sólo hubiera sido posible a través de una investigación capaz de imitar las huellas de la fantasía. Cosa casi imposible para las comisarías del Reino.

Ignoraba que *El difunto Matías Pascal* no era una obra de fantasía, sino más bien, por un parte, una especie de solución posible a la terrible contingencia en la que la suerte había obligado al autor y, por otra, una especie de diario de un hecho ya acaecido.

En otros términos, la transformación de Matías Pascal en Adriano Meis no es más que el procedimiento, aquí oportunamente novelado, de la muerte del difunto Luigi Pirandello hijo de Stefano y de su resurrección, por fin, como Luigi Pirandello, hijo cambiado y por lo tanto sin una paternidad verdadera.

Quizá escribir como he escrito, «una especie de diario», sea excesivo. Mejor utilizar algunos fragmentos del análisis textual de Giudita Rosowsky:

«Un título formado por un nombre propio precedido del signo de la muerte y de la ausencia, una novela escrita en primera persona, señal de la presencia: en el juego de transmisiones que crea para el lector esta primera relación, se modulan los interrogantes sobre la trama del relato y sobre el significado de la escritura. Escritura como gesto de una vida que se cumple en el libro, escritura como labor de reconstrucción y de reflexión, si la partícula “fu” (difunto) está para indicar una modificación en el personaje, escritura como repetición; sea cual sea su función, el problema de la autobiografía está aquí, en la relación que se establece entre dos situaciones narrativas y dos niveles distintos cuya interferencia dibuja la configuración del texto».

La novela es acusada por algún crítico de ser tan inverosímil que cae en el absurdo. Pirandello se resiente y, en las ediciones que se hacen del libro desde 1921 en adelante, añade una *Advertencia sobre los escrúpulos de la fantasía* en la que coloca como defensa inicial dos sucesos citando escrupulosamente las fuentes. El primero es la historia del señor Albert Heintz de Búfalo, que tenía una amante veinteañera y una esposa y no sabía decidirse entre la una y la otra. Entonces tiene la feliz ocurrencia de convocar a las dos mujeres y discutir con ellas la situación. El encuentro no tarda en asumir tonos de tragedia, hasta el punto de que los tres llegan a la conclusión de suicidarse. La señora Heintz, mujer de palabra, vuelve a casa y se pega un tiro. El marido está a punto de hacer lo mismo cuando se da cuenta de repente de que, desaparecida la mujer, ya no hay obstáculo alguno para su amor por la veinteañera. Así que se casan los dos y hubieran vivido felices y contentos de no ser por la intervención de la policía que conduce la historia a una *conclusión de lo más vulgar*.

El otro suceso se podía leer en el *Corriere della Sera* del 27 de marzo de 1920 y se titulaba, bastante pirandellianamente, *El homenaje de un vivo a su propia tumba*. Lo transcribo de Pirandello:

«Un singular caso de bigamia, debido a la atestiguada pero no real muerte de un marido, se ha descubierto estos últimos días. Mencionemos brevemente los antecedentes. En el distrito de Calvairate, el 26 de diciembre de 1916, unos cuantos campesinos extraían de las aguas del canal de las Cinco Compuertas el cadáver de un hombre vestido con una camiseta y pantalones color castaño. Se notificó el hallazgo a los carabinieri que iniciaron al punto las investigaciones. Poco después, una tal Maria Tedeschi, mujer de unos cuarenta años, todavía de buen ver, y ciertos Luigi Longoni y Luigi Majoli, identificaban el cadáver como el del electricista Ambrogio Casati di Luigi, nacido en 1869, marido de Maria Tedeschi. En realidad el ahogado se parecía mucho a Casati.

Aquella identificación, según se ha visto ahora, fue algo interesada, especialmente por parte de Majoli y Maria Tedeschi. El verdadero Casati estaba vivo. Pero estaba en la cárcel desde el 21 de febrero del año anterior, por un delito contra la propiedad, y desde hacía algún tiempo vivía separado, aunque no legalmente, de su mujer. Después de siete meses de luto, Maria Tedeschi volvía a casarse con Majoli, sin tropezar con ningún escollo burocrático. Casati acabó de cumplir su condena el 8 de marzo de 1917 y sólo entonces supo que estaba muerto y que su mujer se había vuelto a casar y había desaparecido. Se enteró de todo cuando fue al Registro civil de la plaza de Missori, porque necesitaba un documento. El empleado de la ventanilla les hizo notar de forma inexorable:

“¡Pero si usted está muerto! Su domicilio legal se encuentra en el cementerio de Musocco, campo común cuarenta y cuatro, fosa número quinientos cincuenta”.

Todas las protestas de aquel que quería ser declarado vivo resultaron inútiles. Casati se propone hacer valer sus derechos a la... resurrección y, en cuanto sea

rectificado su estado civil, la presunta viuda, casada de nuevo, tendrá que ver cómo se anula su segundo matrimonio.

Mientras tanto la extraordinaria aventura no ha afligido en absoluto a Casati. Al contrario, se diría que le ha puesto de buen humor y, deseoso de nuevas emociones, ha querido hacer una escapada hasta... su propia tumba, y, como homenaje a su memoria, ha colocado sobre el túmulo un fragante ramo de flores y ha encendido una lamparita votiva».

Así comenta la noticia Pirandello, siempre en referencia a las acusaciones de absurdidad y de inverosimilitud que había recibido la novela:

El presunto suicidio en un canal, el cadáver extraído y reconocido por la mujer y por quien luego será su marido legal, el regreso del falso muerto y por último el homenaje a su propia tumba. De hecho, todos los datos, naturalmente desprovistos de todo aquello otro que debía dar al suceso un valor y un sentido universalmente humano.

No puedo suponer que el señor Ambrogio Casati, electricista, haya leído mi novela y haya llevado flores a su tumba para imitar al difunto Matías Pascal.

Mientras tanto, la vida, con su felicísimo desprecio por toda verosimilitud, pudo encontrar un cura y un alcalde que unieron en matrimonio al señor Majoli y a la señora Tedeschi sin preocuparse de conocer una evidencia de la que tal vez hubiera sido incluso fácil tener noticia, es decir, que el marido estaba en la cárcel y no bajo tierra.

La fantasía, sin duda, hubiera tenido escrúpulos en pasar por encima de un dato semejante, y ahora goza pensando en la acusación que entonces se le hizo de inverosimilitud, al dar a conocer de qué inverosimilitudes reales es capaz la vida, incluso en las novelas, que, sin saberlo, copia del arte.

En conclusión:

Las absurdidades de la vida no tienen necesidad de parecer verosímiles, porque son verdaderas. Al contrario de las del arte que, para parecer verdaderas, necesitan ser verosímiles... acusar en nombre de la vida de absurdidad y de inverosimilitud a una obra de arte es pura necedad.

Perfectamente compartible. Sólo que Pirandello, al elegir cuidadosamente esas dos banales noticias de la crónica de sucesos, sufre una especie de despiste por omisión. De hecho las coincidencias entre las noticias de la crónica de sucesos y la novela son hasta tal punto superficiales que acaban resultando aceptables e irrelevantes en igual medida. El verdadero punto de interés Pirandello lo omite cuidadosamente. En el primer caso, la señora Heintz se mata y los otros dos descubren la inutilidad de su suicidio. Si en lugar de la señora Heintz se hubiese suicidado la joven amante, los cónyuges se habrían reconciliado. Es el señor Albert Heintz quien sale ganando al encontrar siempre, tanto en un caso como el otro, una personal solución al problema. ¿Por qué interviene la policía? Porque sospecha que la mujer ha sido víctima de un colosal engaño por parte del marido y de la joven amante

instigándola al suicidio. Esto es lo que cuenta, esta es la verdadera evidencia.

Otra grave omisión en la segunda noticia de sucesos: ¿cuál era el grado de autenticidad, de sinceridad en Maria Tedeschi y Majoli al identificar el cadáver aparecido en el canal como el de Ambrogio Casati? ¿Se aprovecharon de un singular parecido? ¿Y por qué no apretar el pedal hasta el fondo suponiendo que Maria Tedeschi y Majoli, amantes, crearon todas las condiciones (homicidio de un desconocido incluido) para que se verificara el falso reconocimiento?

Pero Pirandello no quiere insistir sobre estos elementos, cogiendo al vuelo la frase «sin tropezar con ningún escollo burocrático» en la noticia del *Corriere*, esta pone en un brete a curas y alcaldes, Iglesia y Municipio, reos de haber hecho posible, avalado, un error. Es precisamente a través de los ejemplos que pone como Pirandello parece querer reducir a «tragedia del estado civil» (como despreciativamente es definido un drama) el sentido de su novela, poniendo así límites, cortapisas, a una más libre lectura.

Jean-Michel Gardait, en *Pirandello y su doble*, de 1972, considera *El difunto Matías Pascal*, «sin lugar a dudas la *summa*, tanto temática como estructural, de las figuras del doble que la obra narrativa de Pirandello pone en juego».

Y, remontándose en el tiempo a la vida del autor, afirma que:

«La existencia de Pirandello está, por tanto, toda ella volcada hacia el doble, pero a partir de dos órdenes de experiencias radicalmente distintas. Las primeras, puramente reflexivas y pasionales, por no decir pasivas, en el interior de una conciencia una y otra vez lacerada por la propia multiplicidad, amurallada en su aislamiento o alienada en las confrontaciones con los demás; las segundas, voluntarias y positivas, cuya mira es tanto negar como invertir las anteriores.

»Pirandello tuvo, desde la adolescencia, la experiencia del desdoblamiento interior».

Ahí está, este es substancialmente el punto.

Estamos convencidos de que el joven Luigi no ha tenido nunca la experiencia de un desdoblamiento interior. El *gran yo* y el *pequeño yo*, citados como evidencia por Gardair, no son más que un difuso juego infantil adoptado de forma confusa por Luigi en relación a Antonietta; personalmente ha tenido que ver con una nenita que a menudo veía un «o» pequeño que le hablaba y a veces, en la discusión, intervenía también un «O» grande. Al menos hasta ese momento (porque luego el problema del doble saldrá a la luz), el drama de Luigi ha sido precisamente el del hijo cambiado. Un drama de nombre registrado, pero no de nombre substancial. Un drama de la no pertenencia.

En esta dirección, y mucho más agudamente, Nino Borsellino en *Retrato de Pirandello*, después de haber recordado los posibles antecedentes de la novela en *Bufera*, de Edoardo Calandra y, con mayor base en *Redivivo*, de Emilio De Marchi, escribe lo siguiente:

«En realidad la justificación más profunda de la narración autobiográfica viene

anticipada en el primer capítulo donde se ha puesto en evidencia de forma inmediata el tema de la identidad: *Una de las pocas cosas, mejor dicho la única que yo sabía con seguridad era esta: que me llamaba Matías Pascal. Y me aprovechaba de ello.* El nombre era en un tiempo para el protagonista la única certeza, y se lo repetía a sí mismo y a los demás para reconocer al menos... su presencia. Pero ya entonces, antes de que se iniciase su aventura, podía constatar su ausencia de la realidad, su imposibilidad de reconocerse como persona...».

En efecto, decir «Me llamo Luigi Pirandello» no es lo mismo que declarar «Yo soy Luigi Pirandello».

A propósito de identidad. Leonardo Sciascia en su *Alfabeto Pirandelliano*, dedica una de las «voces» a Ivan Ilic Mosjoukine, el actor ruso naturalizado francés, que en la adaptación cinematográfica de *El difunto Matías Pascal*, dirigida por Marcel L'Herbier en 1925, supo interpretar al personaje protagonista de forma inolvidable, hasta el punto de que «todos los lectores de la novela que habían visto la película, tal vez incluso el mismo Pirandello, no fueron ya capaces de recordar al personaje más que con la figura, los movimientos y las expresiones de Mosjoukine». Y añade: «Después de esta película, la vida de Mosjoukine, ya suficientemente pirandelliana, se vuelve pirandelliana del todo». Pero ¿en qué sentido? Sciascia habla de problemas de identidad y, casi como evidencia, enumera las interpretaciones del actor; desde *Cadáver viviente* de Tolstoi hasta *Casanova*. Pero, en esta misma línea, habría que añadir el *Kean* de Dumas y la *Danza Macabra* de Volkoff, historia de un director de orquesta que de tanto ensimismarse con la *Danza Macabra* de Saint-Saëns se vuelve loco. Pero creemos que la vida de Mosjoukine puede ser definida como pirandelliana precisamente por haber sido él también un hijo cambiado: nacido en una noble y rica familia de terratenientes, después de haber estudiado en el colegio y en el instituto, fue obligado por el padre a matricularse en Derecho. Estudió durante dos años, luego se escapó y se dedicó a la carrera de actor. Tuvo un hijo natural, el escritor francés Romain Gary, que heredó del padre, agravándolos, los problemas de identidad hasta morir suicida.

Pero ahora, en los días en que se edita la novela que le da fama internacional, si tuviese que escribir a su modo, con arreglo al Arte, aquel lejano relato que la criada Maria Stella le hizo de pequeño, sin lugar a dudas no lo hubiera titulado «fábula».

TERCERO

EL HÓRRIDO ABISMO

De la media parálisis que ha contraído, Antonietta se cura gracias también a la continua asistencia que Luigi le ha prestado, hasta el punto de alejar a los hijos, todavía pequeños, instalándoles en casas de parientes ya sea para evitarles asistir a las incesantes escenas que Antonietta le hace o para poder dedicar enteramente su tiempo libre a la escritura y a los cuidados de la enferma. En una carta de noviembre de 1906 dirigida a su hermana Lina, Luigi traza un desastroso balance de su vida de hijo cambiado.

A los cuarenta años, medio calvo, con la barba casi toda encanecida, perdidos los haberes, destruida la casa, lejos de los hijos... Mi suerte es en verdad trágica, Lina mía, y no hay salida para mí. He sido golpeado en los más sagrados afectos, y la vida ha perdido todo valor a mis ojos.

Y quince días más tarde, evidentemente en respuesta a las palabras de la hermana que le ha exhortado a tener esperanza, Luigi se muestra drástico:

... esa desgraciada mujer que no puede curarse... he podido sentir y medir el hórrido abismo de esa alma. No se curará, no puede curarse.

Sucede que la locura de Antonietta, cada vez más incontrolable, ha terminado encauzándose por el mismo lecho pedregoso de sus parientes, los Portolano, un lecho en el que corre tumultuoso, a menudo desbordante, el río de los celos. Al igual que hacían sus hermanos con ella, cuando de colegiala salía los domingos en fila con las compañeras y aquellos la vigilaban para ver dónde ponía los ojos, así hace ahora Antonietta al presentarse frente al portal del Instituto de Magisterio esperando que el marido salga una vez acabada la clase, y hay veces que incluso se agazapa, escondiéndose para sorprender a Luigi en caso de que este se aventure a cruzar media palabra o media sonrisa con alguna de las alumnas, las cuales, entre otras cosas, son incapaces de contenerse en darle muestras, con miraditas y actitudes, de lo mucho que él les gusta.

EL HOMBRE DE LA FLOR: ¡Ahí está! Allí le digo, en aquella esquina... ¿ve aquella sombra de mujer?... ¡Vaya, ahora se ha escondido!

EL PARROQUIANO: ¡Cómo! ¿Pero quién era?

EL HOMBRE DE LA FLOR: ¿No la ha visto usted? Se ha escondido.

EL PARROQUIANO: ¡Una mujer!

EL HOMBRE DE LA FLOR: Ya lo sé, es mi esposa.

EL PARROQUIANO: ¡Ah! ¿su señora?

EL HOMBRE DE LA FLOR: (después de una pausa) Me vigila de lejos. Y me dan ganas, créame, de liarme a puntapiés con ella. Pero sería inútil. Es como una de esas perras perdidas, obstinadas, que cuantos más puntapiés les das más se te pegan a los talones. (Pausa) Lo que esa mujer está sufriendo por mí, usted no se lo puede imaginar.

No come, ya no duerme. Me sigue los pasos, día y noche, así, desde lejos. Y si al menos se preocupara de quitarse el polvo de esa especie de alpargata que lleva en la cabeza, de esos vestidos. Ya no parece una mujer, sino un trapajo. Se le han cubierto de polvo ya para siempre hasta los cabellos, las sienes; y apenas tiene treinta y cuatro años. (Pausa) No puede usted saber la rabia que me da. A veces me abalanzo sobre ella y le grito a la cara: «¡Estúpida!» zarandeándola. Lo aguanta todo. Se queda allí mirándome con unos ojos... con unos ojos que, se lo juro, hacen que me venga a los dedos un salvaje deseo de destrozarla. Pero nada... Espera a que me aleje para ponerse a seguirme a distancia... Ahí está, mire... asoma de nuevo la cabeza por la esquina.

Es un fragmento extraído de *El hombre de la flor en la boca* y, aun cuando los motivos que empujan a la mujer del protagonista a seguir constantemente al marido sean completamente diferentes, no cabe duda de que una parte de la persecución a la que Luigi se veía sometido habrá ido a teñir la situación escénica. Sólo que Antonietta las reacciones de Luigi no se las tomaba dócilmente, sin reaccionar: todo lo contrario, se volvía peligrosamente violenta, atacaba al marido con insultos e improperios. Y una vez que sorprende a Luigi por la calle hablando tranquilamente con una alumna, sigue a los dos con su paraguas. Algunas veces, las que pagan el pato son las mismas alumnas, que no se explican ciertos cambios de humor en su profesor, ciertas despiadadas, incluso perversas, actitudes. Como aquella vez que se obstinó en calificar como copiado de Poe un tema y se lo reprochó ásperamente a la autora, que no había oído mencionar ni de lejos a Poe (y Luigi lo sabía perfectamente). Fiel por naturaleza, se veía obligado por las circunstancias a demostrarlo casi públicamente. Un día, una joven mujer abandonada por el novio, que había sido alumno de Luigi, presa de una especie de ataque de histeria, se desnudó delante de él y se le ofreció. Por toda respuesta, Luigi la ayudó a vestirse. El episodio merece quizá una pequeña consideración: cuando esto sucedió no podían estar presentes más que los dos protagonistas, de otro modo la joven no hubiese llegado a desnudarse del todo. ¿Entonces quién contó aquella historia? Desde luego no la mujer, que no sólo tenía todas las de perder sino que además se habría visto obligada a admitir un humillante fracaso de sus encantos femeninos. Quien la dio a conocer fue por lo tanto el propio Luigi, siempre que se admita que la historia haya sucedido de verdad, un poco por autocomplacencia y otro poco para crearse una fama

de incorruptibilidad que le ahorraría otros posibles apuros con Antonietta. Esta, además, tenía momentos en los que se daba perfectamente cuenta del estado al que había quedado reducida. En el dormitorio, otra de las estancias de la tortura, por decirlo con palabras de Giovanni Macchia, había una gran fotografía de Antonietta de recién casada. Un día ella le preguntó:

«¿Por qué sigues teniéndola aquí? A estas alturas...».

Y Luigi, señalando la imagen en la fotografía:

«La tengo porque ella, y no tú, me ha hecho feliz».

La desafortunada salida (porque es sobre todo como poner en la picota la presente devastación física y mental de su mujer) se la refirió a Gaspere Giudice una sobrina de Antonietta. Y es de creer que sea auténtica dada las buenas dosis de rencorosa hostilidad que contiene.

Los juicios que en aquellos años Luigi emite sobre don Stefano no tienen el tono del rencor, sino del desprecio total. Luigi hubiera deseado que don Stefano reconociese como deuda la dote perdida y contribuyese de algún modo a la restitución; el pensamiento de don Stefano era, por el contrario, que la dote no había sido un préstamo, sino parte integrante del capital depositado por la sociedad y, por lo tanto, declarada esta en quiebra, nada se le debía a Luigi.

Por si fuera poco entre los dos litigantes se entromete el Fisco porque hay una tasa considerable, sus buenas veinte mil liras, pendiente de pago por la dote de Antonietta. Luigi se niega a pagar y sobre sus muebles recae una orden de embargo. Su exasperación llega al límite.

Lo que no puedo ni podré nunca perdonar a Aquel cuyo nombre llevo no es tanto el daño material irreparable, como la horrible tortura moral que me ha infligido durante tantos años, obstinándose odiosamente en no querer reconocer como un débito sagrado el dinero de la dote sustraída.

La verdad es que don Stefano no ha sustraído nada, en el contrato del «negocio», es decir, del matrimonio, Luigi subscribe explícitamente que la dote será depositada en la caja social gestionada por don Stefano quien se encargará de enviarle mensualmente los intereses. Y además: ¿por qué no ha querido nunca ver las señales de alarma que le enviaba Calogero Portolano?

De todos modos, don Stefano es mencionado como *Aquel cuyo nombre llevo*, no como el padre. Un penoso incidente de empadronamiento, una grave alteración. Como hijo cambiado, ni siquiera querría seguir llevando aquel nombre.

EL DORMITORIO

Luigi levanta la cabeza del folio que está relleno de palabras, tiene que acabar un cuento que ha de enviar al *Corriere della Sera*, mira el reloj de bolsillo que está junto al tintero. Hace algunos minutos que ha pasado la medianoche y de repente siente que los párpados le pesan de cansancio. La luz que envía la tulipa, trasladada desde la mesilla de noche al escritorio, es escasa, amarillenta, pero así debe ser para no perturbar el eventual sueño de Antonietta. Aquella habitación que en los primeros tiempos del matrimonio era un simple dormitorio, confortable y ordenado, es ahora un desbarajuste. Hay, por ejemplo, un pequeño escritorio todo revuelto en el lado de ella, sobre el que se amontonan decenas de frascos de medicinas, sobres curativos, un infiernillo de alcohol para cocer el agua en caso de que por la noche fuera necesario preparar cualquier infusión, alguna tisana. Luigi se ha llevado también allí un pequeño escritorio, donde puede trabajar sin tener que oír cómo le llaman a cada momento, como sucedía antes:

«Luigi, ¿dónde estás? ¿Qué haces?».

«Estoy aquí. Escribiendo».

«¿A quién? A alguna de tus mujerzuelas, ¿eh?».

Así en cambio Antonietta, si quiere, puede levantarse de la cama sin hacer el mínimo ruido e ir a ver, asomando la cabeza por encima de su hombro, lo que el marido está escribiendo. Pero hasta cuando las palabras que ha leído claramente no pueden ser las de una carta de amor, hay veces que ella se inquieta más todavía.

«¿Tú a esas mujeres las has conocido a todas?».

«¿Qué mujeres, Toñita?».

«Esas sobre las que luego escribes una novela».

«¿Pero qué cosas se te ocurren? Son cosas de la fantasía. ¡No existen!».

«¡Existen, claro que existen!».

«¿Pero dónde, Dios Santo, dónde?».

«En tu fantasía, lo acabas de decir».

Ahora percibe que Antonietta está despierta, surgida como una ahogada de la profundidad del sueño oneroso en el que cae a ratos y brevemente, tiene la respiración pesada. Sus ojos están clavados en él, no habla, se limita a mirarle y Luigi siente justo detrás del cuello dos punzadas que le taladran. No puede continuar escribiendo en esas condiciones, saber que ella le está mirando con ojos severos le paraliza. Se levanta, se estira porque la postura le ha entumecido, coge la tulipa, la vuelve a poner sobre la mesita de noche, se dispone a salir siempre seguido por aquella mirada implacable.

«¿Dónde vas?».

«¿Dónde quieres que vaya? Al baño, a desnudarme».

«¿Luego vuelves o vas a hacer como la otra vez que te escapaste por la ventana y te fuiste con esas mujerzuelas?».

No le responde. ¡Figuraos! ¡Escaparse por la ventana! ¿De qué será capaz de acusarle la próxima vez esa mujer cuyo cerebro se mortifica inventándose historias de imposibles traiciones que se le echan en cara como si hubieran sucedido de verdad?

En el baño, pierde tiempo, se desnuda con lentitud, se lava evitando cuidadosamente mirarse la cara en el espejo.

«¿Qué haces? ¿Sigues ahí?».

«Ya voy».

No le daba tiempo a meterse entre las sábanas. Ella le agarraba, se aferraba a él con violencia, desesperada, y *le besaba y le mordía y le tiraba del pelo* y luego empezaba a llorar y entre los sollozos, con voz distinta, quería saber cómo había amado a otra, una otra inexistente, expeliendo contra su cara su aliento denso de enferma:

¿Así, no es verdad? ¿Te apretaba así... los brazos, así? ¿Y la cintura... cómo te apretaba la cintura... así? ¿Y la boca? ¿Cómo te besaba, así?

Él se abandonaba, se dejaba arrastrar en aquella degradación, con repugnancia. Pero no tenía más remedio que dejarse arrastrar. Obtenida la «prueba de amor», Antonietta se aplacaba. Le habría gustado hacerle salir de casa ya sin potencia viril para estar segura de la imposibilidad física de la traición. Igual que había obligado al marido a irse a dar un paseo con el dinero justo para el tranvía, de manera que si le asaltaba el deseo por alguna mujer, se viera en la imposibilidad de pagarlo.

Luego ella se volvía a sumergir en la viscosa ciénaga del sueño. Luigi, en cambio, se revolvía largo tiempo en la cama, aunque despacio para no despertar a Antonietta, antes de conseguir cerrar los ojos.

LA LOCURA DE MI MUJER SOY YO

Parece imposible, pero en los años siguientes la locura de Antonietta empeora. Tenemos, entre otros, el testimonio de una larga carta al amigo Ugo Ojetti fechada el 10 de abril de 1914 con motivo de la negativa de la *Lettura*, suplemento del *Corriere della Sera*, a publicar por entregas la novela *Se rueda* (que luego será definitivamente titulada *Cuadernos de Serafino Gubbio operador*). Quien le informa de la negativa no es Renato Simoni, director de la *Lettura*, sino el mismo Albertini, director del *Corriere*, explayándose en justificaciones y motivaciones que aquí no interesan. Para Luigi es un mazazo, contaba sin falta con lo que se hubiera embolsado con la publicación.

Mi querido Ugo, no sé qué decir. La larga carta de Albertini es, por supuesto, de lo más cortés, de lo más respetuoso, pero en este momento ha sido para mí, Ugo mío, un auténtico golpe de gracia.

Te digo el porqué... aunque quizás te haya llegado ya a los oídos desde hace algún tiempo la noticia de mis inmerecidamente funestas condiciones familiares. ¿No es cierto? Tengo la mujer loca, querido Ugo, desde hace cinco años. Y la locura de mi mujer soy yo —lo que te demuestra sin duda que es una verdadera locura—, yo, que siempre he vivido exclusivamente para mi familia, y para mi trabajo, exiliado del todo del consorcio humano, para no darle a ella, a su locura, el mínimo pretexto de ofuscación. Pero de nada ha servido, desgraciadamente, porque de nada puede servir. Los médicos han declarado que es una forma irremediable de paranoia, por lo demás hereditaria en su familia.

No te causaría la aflicción de hacerte oír de primera mano estas noticias, mi viejo amigo, si la desgracia que me ha sucedido ahora con Albertini no tuviese alguna relación con ella.

Entenderás fácilmente que, por más que yo gane trabajando en estas condiciones, por más que ella, mi mujer, tenga una discreta renta a su nombre, no hay dinero que baste: todo lo que entra es inmediatamente engullido, devorado por el desorden que reina en la casa de un soberano absoluto que lleva además sobre la cabeza el gorro de cascabeles de la locura.

No tengo sólo una casa, sólo un infierno, sino dos casas, dos infiernos: uno aquí, en Roma, el otro en Agrigento; y dos o tres veces al año me toca llevar del uno al otro a la familia, a mis tres pobres hijitos junto a la madre, que va persiguiendo agitadamente su razón sin poderla encontrar en ningún sitio. Ahora cree encontrarla aquí, y se queda uno o dos meses en Roma; no la encuentra, y sale corriendo hacia allá abajo. Ahora está aquí, conmigo, pero el lunes, justo el lunes que viene, partirá de nuevo para Sicilia: tiene ya los baúles preparados, y me toca ir a dejarla en Agrigento con uno de los niños.

Me llega en un buen momento, como ves, este rechazo de la novela, con la que contaba para afrontar las necesidades graves y urgentes.

¿Por qué en una carta de 1914 Luigi afirma que su mujer está loca desde hace cinco años, cuando todo el mundo sabe que la verdadera enfermedad empezó once años atrás, es decir en 1903? El hecho es que el agudizarse de la enfermedad de Antonietta hasta el punto de obligar a Luigi a alejarse frecuentemente de casa (o a alejar a la mujer) durante períodos que llegan a durar meses debido a la progresiva violencia de las escenas de celos, se remonta exactamente a 1909, cuando ella recibe la noticia de la muerte del padre. Don Calogero —que había sido obligado por un tribunal a reintegrar la dote de la hija, pero con títulos de renta mínima no transferibles para hacerle un postrer desaire al yerno, y a esto precisamente se refiere Luigi cuando en la carta habla de la discreta renta de Antonietta— había estado siempre muy unido a la hija. La muerte de Calogero Portolano trunca, cercena el

último débil vínculo de Antonietta con la realidad. A petición del propio Luigi, Portolano le escribía a menudo cartas que al menos durante algún tiempo servían para atenuar los excesos. Después de la muerte del padre, Antonietta no quiere ya ningún tipo de relación con el marido, le odia, le detesta. Por otra parte, ni siquiera la muerte consigue modificar de algún modo el sustancial desprecio de Luigi hacia su suegro. De hecho, cuando los cuñados (que han hecho desaparecer el testamento paterno que favorecía a Antonietta) le piden al escritor ahora ya famoso que dicte la inscripción de la lápida sepulcral de Portolano, Luigi no se arredra, todo lo contrario.

**AQUÍ REPOSA POR FIN
DESPUÉS DE HABER TRABAJADO TODA LA VIDA
MÁS POR EL BIEN DE LOS DEMÁS
QUE POR EL SUYO PROPIO
CALOGERO PORTOLANO...**

Sabiendo como se sabe, tanto en Agrigento como en Puerto Empédocles que el difunto, en vida, no había padecido sufrimientos por ninguna enfermedad, parece claro a los ojos de todo el mundo que más que de una lápida se trataba de una lapidación. Aquel *por fin* era el suspiro de dichosa satisfacción de Luigi al ser liberado de la irritante presencia del suegro, que no desperdiciaba ocasión para echarle en cara la ligereza cometida al haber dejado en manos de don Stefano la dote de Antonietta. Y además, aquella alusión a haber siempre trabajado por el bien de los demás tiene un ambiguo doble sentido, dado que todos conocían lo que había sido el difunto además de un comerciante: alguien que prestaba dinero con usura.

Y a propósito de frases ambiguas. *La locura de mi mujer soy yo*. Sin duda en una primera lectura el significado resulta evidente y viene a decir que el objeto de la locura de Antonietta es Luigi, pero él mismo se apresura a aclarar la frase que se le ha escapado de la pluma, una especie de lapsus, recordando al amigo su cotidiano sacrificio a la locura de ella, *su exilio del consorcio humano*. Pero, opuestamente a la intencionada ambigüedad de la lápida, aquí parece advertirse una ambigüedad inconsciente. El discurso iniciado con aquella frase precisa cambia al punto de recorrido, decide tirar por una calle diferente que conduce lejos de una posible segunda lectura, la hace más bien imposible. *La locura de mi mujer soy yo*: una frase terrible que se queda a medias en el aire, suspendida.

LAS PUNZANTES SOSPECHAS

Persiguiendo agitadamente su razón, Antonietta va una vez más a Agrigento, a la casa aislada de Bonamorone, donde su padre ya no está. Se lleva consigo a Lietta y a Fausto, mientras Stefano se queda en Roma con el padre. Permanecen allí durante algunos meses, luego Antonietta hace saber al marido que quiere volver. Luigi parte para ir a recogerla a Bonamorone, sólo que Antonietta ha cambiado de idea, ahora quiere quedarse. La situación no es fácil: mientras los hijos tienen que volver a Roma por los estudios, la permanencia de Antonietta tampoco está libre de problemas. De hecho sus hermanos no pueden asistirle de manera estable, tanto más cuanto que debido a sus negocios deben vivir en Agrigento y no en una casa de campo retirada. Luigi y los hermanos Portolano llegan a un acuerdo, la trasladan a una casa aislada en Agrigento y contratan a una enfermera que pueda asistirle sin interrupción. Pero una noche Antonietta mientras está cenando se levanta de un salto y, pillando por sorpresa a la enfermera, corre a su habitación, se encierra con llave, abre de par en par la ventana y empieza a dar voces desesperadas. La enfermera trata de echar abajo la puerta, pero no lo consigue. La casa está aislada, pero siempre hay alguien que pasa por los alrededores, campesinos de vuelta a casa del trabajo, jornaleros, agrigentinos de paseo. De modo que aquellos gritos desesperados y continuos hacen acudir a algunas personas que piensan en alguna desgracia. Tratan por todos los medios de calmar a la loca. Lo que ha sucedido después no está muy claro, lo único cierto es que cuando Luigi, advertido, se precipitó desde Roma, se encontró con una ordenanza judicial con la que se le conminaba obligatoriamente a internar a la mujer en un manicomio. Antonietta, que ha comprendido, se abraza a Luigi, le suplica oponerse a la ordenanza. Luigi no tiene necesidad de ver la desesperación de Antonietta para decir que no al juez, es algo que no ha pensado ni de lejos, sería contrario a sus propios principios. Durante el viaje de regreso hace que Antonietta sea reconocida por un eminente especialista: el dictamen de este no concede esperanzas, también él aconseja el internamiento en un manicomio. Pero Luigi, asumiendo toda la responsabilidad, se lleva a Antonietta de nuevo a casa.

Naturalmente, el dinero para la enfermedad de la mujer no le alcanza nunca. Escribe a Nino Martoglio con fecha 27 de mayo de 1913:

... necesitaría este mismo sábado al menos 500 liras. ¿Podría conseguirlas de la «Cines»? Sé que Lucio te ha hablado de mi intención de proponerte algunos temas de cinematografía minuciosamente arreglados y adaptados en guión. Tengo ya uno — Dar en el blanco— precioso, casi a punto; en unos días tendría listo alguno más, y estaría dispuesto a comprometerme mediante contrato, a un precio decente por película, con tal de tener cuanto antes, a modo de anticipo, estas 500 liras.

Martoglio, que es el director artístico de la Cines (luego lo será de Morgana Film, con la cual producirá y dirigirá esa obra maestra de realismo *ante litteram* que es *Extraviados en la oscuridad*), no está en condiciones por el momento de darle una

respuesta. Y Luigi vuelve a la carga el 5 de febrero del año siguiente.

¿No podría hacer algo yo también? Tengo tantos y tantos argumentos de todo tipo, tú lo sabes. Y tengo tanta, tanta necesidad de ganar algo: tú lo sabes. Ando desesperado por 500 liras que me urgen para cubrir necesidades inmediatas y no sé cómo ni dónde encontrarlas. ¿Podrías tratar de proporcionármelas a título de anticipo vinculante por un trabajo que te podría hacer en cuanto me lo propusieras? ... pero necesito inmediatamente esas 500 liras.

Haz todo lo posible, te lo ruego, para conseguírmelas: te estaré agradecido de por vida.

Y de nuevo cinco días después:

Gracias de todo corazón por cuanto has hecho por mí... Todo va bien, sólo que... tú me entiendes, tendría absoluta, urgentísima necesidad del anticipo de 500 liras, como se había convenido... como ves estoy con el agua al cuello.

Pirandello se verá obligado a recurrir a Sabatino Lopez, presidente de la Sociedad de Autores, que hará que le concedan un préstamo de mil liras.

De todos modos en aquellos años, gracias al interés de Ojetti y Martoglio, algunos trabajos teatrales de Luigi, *La mordaza*, *Limas de Sicilia*, *El deber del médico*, se representan en Roma con buena acogida. De repente, los celos de Antonietta cambian de objeto: ahora no son las alumnas las que acechan al marido, sino las actrices que, para alguien como ella, educada por las monjas, deben de ser la encarnación absoluta del mal. Con tal de no alterarla, Luigi va a los ensayos o bien a escondidas o bien buscándose excusas humillantes. Para salir de casa sigue un cierto procedimiento que consiste en comunicar a Antonietta el motivo de su salida, calculando aproximadamente el tiempo que va a necesitar para hacer lo que le ha dicho que va a hacer y luego presentarse de nuevo en casa a la hora establecida. Algunas veces, apenas ha cruzado la puerta, tiene que dejarse caer sobre un sillón, extenuado. Ha tenido que correr más que un plusmarquista, así al menos la mujer no podrá montarle las consabidas escenas.

Pero al llegar a este punto Antonietta empieza a atormentarse con otra sospecha. Empieza a mirar con malos ojos a la hija Lietta, la trata mal, a esta pobre criatura sobre la que cae todo el peso de la casa y de los cuidados a la enferma y que hace incluso de secretaria del padre en los ratos que le quedan libres. Luigi la adora, rebosa de ternura por su juventud tan sacrificada.

Un día Antonietta se niega a comer lo que le ha cocinado la hija a menos que Lietta no lo pruebe antes. Tiene miedo de ser envenenada, sospecha un acuerdo entre el padre y la hija para matarla y adueñarse del poco dinero que tiene. Luego, un día, Antonietta explota. En una carta fechada el 15 de abril de 1916, Luigi refiere así lo sucedido:

La desventurada mujer que tengo por esposa, después de haberse dedicado a martirizar a mi pobre Lietta desde que volvió de Sicilia, ahora, presa de una de sus más terribles crisis, se ha vuelto con inaudita ferocidad contra ella. Y mi pobre niña,

horrorizada, en un momento de desaliento, se ha encerrado en su habitación y ha intentado matarse.

El horror de Lietta debe haber sido tremendo cuando ha oído a su madre acusarla de mantener una relación incestuosa con el padre: verdadero horror por una acusación tan terrible como inconsistente, pero tanto más profundo y sobrecogedor por el pululante nido de víboras en que se había convertido el devastado cerebro de Antonietta. Sobrecogida, Lietta encuentra en casa un revólver y se dispara. El arma se encasquilla. Entonces sale de casa para ir a tirarse al Tíber, pero no sabe cómo se llega al río, la suya, hasta aquel momento, ha sido una vida de clausura, de sacrificio. Deambula por calles y callejas con tozuda desesperación hasta que un amigo del padre la encuentra, se percata de su profunda turbación, se la lleva consigo, avisa a Luigi. Este corre a recuperar a la hija, pero no puede volver a llevarla a casa.

—O ella o yo —dice Antonietta inamovible.

Y Lietta se marcha a Florencia, donde será huésped de la familia de tía Lina.

Luigi consentirá el internamiento de Antonietta sólo después de que sus hijos Stefano y Fausto regresen de la guerra, en 1919. La acompañarán a la clínica precisamente Stefano y Fausto, y Antonietta les seguirá feliz porque desde hace tiempo suplica que la separen del marido. Al que nunca querrá volver a ver. Luigi se queda solo.

Durante nueve largos años no había vivido más que para aquella mujer; aborto continuamente en el pensamiento de ella, único y tormentoso: que no tuviera nunca ningún motivo de queja, ningún asomo de desconfianza respecto a él, en asidua, escrupulosa, temerosa vigilancia de sí mismo. Casi con los ojos cerrados, con los oídos taponados, había vivido nueve años, casi fuera del mundo, como si el mundo no hubiese existido nunca. Se sintió de repente como si se precipitase en el vacío, aniquilado... en aquella casa vacía y, no obstante, toda ella llena, como su alma, de las punzantes sospechas de su mujer...

Luigi ordena a los hijos que vayan a ver a su madre todos los días. Él asumiría de todo corazón aquella visita cotidiana, y no sólo por sentido del deber, pero se ve impedido por el comportamiento de Antonietta que se pone hecha una furia en cuanto le ve aparecer ante sus ojos. Las últimas grandes escenas contra el marido las ha hecho durante la guerra, cuando llega a saber que Stefano ha caído prisionero. A la angustia de Luigi por la suerte del hijo se añadían las agresiones físicas de Antonietta, su exigencia de querer a toda costa tener a su hijo a su lado. Del cuento *Berecche y la guerra*:

No quiere oír nada de lo que le dice la madre desesperada; grita, grita hasta desgarrarse la garganta, alzando los brazos y sacudiendo las manos... No ve nada, no oye nada; de vez en cuando se lanza contra la puerta del estudio, la fuerza a manotazo limpio, a empellones, a rodillazos, y arremete contra el marido, se planta delante de él con los dedos como garras sobre el rostro, como si quisiera despedazarle y le grita feroz: ¡Quiero a mi hijo! ¡Quiero a mi hijo! ¡Asesinos!

¡Quiero a mi hijo! ¡Quiero a mi hijo!

Como es lógico y previsible, las visitas de los hijos se van espaciando poco a poco. Luigi se quejará de ello a la distante Lietta.

Tus hermanos, como no van a visitar a mamá si yo no se lo digo tres o cuatro veces a la semana...

Cuando sabe que Antonietta está cayendo en el abandono, que lleva siempre puesto el mismo vestido, a estas alturas ya todo raído, envía a la clínica una sastra para que le confeccione uno nuevo. Pero Antonietta ni siquiera quiere recibirla.

Antonietta Portolano morirá en la clínica el 20 de diciembre de 1959.

¿POR QUÉ?

No hay biógrafo o estudioso de Pirandello que no se haya planteado la pregunta: ¿por qué Pirandello quiso a toda costa convivir con la locura de su mujer aun cuando el internamiento se lo habían aconsejado los familiares y eminencias de la psiquiatría? Se rindió, muy a su pesar, sólo en 1919 ante la insistencia de los hijos. Es una pregunta a la que se han dado diferentes respuestas:

Jean-Michael Gardair en *Pirandello y su doble* (aunque el título original es *Pirandello, fantasmas y lógica del doble*) ha escrito:

«Pirandello, al menos hasta el internamiento de Antonietta (en 1919) ha *elegido* dejarse alienar, día tras día, por el delirio paranoico de su mujer. Se ha negado siempre a considerar su locura como un hecho evidente y le ha negado siempre a la enfermedad el mínimo poder de decisión entre razón y sinrazón. Y al igual que ha hecho con respecto a sí mismo, no ha querido reconocerle a la “locura”, según una complaciente paradoja, el privilegio de la verdad. En definitiva, ha dejado en suspenso, durante el mayor tiempo posible, el problema mismo de la “locura” (de Antonietta)».

Y más adelante:

«En su relación con Antonietta, Pirandello, por un lado, es víctima del discurso infinitamente astuto de la “locura”: negarse a internar a Antonietta es darle la razón (confesarse culpable) negándose a sospechar de su razón; internarla significa consagrar irreversiblemente la verdad de sus palabras, en el momento mismo en que se pretende considerarlas falsas».

Para Gardair, por tanto, Pirandello habría «elegido dejarse alienar» voluntariamente. Hipótesis bastante sugestiva, que no dice nada sin embargo acerca

de las razones, los motivos que dicha elección determinaron. Al contrario, creemos que no se trató de una elección, sino de una autoimposición que comportaba el riesgo de una posible alienación. Escribe además Gardair que «negarse a internar a Antonietta es darle a ella la razón (confesarse culpable)». ¿Pero culpable de qué? ¿De las acusaciones de traición que le dirigía cotidianamente la mujer?

Nada más quedarse solo, le parecía descubrir en su interior, verdaderamente vivo en cada paso, en cada gesto, a aquel otro él que vivía en la morbosa imaginación de la Frezzi, aquel triste fantasma odiado que le escarnecía por dentro: «Ya está, ahora puedes ir donde te plazca, mirar hacia todos los lados, incluso a las mujeres: ahora sonrías, te mueves, y ¿qué te crees? ¿qué lo haces inocentemente? ¿No sabes que todo esto está mal, mal, mal? ¡Si ella lo supiera! ¡Si ella pudiera verte! Tú que siempre lo has negado, tú que siempre le has dicho que no deseabas ir a ningún otro lugar, a ninguna cita, ni mirar a ninguna otra mujer, ni sonreír... Pero, total, como bien sabes, ella creará siempre que lo has hecho, ¡así que hazlo, hazlo, puesto que da lo mismo!»

Con esta cita, extraída de *Giustino Roncella nacido Boggiòlo*, Georges Piroué adelanta la hipótesis de que «la pareja» (de la novela, pero como proyección de la pareja Luigi-Antonietta) «está compuesta por un (yo) real convertido en fantasma y por un (él) fantasma convertido en real. Y eso tanto en uno como en otro cónyuge».

Pero estas me parecen todas consecuencias, no causas fundamentales.

Examinemos cómo se formó la pareja Luigi-Antonietta. A Luigi, Antonietta le fue propuesta como un buen «negocio» (la palabra no es nuestra), una «mercancía» singular en cuanto ofrecía al comprador el dinero necesario para ser adquirida. Luigi olfateó el negocio que le consentiría poder convertirse en económicamente independiente del padre y lo suscribió. Si en el curso del tiempo Luigi hubiese continuado considerando como mercancía, si bien preciada, a su esposa, en el momento en que esta mercancía se hubiese averiado, él sin duda la habría enajenado (perdóneseme la involuntaria ironía). Sólo que Luigi no quiso, no supo, no pudo considerar a Antonietta como una simple mercancía-esposa, paridora de hijos y ama de casa. Él intentó transformarla en una compañera no sólo de vida, sino sobre todo de viaje en el camino del arte, buscó en definitiva un valor añadido que la mercancía no tenía. Entretanto, de forma irreparable, había sido él quien había caído atrapado por la belleza de Antonietta, por lo que acabó añadiendo a la partida aquello que en la partida no tenía que entrar, el sentimiento.

Escribe Sciascia:

«Así es Maria Antonietta Portolano: una buena esposa que del marido puede entender el dolor de estómago, las preocupaciones financieras, el rencor ante un súbito agravio, incluso la ceguera de los celos; pero no puede entender la dolencia que viene de los pensamientos y de la fantasía, la preocupación por una idea o un personaje a los que dar forma y la alegría de haberlo conseguido».

Pirandello durante algunos años intenta, incluso de forma terrorista, producir la

transformación de Antonietta, provocando en ella el efecto contrario, una suerte de cerrazón, de rechazo que llega casi a la regresión. Cuando Luigi desiste, Antonietta se encuentra relegada en una especie de ghetto familiar, castigada por no haber sido capaz de producir aquel valor añadido deseado por el marido que, entretanto, «la rehuye en una dimensión para ella desconocida» (Sciascia) y al final, constreñida por el asedio de Calogero Portolano que se siente estafado por Luigi, por don Stefano que tiene su dote en su poder, y por el marido «perdido, lejano en su mundo indescifrable, Antonietta Portolano tiene que haberse sentido como fijada en una “forma” para encarnar únicamente una dote». (Sciascia).

Sea como sea la niña educada en un colegio de monjas había sabido transformarse, pese a todo, en aquello para lo que había sido educada: una buena esposa, una buena madre de familia. Y Pirandello, aparte de su natural disposición a la monogamia, tenía de «su» familia (que suya verdaderamente era, querida libremente por él) un preciso y rígido concepto fundado en la honestidad y la solidez de las relaciones. De la enfermedad que la ha golpeado, Antonietta no es responsable y pese a no ser católico y ni si siquiera creyente, Luigi sabe, profundamente, por tradición, porque lo lleva escrito en el flujo de la sangre, que él y su mujer son una única carne, que él, al casarse, ha cargado con unas determinadas obligaciones que trata de mantener hasta el final. Está persuadido, y con razón, de que si el enfermo hubiera sido él, Antonietta habría estado a la cabecera de su cama devota, dispuesta y dócil como ha sabido estarlo él.

Por otra parte, alejarla hubiera sido admitir la derrota del hijo cambiado: él no posee otra cosa que aquella vida que obstinadamente ha querido crearse y debe sufrir la imprevista, la espantosa contrariedad. A la locura, de alguna manera, está acostumbrado, al menos ha tenido nociones cuando la hermana Lina empezó a confundir a los hombres con los animales y don Stefano quiso asumir la culpa por la traición conyugal. En «su» familia no habrá traiciones, ninguna derogación de los deberes que el matrimonio comporta.

Tendido en la cama junto a la esposa parálitica ha comprendido que la vida se puede vivir escribiéndola y que se puede escribir viviéndola (aunque más tarde llegara a afirmar con una perentoriedad que abre márgenes de sospecha que *la vida o se vive o se escribe*). En aquellas noches transcurridas mientras escribía *El difunto Matías Pascal*, ha descubierto que no pudiendo ya cambiar la vida que ya ha cambiado una vez, no puede hacer otra cosa que refractarse en una miríada de deformadas proyecciones de sí mismo. La parálisis que ha golpeado a Antonietta es la irónica, la material confirmación de que el camino que ha emprendido únicamente puede recorrerlo a solas.

Y en cuanto a ese *confesarse culpable* en el caso de haber enviado a Antonietta a la clínica, Luigi está persuadido de ser de algún modo culpable: no de las fantasmales traiciones de las que le acusa su esposa, sino de aquel blasfemo intento llevado a cabo por él de intentar obligar a Antonietta a traicionar su propia naturaleza. En esa partida

a dos manos que es el matrimonio, en ese cotidiano cómputo de debe y haber, la deuda de Luigi hacia Antonietta no podrá nunca extinguirse porque no es de ningún modo cuantificable.

Él ha intentado, durante el noviazgo y los primeros años de matrimonio, transformar a una simple esposa en una especie de enfermera espiritual que pudiese proporcionarle la medicina adecuada para alcanzar la paz de las tareas artísticas y espirituales, durante algún tiempo se ha ilusionado incluso con haberlo conseguido: *Yo he podido por fin alcanzar estos dos supremos ideales: el Amor y el Arte.*

El cerebro de Antonietta, sin embargo, ha sufrido un cortocircuito, pero ese chispazo ha iluminado el camino que Luigi buscaba.

STEFANO, LIETTA, FAUSTO

Luigi ha padecido mucho por los hijos que, todavía pequeños, han asistido, incapaces, al progresivo empeoramiento de la enfermedad de su madre; a menudo, vueltos a vestir deprisa y corriendo, se han visto zarandeados en dirección a casas de parientes y amigos, separados unos de los otros, a la espera de que pasara una crisis de la madre que a ellos, sin duda, debía de provocarles un inmenso miedo precisamente porque les resultaba inexplicable. Luigi ha velado por ellos como mejor ha sabido y podido. Cuando empiezan a crecer y a dar muestras de una definida personalidad, Pirandello no puede evitar sentir una profunda satisfacción: Stefano, el primogénito, tiende claramente a la escritura, mientras que Fausto, de un modo instintivo, natural, se inclina por el dibujo.

Pirandello, que le decía a Lucio D'Ambra *yo no he nacido comediógrafo*, se sentía en cambio haber nacido pintor. Ha escrito Antonio Alessio:

«Dondequiera que fuese, sobre todo en verano, se llevaba consigo el estuche de colores y fijaba sobre las láminas de las que siempre iba provisto las impresiones que la naturaleza le suscitaba, apreciando en ella la belleza pero buscando sobre todo penetrar en su significado y su misterio. La observación de la naturaleza le inducía más bien a la meditación que al entretenimiento. Un día, tras haber observado un declive frondoso de árboles y tras haber tachado a la naturaleza, contrariamente a lo acostumbrado, de estúpida, a quien le preguntaba por qué la pintaba entonces, le respondía: “¡Ah, ya!, pues precisamente por eso...” mientras reemprendía la pintura con intensidad».

No pintaba como un aficionado, en sus tablillas por lo general de quince

centímetros por diez no hay nada de naif, si acaso la adecuación al gusto de una época (su gran amigo Ugo Fleres, con el cual hacía incluso competiciones de pintura, se convertirá en director de la Galería Nacional de Arte Moderno). Algunas de sus pinturas han sido expuestas en Roma en los mercados de subasta durante el curso de una muestra sindical. Pirandello, además, durante los años 1895-96, reseñó numerosas exposiciones en periódicos y revista de arte.

¿Y qué decir de su Lietta? Todavía niña vive una vida sacrificada, sale para acompañar a la madre las veces que esta decide ir a hacer la compra, un poco para ayudarla y otro poco para vigilarla. De Roma apenas conoce las tiendas que hay debajo de casa, no tiene distracciones propias de su edad. Madurará bastante pronto, enfrascada en sus responsabilidades, en sus deberes. Al verla crecer así, Luigi siente satisfacción y pena a la vez, querría para su Lillinetta una vida normal, como la de las niñas de su edad. Y al amor paterno, fortísimo, se le añade una especie de vehemente compasión, de melancólica comprensión que cimentará el vínculo hasta hacerlo sospechoso a los ojos de Antonietta trastornados por los celos.

1915

En julio de 1915 Stefano es llamado a combatir y parte para el frente quizás en el momento más cruento de la guerra. Pirandello ha sido intervencionista y me atrevería a decir que no podía ser de otro modo, considerando los precedentes patrióticos de toda la familia, tanto por el lado paterno como por el materno. La marcha del hijo, sin embargo, le afecta profundamente, la preocupación por su suerte le mortifica día tras día.

Es en esta ocasión cuando su sentimiento de paternidad se tiñe también con los tonos de una trémula ansiedad materna.

La mujer no deja escapar la oportunidad para hacerle otras escenas violentas: no ya por celos, sino con la acusación de haber provocado él voluntariamente el alejamiento de Stefano. La situación familiar se va convirtiendo día a día en más peligrosa: una noche Luigi se despierta de repente y ve a Antonietta de pie al lado de la cama mirándole con un cuchillo en la mano.

Poco tiempo después de la incorporación de Stefano al campo de batalla, la madre de Luigi enferma gravemente. Sus hijos Lina y Giovanni se precipitan a Puerto Empédocles, a Luigi le es imposible seguirles y les confía una carta para doña Caterina.

Tú, mamá, que tienes más valor que todos nosotros, tú que tantas virtudes has sabido extraer de la azarosa vida, llena de grandes momentos en los que tu corazón se ha desvivido en abismos de sacrificio y tu mente se ha elevado en consideraciones supremas, más allá del bien y del mal, por encima de esta mezquina existencia terrestre. Tú, mamá, por todos nosotros, ordena una vez más a tu cuerpo cansado y atormentado resistir: queremos volver a encontrarnos una vez más todos juntos, cuando Stefanuccio regrese, para celebrar nuestra victoria, la victoria de Italia.

Pero doña Caterina ya no está en condiciones de ordenarle nada a su cuerpo: muere el 13 de agosto. La carta de Luigi le será colocada entre las manos y depositada junta a ella en el féretro. La última voluntad de doña Caterina, dejar la casa de Caos al hijo Vincenzo, será absolutamente respetada por todos los demás.

Pirandello advierte lúcidamente que la muerte de la madre señalará un giro irreversible en su existencia. A doña Caterina le dedica un escrito tan vibrante como discontinuo, donde la retórica patriótica se alterna con una verdadera, profunda conmoción. Escrito singular al que el autor quiere negar la difusión en la prensa nacional. Este *Coloquio* forma parte de un grupo titulado *Coloquios con los personajes*, pero estos coloquios no se entablan únicamente con personajes creados por su fantasía, sino también con criaturas que han existido realmente, como por ejemplo la madre. ¿Por qué entonces los llama personajes? ¿Quizás por un primer intento de objetivación? ¿Tal vez porque ya oscuramente empieza a cobrar forma su obra maestra y él comienza a ver el transformarse de las cosas vividas y sufridas en las formas y en los modos de los personajes teatrales? Sea como sea, durante aquellos largos días de recuerdos inevitables, Luigi sin duda habrá vuelto a recorrer el camino al lado de su madre, al igual que las ásperas vivencias familiares, y un momento de esta dolorosa reflexión aparece en el *Coloquio* cuando doña Caterina invita al hijo a *mirar también las cosas con los ojos de los que ya no las ven*. Que en palabras simples significa poner una distancia entre la pasión de la participación y la frialdad de la reflexión, y en esta recuperada distancia reexaminar, volver a ver, llevar a cabo una revisión no menoscabada por los hechos contingentes.

El 2 de noviembre del mismo año los peores temores de Pirandello se confirman. Stefano ha sido hecho prisionero. Luigi se lo escribe a su amigo Martoglio que, por su parte, acaba de perder a su hermano en la guerra.

Has de saber que la mañana del 2 de noviembre, a las siete y media, después de una noche de combate, ha sido hecho prisionero, durante la batalla de Oslavia, herido en el pecho, por fortuna levemente. Había recibido otra herida el día anterior, le habían dado algunos días de permiso para curarse, rechazó el permiso sabiendo que por la noche se reanudaría el ataque, y fue hecho prisionero. ¡Hace ya cerca de dos meses! Entre todas las desgracias que podían tocarle (está vivo de milagro), esta es sin duda la menor. Sé por él mismo que las heridas han cicatrizado del todo y estoy, por lo tanto, relativamente más tranquilo.

¿Más tranquilo? El ejercicio de la paternidad se complica para Luigi con nuevas

preocupaciones. El hijo está prisionero. ¿Qué significa estar prisionero? ¿Cómo reaccionará un joven como Stefano ante las reglas, ante las rígidas obligaciones del campo de internamiento? ¿No acabará sufriendo heridas psíquicas que tal vez le marquen indeleblemente? Desde lejos, Luigi quiere de alguna manera guiar esa reclusión.

Valor, Stefanuccio mío: no te abandones demasiado a la meditación y trabaja, trabaja lo más que puedas, no existe remedio mejor para este mal de la vida. Nadie mejor que yo lo sabe por experiencia.

Luigi equipara por tanto su sentirse prisionero, obligado dentro de un nombre que dice que no le pertenece, con la reclusión efectiva del hijo: aspectos diversos de este *mal de la vida*. Intenta incluso un proceso de identificación total:

Ayer, 2 de noviembre, aniversario de tu captura... me he despertado a las seis y he corrido rápidamente con el pensamiento hasta el lugar donde te encontrabas hace un año y he tratado de vivir con la imaginación las horas terribles de aquella mañana. ¡Ya puedes figurarte lo que he sufrido!

SIGUE LA GUERRA

El otro hijo, Fausto, es reclamado y enviado a Castelfranco di Sotto. La salud de Fausto no es sin embargo nada buena, se somete a las fatigas del adiestramiento militar cuando todavía está convaleciente de una repentina y reciente operación. Los tiempos son duros y a Fausto se le niega un mínimo de reposo. Pirandello, advertido, acudió apresuradamente al cuartel del hijo, pero no le encontró: había partido para hacer una marcha extenuante. Lo fue hasta tal punto que cuando Fausto, de regreso, se acercó al padre, se desmayó entre sus brazos. Pirandello se puso hecho una furia, empezó a despotricar, obligó al general a conceder a su hijo un permiso de convaleciente. En Florencia, se descubrió por fin que Fausto estaba tuberculoso y no se trataba de una excusa para exonerarlo del servicio militar. Fue enviado a casa. Cerrado el dramático paréntesis de Fausto, la preocupación por Stefano prisionero resurgió con mayor vigor. Las cosas para Stefano no marchaban bien. Desde Mauthausen (nombre que hoy nos suscita horribles recuerdos, pero que entonces era simplemente un atestado campo de internamiento), fue transferido a Bohemia, a Plan, donde el tratamiento era durísimo. Todos padecían hambre, incluso los carceleros y por eso los paquetes que Luigi enviaba al hijo a menudo no llegaban a su destino. En los húmedos barracones que no resguardaban de la lluvia, la existencia cotidiana era

harto difícil, se estaba al límite de la supervivencia. Y Stefano, como Fausto, enferma de los pulmones.

El sentido de la paternidad en Luigi se convierte entonces casi en una obsesión, hay en él seguramente una inconsciente pero exasperada confrontación con la conducta que, según su convencimiento, don Stefano tuvo con respecto a él: no, ni por un solo instante Stefano debe pensar que es de una sangre diferente, debe sentir la acuciante presencia del amor que le quiere de vuelta cuanto antes junto a él, rompiendo las barreras de la distancia y de la prisión.

Entonces orquesta un plan tortuoso para obtener la liberación del hijo enfermo.

A través de un amigo periodista, tras varias vicisitudes, consigue establecer un contacto con el cardenal Gasparri. El problema consistía sin embargo en el bien conocido anticlericalismo de Pirandello, tanto que grupos de jóvenes católicos habían obligado a retirar la comedia *¡Piénsalo bien, Giacomino!* del cartel del Teatro Alfieri de Turín. Entre el Vaticano y Pirandello, en definitiva, no corrían buenas relaciones. Gasparri dio muestras de ser un buen diplomático, prefirió pasar por alto al dramaturgo y escritor Pirandello para ocuparse cristianamente de un padre ansioso por la suerte de su hijo.

Gasparri convenció al Papa, Benedetto XV, para que escribiera una carta personal al gobierno austriaco (despachada a través de las autoridades eclesiásticas) en la que se pedía la liberación de Stefano Pirandello a cambio de la excarcelación de un prisionero austriaco, intercambio que debería efectuarse en Suiza. Los austríacos tardaron bastante en dar una respuesta. Cuando llegó, Gasparri convocó a Pirandello. Los austríacos habían subido el precio: a cambio de Stefano, querían la liberación de tres prisioneros de los cuales daban nombre y apellidos. Y esta petición la justificaron «con el hecho de que Stefano era hijo de un escritor famoso». Casi paradójicamente, la paternidad, tan obsesivamente enarbolada por Luigi, se convertía ahora, por un lado, en una especie de agravante, y por el otro, establecía en cambio inequívocamente el peso y las consecuencias de un nombre aceptado en consideración a aquel mismo nombre del que Luigi hubiera querido a toda costa renegar. De una forma y otra, la sombra de Stefano, el padre «abolido», según la feliz definición de Giudice, volvía a hacer acto de presencia.

De todos modos quien tenía que decidir ahora era el Gobierno italiano. Pirandello pidió y obtuvo audiencia de Vittorio Emanuele Orlando, siciliano y admirador suyo. Orlando prometió interesarse por el asunto y como primera medida indagó sobre los tres nombres que solicitaban los austríacos. Supo de este modo que se trataba de tres oficiales de marina, expertos y valerosos, los cuales, nada más ser puestos en libertad, serían sin duda empleados en acciones de guerra contra los italianos. Orlando llamó a Pirandello, le puso al corriente de la situación y luego concluyó:

«Tú dirás».

En realidad no había ninguna libertad de elección. Aceptar aquel intercambio significaba abdicar de un ideal patriótico que en Pirandello aún persistía, aunque

bastante más debilitado.

Dentro de mil años esta guerra atroz que ahora llena de horror al mundo entero figurará reducida a unas pocas líneas en la gran historia de los hombres; y ninguna señal de todas las pequeñas historias de estos miles y miles de seres oscuros, que ahora desaparecen arrastrados en ella, cada uno de los cuales habrá albergado también el mundo, todo el mundo en sí, y habrá sido, al menos durante un instante de su vida, eterno, con esta tierra y este cielo deslumbrante de estrellas en el alma, y su propia casita lejana, y sus propios seres queridos, el padre, la madre, la esposa, las hermanas arrasados en llanto, y quizás, ignorantes aún y absortos en sus juegos, los pequeños hijos, tan lejos, tan lejos. Cuántos de ellos heridos sin asistencia, moribundos sobre la nieve, sobre el barro...

LIETTA QUIERE CASARSE

Obligada por la locura de la madre a marcharse de casa y a vivir con unos parientes en Florencia, Lietta empieza a cansarse de la vida que se ve obligada a vivir. Como en otro tiempo ahora ya lejano pensó su padre, también a ella le parece que el matrimonio resolvería la situación. Y esta idea se la comunica a Luigi en una carta que no se ha conservado. El padre le responde con fecha 4 de octubre de 1918:

Y llego al punto más delicado de tu cartita. No sé el nombre del joven del que me hablas. Sin duda, no es para él una buena recomendación lo que me dices, es decir, que te es del todo indiferente, y que su mejor cualidad crees que consiste en ser rico y saber administrar con sensatez sus bienes. ¿Quieres casarte con indiferencia con un sensato montoncito de dinero? Mi querida Lietta, yo no sé: el modo en que me hablas del asunto, el juicio que implícitamente das del joven, lo que me manifiestas en torno a tu disposición hacia él excluyen en fin de forma absoluta la pregunta que me haces: «¿Qué me aconsejas tú, papá querido?». Yo no puedo responderte de otro modo que retorciéndote la pregunta: «¿Pero qué quieres que te aconseje yo, hija mía?». ¿Estás o no dispuesta a casarte con él, dado que te lo ha pedido? ¿Es un joven serio, bueno, honesto, de sana moralidad, de buena familia, de amables costumbres además de rico? ¿Conoce o no conoce las condiciones, materiales y morales, de tu familia, quiero decir lo de tu dote o la desgracia de tu madre? No me dices nada de todo esto. ¿Cómo quieres entonces que yo te dé un consejo?

En realidad el consejo a la hija se lo ha dado, ¡y cómo! Aparentemente se trata de un consejo sensato, pero que no quiere tener en cuenta su propia experiencia. En el

matrimonio con Antonietta, Luigi había visto un negocio y así lo había definido abiertamente: ¿por qué no dar a la hija la posibilidad de cerrar un negocio que tal vez podría resultar mejor que el suyo? De no haber intervenido la locura, el matrimonio con Antonietta, aún rebajada esta de rango a simple esposa y no a compañera en el camino del arte como había esperado, hubiera sido un buen matrimonio como tantos otros.

No es precisamente Luigi el que puede echar sermones contra los matrimonios sin amor. Y luego está la cuestión más insidiosa, soltada como de paso y bajo la forma de un acto obligado: *¿Sabe... lo de la desgracia de la madre?* Pretender que Lietta le revele de repente que tiene una madre loca a un joven que está manifestándole tímidamente alguna atención significa poner en una situación de incomodidad y de incertidumbre a cualquier pretendiente. Claro que es más justo y honesto que Lietta revele al probable novio *la desgracia* de la madre, pero en el momento oportuno, aquel que ella considere en su día más oportuno, de otro modo será como segar la hierba bajo los propios pies. Y Luigi lo sabe, tanto es así que la carta prosigue de esta manera:

Yo no quiero condenarte, Lietta mía, a vivir a mi lado una vida de renuncia y de sacrificio... Sé perfectamente lo que debería hacer para tener a mi hijita contenta, y lo haría de buena gana con tal de recibir este único premio: verla contenta.

También por esto, para evitar que Lietta se vaya de casa definitivamente, Luigi espera con impaciencia el regreso de Stefano de su reclusión: es necesario tomar la dolorosa decisión de internar a Antonietta.

LA LLEGADA DE DON STEFANO

Muerta la mujer, don Stefano se ha quedado solo, sus hijos han formado sus propias familias. Además su salud ha empeorado, se ha quedado medio ciego, camina con dificultad, tiene necesidad de asistencia. Habrá habido sin duda intercambio de cartas entre los hijos para encontrar un decoroso acomodo al viejo padre, pero al final se opta por la costumbre siciliana que consiste en que el padre, cuando se queda viudo y enferma, vaya a vivir con la hija mayor aunque esta esté casada. Así que don Stefano, haciéndose acompañar por el hijo Giovanni, va a la casa de Lina en Roma, donde esta se ha trasladado con la familia. Lina pone a su disposición un pequeño cuarto de su apartamento, que está justo debajo del que habita Luigi. Seguramente habrá habido algún altercado entre Luigi y su hermana. Lina no está en condiciones

económicas de afrontar las necesidades de don Stefano y Luigi se habrá comprometido a contribuir con los gastos. Es una participación a la que no puede sustraerse aunque quiera: le «toca», como se dice por sus pagos (y por los míos), es un acto obligado. Pero se origina una situación logística que en un principio habrá supuesto sin duda una grave molestia para Luigi, que había interrumpido las relaciones con el padre desde hacía tiempo. La pequeña villa que han alquilado se encuentra en la calle Pietralata, está rodeada de un jardín y se llega a ella a través de *una fangosa e impracticable callejuela casi campestre*. Una foto de aquellos años nos muestra a don Stefano en el jardín, con las dos manos aferradas al bastón, la gorra, los ojos cerrados detrás de las gafas, consumido por la vejez y por la enfermedad. Se vuelven por tanto inevitables los encuentros con el padre, sobre todo cuando él va a intercambiar cuatro palabras con la hermana Lina a la que ha estado siempre muy unido. Y habrá visto a menudo, desde las ventanas de casa, a don Stefano deambular con paso vacilante por el jardín, habrá visto la profunda transformación física de aquel hombre que en su memoria vive todavía joven, activo, violento. Y alguna que otra vez le habrá visto adormecido sobre el banco del jardín o sobre un sillón de mimbre llevado allí a propósito.

Dormía... con la cabeza calva, apergaminado, reclinado penosamente hacia atrás... Pero era un sueño bien distinto, el suyo. Un sueño con la boca abierta, de viejo cansado y enfermo. Los débiles párpados parecían no tener fuerza ni para cerrarse sobre los duros globos dolientes de los ojos empañados. La nariz se afilaba en el esforzado silbido de la respiración irregular que revelaba la enfermedad del corazón. El rostro amarillo, cavernoso, puntiagudo... con aquel hilo de baba que pendía del labio decrepito... ¡Qué crueldad, qué crueldad de espectáculo, aquel sueño de viejo! En aquella miseria infinita de aquel cuerpo exhausto en abandono estaba también la demostración más clara de las nuevas verdades que se le habían revelado.

La cita está extraída de un cuento titulado *La fe*, recogido en un volumen en 1922.

Trata de un joven cura que siente haber perdido la fe y quiere ir a contárselo a un viejo sacerdote del que depende, pero le encuentra dormido. Y *las nuevas verdades que se le habían revelado* en el cuento se refieren naturalmente a la crisis de fe del joven sacerdote. ¿Pero el amargo sueño del viejo don Stefano no habrá revelado a su vez una nueva verdad a Luigi? Por lo demás, la madre-personaje se lo había dicho ya en el *Coloquio* de 1915:

Mira las cosas también con los ojos de los que ya no las ven. Sentirás una congoja, hijo mío, que te las hará ver más bellas y más sagradas.

Y antes había contado refiriéndose al marido:

Tenía ya veintisiete años y ya no quería casarme; me tocó casarme porque él lo quiso, él que podía imponerse a mi corazón con su buen tipo y en mayor medida aún, en aquellos fervientes años, con aquel talante que vosotros hijos míos ya le conocéis y que todavía, viejo como es, le hace exaltarse y conmoverse como un niño ante cada

evento que acreciente el honor de la patria...

Y Luigi sin duda le habrá visto conmoverse y llorar allí, en el jardincillo, al oír las buenas noticias de la guerra victoriosa.

Eso es, mirar y volver a mirar una y otra vez a aquel padre, sobre todo a él, como una de las cosas que se miran con otros ojos: tal vez con los ojos con los que un autor mira un probable personaje. Como, por lo demás, ha sucedido ya con la madre.

LA CONFRONTACIÓN

Por otra parte don Stefano había sido ya personaje en los tres actos de *La razón de los demás*, centrados en la relación del padre con la prima ex prometida. En la realidad, aquel episodio estaba indisolublemente ligado a un gesto: el de Luigi escupiendo en la cara a la amante del padre mientras este permanece escondido detrás de una cortina y del que tan sólo se ven las puntas de los zapatos. Ahora se trata de correr aquella cortina, de llevar a las tablas a aquel que está detrás, recrearle como personaje visto, no ya con los ojos ofendidos de entonces, sino con los del autor, con otros ojos. Pero para hacer esto, más que una larga y atenta observación, se necesita una confrontación continua, cotidiana. Y es una confrontación que se desarrolla en dos planos: el de la realidad del padre viejo y Luigi padre a su vez y el de la memoria, cuando Luigi era el hijo que no quería reconocerse como tal, un hijo cambiado.

Es de aquellos años un cuento de título emblemático, *Cuando se comprende*. Se desarrolla en un compartimento ferroviario, y es el diálogo entre unos padres que van a despedir al hijo que parte al frente y el resto de los viajeros. En un cierto momento uno de estos dice:

Los hijos vienen no porque usted los quiera, sino porque tienen que venir; y se agarran a la vida, no sólo a la suya, sino también a la nuestra. Esa es la verdad. Y somos nosotros los que vivimos para ellos, no ellos para nosotros. Y cuando tienen veinte años... piense un poco, son tal como éramos usted y yo cuando teníamos veinte años. Estaba nuestra madre, estaba nuestro padre, pero había también muchas otras cosas, los vicios, la chica, las corbatas nuevas, las ilusiones, los cigarrillos...

Y somos nosotros los que vivimos para ellos, no ellos para nosotros: ha experimentado duramente sobre la propia piel la verdad de este aserto. Se ha comprometido hasta poner en riesgo su dignidad para que Stefano fuera liberado del campo de concentración bohemio; ha hecho casi el ridículo ante los ojos de un general protestando a favor del hijo Fausto, ha tenido que mandar al exilio a Lietta

para salvarla de la furia de la madre... ¿Pero qué ha conseguido? Advierte ya desde ahora que Fausto sabrá siempre poner una cierta distancia entre él y las cosas que hace, como hombre y como pintor, prescindiendo del afecto filial; sabe que Lietta está dispuesta a abandonarle porque siente injusto el exilio al que le ha obligado. ¿Y Stefano?, ¿ha seguido los consejos que él le ha dado por carta, sobre todo el de *no pensar*? ¿O tal vez esta entrometida, amorosa paternidad siempre presente no sólo en los actos sino también en los pensamientos de los hijos es en esencia una forma de violencia similar, si bien diferente en la forma, a la que don Stefano estaba acostumbrado a ejercer en su familia?

Preguntas, dudas, perplejidad.

Y le vuelve insistente a la memoria el episodio, llave de la ruptura con el padre, cuando le descubre con la amante. «Quedó en él un secreto dolor de culpa y remordimiento», escribe Gaspare Giudice. Y el mismo Pirandello, volviendo al episodio en el cuento de 1923 titulado *Regreso*, dice que *desde hacía un tiempo se sentía secretamente atravesado por el remordimiento de haber dejado al padre... sin querer preocuparse por él*.

Y ahora que le tiene delante todos los días, tan malparado, ¿a qué nivel asciende el malestar, el «secreto dolor»?

Y además, y sobre todo, ¿por qué el Luigi de catorce años no corrió la cortina, limitándose a escupir a la mujer? Hubiera sido tan fácil y tan lógico, tan natural, presa como era del disgusto y de la cruel intransigencia de la juventud.

¿No lo hizo por no encontrarse con los ojos del padre? ¿Para que aquel cuerpo escondido detrás de la cortina permaneciese sin un rostro que eternamente se le grabase en la memoria? ¿Intuía ya entonces que un día llegaría la hora de la razón, la hora de *cuando se comprende*?

EL PADRE: Para mí, señor, todo el drama consiste en eso... en el convencimiento que tengo, que cada uno de nosotros tiene —como puede ver— de creerse «uno», pero no es verdad: somos «tantos», señor, «tantos», como posibilidades de ser hay en nosotros: «uno» con este, «uno» con aquel, siempre diferentes. Y con la ilusión, mientras tanto, de ser siempre «uno para todos», y siempre «este uno» que creemos ser en cada uno de nuestros actos. ¡No es verdad! ¡No es verdad!

Bien que nos damos cuenta cuando en alguno de nuestros actos, por algún caso desventurado, nos quedamos de repente como atenazados y suspendidos: nos damos cuenta, quiero decir, de no ser todos los que somos en ese acto, y que sería por lo tanto una atroz injusticia juzgarnos únicamente por eso, tenernos atenazados y suspendidos por la garganta durante toda la existencia, como si esta se aglutinara toda entera en ese acto.

Es la intervención crucial del Padre en *Seis Personajes en busca de autor*. Ciertamente, los motivos necesarios para la abolición de la figura paterna han sido muchos, pero no hay duda de que el punto fuerte está representado por el hecho de haber Luigi atenazado y dejado suspendido al padre en el momento de sorprenderle con la

amante. E inmediatamente después de esta intervención, el Hijo (que aquí es en parte el propio Luigi) vuelve a proponer su no pertenencia a la familia, su ser diferente, cambiado, como aún creía por entonces:

EL HIJO: (Desentendiéndose, despectivo) ¡A mí déjame en paz! ¡Yo no tengo nada que ver!

EL PADRE: ¿Cómo que no tienes nada que ver?

EL HIJO: ¡Ni tengo nada que ver ni quiero tener nada que ver! Sabes perfectamente que no tengo nada en común con vosotros y que por lo tanto figuro aquí de más.

EL GRAN PUZZLE

El escritor Arnaldo Frateili recuerda que Pirandello, nada más acabar de escribir los *Seis personajes en busca de autor* reunió, muy emocionado, a los amigos para leerles su obra. Ninguno de ellos sabía nada o casi nada, el mismo autor parecía sorprendido de la violencia y de la rapidez con la que la obra había querido imponer su gestación. Dice Frateili:

«Nada más terminar de escribir los *Seis personajes en busca de autor*, Pirandello vino a mi casa a leer su obra. Estaba su hijo Stefano, Silvio D'Amico, Alberto Cecchi, Mario Labroca me parece, y dos o tres más... Nos sentimos atrapados y turbados no sólo por la obra, sino también por la pasión que Pirandello ponía al declamarla... Era una lectura en la que él desempeñaba el papel de todos los personajes y vivía intensamente, casi dolorosamente, todas sus pasiones, amor y odio, alegría y dolor, éxtasis e ironía... al oír su voz desde otra habitación, parecía no la de una, sino la de diez personas... Al final discutíamos como energúmenos alrededor de Pirandello».

La verdad es que malgastar aquí palabras sobre una obra que representa «la quintaesencia del drama moderno» es casi ridículo. Nos limitaremos a decir que tal vez marca la recomposición de aquel gigantesco puzzle que ha sido el entrecruzamiento entre la vida de Pirandello y su obra de escritor en un continuo vaivén desde la realidad a su transfiguración. En la aguda evocación que de Pirandello hizo Massimo Bontempelli en la Academia de Italia el 17 de enero de 1937, se dice que «todo el teatro de Pirandello es una denuncia de consecuencias». Y añade:

«Observad que muchos años antes de los *Seis personajes en busca de autor*, ya había escrito estas nítidas palabras: *La naturaleza se sirve del instrumento de la fantasía humana para proseguir su obra de creación. Y quien nace a merced de esta actividad creadora cuya sede se encuentra en el espíritu del hombre es ordenado por naturaleza a una vida de superior amplitud a la de aquel que nace del vientre mortal de una mujer. Quien nace personaje, quien tiene la ventura de nacer personaje vivo...* En definitiva, los personajes son la única verdad. Con el personaje la humanidad ha encontrado lo inconfundible, lo inmodificable, lo indestructible, lo eterno. Es decir, la certeza. El Padre de los Seis personajes, que como persona es el más abatido de los hombres, es el que puede levantar la cabeza con superioridad cuando le dice al Director: *Yo soy verdadero, vosotros no*».

En efecto, el Padre es verdadero, una certeza por lo tanto, ya que se ha convertido en personaje, mientras que el Director vive únicamente sobre las tablas del escenario. Este personaje del Padre es el que «se expresa la verdad más íntima de Pirandello» (Szondi), una verdad que se vuelve más fuerte por una especie de conmixión, de osmosis entre el autor y el personaje del Padre. Subterráneos, profundos, tenues canales que transportan linfa vital del uno al otro, y hacen difícil, en su entrecruzamiento, la identificación de la pertenencia. Y, bajo esta luz, la Premisa escrita *a posteriori* aparece como un malogrado intento de despiste, como si el autor quisiese lavarse las manos, imputándose todo a la Fantasía con la «F» mayúscula. Pero esa Premisa no sirve, no es suficiente.

EL DIRECTOR: ¿Y la obra?

EL PADRE: Está en nosotros, señor.

Diálogos como estos:

EL PADRE:...Mire: ¡mi piedad, toda mi piedad por esta mujer (señalará a la Madre) ha sido asumida por ella como la más feroz de las crueldades!

LA MADRE: Pero si me rechazaste.

EL PADRE: Ahí lo tiene, ¿la oye? ¡Ha creído que yo la rechacé!

LA MADRE: Tú sabes hablar, yo no... Pero créame, señor, después de haberse casado conmigo... ¡quién sabe por qué! (yo era una pobre, una humilde mujer...)

EL PADRE: Pues precisamente por eso, me casé contigo por tu humildad, que llegué a amar en ti, creyendo... (Se interrumpe ante la negación de ella; abre los brazos, en un acto desesperado, viendo la imposibilidad de hacerse entender por ella, y se vuelve hacia el Director) ¿No lo ve? ¡Dice que no! Espantosa, señor, créame, espantosa su (se golpea la frente) sordidez, su sordidez mental. ¡Corazón, sí, para con los hijos! ¡Pero sorda, sorda de cerebro, sorda, señor, hasta la desesperación!

¿A qué recuerdo real se retrotraen? Más que al momento de crisis conyugal entre doña Caterina y don Stefano cuando este vuelve a verse con la ex prometida, parecen referirse, si bien en una situación diferente, a la relación entre Antonietta y Luigi

cuando, descubierta la incapacidad de la mujer para seguirle en el camino del Arte, la «rechaza», es decir, la relega a la sola función de madre.

Y en esta otra intervención del Padre: *¿Comprende usted ahora la perfidia de esta muchacha? Me sorprendió en un lugar donde no debería haberme visto nunca, me vio cometiendo un acto en el que aparecí ante sus ojos como nunca debería haber aparecido ante ella; y de ese momento fugaz y vergonzoso, pretende forjar conmigo una realidad que yo nunca podía esperarme que tuviese que asumir para ella. ¡Esto es, señor, lo que más me pesa de todo!*, ¿no es ciertamente un reproche que Luigi se dirige a sí mismo por haber tenido durante años clavado, crucificado al padre en un solo gesto, en un momento fugaz de su vida, en un error?

Y en la réplica de la Hijastra: *¡Grita, mamá, grita! ¡Grita como gritaste entonces!*, ese *entonces* se refiere sin duda a la vicisitud vivida por los personajes en la fantasía del autor, cuando estaban en una especie de limbo de la creación, pero tal vez haya en el grito de la Madre, al sorprender a la Hijastra entre los brazos del marido, un terrible eco del grito desesperado de Antonietta cuando la locura le hizo suponer una relación incestuosa entre Luigi y la hija.

«La finalidad de los *Seis personajes*», ha afirmado Jean-Michel Gardair «consiste en este proceso de disculpa del Padre por la incriminación del Hijo, a través de la superposición fantasmagórica de dos escenas: el adulterio y el incesto. Si este texto es, en efecto, fundamental en la obra de Pirandello, lo es por razones opuestas a las que él elabora conscientemente. Pirandello finge creer que él ha “rechazado” a estos personajes porque no le interesaban y porque no tenían nada que ver con su drama personal, para hacer hincapié, en cambio, sobre la novedad teórica y sobre la maestría de su creación. Ahora confiesa él mismo haber escrito esta pieza en estado de trance y bajo el peso de la necesidad. De hecho, todo el aparato conceptual de la pieza (conflicto actores-personajes, la imposibilidad de dramatizar los fantasmas en ausencia del autor, etc.) no sirve más que para enmascarar el deseo (de Pirandello) de acusarse (de disculpar al Padre) en público. Deseo que desembocó en el memorable gesto con el que Pirandello se quita la máscara con ocasión del estreno (catastrófico) de los *Seis personajes*: por primera vez en su vida se presenta en escena para saludar al público, y lo hace precisamente para afrontar los silbidos».

Continúa Gardier a propósito de la muerte de la Niña y del suicidio del Muchacho:

«No se puede dejar de subrayar que la edad de los dos chiquillos, cuatro y catorce años respectivamente, se corresponde, en el primer caso, con la edad a la que murió una hermana pequeña de Pirandello, y en el otro, con la edad que él mismo tenía en la época de la escena trasladada a *Regreso*, al día siguiente de la cual una de sus otras hermanas menores se había vuelto repentinamente demente. Por último, con el siniestro estallido de risa de la Hijastra, con la cual termina la pieza, Pirandello atrae sobre sí la venganza de Antonietta, una Erinia demasiado sagaz que ha expiado con la locura el terrible privilegio de la clarividencia».

Las piezas de un puzzle que milagrosamente se componen en un dibujo unitario después de años de sufridas pruebas, destellos de luz que vuelven a insertarse en su origen prismático.

Muchas, demasiadas conexiones, a veces explícitas, a veces apenas esbozadas, otras veces sólo intuitas y que no se sabe si vale la pena sacar a la luz. Pero una cosa me parece clara: el disparo con el que el Hijo joven pone fin a sus días mata también una ilusión juvenil que se ha querido perpetuar a lo largo de los años con obstinación, con testarudez: ese disparo hace desaparecer al hijo cambiado, si es que ha existido alguna vez: ahora Luigi sabe con dolorosa certeza que la sangre que corre por sus venas es la de su padre. El cambio del hijo en la cuna no ha sucedido nunca; si ahora Luigi quisiera contar de nuevo la historia que la sirvienta Maria Stella le contó de pequeño, a esa historia la hubiera llamado sin vacilar «fábula».

LA NOCHE DEL ESTRENO

El alboroto que se desencadenó en el romano Teatro Valle la noche del 9 de mayo de 1921 con ocasión de la primera representación de los *Seis personajes* a cargo de la compañía dirigida por Dario Niccodemi, ha sido contado y descrito decenas y decenas de veces. Anotó Adriano Tilgher en su reseña aparecida en el diario *Il Tempo* del día siguiente:

«Muchísimas ovaciones al final del primer y del segundo acto, al término de los cuales Pirandello fue llamado al escenario no sé cuántas veces. Pero, a decir verdad, fue un éxito impuesto por una minoría a un público desorientado y perplejo, y, en el fondo, bastante ansioso por comprender. En el tercer acto, en cambio, el más flojo de todos, y que acaba de modo absurdo, se desencadenó una tempestad a la que los partidarios de la obra hicieron frente con energía. Y así acabó una velada que fue en verdad una batalla para todos, para el autor, para los actores, para el público y también para los críticos».

Tilgher achaca claramente la responsabilidad del hundimiento al tercer acto, al que juzga flojo y absurdo y sobre todo repetitivo:

«... el tercer acto, en el fondo, no hace más que “piétiner sur la place” del segundo, ya que en él todo se reduce a la discusión prolija de una tesis estética no demasiado brillante y novedosa: que la vida no es el teatro».

A muchos años de distancia, y desde su punto de vista, también Peter Szondi escribirá que el tercer acto es una «conclusión pseudodramática».

Habría mucho que decir sobre el discutido tercer acto, pero no es este el lugar. En realidad, al escribir sobre un público «desorientado y perplejo», Tilgher (que será quien revestirá de una teoría filosófica al teatro de Pirandello) nos cuenta de la misa la mitad.

Cierto que los espectadores se quedaron desorientados al principio cuando, al entrar en la sala, vieron que el telón estaba alzado y que sobre el escenario no había ni rastro de escenografía, llegando algunos al convencimiento de que el espectáculo había sido suspendido al ver además que había un maquinista clavando algo. En aquellos tiempos, ver el interior de la máquina teatral, observar lo que sucede detrás de los bastidores no despertaba curiosidad, sino que molestaba, resultaba incómodo. Los espectadores pasaron ciertamente de la inicial desorientación a la perplejidad cuando oyeron decir al Director el provocador diálogo:

¿Qué quiere usted que yo le haga si... nos vemos obligados a poner en escena comedias de Pirandello, que para entenderlas hay que ser un genio, que parecen hechas a propósito para que ni los actores, ni los críticos ni el público se queden nunca satisfechos?

La actitud del público fue a peor con la entrada de los seis personajes. Los espectadores, al oírles entrar por la puerta del fondo de la sala, la misma por la que habían entrado ellos, tuvieron que volverse hacia atrás desde las butacas sobre las que estaban sentados, es decir, se vieron obligados a dirigirse contra la orientación misma de la sala, como si hubiesen sido obligados a leer una línea de una novela impresa aposta al revés por el autor. Y más aún: estos personajes estaban ocupando el espacio reservado a los espectadores, caminaban por el pasillo entre las butacas, se paraban a discutir con los actores casi a los pies de los espectadores sentados en primera fila. Las primeras violentas reacciones tuvieron su origen en aquellos espectadores que querían defender su «territorio», era una revolución, la subversión de un orden establecido.

Al llegar a cierto punto el desencuentro entre la minoría de los partidarios y la mayoría de los discrepantes se volvió también físico, menudearon los tortazos, en los que destacaba el periodista Orio Vergani, púgil, diletante, amigo de Pirandello y cuya hermana, Vera, interpretaba el papel de la Hijastra (espléndidamente, recuerdan las crónicas), destaca también un poeta, Arnaldi, que echó abajo la puerta de un palco en el que había algunos silbadores. Muchos gritos de «payaso», de «manicomio».

Pirandello, que se había llevado consigo a su hija Lietta, parecía estar pasándose en grande con todo lo que estaba sucediendo, hasta el punto de que al final del acto tercero hizo acto de presencia en el escenario casi como si quisiera agradecer los silbidos y las discrepancias. Parece que llegaron a arrojarle calderilla.

Estamos más que convencidos de que la mayoría de los espectadores disidentes intuyó oscuramente que algo irreversible estaba sucediendo aquella noche en el Valle, que a partir de aquel momento, antes o después, el teatro ya no sería igual que antes. La suya fue la defensa de una idea del teatro que aquella noche estaba siendo hecha

añicos.

Pirandello aguardó una hora para salir con la hija del Valle, mucha gente le esperaba fuera y no parecía animada por intenciones amigables. Cuando se decidió, salió «por la puerta de servicio, que daba al callejón, un siniestro callejón de gatos muertos» (Vergani). Quería alcanzar sin ser visto la parada del tranvía, la llegada de un taxi hubiera podido hacer sospechar a los facinerosos. Fue justo al revés. Escribió Orio Vergani:

«Salió, con la hija del brazo. A la luz del primer farol fue reconocido. Se le rodeó para defenderle. Elegantes damas se reían repitiendo, con las bocas esmaltadas: ¡Manicomio! Jóvenes elegantes encorbatados de blanco se carcajeaban y proferían insultos. La hija, agarrada al brazo del padre, temblaba y casi no conseguía dar un paso. Otra gente acudía, silbando y riendo. Los policías no sabían si debían intervenir o no por “aquel loco de Pirandello”. Se acercó un taxi. Pirandello, a la luz de la plazoleta, recibía en la cara, con los labios apenas tocados por la ironía, los insultos. Nosotros tratábamos de evitar llegar a las manos hasta que no hubiese partido el automóvil. Hizo subir a la hija. Luego montó él a su vez y en el marco de la ventanilla, mientras daba la dirección de la casa lejana y melancólica donde al día siguiente reemprendería su trabajo, se vio todavía su cara. Los jovenzuelos elegantes le arrojaban calderilla. Y las señoras también, abriendo apresuradas sus preciosos bolsos. Todavía oigo el ruido del cobre sobre el adoquinado, la risa y los ultrajes».

Hay que decir que en Milán, la noche del 27 de septiembre del mismo año, la comedia, representada por la misma compañía fue seguida por el público con intensa concentración y terminó con un triunfo. Los milaneses habían tenido oportunidad de prepararse pudiendo leer en el ínterin el texto editado.

Aquella noche, en la plazoleta detrás del Valle, entre los que rodean a Pirandello y a la hija para protegerles de los excesos de los espectadores furiosos, hay un joven que intercambia alguna mirada con la asustadísima Lietta. Es Manuel Aguirre, agregado militar de la Embajada chilena en Roma.

EL LARGO LLANTO

Lietta y Manuel se conocen por tanto la noche del estreno de los *Seis Personajes* y menos de cincuenta días después se casan. Un flechazo ciertamente, pero hay que considerar también que Lietta, tras haber regresado del exilio florentino una vez internada la madre, comprende ahora que su destino, si no es capaz de salvarse a

tiempo, es el de marchitarse a la sombra del padre sin una vida propia. Y que Luigi no alzaría un dedo para mudar aquella trayectoria, proclive como es a una especie de egoísta ceguera en lo tocante a la condición en verdad nada dichosa de Lietta. Aquel matrimonio tiene en definitiva todos los visos de una fuga de la casa paterna, fuga hecha efectiva siete meses después, cuando Lietta y el marido se embarcan en Génova rumbo a Chile, y no se trata de un viaje de bodas o de una breve excursión.

Luigi y Stefano acompañan a la pareja a Génova, asisten al embarque, a la partida, en un día azotado por un viento gélido. Una vez que la nave ha zarpado, Luigi, seguido de Stefano, como bajo un shock, camina durante dos horas sin una meta precisa, le horroriza la habitación del hotel que le espera. Llega a Roma por la noche y mientras recorre la callejuela que le conduce a casa:

Oí de repente, bajo aquella luna, tu querida vocecita saludándome: «¡Buenas noches, papaíto!», como cuando me asomaba a la ventana del estudio para verte salir. Y el llanto me venció, y estuve a punto de caerme... Ahora vuelvo a oírla cada noche, al volver a casa, esa vocecita tuya: «¡Buenas noches, papaíto!» y cada vez que la oigo mis ojos se llenan de lágrimas y se me hace un nudo en la garganta.

Esta carta, fechada el 12 de febrero de 1922, es la primera que Luigi le escribe a Lillinetta, *mi guapa chiquitina*. Luego, nada más recibir una carta de la hija desde Barcelona, le escribe:

¡Lloraba como un niño! ¡Desde cuándo, yo!... También ayer por la noche Stefano y Fausto, al volver a casa juntos, antes de cenar, me han encontrado aquí sentado en el escritorio del estudio, llorando delante de tu carta... Tengo que hacerme fuerte, pero no lo consigo.

Es sincero al decirle a la hija el suplicio que le ha provocado su alejamiento, un suplicio que le impide disfrutar de lo bien que le va en el teatro, del éxito.

¿Pero cuánto hay también de inconsciente revancha por la fuga de Lietta en este hacerle valer el daño *irreparable* que el gesto de la hija ha provocado en él? Habiéndose convencido de que Lietta tardará en volver a Italia, planea una serie de conferencias por América del Sur para un posible encuentro. Nadie le ayudará. Saber luego que la hija va a tener un parto difícil le vuelve casi loco de angustia, se dirige al cardenal Gasparri que consigue recavar noticias, buenas, a través del nuncio de Chile. Pero que la hija viva su vida lejos de sus ojos es un hecho ante el que se rebela testaruda, absurdamente. Y, con el paso del tiempo, el sentimiento no se debilita, todo lo contrario. Escribe el 5 de junio de 1922:

... angustia y dolor sin fin, de verdad, Lietta mía, no resisto más tenerte tan lejos. A eso se ha reducido mi vida después de tu marcha. Pero ahora se ha convertido en algo que ya no es en verdad tolerable.

Y en otra carta declara solemnemente:

Si no regresas, muero desesperado. Qué quieres que se me dé a mí de la gloria, de las ganancias...

Y sigue:

Es necesario, absolutamente necesario que vuelvas cuanto antes, hijita mía, si no quieres que me muera de esta angustia que no puede tener consuelo.

Y otra vez:

Se me rompe el corazón, se me rompe el corazón. Si no regresas pronto, Lillinetta mía, no me vuelves a ver. He tenido que esperar a que el llanto se diluyera en mis ojos para ponerme a leer. No es posible que yo sufra tanto por ti... ¡No es humano! ¡Es absolutamente necesario que vuelvas cuanto antes!

La lejanía de Lietta asume ahora formas obsesivas: durante largos períodos envía, diariamente, a la hija una tarjeta mandándole recuerdos.

EL PADRE REENCONTRADO

La substancial transformación que ha tenido lugar mientras tanto en las relaciones entre Luigi y su padre se puede deducir de las noticias que le envía a Lietta y que aquí colocamos en fila, siguiendo el orden cronológico:

7 de marzo de 1922:

En casa de tía Lina todos están bien, incluido el Abuelo. Bajo a visitarle todos los días después de comer...

Y de abril de 1922:

He olvidado decirte que el Abuelo se cayó la otra mañana al levantarse de la cama y se ha hecho daño... Llamamos al médico que, por fortuna, nos aseguró que no era nada grave. De hecho ahora está mejor, aunque sufre mucho y le cuesta bastante respirar. Pero se pondrá bien.

24 de mayo de 1922:

Naturalmente la noticia del nacimiento se le comunicó inmediatamente a mamá por teléfono y se le participó también a tía Lina y familia, y por supuesto al Abuelo, convertido ya en todo un bisabuelo.

18 de junio de 1922:

Ya estoy en el período de exámenes, que me oprimen; y por añadidura, como si no fuese suficiente, el Abuelo ha tenido hace cosa de ocho días un ataque cerebral y está a punto de dejarnos. Nos habrá dejado ya cuando te llegue esta carta, ¡pobre Abuelo!

Y de julio de 1922:

Para hacer más insoportable todavía la existencia se añaden las condiciones del abuelo presa de la demencia de la arteriosclerosis. Físicamente, parece haberse

recobrado del ataque, pero se ha quedado hundido en la cama, loco, y está haciendo enloquecer a todos, gritando de día y de noche, delirando y rebelándose contra los cuidados de la enfermera que hemos tenido que coger (por supuesto a mis expensas) para que le atienda día y noche.

5 de septiembre de 1922:

... aumentan los impuestos, crecen los gastos para el Abuelo y la enfermera...

Luigi en sus cartas concede más espacio al abuelo de Lietta, don Stefano, que a la mujer recluida; a menudo se justifica diciendo que sobre la madre le escribirán Stefano y Fausto, quienes, dado que la van a visitar a menudo, están más informados que él. Pero la situación con el padre está destinada a una rapidísima mutación:

Y de enero de 1923:

He estado en Milán para poner en escena con la Compañía Nacional Ruggeri-Borelli-Talli Vestir a los desnudos. Estaba ocupado en los ensayos cuando me ha llegado como un rayo un telegrama de Stefano anunciándome la fuga del Abuelo de la casa de su hija Lina (ya no quiero llamarle hermana) y la invasión de mi cama por parte del «autor de mis días»; invitándose me pues, a regresar a Roma para tomar las medidas necesarias. Regreso y me encuentro el espectáculo que ya te puedes imaginar. La escenita de abajo, durante mi ausencia, ha sido de lo más obscena y desagradable. El Abuelo dice que desde hace meses y meses ha estado tragándose los malos tratos de la hija y de los dos nietos. No hay que creer a pies juntillas todo lo que dice, porque la verdad es que el pobrecito está ya chocho y afectado de demencia senil. Pero es innegable que nadie allí abajo le podía aguantar y que se le escatimaban los alimentos que el médico le había prescrito para después del ataque: alimentos de cuya compra me encargaba yo por completo. Figúrate que en lugar de caldo se le daba agua con apenas una dedada de mantequilla, que de una sola yema de huevo se le preparaban dos tacitas de crema (y el resto harina): y toda la fruta cocida se le disponía en una tacita baja del ancho de una moneda de dos reales. Hechas las cuentas se gastaban con él de ocho liras y media a nueve, y yo les daba diez. La discusión entre el abuelo y la hija ha estallado de forma violenta por un fútil pretexto: por una caja que Linuccia quería colocar en el cuarto donde él duerme. Iras, palabras gruesas, imprecaciones, vituperios. El Abuelo dice que le echó de la casa; la hija dice que fue él quien quiso marcharse y que ahora, se acabó, que en su casa no vuelve a poner los pies y que, si lo hace, se marcha ella. El hecho es que he encontrado al Abuelo instalado en mi habitación. He telegrafiado enseguida a tío Giovanni para hacer un consejo de familia y decidir sobre lo que se debe hacer, porque en mi casa no hay sitio para alojar a otro y yo no puedo condenar a Fausto a que duerma por mí en el suelo como un perro. De perro, de hecho, quería hacer yo, pero Fausto no ha querido permitirlo: me ha cedido su cama y su cuarto.

En medio de toda esta bendición de Dios ha tenido lugar el parto de Olinda el primer día del año... Un amor de niña... Los de abajo, reconociendo que no me es posible tener al Abuelo en casa, pretenden encerrarle en una casa de salud. Pero

como tú bien puedes comprender, a mí me resulta odioso hacer salir de casa a un viejo de 87 años.

Aún sin tomar a pies juntillas las palabras de don Stefano, resulta evidente que Luigi toma partido a favor del padre, negándose incluso, con uno de esos típicos arrebatos de ira, a continuar llamando hermana a Lina, haciéndole, entre otras cosas, meticulosamente las cuentas y acusándola incluso de sisar en la compra.

En esta carta se revela claramente que el único que pagaba todos los gastos romanos del padre, alimento, médico y enfermera incluidos, era Luigi: Lina había puesto a disposición un cuartito de su apartamento que cada dos por tres trataba de transformar en un trastero, desencadenando las iras de don Stefano. Luigi parece valerse de una amarga ironía llamando al padre, entre comillas, *autor de mis días*, pero la esencia de su discurso es una sola: no permitirá la acomodación de don Stefano en una casa de salud, no quiere que vaya a morir entre extraños. Por otra parte, alguna otra solución habrá que encontrar, el apartamento es demasiado pequeño, está ya a reventar: allí viven Luigi, el hijo Stefano con su esposa Olinda y la niña recién nacida, Fausto y el recién llegado don Stefano. Unas líneas más adelante, en la misma carta, Luigi comunica a la hija el propósito de comprar un apartamento para irse a vivir con el padre y con Fausto, dado que Stefano y su familia se cambiarán a otro cuarto. El propósito de Luigi es claro: tener al padre con él o, como máximo, enviarle a casa de algún otro familiar que esté en condiciones de hospedarle. Se entiende que, en este segundo caso, todos los gastos correrían de su cuenta.

19 de enero de 1923:

Tengo de nuevo a mi Padre en casa conmigo, me parece habértelo dicho en la carta anterior y haberte dicho también las razones. He roto toda relación con los de abajo. He hecho venir desde Siena al tío Giovanni para un consejo de familia que no ha conducido a nada, ya que tras haber escrito a la tía Annetta para rogarle que acogiera en su casa al Abuelo con una mensualidad de 650 liras, la tía Annetta me ha contestado que no podía dadas las tristísimas condiciones de salud de su marido que la obligan a dedicarle todas sus atenciones. De modo que el Abuelo se ha quedado en mi casa, durmiendo en la que fue tu habitación ya ocupada por Fausto, quien ha tenido que poner una tela metálica en su estudio para dormir, con el riesgo de envenenarse con el tufo de las pinturas. Y la casa, como te puedes imaginar, está patas arriba, debido también al nacimiento de la niña que nos tiene a todos ocupados, que llora a menudo por las noches y no deja dormir a nadie por la sonoridad de la casa. Aunque no estuviese el Abuelo, Fausto tampoco podría dormir en la habitación de al lado. He probado yo, durante tres noches, y no conseguí pegar ojo. El Abuelo está sordo, y no oye nada. Pero esto no puede continuar así...

Entretanto Luigi llama por primera vez en esta carta a don Stefano *Padre*, cuando en las anteriores, dado que escribía a la hija, le llamaba *Abuelo*. No se le pasa siquiera por la antesala del cerebro la idea de echar de casa al padre finalmente reencontrado. Fausto se las apaña de momento, pese a que *esto no puede continuar así*.

Y sin embargo, continúa:

5 de julio de 1923:

El Abuelo sigue bien. Me resulta cada día más fastidioso.

3 de agosto de 1923:

... el Abuelo se encuentra perfectamente a sus 88 años...

Hay una foto precisamente de aquellos días de 1923. Es una bonita mañana de sol. En un balcón, de pie, sonriente, Luigi tiene en brazos a la hijita de Stefano, que sonríe dichosa. Al lado de ambos, Stefano sonríe también, con la cabeza un poquito caída hacia abajo. Delante de ellos tres está don Stefano, vestido de adusto paño negro, la boca desdentada medio escondida entre la barba y los bigotes, con gafas, la cabeza ligeramente inclinada hacia un hombro, las dos manos sobre el bastón. Fijándose bien, el bisabuelo sonríe.

El escritor Arnaldo Frateili recordaba que Luigi en aquel período convencía a los escasos amigos para que «jugaran largas partidas a la manilla y a los tres sietes con el padre, que, ahora casi ciego y sordo pero todavía crítico y autoritario, su altísima y gallarda persona siempre erguida, exigía aquella distracción vespertina, teniendo que cargar el mismo Pirandello con el aburrimiento del juego y con la obligación de perder regularmente para no provocar el disgusto del viejo».

Y si se veía obligado a alejarse de Roma para la representación de alguna comedia, antes de partir encomendaba más de una vez a los amigos que fueran a visitar al padre y le hicieran un poco de compañía.

¿Hay padre más «verdadero» que éste? ¿Hay hijo más «verdadero» que este?

Ha llegado pues el momento de cumplir con lo que él considera un último gesto liberatorio: transcribir el lejano relato de Maria Stella. Es un cuento muy breve, titulado precisamente *El hijo cambiado*, aparecido en volumen junto a otros en 1925. Hay un yo narrador, un escéptico que asiste al desgarrado dolor de la madre consolada en vano por otras madres que creen ciegamente en aquella brujería. El cuento prosigue con la madre que, desesperada, va a ver a una hechicera, Vanna Scoma, para tener noticias del otro hijo, el verdadero, el suyo, que le ha sido robado. La hechicera le asegura que el otro hijo está bien y que continuará estando bien mientras ella siga tratando bien al hijo maltrecho que le han dejado a cambio. Algo que la madre hará y de vez en cuando, con el pasar del tiempo *Vanna Scoma, sin que fuera requerida, venía a darle noticias para sonsacarle alguna cosilla, noticias alegres: que su hijo crecía guapo y sano, y que era feliz.*

Don Stefano Pirandello muere en Roma, en casa de su hijo Luigi, en junio de 1924.

Luigi cuida personalmente los detalles de las honras fúnebres, que quiere que sean de una cierta solemnidad, las cuatro medallas garibaldinas del padre expuestas bien a la vista. Será enterrado en el Verano, en la tumba familiar, junto al cuñado Rocco Ricci Gramito, su compañero de armas. Sólo con la muerte del padre Luigi se reconcilia con su hermana Lina, rea, a sus ojos, de haber cometido una injusticia con

don Stefano.

EL JARRÓN GRIEGO

Un día, cuando Luigi era ya casi un muchacho, don Stefano llevó a casa un espléndido jarrón griego por el que le había limosneado algún dinero un campesino que se lo había encontrado, intacto, excavando en la campiña agrigentina. Un jarrón bellísimo del que Luigi se enamoró en el acto. Don Stefano le prometió que un día se lo regalaría. Pero el jarrón llegó a Roma después de la muerte de don Stefano, a primeros de julio de 1924. Dentro de aquel jarrón serán depositadas un día las cenizas de Luigi.

LA TRANSFORMACIÓN

Nada más morir don Stefano, a la familia le parece evidente que algo ha sucedido en el ánimo de Luigi. Se ha vuelto más arisco y cerrado, a menudo se pasa las noches en pie, paseando nerviosamente. Desde el piso de abajo le oyen moverse con agitación, a veces le oyen discutir en voz alta con un interlocutor inexistente. ¿Habla con el padre? ¿Le explica cómo y por qué había creído durante tanto tiempo ser un hijo cambiado?

Su sobrina Pina escribe a los suyos que veranean en Viareggio:

«El tío Luigi se ha vuelto escéptico, amargo y está profundamente enfadado con la vida... no encuentra sosiego y no tiene tampoco en cuenta las grandísimas satisfacciones que le ha procurado su arte. Nosotros asistimos estupefactos al continuo agitarse, tormentoso y voluble, de la Familia en el piso de arriba...».

Renata Marsili Antonetti, cuya abuela era Lina, la hermana de Luigi, anota a propósito de esta carta de Pina:

«Tenemos aquí la primera, lúcida noticia del cambio que se efectúa en Pirandello

después de la muerte del padre».

LA REPETICIÓN: LIETTA

Para conseguir el permiso paterno para casarse, Lietta ha tenido que aceptar que el futuro marido se someta, dando su palabra de oficial y caballero, a un expreso deseo de Luigi: la estancia en Chile debería ser lo más breve posible.

Te he confiado a un hombre de honor, del que tengo, como tú sabes, la palabra dada de que haría todo lo posible para traerte de vuelta a Italia cuanto antes.

Pero la situación de Manuel Aguirre en Chile ya no es buena, en su patria no gana lo que ganaba en Italia, tiene que buscarse un trabajo adicional. Luigi les ayuda enviándoles una mensualidad de intereses sobre la dote y, a petición, otras cantidades extraordinarias.

Sus lamentosas, desesperadas invocaciones al regreso de la hija, sus cotidianos *me muero si no vuelves* no ayudan sin duda psicológicamente a Lietta en el momento delicado de formar una nueva familia en tierra extranjera. La sordera de Luigi a la incomodidad de Lietta es total: el tan decantado amor paterno corre el riesgo de configurarse (y tal vez ya lo esté) como un desmesurado egoísmo.

Para sanear la situación, y dado que está buscando trabajo, a Manuel Aguirre se le ocurre la idea de cultivar las tierras que la esposa de Luigi tiene en Sicilia y de instalar además un criadero de ganado.

La primera parte de la respuesta de Luigi es entusiástica:

... ¡figúrate! Yo se las dejotodas en sus manos, todas, si él quiere, para que intente todo lo que quiera, en su exclusivo beneficio.

Pero inmediatamente después pasa a hacerle a Lietta una propuesta, para que se la comunique al marido, que esconde, objetivamente, una trampa. En la campaña romana, escribe, hay un general retirado, Perugino Bartoli, que tiene fincas agrícolas y criaderos. Si a Manuel le molesta ir a Sicilia, Luigi podrá encontrar el capital necesario para que su yerno se asocie con el general.

A Manuel no le molesta ir a Sicilia, le molesta a Luigi. Sicilia está lejos, no tanto como Chile, pero lejos de todas formas, mientras él lo que quiere *Lillinetta mía... es tenerte aquí, aquí con tu papá que no sabe y no puede vivir sin ti!*

Evidentemente Manuel quiere evitar a su esposa, y a sí mismo, la presencia obsesiva de Luigi. Y vuelve a informarse sobre las tierras de Sicilia, que son, responde Luigi, cerca de veintinueve hectáreas. Pero Luigi ha advertido en la carta de

Lietta que Manuel contempla la idea de arrendar tierras en Chile. Y esto desencadena su furiosa reacción.

Él me prometió, repitiéndomelo incluso pocos minutos antes de partir de Génova, que en un año o en un año y medio te traería de vuelta a Italia, corroborando así lo prometido cuando pidió tu mano y por lo que, repito, consentí el matrimonio. Sería una traición inicua, que yo no podría de ningún modo tolerar, si ahora él pensara faltar mínimamente a la palabra dada. Repito, no puedo y no quiero creerlo.

En esta carta, Pirandello vuelve a proponer las tierras de Sicilia (siempre preferible frente al peligro que Chile supone), vuelve sobre la posibilidad de comprar una finca en la campiña del Lazio y añade la nueva propuesta de la adquisición de terrenos en Maremma.

Pero al poco tiempo sucede algo mucho más grave que una disputa sobre los terrenos a comprar. Pirandello se entera de que la hija ha llegado a encontrarse en graves estrecheces económicas en el momento del parto y que el marido se ha justificado sosteniendo que el suegro no ha enviado parte de las remesas con los intereses de la dote.

Pirandello expresa en la respuesta su estado de ánimo con tres palabras: tormento, consternación, indignación. Y aclara:

Pero has de saber, Lillinetta mía, que mi indignación está justificada por hechos y datos precisos que obran en mi poder —y que puedo comunicarte cuando quieras— y de los cuales se deduce del modo más evidente que tu marido —por avaricia, o por alguna otra razón que desconozco— ha querido infligirme un martirio que ya no cesará hasta el día que hayas vuelto a mí; y que conlleva además esta bonita ganancia para él: la pérdida de toda confianza por mi parte en lo que a él respecta. Sé, remesa por remesa, todo el dinero que él ha tenido, sé lo que ha gastado realmente para el viaje (y no lo que él, mintiendo, me dijo a mí y te hizo creer a ti), sé cuánto se ha gastado en Roma, y tengo la certeza (a no ser que haya perdido el dinero en el juego o lo haya tirado a la basura) de que deliberadamente —repito, no sé si por avaricia o por otra razón— ha tenido la crueldad de empujarte a ti, hija mía, a infligirle al padre lejano, que tantas pruebas de benevolencia y de prudencia le había dado, el martirio de saberte en un país extranjero en manos de un hombre que ante una necesidad como esta, no podía darte ayuda —y todo ello sin ser verdad.

Luego, tras haberle sugerido a Lietta que el marido es un avaro, un mentiroso, un jugador y un derrochador, escribe palabras al límite de la decencia:

... aun a costa de proveer a tu mantenimiento y al del niño, debes regresar cuanto antes, si no quieres que enloquezca y muera a causa del tormento al que tu marido me está sometiendo.

Es una incitación al abandono del techo conyugal, que no es en verdad el modo más sensato de allanar la situación. Además Luigi, como de costumbre, no tiene en ninguna consideración el malestar de la hija, que apenas acaba de parir y se encuentra entre dos fuegos.

Manuel Aguirre contraataca entonces, escribiendo directamente al suegro, reprochándole los retrasos en los envíos de los intereses de la dote y presentándole las cuentas de otros gastos extraordinarios que ha tenido que sobrellevar. Luigi responde al día siguiente, 26 de junio, dirigiéndose a Lietta.

¡No tengo noticias tuyas! Ese me escribe y me habla de dinero, sin decirme una sola palabra acerca de ti... Me habla del dinero que aún no ha llegado... Entre paréntesis, para hacerme las cuentas de los gastos de los médicos, de la comadrona, de las enfermeras, entre paréntesis me habla de dos operaciones, una a ti, y otra al niño para arreglaros los piernos, y sigue hablándome de guastos, como si los guastos se los tuviera que pagar yo y eso fuera lo único importante. ¿Pero qué clase de ser es ese?, ¿qué clase de monstruo de inconsciencia o estupidez?

En la base de estos litigios, hay un hecho: la dote de Lietta, de doscientas mil liras, es en realidad, por el momento, nominal, está constituida por el dinero que Pirandello deberá recibir del editor Bemporad. Él envía por lo tanto a la hija un interés mensual de mil liras que se quedan en quinientas ya sea porque Luigi no puede enviar más o porque aplica la deducción de los consistentes anticipos que les ha enviado y siempre generosamente. En esta situación los equívocos y las tergiversaciones pueden ser bastante frecuentes. Surgen cuestiones sobre nueve mil liras de ropa para Lietta que Luigi no ha pagado y sobre otros honorarios a los que el yerno afirma tener derecho.

El viejo don Stefano, atacado de demencia senil, sin duda no sabe nada de la relación envenenada entre el hijo y su yerno por una cuestión de dote; si lo supiera, estallaría con toda seguridad en una gigantesca carcajada con su boca desdentada. Se está repitiendo lo que sucedió hace tanto tiempo, sólo que en el lugar de Calogero Portolano está Luigi Pirandello y en el lugar de Luigi Pirandello está Manuel Aguirre.

Escribe Maria Luisa Aguirre D'Amico, hija de Lietta, que ha reunido y publicado las cartas de Luigi a la madre: «Lietta y Manuel volvieron a Italia a principios de 1923... Lietta encontró al padre cambiado, respecto a los sentimientos que le expresaba en sus cartas. Los meses siguientes trajeron otros cambios: tuvo lugar la preparación y la aventura del Teatro de Arte, tuvo lugar el encuentro con Marta Abba. Lietta no supo resignarse a esta nueva realidad.

»Surgieron sinsabores, surgieron fuertes desacuerdos económicos entre el padre y el marido. A Lietta no le quedó más remedio que refugiarse en Chile. Entre el padre y la hija transcurrieron años de silencio».

Otra repetición irónica. Tal y como había sucedido en años ya lejanos, cuando el silencio se interpuso entre Luigi y su padre, el mismo silencio se interpone ahora entre Lietta y el padre.

Lietta volverá a Italia trayéndose con ella a una de las hijas y dejando a la menor en Chile con el padre. Encontrará en Luigi una disposición de ánimo diferente: el padre, que algunos años antes le había sugerido el abandono del techo conyugal, ya no es el mismo. Quiere, substancialmente, que Lietta regrese a Chile.

Se ha casado con un extranjero, no puede pretender quedarse en Italia si el marido no quiere y le llama a su lado. Si cree tener algún derecho, debido a los agravios sufridos, que pida la separación, que reclame a la otra hija y la pensión alimenticia, pero portarse así de manera indebida no le conviene. Y además es necesario ver si los agravios del marido son tan graves para que ella no pueda perdonarlos a fin de conservar para las hijas una familia y una casa a las que tienen derecho. Mi madre perdonó aun a sabiendas de que su marido había tenido una hija con otra mujer.

Con esta última frase, que evoca la importancia que tuvo en su existencia la traición de don Stefano, Pirandello le cierra irrevocablemente la puerta en las narices a la hija. Su vivencia personal le hace ver todo bajo una luz diferente.

Poco tiempo después, Lietta regresa a Chile. Volverá a ver a su padre en Buenos Aires, pero entre ellos volverá a interponerse un espeso silencio epistolar.

Lietta, ayudada por el padre, regresará de nuevo a Italia con las hijas. Luigi, el 13 de octubre de 1936, la espera a la llegada del barco.

Menos de dos meses después muere Pirandello.

LA REPETICIÓN: FAUSTO

Ya sabes cómo es Fausto, escribe Pirandello a Lietta en una carta. Y por cierto, ¿cómo es Fausto?

Fausto es un joven de pocas palabras, tiende a encerrarse en sí mismo, a tener una vida propia. Ha tenido que interrumpir los estudios clásicos por la llamada de las armas y por la enfermedad y luego, después de la guerra, inclinado como está a la pintura (cosa que llena de alegría al padre), toma lecciones de Lipinsky. Más tarde se inscribe en la Academia del Desnudo, donde sigue las enseñanzas de Felice Carena. Las primeras telas dignas de ser «expuestas» se remontan precisamente a 1923. Luigi le ha alquilado un pequeño estudio, le paga las modelos que a veces se alternan, dos al día. En una carta del 11 de junio de 1922, Luigi le habla así a Lietta de una pintura de Fausto:

Es un gran cuadro con cinco figuras: cuando esté acabado, como espero, supondrá para Fausto un triunfo seguro, porque el cuadro es bello y significa algo. Se trata de tres jóvenes desnudas junto a un espejo de agua, sorprendidas, turbadas, aterrorizadas por la aparición del espectro de la vejez, que es simplemente una vieja también desnuda que parece querer sumergirse en el agua mientras permanece entre

ellas como un pilar a punto de derrumbarse; detrás de la vieja hay un niñita asombrada: el fondo son árboles. Este breve esbozo te bastará para imaginarte el cuadro.

El subrayado de *significa* es de Pirandello. Leído desde el punto de vista decimonónico al que Luigi está ligado, el cuadro significa efectivamente lo que él le cuenta a la hija, una anécdota. Pero en esta lectura narrativa de la pintura se encuentra ya la semilla de la divergencia futura entre Fausto y el padre. Pirandello no habla de colores, de materiales, de volúmenes, no toca ni siquiera de lejos el sentido de la búsqueda de Fausto, en aquel período bajo la influencia de Cézanne y del Expresionismo.

Desde las más tempranas pruebas pictóricas de Fausto, Luigi trata de imponerle su personalísima manera de hacer un cuadro. De Luigi no existen pruebas o bocetos, solamente cuadros completamente terminados y no porque Pirandello haya destruido los intentos precedentes. Era capaz de acabar un cuadro en dos horas y no comprendía por tanto las vacilaciones, las dudas, las reconsideraciones del hijo, las telas que este dejaba a medias.

Hay a este respecto un episodio revelador que se remonta a julio de 1919. Mientras los Pirandello se encuentran de vacaciones en Viareggio con los amigos Frateili, Fausto quiere hacer el retrato de la señora Frateili. La señora posó pacientemente durante algunos días y por fin el retrato fue terminado. Pero Fausto, que no había quedado satisfecho, lo destrozó con un golpe de espátula. Luigi, que estaba presente, se enojó.

—¿Pero qué haces? ¿Has molestado a la señora durante tanto tiempo para nada?

Le pidió a Fausto una tela y los colores y en dos horas él mismo hizo el retrato. Se lo mostró a todo el mundo satisfecho, sin tener en cuenta de ningún modo la humillación que infligía al hijo. Tal vez Luigi creía encontrarse en alguna de aquellas competiciones de pintura que había emprendido con su amigo Ugo Fleres.

Fausto, esquivo, apartado, atormentado por la búsqueda, comprendió enseguida el peligro que comportaba la ingerencia del padre en su arte y se sustrajo a su influencia (*Ya sabes cómo es Fausto*).

A finales de 1927 Fausto se va a París con Capogrossi. Permanecerá allí tres años profundizando en las observaciones de Picasso y Cézanne y frecuentando el grupo de italianos que forman, entre otros, Severini y de Chirico, Campigli y Sabino.

En París, el 5 de agosto de 1928 le nace su hijo Pier Luigi. Anota en una especie de diario:

«... ha nacido el hijo: él mismo, como un impulso irrefrenable... Me eché a llorar en el estudio ante el dichoso evento porque la importante función de padre me resultaba nueva: su significado, su importancia, de qué modo encuadrarla y resolverla. Y como la pintura no tenía nada que ver con aquello, compuse frente al espejo una pose que derrochaba sentimentalismo».

Celoso de su vida, no le comunica nada a nadie. Luigi se entera casualmente por

un amigo de que su hijo Fausto ha puesto casa y ha tenido un niño. Durante toda la vida será para él un amadísimo extraño. ¿Qué ha hecho para que el hijo se distancie tanto de él?

Es otra repetición, dolorosa, de lo que sucedió entre él y don Stefano, sólo que aquí no hay características de desencuentro o de dramatismo. *Ya sabes cómo es Fausto.* Y Maria Luisa Aguirre D'Amico escribe de Fausto:

«Contrariar sus iniciativas era impedirle trabajar. Y su vida se identificaba con el trabajo. No quería ser distraído».

Y el padre contrariaba sus iniciativas, apenas se presentaba la ocasión. El 1 de junio de 1928 Pirandello le escribe así, desde Pordenone, al hijo que está en París:

Es curioso cómo tú, que sabes ver y expresar tan bien lo que sucede en tu interior, no encuentras luego el camino para salir de esas opresivas condiciones de espíritu. ¿Por qué cuando te pones a pintar miras con los ojos de los demás, tú que tienes tan buenos ojos para mirar en ti mismo? Es necesario que te liberes de cualquier preocupación de modernidad para que no acabes pintando como todo el mundo pinta hoy en día, es decir mal. He visto en Venecia a los Novecentistas: horrores por un lado y academicismo insulso por el otro; y todos iguales. Es en verdad una horripilante aberración, que parece no tener fin. Para volver a ser ingenuos emborronan como chiquillos, para demostrar que son sabiondos copian fría y estúpidamente. Ninguna sinceridad. Esfuerzos inútiles. Aborrecimiento de todo tipo, de cualquier espontáneo abandono. Y ninguno piensa que el único pintor moderno que ha conseguido hacer algo, ser él, ha sido Spadini por esta única y simple razón: que en un determinado momento ya no quiso saber nada y se abandonó a la alegría de pintar como veía y lo que veía. No hay otro camino, no hay mejor salvación que esta. Si tu sinceridad es pensar en un modo tuyo particular que consigues expresar tan singularmente en tus cartas, pues bien, pinta tus pensamientos, serás sincero y te expresarás: expresarás cualquier cosa.

La vigilancia crítica mata el arte. La crítica de arte moderno es mortal. La lleváis todos en la sangre. Es necesario liberarse. Verte tan inseguro, tan descontento supone para mí una gran aflicción...

En conclusión, Fausto comunica al padre algunas fases de su búsqueda pictórica, sufrida como auténtica y nada fácil. Ante este estado de ánimo Pirandello se declara negado, hasta el punto de llamarlo simplemente descontento. Y la invitación de seguir el ejemplo de Spadini, a un joven pintor que está interrogándose sobre Picasso, linda con lo ofensivo. Luigi invita al hijo a dejarse llevar por un espontáneo abandono: justo lo contrario de lo que él, como escritor y dramaturgo, suele hacer.

Una incomprensión total, una incomprensión pareja a la de don Stefano con respecto a él. El mismo Fausto subraya, con bastante garbo e ironía, lo muy diferentes que son padre e hijo. Cuenta de un día que Luigi le va a ver al campo, donde Fausto, la esposa y el pequeño viven en una «pocilga de caserío romo y congestionado de verde». Luigi mira alrededor, no ve ningún cuadro en curso y pregunta: «¿Qué

haces?». Por toda respuesta, Fausto le invita a seguirle a través de un castañar en pendiente, «y luego a descender a tumba abierta por nudosidades enzarzadas de un verde austero y profundo, hasta llegar a las devastaciones entre el cañaveral y las fosas del arroyo». Finalmente llegan, Luigi respira agitado.

«Pero habíamos alcanzado la meta, y nos sentamos sobre los peñascos entre el chapoteo del agua que corría cantarina a través de los grandes y pulidos guijarros y el susurrar de aquella miriada de cañas paniculadas de hojas colgantes y afiladas como ostensorios. Le señalé en silencio las familias de lirones correteando sobre las ramas practicables y su continuo restregarse y perseguirse, su roer y picotear furtivo, y luego el vuelo de los mirlos entre caña y caña, que al primer reclamo se hacía doméstico, y el rápido abreviar de la garduña puntiaguda, y el afanarse de los sapos despatarrados sobre las hojas sumergidas, aliviándose de su catarroso reclamo, casi un reproche inconexo, arrogante.

»Mi padre miraba y me miraba tratando de establecer un nexo entre aquellas cosas y yo. Pero luego el encanto de aquel estado inefable debió de penetrarle. Era una condición de limbo, un poco asustada pero no ajena a perderse en una distracción de la que el retorno pudiera resultar abstruso o problemático. Era fácil, en cambio, aferrarse al profuso y tierno verde del proclive cañaveral, flexible por una antigua metamorfosis. Pero ya el hecho de ser dos, mirándonos, nos mantenía al límite de una recíproca razón que se hacía consciente. Ha dicho despacio, recobrándose: “La estúpida naturaleza”, mientras asentía. “¡Qué estúpida es!” complaciéndose.

»Regresamos más tarde asidos de la mano, ayudándonos. Debe de haber pensado que soy un holgazán de buenos sentimientos y escasos deseos».

LA REPETICIÓN: STEFANO

De los dos varones, Stefano es el hijo predilecto de Luigi, mientras Fausto lo es de la madre Antonietta. Stefano siente pronto la vocación teatral como autor dramático; más tarde se convertirá también en poeta, siguiendo en esto a la inversa el camino de su padre que fue poeta en sus orígenes. Stefano advierte enseguida el peso de un nombre que inevitablemente le supondrá comparaciones con el padre: elige como pseudónimo el de Stefano Landi. Lo cierto es que sin quererlo, pero sólo con su único existir, Luigi obliga al hijo a un cambio de nombre. Transcribo por entero una poesía de Stefano incluida en el libro *Las formas*, editado por Bompiani en 1942, titulada *Ciclo*:

*Vedo che ci sentiamo
come per sempre vivi
(oh, sentirci altrimenti, è già morire)
anche, da sempre nati
(forse, insieme col mondo)
e a questa verità del sentimento
(sorriderà la mente)
bello trovare dov'è la ragione.
Lasciate fare al cuore.*

*Figlio da sempre, io. E, figlio mio,
quest'è vero!
per me sei da sempre nato.
... Così siano i tuoi per te.*

*Padre per sempre, io. E, Padre mio,
sì, ch'è vero! a me sei per sempre vivo.
... Così sia tuo padre a te.*

*Come da sempre vivi siamo figli
come per sempre vivi siamo padri,
e per questo sarà che uomo sta.*

*Stringiti al figlio, stringiti al padre,
padre e figlio resti.*

*E il mondo è un giro
che ripassa, dentro.*

*Dà
una volta in un respiro.*

*Certo è
un giro di pensieri chiari e bui
che non si rompe mai.*

*Non si può mai finire
d'avere il giro delle cose in noi.*

Morire?

*Non si può.
E nascere neppure.*

*In verità
come da sempre nati
come per sempre vivi
siamo qua.*

(Veo que nos sentimos / como para siempre vivos / (oh, sentirse de otro modo, es ya morir) / así como nacidos desde siempre / (tal vez, a la par con el mundo) / y a esta verdad del sentimiento / (sonreirá la mente) / bien estaría encontrarle la razón. / Dejadle hacer al corazón.

Hijo desde siempre, yo. ¡E, hijo mío, / esto es verdad! / eres para mí desde siempre nacido. /... Así sean los tuyos para ti.

Padre por siempre, yo. ¡Y, Padre mío, / sí, en verdad! / vivo para mí eres para siempre... Así sea tu padre para ti.

Como desde siempre nacidos somos hijos / como para siempre vivos somos padres, / y tal vez es por eso por lo que el hombre permanece.

Abrázate al hijo, abrázate al padre, / padre e hijo permaneces. / Y el mundo es un círculo / que vuelve a pasar dentro de nosotros. / Da / una vuelta en un respiro. / Cierto es, / un círculo de pensamientos claros y oscuros / que nunca se rompe. / Nunca se puede poner fin / a este girar de las cosas dentro de nosotros.

¿Morir? / No se puede. / Y nacer tampoco. En verdad, / como desde siempre nacidos / como para siempre vivos / estamos aquí.)

La posición de Stefano está clara desde el principio: «Hijo desde siempre yo».

Empieza siendo periodista con diversa fortuna, no ciertamente por la calidad del trabajo que sabía desarrollar, sino por las vicisitudes económicas de los periódicos en los que colaboraba. Y escribe con frenesí bajo la mirada amorosamente vigilante y amorosamente entrometida del padre. Stefano debuta en Roma en mayo de 1923 con una comedia, *Los niños*, puesta en escena en el Teatro de los Italianos y sobre la cual Luigi no hace ninguna mención en sus cartas a Lietta. Un mes después, otra comedia suya se representa en el prestigioso Teatro Argentina.

Stefanuccio ya te habrá dicho que su Casa de dos pisos se pondrá en el Argentina. Se la dirijo yo por encargo de Niccodemi que, como te decía, está de viaje.

En la carta siguiente le relata a Lietta a propósito de la velada:

Stefano ya no tiene tiempo para hacer nada. ¡A saber desde cuándo no te escribe! Ni siquiera te ha escrito para contarte el resultado contrastado de su Casa de dos pisos representada durante dos noches en el Argentina. ¡No puedes imaginarte lo que yo he sufrido! El público demostró desde el principio su mala acogida, silbando y riendo. Pero con todo, el tercer acto tuvo el poder de hacer callar a todos los malintencionados y de imponerse magníficamente: hasta el punto de que el final de la comedia fue saludado con siete ovaciones. En definitiva, una velada agitada. Y Stefano, si no victorioso del todo, ha salido con honor.

Esta vez, como en el caso de la puesta en escena de *Vestir a los desnudos*, Stefano sustituye al padre en la preparación de los actores, dado que de la comedia conoce todas las más recónditas intenciones: sin duda no se le habrá ocurrido ni en sueños cambiar un solo diálogo, por respeto al texto escrito por Luigi. Pero seguramente no

habrá sido lo mismo en el caso de la *Casa de dos pisos*: demasiado fuerte la personalidad del Pirandello «director» para no superponerse a la figura del autor.

Fausto Maria Martini, crítico y autor dramático además de amigo de los Pirandello, padre e hijo, reseñó al día siguiente la comedia en su periódico.

Después de haber recordado su elogio por los conocimientos artísticos de Stefano a propósito de «un exquisito acto de poesía», es decir, *Los niños*, Martín lamenta no poder hacer otro tanto con *Casa de dos pisos* porque encuentra una enorme distancia entre propósito y realización, aunque reconoce a su autor «un ansia encomiable por no recorrer caminos trillados y por revelarnos a toda costa una visión original».

En una casa de dos pisos que un arquitecto, Federico Assalente, se ha construido, en uno de ellos vive Federico con su esposa Evelina y en el otro los tres hijos de la pareja, Piero, Lidia y Fabio. Pero entre los dos pisos no hay comunicación: los dos ya no jóvenes progenitores viven aislados en su mundo de pasión exclusiva, mientras los tres hijos están abandonados a sí mismos y viven todos los dramas propios de su edad. Pero un día Evelina muere, después de haber rogado en vano al marido que considere a «los hijos con ánimo de padre», y la familia se desperdiga. Se queda Fabio que, en una dramática escena, le recuerda a Federico la invitación que la difunta le había dirigido para volver a ser padre. Los dos acaban conteniendo por el amor de la desaparecida Evelina, esposa y madre. Fabio entonces se mata, para dejar «el inamovible, horrendo espectáculo de su cuerpo entre el padre y la imagen de la madre invocada».

Resultan evidentes las referencias de Stefano, aunque estén transferidas y readaptadas, a ciertas situaciones autobiográficas. Pero la dramaturgia, según Martini, no está conseguida porque Landi no ha tenido el coraje o la capacidad de «empujar hasta el máximo de sus fuerzas reveladoras esta experimentada interpretación lírica de un medio familiar, sobreponiendo a esta una especie de elaboración dialéctica a lo Pirandello, encaminada a señalar a los espectadores el modo en que, durante la crisis más aguda del drama, cada uno de los personajes se ve ante sí mismo y ante los demás; pero no ha conseguido la completa fusión de las dos diferentes técnicas (¡mucho más noble artísticamente aquella con la que en un principio había hecho resplandecer su ingenio!)».

En definitiva, las últimas líneas dejan traslucir el pesar de Martini porque Stefano, el poeta Landi, el lírico Landi, se ha plegado a las «elaboraciones dialécticas» de Pirandello, cayendo en «una suerte de ambigüedad gravemente nociva para la claridad de la comedia».

Durante trece años seguidos, Stefano dejará de estrenar teatro. Fundará compañías teatrales, será ayudante de dirección de Renato Simoni, escribirá una novela que en 1935 ganará el premio Viareggio. En enero de 1936, la compañía Tòfano-Maltagliati-Cervi estrena por fin una nueva comedia de Stefano, de título emblemático, *Se necesita un padre*. Es una obra madura, amargamente irónica, que trata de la singular relación entre un padre y un hijo. Tampoco aquí faltan las

referencias autobiográficas. En un alarde de ingenio, Alberto Savinio, que conocía perfectamente hasta qué punto Stefano estaba sometido «a la entrometida importancia» de Luigi, dejó entender en un escrito que precisamente para el autor «no se necesitaba» un padre (Sciascia).

Luigi muere en diciembre del mismo año.

En 1942, Stefano estrena la que sin lugar a dudas permanece como su comedia más hermosa, más alucinada, más desconcertante. También aquí el protagonista es un padre que desesperada, trágicamente trata de hacer vivir una vida normal a su hijo minusválido.

Mientras Luigi Pirandello siga vivo, hará endosar con la librea de *alter ego* menor a su hijo Stefano, y este, con devoción filial, cargará con ella resultándole luego casi imposible quitársela de una vez para siempre. Y habrá momentos en los que Stefano se sentirá bastante a disgusto. Escribe Sciascia:

«Agitadas, por lo tanto, sus relaciones: como por lo demás habían sido, por razones que podrían llamarse “maternas”, las de Luigi Pirandello con su padre. Y había momentos, según parece, en las que estas agitadas relaciones se entramaban con el pretexto —completamente siciliano— de las “perras”, y otros en los que se convertían en absolutamente pirandellianas. Se tiene la fundada sospecha de que artículos firmados por el padre hayan sido escritos por el hijo, como el publicado en 1933 en la revista *Occidente* que se titula *No hablo de mí*, pirandelliano al máximo. Lo que para el padre habrá sido un juego, una diversión, pero —exceptuando el aliciente económico— no ciertamente para el hijo».

¿Un juego? ¿Una diversión? No lo creemos. Y tampoco complacencia, ni satisfacción. Un hecho, a los ojos del padre, completamente natural. Porque Luigi ha conseguido, sicilianísticamente, hacer de su hijo algo completa, enteramente «suyo». Aquello que don Stefano, después de muchos intentos, no había conseguido hacer. Stefano Landi, a pesar del apellido diferente, sabía perfectamente, desde su nacimiento, que no era un hijo cambiado.

BREVE HISTORIA DE LA «FÁBULA»

Cuando Pirandello empieza a darle forma a la que, aunque inacabada, habrá de ser una de sus obras mayores, *Los gigantes de la montaña*, retomará el tema del hijo cambiado (ahora llamándolo decisivamente «fábula» y escribiéndolo en verso, casi como para subrayar precisamente el carácter fabulístico) y fingirá que es la obra de

un poeta muerto suicida (el hijo cambiado-Luigi se suicida, a nuestro parecer, en los *Seis personajes*). Una obra de la que la condesa Use, la protagonista de los Gigantes, que ha dedicado al poeta su existencia, dirá algunos versos durante el encuentro con los Scagnolati. Otros de los versos se recitarán en la escena que se desarrolla en la habitación de las apariciones que hay en la villa de los Scagnolati; la misma condesa Use será despedazada por los siervos de los Gigantes justo cuando trata de recitarles la primera escena de la *Fábula*. Puede que Luigi no pretendiera escribir nada más de la *Fábula*: aquella primera escena le era más que suficiente para la función que tenía que desempeñar en los *Gigantes*.

Pero en 1932 hizo un libreto de ópera para la música de Gian Francesco Malipiero.

Sobre cómo fueron las cosas, las versiones son dispares y contrapuestas. Algunos dicen que fue Malipiero quien le insistió a Pirandello para que hiciera el libreto, a través del común amigo Mario Labroca, y que Pirandello terminó cediendo al final para quitarse de en medio al importuno. La versión del maestro Malipiero es distinta. Él sostiene que fue Mario Labroca quien le hizo saber que Pirandello tenía preparado para él un libreto y que aceptó un encuentro a regañadientes. El relato que Pirandello le hizo luego de la trama le dejó indiferente, «pero la lectura del primer acto, el único acabado porque estaba incluido en *Los Gigantes de la montaña*, me entusiasmó hasta el punto de que más tarde conseguí asimilar el segundo y el tercero (“añadidos”)».

En realidad, creemos que detrás de toda la historia esté Mario Labroca, que la idea de hacer escribir un libreto a Pirandello ha sido suya y que ha maniobrado con los dos para conseguir su propósito.

Malipiero, con el libreto completo en mano, se da cuenta de que Pirandello ha olvidado escribir el elenco de personajes. Se lo pide y recibe una respuesta extraña, al menos en apariencia. De hecho Pirandello se niega a hacer aquel trabajo tan simple, utilizando, para justificar el rechazo, palabras fuera de tono. Le escribe que sólo el hecho de posar los ojos sobre la *Fábula* representa para él un gran peligro.

El peligro de que se me vuelva a encender la fantasía y me induzca, en lugar de a añadir simplemente la lista de personajes, a volver sobre el trabajo hecho, a limar, a cambiar... ¿y quién sabe?, incluso a arrojarlo todo por los aires para rehacerlo todo desde el principio... Te pido que me evites la posibilidad de un gran peligro...

¿Es verdaderamente el grave peligro al que alude el riesgo de la reescritura, de la corrección? ¿O es que Pirandello ya no tiene ganas de volver a recorrer una vez más una vivencia que marcó su vida? ¿Sigue estando por lo tanto la «fábula» viva y punzante, sobre todo cuando se ha revelado un largo error, una fantasía infantil transformada dolorosamente en verdad?

La fábula del hijo cambiado, musicada por Malipiero, fue representada en Alemania y, en aquella ocasión, obtuvo un magnífico éxito. Representada poco después en otro teatro, también en Alemania, la ópera fue prohibida al ser juzgada «subversiva y contraria a las directrices del Estado popular alemán». ¿Qué es lo que

veía de tan subversivo en la obra el nazismo recién llegado al poder? ¿Quizás que un imbécil depauperado, tal y como Pirandello representó al hijo que se cree cambiado, pudiese convertirse en rey de un país del Norte en lugar de un rey alto, guapo y rubio, verdadera expresión de la raza aria?

Representada en Roma, en el Teatro Real de la Ópera, ante la presencia de Mussolini y otras altas jerarquías, la noche del 24 de marzo de 1934, la *Fábula* fracasaba clamorosamente a consecuencia de un preciso sabotaje político por parte de algunos fascistas facinerosos. En un determinado momento de la representación, Mussolini se levantó y se fue indignado, naturalmente, con el autor. Desde hacía tiempo Pirandello, tras haber cometido el gesto desdeñoso de pedir el carné del partido fascista al día siguiente del delito Mateotti, se había alejado del fascismo. Cuando vuelva a Roma tras su estancia en Estocolmo donde le ha sido entregado el Premio Nobel, no encontrará ninguna jerarquía para recibirle en la estación. Dirá a propósito de la desdichada velada en la Ópera de Roma:

La ofensa gratuita y brutal que se me ha infligido me tiene alejado incluso de Los Gigantes de la Montaña, en la que se habla de la Fábula y se citan algunos versos. La que es tal vez mi mayor obra de teatro se ha quedado estancada desde entonces...

Creemos que las razones por las que *Los Gigantes* no fue terminada son otras y más complejas, alguien incluso ha escrito que aquella obra estaba destinada a quedar inacabada: la gratuita y brutal ofensa tuvo lugar, es cierto, y sin duda afectó a Pirandello, pero era hombre y escritor capaz de fuertes reacciones frente a la mofa y a la injuria; recordemos que la noche del estreno de los *Seis personajes* se presentó en el escenario para agradecer los silbidos y los improperios. Pero ninguno de los silbadores conocía el valor privado de los *Seis personajes*. Lo mismo ocurrió con la *Fábula* que tanto peso había tenido en la vida más secreta de Pirandello.

UNA SONRIENTE BEATITUD

En el verano de 1936 Luigi Pirandello es llamado para formar parte del jurado del Premio Viareggio (y conseguirá imponer, como ganador, el nombre de Ricardo Bacchelli, asediado por la más estricta vigilancia fascista). La sobrina Linuccia, recuerda así a Luigi en una carta:

«Tío Luigi ha venido por lo del Premio Viareggio y ha sido muy celebrado... Estaba bastante sereno y casi vivaz: se ha vuelto a encontrar algo de la intimidad de otro tiempo y han sido horas de consolación...».

También Raul Radice, escritor, periodista y crítico teatral, vio a Pirandello en Viareggio durante aquel verano de 1936, pocos meses antes de su muerte: «... estaba inmóvil y silencioso, con la mirada fija en el vaso y una sonriente beatitud sobre los finos labios...».

Este flash tiene la inmediatez y la capacidad reveladora que poseen las imágenes de ciertos grandes fotógrafos. El viejo señor tiene una sonrisa apenas acentuada sobre los finos labios. Ya no es la sonrisa irónica o sardónica que tantas veces exhibió en el pasado, es justamente una mitigada sonrisa de beatitud, la sonrisa de quien, llegada ya la hora del balance final, sabe al menos cuadrar las cuentas. Antes de llegar a ese cuadro, ha tenido que pagar un precio altísimo: la negación, el rechazo desesperado de su propia sangre. Pero cuando ha llegado la hora del reconocimiento total de sí mismo en cuanto hijo, la hora de la reunificación, no ha vacilado: ha hecho todo aquello que tenía que hacer, ha seguido el camino del padre reencontrado, adaptando su pie a las huellas ya impresas, incluso si estas huellas conducían a menudo al error. Ha adoptado, conscientemente o no, la misma violencia que don Stefano, no física, cierto, pero igualmente devastadora para la esposa y los hijos. La superposición de su figura a la del padre ha sido casi total, con escasos márgenes desfasados. Ahora está solo, ha dado todo lo que podía dar como hombre y como padre de familia, nadie podrá acusarle de haberse hurtado a ello, incluso ha renunciado al amor que ha llegado, como un don, cuando tal vez ya no se está en condiciones de amar. Solo, frente a un vaso de vino. Como estaba don Stefano, en los últimos días de su vida, en el jardincillo de la casa romana, con el sol haciendo todo lo posible por caldearle la circulación de la sangre.

*E il mondo è un giro
che ripassa, dentro.
Dà
una vòlta in un respiro.
Certo è
un giro di pensieri chiari e bui
che non si rompe mai.
Non si può mai finire
d'avere il giro delle cose in noi.*

(Y el mundo es un círculo / que vuelve a pasar dentro de nosotros. / Da / una vuelta en un respiro. / Ciertamente es, / un círculo de pensamientos claros y oscuros / que nunca se rompe. / Nunca se puede poner fin / a este girar de las cosas dentro de nosotros)

Corrado Alvaro da un testimonio que se remonta al mismo período: «El juego ha terminado. Lo que está escrito está escrito. Me parece advertir un momento similar en Pirandello».

Podríamos añadir: lo que se ha vivido, se ha vivido. Ahora el vino, el sol, la inercia del cuerpo sobre la silla, gratifican, pacifican, reconcilian.

Siempre he reconocido todo, escribe en un artículo, y no se refiere sólo a las ciudades, a los países que ha visitado, a los hombres y a las mujeres que ha conocido.

PERO NADA ES VERDAD

*... Pero nada es verdad,
y todo puede siempre serlo;
basta creerlo por un momento
y luego dejar de creerlo,
para creerlo de nuevo,
y seguir creyéndolo siempre,
o no creerlo nunca más.
La verdad sólo Dios la sabe.
La de los hombres existe a condición
de que tal y como la sienten la crean.
Hoy así, mañana de otra manera...*

He citado de nuevo un fragmento del penúltimo diálogo de la *Fábula*: lo recita el hijo verdadero, o aquel que por fin se reconoce como tal.

DEBO PEDIR EXCUSAS

«Debo pedir excusas a mis hijos por haberles confundido conmigo mismo. Les he tratado como me trataba a mí mismo: y ahora sé —lo he comprendido tarde— que siempre me he tratado mal».

Pero estas palabras no las ha escrito Luigi Pirandello. Las ha escrito su hijo Fausto dedicándoselas a sus propios hijos.

EL OLIVO SARRACENO

Cuenta Stefano que la penúltima noche de su vida su padre la pasó muy agitado. Al día siguiente por la mañana le explicó al hijo que tenía ya, en su cabeza, la composición del último acto de *Los Gigantes*, aquel que todavía no había tenido tiempo de escribir.

«Supe por él, aquella mañana, solamente esto: que había encontrado un olivo sarraceno».

«“Hay —me dijo sonriendo— un olivo sarraceno, grande, en mitad del escenario, con el que lo he resuelto todo”. Y como yo no comprendía bien, añadió: “Para tender el telón”... Comprendí así que estaba ocupándose, tal vez desde hacía algunos días, de resolver este pormenor. Se sentía muy contento por haberlo conseguido».

El esquema del tercer acto lo tenía ya de algún modo preconcebido, hasta el punto de que Stefano ha hecho la transcripción y es al que se han atendido los directores que han puesto en escena *Los Gigantes*. En este esquema, el telón delante del cual tendrá lugar la representación de la *Fábula* está tendido entre el olivo sarraceno y la fachada de la casa donde viven los Gigantes, colgado de una cuerda. Como es sabido, la representación debía tener lugar delante de los siervos de los Gigantes concentrados en un colosal banquete sobre la explanada. Ahora resulta evidente que, para un director de escena como Pirandello, hacer que se encuentre en el escenario algo a lo que atar una de las extremidades de la cuerda para sostener el telón hubiera sido un problema baladí. Dado que los siervos de los Gigantes eran trabajadores encargados de grandes obras, sobre la explanada podría perfectamente haber una grúa, palos de madera para andamiaje o para sujetar los festones o las bombillas para las bodas de los Gigantes. No, Pirandello piensa en un olivo sarraceno. Y hay que tener en cuenta que en la escena del primer acto, este sí escrito por Pirandello, está presente otro árbol:

Alto, casi en mitad del escenario, elevado en aquel punto, se levanta un ciprés al que la vejez ha dejado reducido únicamente al tronco, seco y desnudo como una pértiga...

Entonces, si en el primer acto hay un ciprés, típico árbol de cementerio, el árbol del Hades («encontrarás a la izquierda de la fuente un ciprés»... recitan frecuentemente los cantos órficos), ¿qué significa que en el tercer acto Pirandello haya resuelto todo con un olivo sarraceno? La elección no es casual, y esa misma elección le pone muy contento. Escribe a este propósito Leonardo Sciascia:

«No era sólo un simple pormenor, como señala el hijo, una solución escénica para aquella comedia que nunca llegaría a terminar: era una solución de significado, de catarsis, que definía y concluía su obra entera, su vida entera. El olivo sarraceno como símbolo de un lugar, como símbolo de su memoria, de la Memoria. Podríamos añadir también: de Mnemosine, madre de todas las Musas, y de la de Pirandello en particular, de una Mnemosine que en aquel “lugar de metamorfosis” se ha

transformado en olivo: terrestre, profundamente enraizada, libremente susurrante...».

Y cuando el telón acabe siendo hecho jirones, cuando la condesa Use muera asesinada y despedazada por los pobres siervos fanáticos de la vida, cuando el Conde grite que la poesía ha sido destruida en el mundo, cuando todos se hayan alejado llevándose el cadáver de Use sobre la carreta con la que habían llegado, el olivo sarraceno permanecerá allí, en medio del escenario, para representar, para contener en sí mismo, en un único cuerpo, el pasado, el presente y el futuro que aún queda por padecer.

*... In verità
come da sempre nati
come per sempre vivi
siamo qua.*

(...En verdad / como desde siempre nacidos / como para siempre vivos / estamos aquí.)

* * *

(Precisamente mientras escribía estas páginas, he vuelto a mi pueblo, Puerto Empédocles, por algunos días. Sentí deseos, después de tantos años, de ver desde lo alto la Scala dei Turchi, una colina de marga blanca que desciende hasta el mar. Pero se había construido un restaurante que impedía la vista. El hijo del propietario, amabilísimo, me hizo entrar, pese a que el local estaba cerrado. Y acto seguido vi un olivo sarraceno «con el tronco contraído, retorcido, de oscuras hendiduras —Sciascia— como torturado, del que parecía casi oírse el lamento». Me sorprendió que hubiese sobrevivido uno de ellos. Entonces el joven me explicó que el olivo había sido llevado hasta allí desde un pueblo del interior, que había sido trasplantado con dispendiosa atención y con la ayuda de un botánico. Con orgullo, me dijo que el olivo había agarrado y me señaló las nuevas ramitas con las hojas de un verde plateado.

«A saber los años que tendrá» dije.

«Lo sabemos» dijo el joven, «el botánico lo ha sondeado».

Quería decir que desde las más profundas vísceras del árbol se había arrancado un trocito de madera, lo suficiente para el examen.

«Entonces, ¿cuántos años tiene?» pregunté.

«Mil doscientos» me respondió el muchacho...)

NOTA DEL AUTOR

Este libro ambiciona ser la transcripción de un relato oral mío sobre la vida de Luigi Pirandello desde un punto de vista limitado y completamente personal. La idea nació de una breve intervención hecha por mí durante el encuentro «Las palabras del teatro» que tuvo lugar en San Miniato en 1966, dentro del ámbito de los cursos de «Primaria del Teatro».

Para la transcripción, como el lector podrá ver fácilmente, he adoptado dos diferentes registros de escritura, uno de los cuales, a medida que el relato avanza, se hace cada vez menos presente hasta desaparecer del todo.

El relato no está destinado ni a los académicos, ni a los historiadores, ni a los estudiosos de Pirandello, que ya conocen estas cosas de sobra, sino al lector más que común.

Sin la fundamental biografía de Gaspare Giudice (UTET, 1963) me hubiera resultado imposible escribir este relato. Me he aprovechado ampliamente de ella y se lo agradezco.

No cito aquí artículos y ensayos que también me han sido útiles, sino sólo algunos libros que he consultado y utilizado (aparte, naturalmente de la *opera omnia* de Pirandello publicada por Mondadori).

F. V. NARDELLI, *L'uomo segreto*, Milán, Mondadori, 1932. (Hay traducción castellana de José Blaya Lozano, Editorial Corinto, Buenos Aires, 1944).

STEFANO LANDI, *Le forme*, Milán, Bompiani, 1942.

LEONARDO SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editores, 1961.

G. PIROUÉ, *Pirandello*, Palermo, Sellerio, 1975.

J. M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977.

PIRANDELLO-MARTOGLIO, *Carteggio inedito* (edición de S. Zappulla Muscarà), Milán, Pan Editrice, 1980.

LUIGI PIRANDELLO, *Carteggi inediti* (edición de S. Zappulla Muscarà), Roma, Bulzoni, 1980.

E. LAURETTA, *Luigi Pirandello*, Milán, Mursia, 1980.

G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milán, Mondadori, 1981.

N. BORSELLINO, *Ritratto de Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

LUIGI PIRANDELLO, *Lettere da Bonn (1889-1891)* (edición de E. Providenti), Roma, Bulzoni, 1984.

LUIGI PIRANDELLO, *Non parlo di me*, Palermo, Sellerio, 1985.

FAUSTO Pirandello, *Piccole impertinenze* (edición de M. L. Aguirre D'Amico), Palermo, Sellerio, 1987.

LEONARDO SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989.

- E. PROVIDENTI, *Archeologie pirandelliane*, Catania, Maimone, 1990.
- LUIGI PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma (1886-1889)* (edición de E. Providenti), Roma, Bulzoni, 1993.
- LUIGI PIRANDELLO, *Lettere della formazione (1891-1898)* (edición de E. Providenti), Roma, Bulzoni, 1996.
- R. MARSILI ANTONETTI, *Luigi Pirandello intimo*, Roma, Gangemi, 1998.
- LUIGI PIRANDELLO, *Lettere a Lietta* (a cura di M. L. Aguirre D'Amico), Milano, Mondadori, 1999.



ANDREA CAMILLERI (Puerto Empédocles, 1925) es escritor, escenógrafo y director teatral, guionista y director de programas culturales para radio y televisión. Es autor de cuentos, novelas policíacas, protagonizadas por el célebre comisario Montalbano, y de novelas históricas de gran éxito. Apasionado del teatro, ha puesto en escena más de cien obras, entre ellas varias de Pirandello.

Notas

[1] Giovanni Gioletti, primer ministro de varios gobiernos italianos entre 1892 a 1921. Su sistema de gobierno basado en el clientelismo y el reagrupamiento de diferentes fuerzas políticas en aras de una mayoría monárquico liberal ha quedado por extensión como sinónimo de chaqueto político. <<