

La reflexión acerca de las relaciones entre arte y significación, que ha constituido una inagotable fuente de debates a lo largo de la historia de la estética, continúa despertando interés y suscitando polémicas de muy diversa índole. *Arte y significación* presenta diferentes criterios sobre la posible función significativa del arte y sobre la manera de significar de las diferentes artes, expresados por muy diversos autores a través de su aplicación a obras artísticas de muy dispar procedencia y estilo. A todos ellos les une el común interés por considerar alguna de las múltiples perspectivas desde las que se pueden abordar las intrincadas relaciones entre el arte y la significación, consiguiendo aportar, en su conjunto, un interesante grano de arena para la explicación y discernimiento del complejo magma de la significación artística.

BIBLIOTECA FILOLÓGICA LITERATURA 05

 **zumaya**
editorial



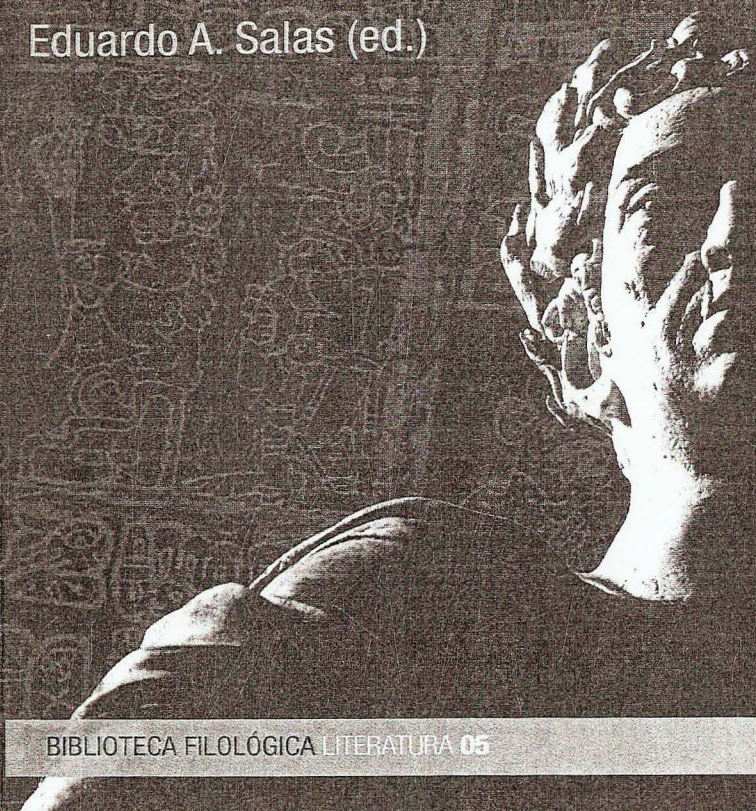
Eduardo A. Salas (ed.)

Arte y significación

Hacia una semiótica de la expresión artística

05

BIBL. FILOLÓGICA
LITERATURA



Arte y significación

Hacia una semiótica de la expresión artística

Eduardo A. Salas (ed.)

BIBLIOTECA FILOLÓGICA LITERATURA 05

 **zumaya**
editorial

**ARTE Y
SIGNIFICACIÓN**
HACIA UNA SEMIÓTICA DE LA
EXPRESIÓN ARTÍSTICA

**ARTE Y
SIGNIFICACIÓN**
HACIA UNA SEMIÓTICA DE LA
EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Eduardo A. Salas (ed.)

BIBLIOTECA FILOLÓGICA LITERATURA 05

ARTE Y SIGNIFICACIÓN

HACIA UNA SEMIÓTICA DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Eduardo A. Salas (ed.)

Colección Biblioteca Filológica Literatura N°5
Dirección: Francisco José Sánchez García

Reservados todos los derechos. Esta prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de los propietarios del copyright.

1.ª Edición: Junio 2012
© Copyright: Eduardo A. Salas

Edita: Eduardo A. Salas
Editorial ZUMAYA
Gran Vía de Colón 15, 3ªA - GRANADA
Tlf.: 958 27 88 42 - info@editorialzumaya.com
www.editorialzumaya.com

ISBN: 978-84-939406-9-0
Depósito Legal: J-855-2012
Imprime: Gráficas La Paz

 editorial
zumaya

Índice

I. ASPECTOS TEÓRICOS Y APLICACIONES FUNDAMENTALES DE LA SIGNIFICACIÓN ARTÍSTICA

EL CUESTIONAMIENTO DE LA SIGNIFICACIÓN
POR EL ARTE ABSTRACTO.....17
Edmond Cros

NARRACIÓN Y ARGUMENTACIÓN EN EL TEXTO
DE FICCIÓN. EN TORNO AL MODO DE SIGNIFICAR
EN LAS OBRAS DE ARTE DEL LENGUAJE.....37
Antonio Gómez-Moriana

DAS LIED VON DER ERDE (LA CANCIÓN DE LA TIERRA,
1907-1909) DE GUSTAV MAHLER Y PASIÓN DE LA
TIERRA (1935) DE VICENTE ALEIXANDRE: MÚSICA,65
POESÍA Y LITERATURA COMPARADA
Jesús G. Maestro

ICONOGRAFÍA CRISTOLÓGICA.....121
Ana Isabel Jiménez Díaz

LA SEMIÓTICA TEATRAL: UN PROYECTO DE ESTUDIO.....179
José Romera Castillo

II. DE VARIA LECTIO

BREVE LECTURA DISCURSIVA DE LA OBRA POÉTICA DE CABALLERO BONALD.....	205
<i>Juan Carlos Abril</i>	
EL YO SEMIÓTICO EN POESÍA: DE LO SOCIAL EN LO POÉTICO	221
<i>Francisco Acuyo Donaire</i>	
MÁRGENES DE LA INSCRIPCIÓN DISCURSIVA. LA IMAGEN-MEMORIA EN SOLARIS, DE A. TARKOVSKI	243
<i>Antonio Aguilar Giménez</i>	
BOLAÑO-DELEUZE-KAFKA. LA EXPRESIÓN LITERARIA EN EL DEVENIR-ANIMAL DE EL POLICÍA DE LAS RATAS	267
<i>Antonio J. Alías Bergel</i>	
DEL MITO DEL BARCO A LA DERIVA A LA EXPRESIÓN DE UNA IDEOLOGÍA.....	279
<i>María Luisa Bernabé Gil</i>	
UNA EXPERIENCIA DE ENSEÑANZA INTERDISCURSIVA.....	293
<i>Jesús Manuel Corriente Cordero</i>	
EL DIFUNTO MATÍAS PASCAL, DE LUIGI PIRANDELLO	315
<i>Francisco Estévez Regidor</i>	
RELACIÓN LITERATURA Y ARTE EN ROSA CHACEL.....	335
<i>María del Carmen Expósito Montes</i>	
MÍMESIS ARTÍSTICA, REPRESENTACIÓN ORGÁNICA Y PRODUCCIÓN DE SENTIDO	359
<i>Ricardo García Murillo</i>	
ICONOLOGÍA DE LAS REPRESENTACIONES DE MARIANA DE PINEDA.....	371
<i>Filomena Garrido Curiel</i>	

INTERARTÍSTICO, INTERDISCURSIVO, INTERSEMIÓTICO.....	387
<i>Manuel González de Ávila</i>	
LOS ADÝNATA O IMPOSIBLES, DE PLUTARCO	399
<i>Juan Jiménez Fernández</i>	
DESDE LA HERMENÉUTICA FILOSÓFICA DE H. G. GADAMER: UNOS APUNTES A LA FILOSOFÍA DE BALTASAR GRACIÁN.....	413
<i>María del Carmen Lara Nieto</i>	
SEMIÓTICA Y FLAMENCO: A PROPÓSITO DE CANTAORES ANDALUCES (1904), DE GUILLERMO NÚÑEZ DE PRADO	429
<i>Francisco Linares Alés</i>	
LA AUDIODESCRIPCIÓN DE CINE: DE LA METÁFORA VISUAL A LA METÁFORA LINGÜÍSTICA.....	445
<i>María Olalla Luque Colmenero</i>	
XXY: UN ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA DIVERSIDAD.....	461
<i>Sarah Malfatti</i>	
UNA LECTURA CRÍTICA DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA PUBLICITARIA.....	477
<i>Estrella Martínez Rodrigo, Ana González Fernández</i>	
ENTRE LA HISTORIA Y LA OBRA. NOTAS SOBRE WALTER BENJAMIN Y LA INTELIGIBILIDAD HISTÓRICO-INSTITUCIONAL DE LA CULTURA ACTUAL.....	497
<i>Eduardo Maura Zorita</i>	
BILINGÜISMO LITERARIO Y REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS: HACIA UN LENGUAJE INTERSEMIÓTICO	511
<i>María del Carmen Molina Romero</i>	
EL PADRE DE BLANCANIEVES O LA CONSTRUCCIÓN DE LO REAL. ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL DISCURSO	523
<i>Antonia María Mora Luna</i>	

SEMIÓTICA DE *EL DIFUNTO* MATÍAS PASCAL DE LUIGI PIRANDELLO

FRANCISCO ESTEVEZ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

El difunto Matías Pascal, novela por entregas del siciliano Luigi Pirandello, nace como encargo realizado por Giovanni Cena, director de la revista *La nuova Antologia*, de Roma, donde se publica entre abril y junio de 1904. La novela cosechó un inmediato éxito al que acompañan prontas traducciones al francés y al alemán. En el caso español, que siempre privilegió el perfil de dramaturgo antes que el de novelista del premio nobel italiano, tuvo que esperar al benemérito trabajo de Rafael Cansinos Assens¹ para ser traducida.

Fue calificada como una novela de la “alienación” y de la “disponibilidad” por los críticos de la época, como Leone de Castris o el reputado Giacomo Debenedetti, y trata las desventuras de Matías, un personaje común, sin atributos –por utilizar el significativo título de la novela de Musil poco posterior–. En definitiva, un fracasado sobre el que Pirandello inicia una atípica vanguardia, carente aún de programa, basada en la revolución estructural y el salto cognitivo del objeto novelístico. En la literatura italiana representa

1. *El difunto Matías Pascal*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1924.

la primera novela que practica a las claras la crítica de los estatutos del género².

La trama de *El difunto Matías Pascal* no presenta grandes complejidades. Matías, un joven manirroto, vive en Miragno, un pueblecito de Liguria, en Italia, donde el padre ha dejado a la mujer y sus dos hijos una discreta herencia que pronto se agota por los deshonestos procederes de un ávido administrador. Además, por coqueteos amorosos, Matías está obligado a casarse con la sobrina del administrador, Romilda, y convivir con su suegra, la cual lo desprecia por su ineptitud. Consciente de la precariedad de su situación, comienza a meditar sobre sí mismo y a observar de manera crítica la realidad que hasta ese momento ha ignorado voluntariamente. Acepta un mísero empleo de bibliotecario en una vieja iglesia secularizada, más frecuentada por arañas y ratones que por lectores o estudiosos. A través de la lectura comprueba el sentido de la inutilidad de su existencia. El desaliento de un matrimonio equivocado, un trabajo humillante y penoso, la muerte de su madre y de sus dos hijas gemelas y el enfrentamiento perenne con su suegra le empujan a escapar del pueblecito y probar suerte en América. Pero, en Montecarlo, una serie de azarosas ganancias en la ruleta, cambia improvisamente su destino de fracasado y piensa en volver a casa para vengarse, a golpe de talonario, de los abusos de la suegra y de las groserías de mujer. Otro hecho, aún más extraordinario, señala un cambio decisivo en su existencia: durante su viaje de regreso lee en un periódico que en su pueblo “se ha hallado en el tragante de un molino un cadáver en avanzado estado de descomposición” reconocido como el bibliotecario “Matías Pascal, desaparecido desde hace muchos días”. Por lo tanto, ¡él está muerto! Un caso fortuito lo libera de la opresión

insostenible de su pasado y le abre la posibilidad de forjarse una vida nueva, dueño de sí mismo, finalmente libre.

Decide no regresar a su casa y adopta una nueva existencia bajo el nombre de Adriano Meis. Viaja por toda Italia y el extranjero para establecerse después en Roma, una ciudad que acoge tantos forasteros como él. Una vez instalado comienza a tejer a su alrededor una espesa red de relaciones sociales, pero por desdicha advierte cuán difícil resulta vivir cuando no se posee un estado civil normal, condición indispensable para sentirse vivo y ser considerado como tal. De modo que cuando se enamora, correspondido, de la hija de su patrón, Adriana, comprende dolorosamente que su nueva vida es una construcción ficticia, su amor es imposible, y que nunca podrá casarse con ella porque no existe, así como jamás podrá denunciar un robo del que es víctima porque, privado como está de la “forma”, o sea de los elementos jurídicos y legales que lo denotan como individuo, no puede probar su identidad social. En consecuencia, únicamente le resta la posibilidad de rendirse a las leyes de la vida social y a las reglas de un sistema que de otra manera lo rechazaría. Adriano Meis, en efecto, se suicida: deja en el pretil de un puente del Tíber su sombrero, su bastón y una nota con su nombre y, convertido de nuevo en Matías Pascal, regresa a su pueblo donde nadie lo reconoce porque a los muertos pronto se los olvida. Allí su esposa ha vuelto a contraer enlace con un viejo pretendiente y sus amigos le miran entre aterrorizados y divertidos. La ley está de su parte, y anulando su segundo matrimonio, le restituye a su esposa, pero él comprende que no puede introducirse en la vida de personas a las que ya no les atañe. Tiene la voluntad de vengar a su mujer y a su suegra, pero advierte que es inútil: Romilda ha tenido una hija, se ha formado una nueva familia que él no tiene derecho ni el corazón de destruir por resentimiento. Queda así condenado a vivir en casa de una vieja tía, donde se refugia, ahora ya definitivamente sólo, no es más que “el difunto Matías Pascal” y por eso, de

2. Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, pág. 194.

vez en cuando, acude a visitar la tumba en donde, con su nombre, yace un desconocido, para verse “muerto y enterrado”. Vuelve a su antiguo empleo de bibliotecario y a encerrarse en la polvorienta y decadente biblioteca, en compañía de don Eligio, al cual entrega el manuscrito que resume sus “extrañas” aventuras “con la obligación de que nadie pueda abrirlo hasta dentro “de cincuenta años de la tercera, última y definitiva muerte”.

SEMIÓTICA EXTRAÑADA DEL YO NARRADOR

Dentro del ámbito italiano, la trama de *El difunto Matías Pascal* de Pirandello pudiera sorprender por la originalidad del caso, tanto que a algunos críticos les pareció inverosímil lo cual impulsó al novelista a añadir una “Advertencia sobre los escrúpulos de la fantasía”³ en la reimpresión de 1921, donde cita, entre otras, una noticia de crónica bastante similar al “extraño” caso de Matías Pascal. Pero la importancia de la extraordinaria novela no está en la *fábula*, en la trama de los eventos que hemos citado sucintamente con anterioridad, sino en la construcción narrativa del relato, del *sjuzét*, por decirlo con los formalistas rusos, el peculiar tejido a través del cual afloran los contenidos de la novela: la construcción de la personalidad vista como hipótesis absurda e irrealizable. La tesis pirandelliana resulta sutil: no podemos liberarnos con un gesto gratuito de la densa carga de relaciones que constituye nuestro pasado y condiciona nuestro modo de ser en el presente y en el futuro. La manifiesta actitud extrañada del *yo narrante* y su hábil interferencia con las vicisitudes del *yo actor* señalan la peculiaridad estructural y semiótica de su tejido narrativo.

3. Texto publicado por Pirandello en *L'Idea Nazionale* el 22 de junio de 1921, y que sería incorporado después como apéndice a la novela en las sucesivas reediciones.

El difunto Matías Pascal está escrito en primera persona: el yo narrador y el protagonista de las aventuras que reviven en su memoria y fían a las páginas del diario. Esta elección literaria de un punto de vista subjetivo no es ciertamente novedosa. Basta pensar en algunos prototipos ilustres en Italia como *Las confesiones de un italiano*, de Ippolito Nievo, donde Carlino Altoviti cuenta la tumultuosa historia de su vida, desde la despreocupada infancia en el castillo de Fratta a las peregrinaciones por Italia, el exilio y la serena espera de su muerte. Pero el libro de Nievo es un *Entwicklungsroman*, una novela que desarrolla los tramos más sobresalientes de la formación ético-intelectual de un personaje, y con él de una generación entera, la clase dirigente del *Risorgimento* italiano. La intervención del yo narrante –sus pausas reflexivas, que conducen la novela al discurso ideológico del viejo Altoviti– esconde la firmeza ideológica del escritor, su moralidad, limpia de dudas o incertezas, austeramente consciente de la necesidad del esfuerzo y el sacrificio. Pirandello da la espalda a la crisis de los valores del *Risorgimento*. Hay un vacío moral en la Italia umbertina, las contradicciones lacerantes de la política imperial de Crispi, la subida del proletario en las duras luchas de principios de siglo; y detrás de esta realidad, una élite cultura forzada a quitarse la máscara, a mostrar su rostro burgués y conservador, nacional y antidemocrático. Si la literatura no debiera ser veleidosa decoración ni consoladora cobertura ideológica o estéril mimesis de una realidad no cogida en sus dimensiones internas, entonces los modelos tardonaturalistas o estetizantes no podían decir nada a un artista como Pirandello que desea iniciar de cero, registrando sobre todo aquel vacío y esa crisis que los oropeles de Fogazzaro o D'Annunzio intentan remover. Por ello, *El difunto Matías Pascal* es un *Entwicklungsroman* extrañado, una novela de formación de un carácter a través de la experiencia vivida que tiene como peculiaridad su efecto extrañado ya que

desilusiona desde la primera página las expectativas de un público ligado a unos gustos románticos y naturalistas. La novela comienza *en arriere*, con la aventura concluida: el personaje que dice “yo” se considera ya “fuera de la vida”, por tanto, extrañado. El lector no esperará catarsis alguna, según los clásicos resultados del personaje ptolemáico-antropocéntrico. El relativismo crítico de la óptica pirandelliana niega desde el principio cualquier certeza consoladora y propone un personaje desequilibrado, que ha perdido el sentido final de la vida. Los dos primeros capítulos, aparentemente fantasiosos, crean sin embargo el tipo de narración de la novela, centrada sobre un yo que tiene una consciencia negativa de su historia y no puede por ello abandonarse a un flujo de la memoria positivo, aunque sea evasiva o ilusoria. Es un yo que transcurre dialécticamente desde el presente al pasado, de la actualidad al recuerdo consciente del extrañamiento, que determina en toda la evocación el “sentimiento del contrario”, la intrusión sutil de una lógica no racional incluso angustiosamente problemática. Hechos, personajes, pensamientos, propuestas vienen descompuestas, desestructuradas, sustraídas del tiempo y el espacio de la historia novelesca y anclados al limbo del discurso del narrador, que habla, interpreta, gesticula, proyecta teatralmente aquel magma que hierve en su consciencia-filtro de la realidad.

Si es verdad que el personaje pirandelliano parte de una consciencia extrañada del caos histórico-existencial, es también verdad que él no es un vencido *a priori*. Hay en Matías Pascal una búsqueda desesperada de autenticidad, en su cruel entropía del tiempo y en la verificada convencionalidad inhibidora del vivir social. Su proyecto es positivamente anárquico en el presupuesto de que la libertad puede consistir en la independencia, es decir, en una suerte de mística ascética del individuo respecto al contexto social y sobre todo a las concretas, contradicciones y comprometedoras historias de los demás.

El fallo de Matías no es un simple triunfo del estado civil, como deseaba el famoso crítico Benedetto Croce⁴: su movimiento tiene un espesor existencial y, queriendo, también metafísico. El proyecto de libertad absoluta, incondicional es absurdo porque el hombre no puede no estar arraigado, no puede ser otro en su pasado, porque es un dato *a priori*. El rechazo de la opresión de las formas no conduce al protagonista a reinventarse un hombre nuevo, sino a sufrir en Adriano Meis el drama de la indiferencia deshumanizante solitaria.

LA ESTRUCTURA NARRATIVA

La estructura de la novela consta de tres tiempos, correspondientes a las fases de la *fábula*. Los primeros siete capítulos nos presentan a Matías en su juventud algo disoluta, a la que pone fin un matrimonio erróneo con el infierno de una vida familiar mecida entre el hastío y las discusiones. Pirandello se recrea en la descripción de la vida mezquina de este pequeño mundo dominado por la avidez y los cotilleos, de la miseria de las relaciones afectivas. Estamos en plena comedia *boccacesca*, tejida con gusto y habilidad en la que surge un Matías, que empujado casi de un histriónico exhibicionismo y de una irresponsabilidad preocupante, se encuentra estimulado y enredado en una red inextricable; al final, se casa con Romilda, desenamorado y entristecido es torturado por el veneno que le escupe la bruja de la suegra, que ha visto desaparecer sus perversos planes. Matías, el inepto, reducido en la miseria, encuentra un empleo idóneo para su holgazanería como bibliotecario en la decadente iglesia donde el ayuntamiento ha abandonado el polvoriento legado cultural de monseñor Boccamazza. La parábola

4. En *La letteratura della nuova Italia*, Bari, La terza, 1940.

negativa del héroe alcanza su punto más bajo: lo vemos triste, solitario, angustiado toma por un momento consciencia del sustancial fracaso de su vida, encerrada en la triple cárcel de la familia, el trabajo y el país. Rodea la acequia del molino, deprimido por tristes pensamientos donde lo consuela el viejo molinero.

Después, la disponibilidad de quinientas liras, le permite escapar de casa, huir, respirar aire puro. No tiene en mente un plan claro. Matías siempre es un chico disponible, pero golpeado por los reveses de la vida. Llega a Montecarlo, donde juega a la ruleta no por esa fascinación que atormenta el ánimo de ciertos personajes (como los de Dostoevskij, por ejemplo, más profundos que él), sino por pura y simple diversión, casi por broma. Y la atrevida fortuna le sonríe llenándole los bolsillos. La lucidez de Pirandello tiene lugar en el capítulo VII, el mismo centro de la novela. Matías, que piensa en un regreso triunfal a Miragno y vengarse de su odiosa suegra exhibiendo los billetes para resarcir su humillación, lee por casualidad en un periódico que en su pueblo justo en el tragante del molino ha sido encontrado un cadáver putrefacto de un hombre, conocido por sus familiares como Matías Pascal, bibliotecario, desaparecido hace unos días. Aquí nace el proyecto de identificación y de sustitución: un gesto decisivo, saltar del vagón que lo lleva a su pueblo gritando una frase emblemática “cambio de tren”, es decir, cambio de vida.

Desde este momento Matías puede decidir libremente su destino, puede comenzar una nueva vida totalmente libre. La parábola del héroe degradado, descrita en los primeros siete capítulos debería corresponder, en el segundo tiempo de la novela, capítulos VIII-XVI, el alternativo itinerario de la edificación positiva de la personalidad. Pero ya sabemos que esta hipótesis es absurda e irrealizable. Lo sabemos por dos motivos: por la estructura extrañada del tejido pirandelliano, es decir, la visión en negativo y retrospectiva encomendada a los dos primeros capítulos, a las premisas

que se reanudan directamente con la conclusión, trayendo Matías en su *locus damnationis*, y por la inadecuación interior de Matías-Adriano como propuesta de hombre nuevo, su sustancial inmadurez que le hará vivir 2 años de libertad como un maniquí que tiene solo exteriormente cambiada alguna connotación del hombre viejo e inmutable. Sobre este elemento ha insistido con gran agudeza Giacomo Debenetti⁵, según el ilustre crítico, Pirandello no supo desarrollar el “hallazgo” genial de identificación de Matías con el suicida anónimo porque no tenía una idea clara de cómo debía ser Adriano, de cómo deba desarrollar su abstracto proyecto de libertad. El capítulo VIII propone explícitamente los datos de la cuestión: el proyecto de Matías debe fundar el rescate del personaje en los términos de una nueva educación. El *Bildungsroman* está formado por un claro propósito

Estaba solo, y más solo de lo que estaba no hubiera podido estarlo en la tierra, desligado de todo lazo y de cualquier obligación, libre, nuevo y absolutamente dueño de mí, sin el fardo de mi pasado y con el porvenir por delante, que podría forjarme a mi gusto⁶.

Se puede decir que la estructura de la novela se basa en la transformación negativa de este periodo. Adriano no sabrá resistir a su soledad, será progresivamente atacado por nuevos e inexplicables lazos y obligaciones hacia los otros, en una condición interior de lacerada esclavitud. La tesis pirandelliana resulta sutil: no podemos liberarnos con un gesto gratuito de la densa carga de relaciones que constituyen nuestro pasado y condicionan nuestro modo de ser en el presente y en el futuro; ni se da una libertad como abstracto desempeño para todo y para todos, no tanto porque exista un condicionamiento institucional, social y civil, una serie de formas de las cuales no es posible prescindir, sino porque un “nuevo sentimiento

5. *Saggi italiani*, Bompiani, Milano, 1959, pág. 594.

6. Luigi Pirandello, *El difunto Matías Pascal*, Madrid Nórdica Libros, 2008, pág. 109.

de la vida" (el punto de partida del *Bildungsroman*, el tema de la edificación y de la redención) presupone una relación cualitativamente distinta con los demás, la fundación de nuevos valores de amor y de piedad que arrollan las formas cristalizadas dentro de las cuales se agitan con pena los "úteres", aquellas larvas de hombres cubiertas de "máscaras" cómodas y reconfortantes o piadosamente protectoras.

Adriano Meis se aventura en el futuro con una óptica ingenua. Esa es su contradicción, la inmadurez: las nuevas relaciones implican inevitablemente que entre el prójimo y su consciencia se interponga algo de niebla, que poco a poco acabará pesándole como una nueva, plúmbea capa constrictiva. Además es difícil liberarse del pasado, el anillo de matrimonio que está todavía en su dedo atestigua este lazo, porque el hombre ficticio surgido de la desaparición de Matías Pascal, aquel fresco y voluntarioso Adriano Meis, tiene un pasado plausible, que Matías debe proyectar con ingeniosas mentiras.

Ahora bien: ¿qué era yo, sino un hombre inventado? Una ficción ambulante que tenía forzosamente que existir por sí misma, aún sumergida en la realidad. Asistiendo a la vida de los demás y observándola minuciosamente, veía sus infinitos lazos y, al mismo tiempo veía mis muchos hilos cortados. ¿Podía anudar ahora yo estos hilos de nuevo con la realidad?⁷

Por lo tanto Adriano Meis advierte la contradicción de su proyecto de vida nueva: para ser libre debe permanecer un frío y desencantado espectador de la vida de los demás. A continuación la novela amplía este área de contradicciones sufridas por el hombre inventado: el sentido de vacío que lo atenaza cuando advierte no poder tener una relación estable con los objetos, que son una proyección de nuestra personalidad y de nuestros recuerdos; de no

7. Luigi Pirandello, *El difunto Matías Pascal*, ob. cit., pág. 120.

poder tener una casa, amigos ("amistad quiere decir confianza" cap. IX).

Adriano Meis siempre es Matías Pascal, un pequeño burgués para el cual el proyecto anarquista de una refundación radical de su existencia es demasiado superior a sus debilidades, indecisiones y fragilidades de su viejo yo, siempre peligrosamente sujeto al gesto narcisista y la ineptitud, la angustia interior. También Adriano Meis es un pequeño superhombre fracasado, veleidoso como los hermanos mayores de D'Annunzio⁸. Una serie de circunstancias facilitan el escapar de sus obligaciones con Adriana: el robo, el duelo no ejecutado (una ética típicamente decadente empaña todo), y vienen a constituir los buenos pretextos para la autojustificación moral. Se ofrece la vía de escape del suicidio ficticio con el cual podría reencontrarse en su más cómodo y nunca olvidado Matías Pascal y pasar página. El monólogo interior confirma el mecanismo del suceso:

*¡Sí, sí! Yo no tenía que matarme, yo era un muerto, yo tenía que matar a aquella absurda y loca ficción que me había torturado, desgarrado durante dos años, a aquel Adriano Meis, que al ser, como era, un nombre falso, debía tener el cerebro de estopa, el corazón de cartón, las venas de goma, por las cuales tenía que correr un poco de tinta en lugar de sangre: ¡entonces sí! ¡Vamos, pues, abajo, triste fanteche odioso. ¡Ahogado, allí, como Matías Pascal!*⁹

Un nombre falso, a eso se reduce el proyecto libertario de Adriano Meis. Los últimos dos capítulos forman el tercer tiempo de la

8. Leonardo de Castris ve en el protagonista un trasunto del intelectual de la época giolittiana, una consciencia contra la política de un nuevo Estado. La hipótesis nos parece desacertada ya que la novela tiene una prevalente connotación existencial y metafísica que pone entre paréntesis la lectura histórica y política de la crisis burguesa. *Il decadentismo italiano*, Bari, De Donato, 1974, pág. 180.

9. Luigi Pirandello, *El difunto Matías Pascal*, ob. cit., pág. 280.

novela. En el tren que lo aleja definitivamente de Roma el protagonista hace balance de sus aventuras como desarraigado, pero es incapaz de analizarlas en profundidad y las reduce a una inverosímil "ligereza", al ser "arrojado fuera de toda ley" (dando casi razón a las miopes interpretaciones de Croce¹⁰). Renace, con Matías Pascal, aquel viejo narcisista, amante del gesto estético y de cierta teatralidad. El encuentro con su hermano no tiene apenas drama, es simplemente informativo. El regreso al pueblo podría dar lugar a una verificación traumática de los conflictos íntimos de los personajes. Pero Matías, y con él Pirandello, no renuncia a los efectos vistosos y teatrales. La vuelta de este Ulises fracasado, la ironía algo pesada, el clamor externo en la sustancial apatía de los demás personajes tiene un sabor conocido y no producen ningún cambio interior. Ciertamente es que circula en estas últimas páginas una contenida sombra melancólica, el conocimiento de un amor deteriorado entre Matías y Romilda, insinuado en el cruce rápido de sus miradas. No existe catarsis en la actitud extrañada del yo narrador que concluye su experiencia en una sufrida alienación. Su identidad está inscrita en la retórica lápida del cementerio: "Golpeado por un destino adverso/Matías Pascal/Bibliotecario/Corazón generoso, alma franca"¹¹.

El fracaso existencial de quien ha pretendido "ver vivir" a los otros se afirma —según la lógica del humorismo pirandelliano— en el acto piadoso y penoso de Matías que llega a "verse muerto y sepulto". Gesto emblemático, obviamente: homenaje de un muerto a un muerto, de un extrañado a un extraño. El personaje que se nombra no puede decir: "Yo soy el difunto Matías Pascal". La frase enlaza directamente con la primera y extraña afirmación de la novela: "Una de las pocas cosas, es más, tal

vez la única que yo sabía con certeza era esta: que me llamaba Matías Pascal"¹².

El yo narrador, aunque sigue existiendo, privado de cualquier certeza, está fuera de la existencia, en una condición extrañada, situado en un lugar lejano, pasado y carente de su propio nombre. La manifiesta actitud extrañada del *yo narrador* y su hábil interferencia con las vicisitudes del *yo actor* señalan la peculiaridad estructural y semiótica del tejido narrativo.

LA DILATACIÓN DE LA INTRIGA

En el plano de la construcción de la fabula, los dos capítulos fundamentales de la novela son el VII y el XVI. En el VII, las contradicciones existenciales del personaje, contadas retrospectivamente en el exordio (capítulos III-VI), encuentran una improvisa solución en el proyecto libertario de identificación con el anónimo suicida. La narración vuelve a Adriano Meis y a la polarización de sus nuevos elementos perturbadores que acaban arruinando el exordio (concluido en el plano de sustitución) de las últimas páginas del capítulo XVI, es decir, en el falso suicidio del protagonista. A la desaparición mixtificada de Matías Pascal y su consiguiente nacimiento como personaje-ninguno, Adriano Meis, corresponde estructuralmente la también mixtificada muerte del falso Adriano Meis y su nacimiento como Matías Pascal. El espacio narrativo, que colma y motiva las dos secuencias axiales del suceso, delinea una serie de situaciones y de pasajes de una a la otra centrados en el protagonista y sus relaciones conflictivas con el resto de personajes.

En el primer tiempo de la novela, la intriga obedece a las clásicas leyes de la narrativa cómica-aventurera (sobre todo en el capí-

10. Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, ob. cit., 1940.

11. Luigi Pirandello, *El difunto Matías Pascal*, ob. cit., pág. 318.

12. Luigi Pirandello, *El difunto Matías Pascal*, ob. cit., pág. 9.

tulo IV) y a una prevalente construcción narrativa de tipo causal: la causalidad de los hechos, pragmática, se articula en la causalidad psicológica, es decir, la lenta maduración del protagonista, pero las potencialidades punzantes, en sentido cómico-realístico, de los sucesos empujan al narrador a dejarse transportar por el libre juego inventivo de la comedia de las ficciones. Si pensamos en la intriga erótico-matrimonial en que envejece Matías y en las contradicciones “triangulares” basadas en la oposición típica de la narración aventurera (ser-no ser, ser- aparecer).

Un proceso análogo se verifica en la existencia “libertaria” de Adriano Meis; finalmente dueño de su destino, por una serie de circunstancias de las cuales sólo es en parte responsable, se encuentra en una relación cada vez más forzada, que sin embargo, no puede concluir con la identificación, esta vez consciente y positiva, en el papel de marido. Aquí la comedia de las convenciones no tiene sentido y Pirandello debería profundizar la problemática psicológica del personaje contradictorio. Pero la construcción narrativa, que debería privilegiar el eje de la temporalidad y de la causalidad de introspección, sufre de vistosos descompensaciones, porque el autor recupera el motivo de la comedia..

También en la primera parte de la novela, el capítulo VI (“Tic tac...”) dedicado a la fortuna ganada en la ruleta, se resuelve, como ha notado agudamente Debenedetti, en una suerte de reportaje de periódico de uso y consumo del lector pequeño burgués, ávido de conocer el “mundo prohibido” de Montecarlo, con la fascinación que despierta los tapetes verdes frecuentados por una fauna excéntrica y exótica¹³. Pero aquí Pirandello se siente incómodo y no consigue más que esbozar algunos personajes convencionales, como el jugador compulsivo, la mujer lánguida, el inevitable joven suicida.

Estas zonas de *El difunto Matías Pascal* están bien lejanas del

presupuesto estructural sobre el cual se funda la narración extrañada de los primeros capítulos. Su temática y resolución narrativa se fundan en modelos tradicionales de la novela decimonónica, provocando un notable desequilibrio en el orden general de la novela. La corrección se encuentra en la recuperación memorística del suceso, a través del agobiante soliloquio del personaje protagonista, estructurado semióticamente como monólogo interior, discurso indirecto libre, del análisis dialógico y visualización de las contradicciones interiores.

ORIGINALIDAD ESTRUCTURAL

Se ha observado que la novela comienza *en arrièrè*, con los hechos concluidos. Mediante este artificio, el escritor subraya la distancia que separa el tiempo de la enunciación o del discurso del tiempo de la historia o de la *fabula*. El primero insiste directamente en el yo narrador, en su posición extradiegética, en cuanto la extraña aventura de su existencia puede decirse acabada con el movimiento y la autonegación del personaje protagonista. La temporalidad de la historia se refiere, por lo tanto, a la evocación de la vida de Matías Pascal, a partir del tercer capítulo se tiene una breve toma, en el intercambio de parlamentos, entre el difunto Matías y don Eligio, de las dimensiones del discurso.

La condensación en los dos primeros capítulos del área del presente, en su breve presentación donde emerge la distancia del difunto Matías Pascal desde la única certeza de un tiempo (“entonces” “antes”) es decir, en su propia nominación (“Yo me llamo Matías Pascal”). La extrañación es total, porque ha caído el mito confortante y protector de la naturaleza providencial, según una cierta óptica antropocéntrica: Pirandello retoma las consideraciones irónicas de Leopardi en sus *Operette morali*, acentuando la so-

13. G. Debenedetti, en *Saggi italiani*, Bompiani, Milano, 1959.

ledad del hombre en una existencia ilusoria y caótica, radicalmente desequilibrada.

Estas lacónicas reflexiones se introducen en el tiempo de la enunciación, que bloquea la diacronía de la novela. La recuperación del discurso puro, de tipo valorativo, y más cercano al doble plano manzoniano (si bien la intervención pirandelliana es más problemática y oculta) que a los moldes de la narrativa decimonónica, por ejemplo el monólogo interior de Svevo, donde el discurso valorativo e interno de las sensaciones del personaje, se refiere al contraste lacerante que los hechos producen en su yo. En Pirandello las pausas meditativas aferran los hechos del protagonista con una estructura estilística de tipo emotivo (frases interrogantes o exclamativas, deícticos, etc.) que retoman el discurso en su cauce monologante¹⁴. A veces el soliloquio del protagonista se abre a consideraciones generales que necesitan la aceptación de un interlocutor, por lo cual aflora un discurso escénico dirigido al destinatario. Las observaciones sobre el tejido narrativo confirman que la novedad de *El difunto Matías Pascal* consiste en la presencia doble del monólogo interior y el soliloquio difícilmente distinguibles por la interferencia del yo narrador extrañado que tiende gracias a los datos de la memoria y de la consciencia a la actualidad negativa y frecuentemente, gracias a los deícticos, a traducirlos en proble-

14. El debate sobre el monólogo interior sigue abierta. Un buen resumen en G. Debenedetti, op. cit., p. 594 y siguientes, para el cual el verdadero monólogo interior y el flujo de consciencia joyciano, caracterizan las emergencias del inconsciente. Según Dujardin al que el mismo Joyce se refería, el monólogo interior tiende a la directa introducción del lector en la vida interior del personaje sin intervención de explicaciones por parte del autor y de expresiones de pensamientos íntimos, cercanos al inconsciente. Debenedetti cita también las definiciones de R. Wilcock para el cual el monólogo interior se distingue del soliloquio porque presupone un público inmediato al que comunicar un estado de ánimo. Nosotros distinguimos el flujo de consciencia, el autoanálisis y la confesión a un destinatario. Nos mostramos propensos pues a extender el área del monólogo interior, en la narrativa decimonónica más allá de los límites fijados por Debenedetti.

mas lacerantes e insolubles delante de un interlocutor mudo. En los momentos de mayor concentración, la doble respiración de lo narrativo —la narración y la descripción— se integran perfectamente en la mirada sobre los objetos y toma la deformación angustiosa, emblemática, en los límites de un surrealismo funerario.

La dimensión de verse vivo tiene siempre un lado negativo, desde el primer emerger de la consciencia en la imagen repulsiva de aquel cadáver abandonado hasta cuando la mirada se posa sobre los objetos. No puede aislar y deformar aspectos o gestos o detalles penosamente negativos en un contexto grotesco. La deformidad de Matías, su ojo estrafalario, su nariz pequeña oculta en su barba rojiza, la desarmonía física refleja una desarmonía más profunda, un absurdo destino desequilibrado. El viejo bibliotecario Romitelli es el profético alter ego, proyectado en el futuro, de aquella larva de hombre que será el difunto Matías Pascal.

El camino es también el emblema del fracaso y de la negación: "Volví a vagar" cap. XVI. Un estado de ánimo, típico del héroe degradado del arte decimonónico, el *homo viator*. No casualmente la novela termina con la reduplicación de este motivo "Bajé a la calle". El espacio de la intimidad, la casa-nido, es también metonímicamente sustituida por la cama-ataúd, la cama donde muere la madre.

El desdoblamiento del yo provoca en su radicalización un comportamiento autodestructivo gracias a un golpe de azar en la ruleta que se transforma en *el caso*. Ineludible el antecedente de Dostoevskij, *El jugador*, de 1866. La bola de la ruleta refuerza la pérdida del yo que sufre el personaje frente al espejo con las grotescas deformaciones del rostro que ayudan al personaje a reconocer al doble dentro de sí mismo como Otto Rank estudiara en su célebre estudio sobre el Don Juan¹⁵. También Lacan nos recordaba el papel del espejo en las apariciones del doble cuando se manifiestan realidades

15. Otto Rank, *La Figura del Don Giovanni. Uno studio sul doppio*. Milano, Sugarco.

psíquicas heterogéneas¹⁶. Las conexiones entre el espejo y lo grotesco son relevantes desde un punto de vista estilístico y filosófico en Pirandello y en Malraux¹⁷.

También queda emparentado a lecturas como *Niebla*, de Unamuno en 1914 y *Les Faux-Monnayeurs* de Gide en el 1926. La novela viene enmarcada de dos prefacios al inicio y una "Avvertenza sugli scrupoli Della fantasia" al final, declaraciones obviamente metatextuales. El narrador además se refiere a la narración y afirma incluso, con palabras que empalidecen la famosa frase de Valéry a Breton: "La Marquise sortit a cinq heures",

El personaje decimonónico, tras el intervalo de héroes homogéneos del ochocientos, redescubre el prototipo antitético de la novela de ascendencia picaresca del setecientos. La consciencia narrativa del protagonista filtra y organiza los sucesos del pasado contados en primera persona. La dudosa fiabilidad de algunos episodios picarescos se refleja en esta novela: la relación entre Matías y Oliva y Romilda. La narración elíptica, paradójicamente llena de sobreentendidos, es la exacta representación de la selectividad en la información. La verdad del caso, la paternidad de Matías, se deduce solo indirectamente, por información posterior¹⁸. Existen vacíos de información como ciertos pequeños soliloquios que resultan ejercicios interpretativos para el lector: "¿Cómo sé yo estas cosas? Eh, guapa, cómo las sé" "¿Por qué muestra ese afán por casarse con Romilda? —Para nada." Situaciones enunciativas como estas exhiben el filtro de la voz narra-

dora y satisfacen la condición necesaria, pero insuficiente, que le acerca a la categoría picaresca.

En la evolución artística de Pirandello, el pasaje de la narrativa al teatro, encuentra el signo teatral como "la ostentación de algo en lugar de otra cosa" en armonía con la profunda ironía que lo animaba. El género teatral y su código le hacen ver un signo ficticio que no es un "segno finito o un segno che comunica cose inesistenti" sino un signo que "finge di non essere un segno" y en tal sentido permite dar vida artística a la concepción del ser, del arte, de la literatura¹⁹.

"El nombre de los personajes [escribe Pirandello en otro sitio] nunca es casual ni gratuito, tiene en sí un significado y un destino". La forma del nombre de Matías Pascal, Mattia en italiano, no Mateo (o Matteo en italiano) marca un acento que de algún modo es "estrábico" y estrábico de verdad es como el personaje crece. Mattia, en italiano, significa "matteza", "mattità", que aluden a la demencia o enajenación que sufre el personaje, quien lleva como destino caracterial la señal de la excentricidad y la extravagancia incluso en el nombre. El nombre pronunciado demasiado pronto le lleva a desastrosas aventuras. *El difunto Matías Pascal* según esta perspectiva, es toda una novela sobre el nombre propio y su semiótica. Las aventuras pertenecen a los nombres. Si el protagonista no tiene ese nombre y después no asume otro para más tarde volver al anterior, la novela se disuelve.

REFERENCIAS

R. ALONGE, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972.

16. Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 95, del ensayo "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", pp. 93-100.

17. Gian Paolo Biasin, "Palinsesti pirandelliani" en *Pirandello poetica e presenza, Atti del convegno delle Università di Lovanio e Anversa*, Roma, Bulzoni, 1987, págs. 33-46.

18. en *Pirandello poetica e presenza, Atti del convegno delle Università di Lovanio e Anversa*, Roma, Bulzoni, 1987, págs. 125-133.

19. "L'ironia como forza generativa in Pirandello" en *Pirandello poetica e presenza, Atti del convegno delle Università di Lovanio e Anversa*, Roma, Bulzoni, 1987, págs. 217-238.

- N. BORSELLINO, *Ritratto di Pirandello*, Bari, Laterza, 1983.
- GIAN PAOLO BIASIN, "Palinsesti pirandelliani" en *Pirandello poetica e presenza*, *Atti del convegno delle Università di Lovanio e Anversa*, Roma, Bulzoni, 1987, págs. 33-46.
- GIAN PAOLO BIASIN, "L'ironia como forza generativa in Pirandello" en *Pirandello poetica e presenza*, *Atti del convegno delle Università di Lovanio e Anversa*, Roma, Bulzoni, 1987, págs. 217-238.
- BENEDETTO CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, La terza, 1940.
- G. DEBENEDETTI, en *Saggi italiani*, Bompiani, Milano, 1959.
- LEONARDO DE CASTRIS *Il decadentismo italiano*, Bari, De Donato, 1974.
- M.M. GUGLELMINETTI, *Strutura e sintassi del romanzo italiano del primo novecento*, Silva, Milano, 1963, págs. 65-85.
- JACQUES LACAN, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.
- GIANCARLO MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- LUIGI PIRANDELLO, *El difunto Matías Pascal*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1924.
- LUIGI PIRANDELLO, *El difunto Matías Pascal*, Barcelona, RBA, 2003.
- LUIGI PIRANDELLO, *El difunto Matías Pascal*, Madrid Nórdica Libros, 2008.
- OTTO RANK, *La Figura del Don Giovanni. Uno studio sul doppio*, Milano, Sugarco, 1966.