

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Una lectura shakesperiana de Enrico IV de Luigi Pirandello

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuel Macías Borrego

Directora

Elisa María Martínez Garrido

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Una lectura shakesperiana de Enrico IV de Luigi Pirandello.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuel Macías Borrego

DIRECTORA

Elisa María Martínez Garrido

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Una lectura shakesperiana de Enrico IV de Luigi Pirandello.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuel Macías Borrego

DIRECTORA

Elisa María Martínez Garrido

*A mi familia.
Gracias por ser y estar.
Gracias por entenderme a pesar de la dificultad.
También, a la vida, que, al quitarme tanto, me ha dado mucho más.
Por último, si mi voz muriera en tierra, por favor, llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera.*

Agradecimientos

Un trabajo de investigación siempre es fruto de ideas, proyectos y esfuerzos previos que, necesariamente, corresponden a otras personas. En este sentido, quiero dar las gracias a la Dr. Elisa María Martínez Garrido, la directora de esta Tesis Doctoral. Gracias por ayudarme a encontrar un camino en el mundo de la investigación literaria. Gracias, Elisa, porque en el camino he empezado a encontrar mi voz como investigador y como crítico. Agradezco profundamente tu rigor en la dirección de este trabajo y la confianza que siempre has depositado en mí.

Sin embargo, un trabajo de investigación es también fruto del reconocimiento y del apoyo vital que nos ofrecen aquellos que nos estiman, sin el cual yo no habría tenido la fuerza y la energía necesaria para acabar esta Tesis. Por eso mismo, doy las gracias a todos los que han creído en mí.

Gracias fundamentalmente a mi familia. A mis padres y a mi hermana. Agradezco haber tenido tan buenos ejemplos y guías en mi vida, desde pequeño hasta el día de hoy. No podría haber tenido mejores referentes. Gracias por, a pesar de las dificultades, hacer todo lo posible siempre, y por haber hecho, a veces, posible lo imposible.

Mi más sincero agradecimiento, por último, a la persona con la que la compartir es más que vivir. No es fácil estar a mi lado y tú siempre lo estás. Gracias, Manuel, gracias. Perdón por el tiempo robado a nuestra preciosa historia. Sin tu apoyo este trabajo nunca habría visto la luz.

Anteportada.	1
Compromiso documental	3
Agradecimientos	7
Índice del trabajo.	9
Resumen	11
Summary	15
1. Introducción.	19
2. Hacia un Estudio Comparado de Hamlet y Enrico IV. Consideraciones previas a modo de metodología.	37
2.1 Definición del objeto de estudio:	53
2.1.1 <i>Hamlet</i> :	54
2.1.2 <i>Enrico IV</i> .	64
2.2 Hacia un estudio de los elementos comunes.	73
2.3 Hacia un estudio de las diferencias.	87
3. Estudio Comparado.	95
3.1 That did I, my lord; and was accounted a good actor / Un attore magnifico e terribile!	95
3.2 Iago ... ci sei?	105
3.3 Words, words, words ... / Parole, parole.	111
3.4 Theatrum mundi: Questa tua finzione ... mirror up to nature.	123
3.5 All the world is a stage / La prigione della forma.	149
3.6 La sensazione della distanza del tempo! Had I but time ... I am dead.	178
4. Conclusiones.	215
5. Bibliografía:	239

Resumen

Esta Tesis Doctoral está articulada en cuatro capítulos, seguidos de una sección de referencias bibliográficas. El primero de ellos es la Introducción, el segundo, con el título Consideraciones previas: hacia un estudio comparado de *Hamlet* y *Enrico IV*, funciona tanto como definición del objeto de estudio y de cimentación de la metodología analítica. El capítulo tercero, *Estudio Comparado*, es el núcleo investigador y crítico de esta Tesis Doctoral. Le sigue, en su posición natural, el capítulo cuarto: *Conclusiones generales*. Tras estas, se encuentran las referencias bibliográficas.

El tercer capítulo, *Estudio Comparado*, está precedido por un capítulo mucho más breve que consideramos esencial. Este segundo capítulo es un apartado explicativo y en él hemos optado por explicar de manera mucho menos profunda, pero, sentando algunas bases teórico-críticas, aquello que se desarrollará en profundidad en el capítulo inmediatamente posterior: Estudio Comparado. Para alcanzar este objetivo se ha planteado una organización armónica de los elementos que componen, a nuestro juicio y en

nuestra interpretación y lectura, el *corazón*¹ de las obras. Por ello, dicho capítulo explicativo se encuentra dividido en cuatro bloques: *Hamlet*, *Enrico IV*, elementos comunes y diferencias. Y esos cuatro grandes bloques, a su vez están subdivididos en los elementos preliminares que sostienen la lectura y crítica que aquí se presenta.

Nuestro Estudio Comparado, a su vez, se estructura en *apartados acumulativos*, numerados del uno al seis por una cuestión meramente organizativa; no es nuestro objetivo jerarquizar, ni tan siquiera priorizar, ninguna de las ideas aquí expuestas sobre ninguna de las demás. Para facilitar la lectura de este capítulo, su seguimiento y su comprensión, los dos primeros apartados sirven como cimentación y articulación teórica fundamental, que no exclusiva, aunque en ambos se discuta ya la relación que existe entre los dos textos analizados.

Todos los apartados de este trabajo tienen doble título, en inglés e italiano, por la doble naturaleza de este estudio y, todos los títulos están directamente extraídos de la materia textual. Se ha privilegiado, siempre que ha sido posible, el propio texto objeto de estudio y su materia. Por ello, siempre se ha podido se ha seleccionado un verso, una línea, una acotación o

¹ En este trabajo hemos optado por utilizar la cursiva para subrayar la importancia que tienen algunas palabras.

una idea, para intentar, con este recurso, subrayar la importancia de la naturaleza primaria de nuestro estudio: el texto y lo que de este se desprende.

Los apartados son, en consecuencia, acumulativos y cada uno toma elementos de todos los anteriores para construir lo que podríamos definir como una lectura shakesperiana del *Enrico IV* de Pirandello. Por eso, algunos de los temas estudiados, mencionados o esbozados, en alguno de los apartados, serán desarrollados con posterioridad. En alguno de los capítulos hemos introducido conceptos antes de su argumentación posterior para poder cimentar su construcción y, sin querer hacerlo, hemos hecho nuestra una de las estrategias más comunes en las tragedias shakespearianas: «introducir elementos esenciales del final de la obra en las primeras escenas del drama» (Danby 1948, 54).

Los conceptos pecado original, farsa, simulacro y simulación, aparecen en todos los apartados como un mantra teórico para subrayar su importancia.

La temática de los apartados va, en consecuencia, creciendo y acumulándose. Sin embargo, se puede trazar un horizonte temático con una dirección clara: la comprensión de la relación intertextual que, entendemos, existe, a muchos y muy variados niveles, entre los dos textos objeto de estudio: *Hamlet* y *Enrico IV*.

Summary

This Doctoral Thesis has been designed following a four chapters structure, naturally followed by the bibliography reference section. The first chapter located right after the summary, in both Spanish and English, is the introduction to this Thesis. Then, after that first introductory chapter, the reader can find a preliminary chapter that under the title ‘towards a comparative study of *Hamlet* and *Enrico IV*’ serves, both, as a methodology and a definition of the object of the study. The third chapter of this Thesis is the core and result of the investigation process itself: ‘the comparative study’, which is followed, in its natural position, by the ‘general conclusions’. The last structural piece of the Thesis is the ‘bibliography section’.

The third chapter, as we have already mentioned, our comparative study, is preceded by a rather short chapter which we consider vital to this Thesis. In this second chapter some of the key aspects and theories of the study are discussed and analyzed in much less detail but those analyses serve as basis and theoretical ground for what will be discussed in the following sections of this Thesis. In a way, this second chapter ‘cracks down’ the plays and help us define clearly what is each play really in our reading. That is precisely why this second chapter is divided into: *Hamlet*, *Enrico IV*,

common elements and *divergent elements*. And subsequently those big four groups are, as well, divided in smaller reading and analyzing units.

Organization-wise this Thesis is structured into six accumulative subparts. What we mean by that is that the main chapter is divided into subparts that analyze the different theories and ideas from different perspectives, always taking into consideration the study itself as a whole. These subparts have been numbered only as a structuring tool not because the original intention was to prioritize any idea above any other one. To the study as a whole all the subparts are in the same level. The only two parts that find a more natural place are the first two, which serve as a sort of theoretical ground (not exclusive but fundamental). These two first chapters are the foundations of our study.

We have decided to give double titles to all the mentioned so-called subparts and those are both in Italian and in English, to emphasize the double nature of the materials analyzed in the Thesis. All the titles are direct references to the authors and, when it has been possible, the titles have been selected from the studied plays (a line, a verse, a directing order ...). This last thing is done, purely, to reflect upon the essence of the Thesis: the text and its study.

The subparts as we have already mentioned above are accumulative and that creates a net of meanings and ideas that is developed and taken into a different stage in the following ones but always in the direction of demonstrating that our hypothesis is valid that is that the ‘Shakespearian reading of Pirandello’s *Enrico IV*’ is possible. We have indulged and allowed ourselves a very Shakespearian game: some of the ideas are introduced before discussed to create the sense of continuity in this project; or as Danby would say: «alluding to the very end of the tragedy itself by inserting elements that foresee the dimension of the drama’s final scenes» (Danby 1948, 54).

For example, concepts like fiction, *farsa*, simulation and simulacre appear in all the subparts. The concept of original sin also appears as a sort of theoretical and critical mantra.

The themes, motives and theories analyzed grows as this study develops itself fully. However, we have intended to draw a clear line towards creating a critical horizon: understanding the intertextuality relationship between both plays, *Hamlet* and *Enrico IV*, in all possible levels.

1. Introducción.

Este trabajo se inicia con la lectura atenta de dos obras de teatro: *Hamlet* y *Enrico IV*, de William Shakespeare y Luigi Pirandello, respectivamente, y con la reflexión profunda que de esa lectura se desprende. Dos autores de talla y proyección mundial, autores que, perteneciendo a dos tradiciones literarias y dos momentos históricos muy diferentes, demuestran tener un rasgo fundamental en común: el interés por lo humano en toda su extensión.

La dimensión de lo humano y las tribulaciones de su existencia atraviesan la producción literaria de ambos escritores y, en especial, las obras estudiadas en esta Tesis Doctoral. Planteamos aquí, por tanto, un estudio comparado de ambos textos a la luz de diferentes y variadas reflexiones críticas, pero siempre partiendo de una clara intención: demostrar que en la materia primaria, el texto, de ambos autores y, también, en la abundante tradición y discusión crítica que se genera en torno a las dos obras, existe material suficiente como para poder concluir que *Enrico IV*, sino es una reelaboración completa de *Hamlet*, como señala Umberto Artioli², es al

² La referencia de Artioli a este respecto es clara y por ello supone un precedente esencial para este trabajo: «*L'Enrico IV* di Pirandello è un rinnovamento allegorico del dubbio d'Amelto» en: Artioli, Umberto, “Enrico IV, ovvero la tragedia del settimo personaggio”, *Angelo di fuoco*, n.II, 2003, pp. 49-52.

menos uno de esos textos que se pueden insertar en lo que la crítica ha denominado *Canon Hamlet*³: reescrituras, versiones más o menos libres del clásico shakesperiano que, a la luz de las vicisitudes y realidades de tiempos y épocas siempre cambiantes, vuelven su mirada a *Hamlet* y lo toman como referencia. *Hamlet* es, en ese sentido, una especie de faro que parece alumbrar toda una tradición literaria. Pero también, es una especie de faro el propio personaje del príncipe quien, sin duda, está llamado, aún hoy, a ser la figura más controvertida de la literatura occidental (Bloom, 2006: 661). El príncipe Hamlet encapsula en sí mismo toda la problemática de la existencia humana.

Uno de los grandes críticos italianos del autor inglés es Agostino Lombardo⁴ quien, para diferentes ediciones, tradujo muchas de las obras del

³ Por *Canon Hamlet* se entiende un catálogo de obras que vuelven la mirada a *Hamlet* y lo toman como punto de partida. Quizá el ejemplo más célebre sea la reescritura que del clásico hace James Joyce. La crítica tiene a analizar toda la producción literaria de Joyce como una reescritura de *Hamlet*. El carácter melancólico del príncipe, la estructura laberíntica de la obra (con la duda y la inacción como motores de su desarrollo dramático) han otorgado a esta línea de investigación muchos e interesantes frutos, como recopila Manuel Almagro de la Universidad de Sevilla en: <http://www.siff.us.es/iberjoyce/wp-content/uploads/2013/11/Almagro.pdf> Sin embargo, es Harold Bloom, el primero que en su *Poem Unlimited* y después en su *The Invention of the Human* se presenta como el crítico contemporáneo que más resalta la influencia de *Hamlet* en la construcción de la identidad occidental contemporánea. A este respecto es de vital importancia y vigencia su texto de 2011, *Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life* donde estudia las ramificaciones e interrelaciones de diferentes textos del canon occidental que, inevitablemente, confluyen en Shakespeare.

⁴ Crítico literario especialista en literatura inglesa y en literatura shakesperiana es autor de textos fundamentales como *L'eroe trágico moderno* o *The artists and his masks*, además, de numerosas traducciones de las obras de Shakespeare al italiano. El interés del crítico por el bardo es innegable y, además, a Lombardo le debemos, también, la conceptualización crítica de la traducción de *La Tempestad* de Eduardo de Filippo. Hecho que nos hace pensar en la fuerte influencia de Shakespeare en el siglo XX italiano, en especial en a partir de los años 20.

bardo y para otras tantas escribió interesantísimas introducciones que, cargadas del simbolismo alegórico propio del autor inglés, vinculan la figura de Shakespeare con la realidad de la literatura italiana del siglo XX.

Lombardo en su visión de Hamlet encuentra un héroe moderno, inepto e incapaz de muchas cosas, pero con una extraordinaria capacidad de contener en sí mismo toda la psicología humana; es decir, la dimensión de cuanto es humano. Lombardo como Bloom en su *The Invention of the Human*, ve en Shakespeare y en *Hamlet* precisamente eso mismo: *la invención de lo humano*. Resaltamos aquí el uso que le damos al posesivo su, en lo relativo a la visión crítica de Lombardo, pues, acercarse a Hamlet es acercarse a diferentes visiones proyectadas a lo largo de la historia de la literatura, ya que durante años *Hamlet* ha sido el Santo Grial de la literatura de occidente⁵. Sin embargo, no es el mismo Hamlet, ni el mismo *Hamlet*, el que nace de la visión del psicoanálisis, como atestigua en su artículo Violeta Castrillo⁶, ya que esta disciplina, como la autora señala, se subraya la

⁵ Jamieson Webster y Simon Critchley en su *Hamlet Doctrine* asimilan la centralidad del personaje al mito de la búsqueda del grial. En su trabajo resaltan la imposibilidad de encontrar el verdadero Hamlet entre tantas opciones. Esta interesante reflexión les ayuda a vincular la figura del príncipe a la fragmentación humana; Hamlet es, en su lectura, o todos o ninguno de los posibles griales. Critchley, Simon. (Ed.), *The Hamlet Doctrine*. Nueva York: Vintage Classic Editions, 2014.

⁶ Castrillo, Violeta, “Del análisis al psicoanálisis”, accesible en: <https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjyxffR7ZHxAhWuzYUKHVG-AM4QFjACegQIEhAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F136244.pdf&usg=AOvVaw1MAwbKuNsHnjWxllKwa4dm>

naturaleza acomplejada, inoperante y castrada del príncipe, destinado a ser el último de su estirpe; en consecuencia, para la crítica psicoanalítica todo acaba en él, en *Hamlet*.

La crítica literaria ha dado casi tantas visiones del clásico como lectores críticos ha tenido. Sin embargo, y a pesar de todo, ya desde la lectura de Samuel Johnson de 1765 se empieza a entrever el carácter fundamental y la centralidad de *Hamlet* en un canon en constante evolución y construcción. Johnson señala que Hamlet es un espejo en el que mirarse y en el que mirar la naturaleza de lo humano (Johnson 2009, 18 – 19). Estos dos aspectos, lejos de desaparecer, se acentúan con la lectura que el Romanticismo hace de la obra, y para críticos tan importantes como Samuel Taylor Coleridge o Thomas de Quincey con la pieza shakesperiana se empieza a configurar el misticismo simbólico de la duda y la cuestión de la imposibilidad de la tragedia en la obra. Otro gran nombre propio de este periodo, Goethe, señala, coincidiendo con Maurice Morgann, la extraordinaria capacidad que tiene Shakespeare de crear personajes que son, más grandes que el mundo y que la vida⁷, personajes que son casi personas. Sin embargo, es con el advenimiento del siglo XX y de la revolución que la nueva centuria supuso, cuando *Hamlet*

⁷ La alusión no es una exageración propia, sino que es una traducción literal: «larger than life». Es una célebre cita de su *An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* de 1777. En: Morgann, Maurice. *An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff*. Nueva York: Hansebooks, 2017, p. 102.

y la literatura de Shakespeare en general, toman una dimensión aún mayor, ocupando la centralidad en el canon literario, filológico y crítico anglosajón.

El siglo XX produce algunas de las mejores interpretaciones de *Hamlet*, interpretaciones como la de A. C. Bradley que, volviendo la vista a la tradición, cimienta una visión moderna, novedosa y renovadora de la tragedia en Shakespeare. A. C. Bradley, como Goethe y Morgann, señala que el carácter creador de Shakespeare, más allá de escenas, lugares y paisajes, se centra fundamentalmente en sus personajes, en concreto, en uno: Hamlet. El príncipe ocupa, así, el centro del canon de su propio autor, casi como un nudo temático central de toda su producción.

También en el siglo XX se produce otra de las grandes interpretaciones que existen sobre la tragedia shakesperiana: la lectura de Anne Righter⁸, desarrollada a la luz de la ineptitud, característica fundamentalmente humana, como la melancolía, que domina, a su juicio, lo que ella misma denomina «la tragedia del rey jugador en Shakespeare» (Righter 1967, 12 – 18).

⁸ Debido a la costumbre extendida en el mundo anglosajón, la autora es, a veces, citada por la crítica como Anne Righter, su apellido de soltera o, Anne Barton, con el apellido de su marido. Aquí se ha optado por citarla con el nombre con el que editó su célebre trabajo de 1962, pieza esencial en esta Tesis.

Hamlet es, también, el punto de partida de la tercera gran interpretación, a nuestro juicio, de la obra shakesperiana: la que hace Jan Kott a la luz de los grandes problemas del siglo XX. El crítico polaco dirige su mirada al personaje más que a la obra, y fundamentalmente explora la contemporaneidad de éste y, a pesar de ser un personaje distante en el tiempo, Kott encuentra en Hamlet un coetáneo que transita a la perfección entre la realidad y la irrealidad de un mundo en constante cambio.

Todas estas visiones y lecturas entroncan directamente con las reflexiones de otro de los grandes críticos que, con sus lecturas e interpretaciones críticas, se encuentra en la base de este estudio comparado: Harold Bloom. El crítico norteamericano con su *Poem Unlimited* y su *The Invention of the human* sienta las bases de lo que, en parte, aquí se entiende por Hamlet y *Hamlet*. Sus reflexiones actúan en nuestro trabajo, prácticamente de horizonte crítico.

A grandes rasgos, es imposible hacerlo de otro modo, hemos intentado resumir la visión crítica de la obra aportando aquellos nombres e ideas que cimientan nuestra interpretación del personaje de Hamlet y su tragedia; visiones y que han ayudado a construir la fundamentación teórico-crítica que está en la base de nuestro trabajo. Estas lecturas y las visiones de Northop Frye (1967) y Elaine Showalter (1985), entre otros, que se acercan a Hamlet desde una dimensión humana moderna, fragmentada y en constante diálogo

(consigo mismo y con su mundo) son la base de nuestra interpretación del príncipe Hamlet y, también, de *Hamlet*. Éstas y otras lecturas se configuran como un debate autorreflexivo⁹ sobre qué significa, en efecto, ser Hamlet.

Acercarse a Shakespeare y, sobre todo a su *Hamlet*, inevitablemente obliga al lector y al crítico a tomar importantes decisiones, a decidir qué postura filosófica se ha de tomar al respecto de la locura, qué postura filológica con respecto de su materia textual, decidir si se cuestiona la identidad y la autoría de la obra. Muchas son las preguntas abiertas que quizás nunca encuentren respuestas sobre la vida del autor inglés. Sin embargo, aquí se opta por asumir que Shakespeare escribió los trabajos cuya autoría se le asignan desde la publicación del *First Folio*, la primera recopilación de obras completas de Shakespeare llevada a cabo por su círculo más cercano en 1623. También se da por hecho que, como todos sus coetáneos, el bardo trabajaba en un sistema de creación artística mucho más cooperativo¹⁰ que el sistema moderno. Por esta razón, existen interferencias y referencias a otros grandes

⁹ Entendemos aquí autorreflexivo como lo entendía Umberto Eco en su *La Struttura Assente: la ricerca semiotica e il metodo strutturale*, como un diálogo con el propio texto que contiene el universo dentro del mismo. El texto, la obra y la crítica, son el material primario de nuestro trabajo. En: Eco, Umberto, *La Struttura Assente: La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milán: La Nave di Teseo, 1972, p. 124.

¹⁰ El método de creación artística en el teatro isabelino dista mucho del método actual. En época isabelina el sistema era mucho más *cooperativo* y actores, directores y empresarios compartían el trabajo. El modelo cooperativo, en términos económicos, tampoco era extraño. De hecho, el propio Shakespeare pudo participar como cooperativista en alguna de sus obras antes de ser empresario. Sobre el sistema y las funciones de este: Hodges, Walter C. *Globe Restored: Study of the Elizabethan Theatre*. Michigan: Indigenous People Media, 1990.

nombres del periodo y, quizás por eso mismo, a veces, es demasiado fiel también a las fuentes; sobre todo, aquí nos posicionamos del lado de la crítica que asume que Hamlet finge su locura. Este es un aspecto truculento del texto, sin embargo, creemos que, gracias a una revisión de la materia textual, podemos decir que nuestra elección crítica reposa sobre una fundamentación filológica. No queremos afirmar que lo contrario sea falso, sino que aquí se opta por esta vía analítica, tal y como lo prueba el texto.

Con el inicio del XX se enuncia la agonía del arte¹¹, sin embargo, el cambio de siglo y su inicio no trajo su muerte, sino la profunda renovación de la concepción de este y su relación con un mundo en cambio. El *Novecento*, como lo fue el *Seicento*, es testigo de alguna de las mayores transformaciones en la historia de la humanidad. La enunciación de Hegel tiene, por tanto, quizá más que ver con un renacer que con un perecer. El cambio en el arte es inevitable y la literatura, como arte que es, no es ajena.

¹¹ La reflexión sobre la agonía o la muerte del arte subyace a toda la filosofía y crítica de la estética propuestas por Georg Wilhelm Friederich Hegel y, esto es especialmente evidente en sus *Lecciones sobre estética*. El planteamiento de Hegel tiene mucho que ver con lo que aquí se discutirá pues, para el filósofo, el recuerdo (la memoria) y la individualidad (identidad) constituyen el problema en el arte contemporáneo. En concreto, para este trabajo serán de especial importancia las reflexiones en torno al fin del arte, concebido bajo el aspecto de la nostalgia del pasado y la relación que existe entre el arte y la muerte y podemos vincular con Baudelaire y su noción simbolismo en la literatura. Sobre este aspecto se puede leer más en: Mein, M., “Baudelaire, Hegel and Symbolism”. *L’Esprit Créateur*, XIII. Nueva York: The Johns Hopkins University Press, 1973, pp. 154 – 165.

Hamlet supone un cambio radical respecto de otras muchas tragedias de Shakespeare¹².

Del mismo modo que en el siglo XVII, el cambio en el teatro tiene, necesariamente, que darse también en el siglo XX. Y es, ahí, donde la tradición comienza a hacer conectar a ambos autores: William Shakespeare y Luigi Pirandello. Las crisis de sus respectivos tiempos crean a dos grandes figuras universales, dos grandes genios, que han visto en la realidad de su tiempo la materia prima para su arte. Pirandello, como Shakespeare, transforma la realidad en poética. También, Pirandello, como Shakespeare, ve en la crisis de su tiempo el elemento fundamental para hacer de su teatro un teatro analítico (casi cerebral¹³) que refleja a la perfección la problemática intrínseca de su propia época, pero, como el teatro del bardo, capaz de superar las barreas temporales y situarse como un clásico siempre vigente. Por esta

¹² A este respecto es importante señalar que la recepción de Shakespeare en Italia, a partir del siglo XVIII, alcanza sus máximas cotas. En siglo XVIII ven la luz dos primeras traducciones de *The Tempest* y, también, al menos dos traducciones de *Hamlet* (Weis 2017, 14). Sin embargo, será en el XIX y, en particular, en el XX cuando se establezca un verdadero corpus de traducciones al italiano de los dramas shakesperianos (Martínez Garrido 2015, 37 – 60). Además, la irrupción del teatro del bardo permea en otros discursos culturales como la ópera. «Verdi, por ejemplo, cuenta en su composición con, al menos, una versión de *King Lear*, *Macbeth* y *Othello*» (Wills 2012, 16).

¹³ El término cerebral no es nuestro, lo tomamos de: Ganeri, Margherita. *Pirandello Romanziere*, Soveria Mannelli: Rubbetino Editori, 2001, p. 144.

razón, el *Enrico IV* de Pirandello, como el *Hamlet* de Shakespeare, son, a la vez, fiel reflejo de su tiempo y del nuestro¹⁴.

Por cuestiones únicamente temporales, pues, Pirandello es un autor del siglo XX, la tradición crítica que sustenta y suscita la literatura pirandelliana es menor, únicamente en extensión, pero no en importancia. Pirandello es, sin duda, reconocido como uno de los grandes renovadores del teatro contemporáneo¹⁵. Sus textos tienen una fuerte influencia en muchos autores, su dramaturgia, ha suscitado trabajos de comparación con escritores de reconocido y amplio prestigio como Beckett¹⁶ o Brecht.¹⁷ Sin embargo, a nuestro juicio no se le ha dado una importancia sustancial a la relación que existe entre su teatro, especialmente el teatro de los años veinte (también, como se comentará su narrativa de los años veinte) y el teatro de Shakespeare, fundamentalmente con *Hamlet*.

¹⁴ Sobre la necesaria contemporaneidad del personaje de Enrico IV: Artioli, U., “Enrico IV, ovvero la tragedia del settimo personaggio”, *Angelo di fuoco*, n.II, 2003.

¹⁵ La crítica pirandelliana establece generalmente, en consenso, que Pirandello con su visión dramática es un gran renovador de teatro del siglo XX. A este respecto, hay que señalar que generalmente su fase del teatro dentro del teatro es considerada una fase experimental y de búsqueda de las fronteras del teatro mismo. Tal y como se apunta en: Tilgher, Adriano, 2012. *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, Chieti: Solfanelli. p.25.

¹⁶ Destacamos como ejemplo de comparación entre Pirandello y Becket el trabajo de Mariafilomena De Chiara en 2009 *La ruta de la máscara*. Accesible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/7445;jsessionid=0760B6239A2AD1F3EAB8E7831655311F>

¹⁷ Las relaciones entre Pirandello y Brecht son el núcleo del trabajo de Gilda Policastro. Véase: Policastro, Gilda. “Pirandello e Brecht: un incontro”, *Gli intellettuali italiani e l'Europa*, n.1, 2007, pp. 145 – 165.

Adelantamos, ahora una de las conclusiones a las que este estudio comparado llega, y no es otra que: Pirandello con su teatro, en su construcción de imbricadas y fragmentadas identidades, basadas en el desdoblamiento del personaje y en el drama del verse vivir, casi como si de un reflejo especular se tratase, transita y ocupa un lugar literario próximo al planteado por el ser y no ser del famoso soliloquio de Hamlet.

Si acercarse a Shakespeare, como decíamos, obliga a tomar decisiones y aclarar posturas, exactamente lo mismo ocurre cuando el lector o el crítico se acercan a la obra de Pirandello, pues, no es difícil perderse en el laberinto literario y experimental que el autor italiano nos propone. En este trabajo nos posicionamos claramente del lado de la crítica simbólico-existencialista que nace de la reflexión profunda del decadentismo italiano para el análisis de *Enrico IV*, considerando que es solo en apariencia un drama burgués y, sobre todo, optamos por definir la obra como la única tragedia pirandelliana. No solo porque así el autor lo quiere, sino porque se dan, como se argumentará y discutirá, las condiciones para definirla como tal.

Enrico IV es, como se demostrará, varias tragedias, a la vez contenidas una dentro de otra. Por ello, es importante señalar que, en esta Tesis, se ha optado por elaborar un sistema propio de denominaciones. En consecuencia, hemos decidido señalar con ‘tragedia marco’ al texto teatral de *Enrico IV*. Por otro lado, se ha optado por denominar tragedia del personaje a la

existencia alienada del hombre sin nombre y, por último, la denominación elegida para la tragedia que se desencadena una vez que es la máscara la que toma protagonismo es: la tragedia por hacer. Señalamos, pues, la existencia de, al menos, tres niveles trágicos dentro del texto dramático: la tragedia marco, la del personaje y la de la máscara y, para facilitar la comprensión, hemos optado por dar a cada uno de esos niveles (cada una de las tragedias dentro de la tragedia) una denominación diferente: tragedia marco, tragedia del personaje y tragedia por hacer.

Esta circunstancia es análoga en *Hamlet*. Y por ello, utilizaremos la misma terminología: tragedia marco, tragedia del personaje y tragedia por hacer. Hecho éste que creemos subraya de manera esencial la relación entre las dos obras.

Una decisión fundamental que aquí se toma como axioma de nuestra interpretación del personaje que conocemos como Enrico IV es que éste, como Hamlet, también finge su locura; estamos en ambos casos ante un mecanismo metateatral al servicio de un objetivo dramático: la búsqueda de la verdad (negada).

Nuestra interpretación de *Enrico IV* y de la literatura pirandelliana está, como nuestra lectura de *Hamlet*, sustentada en una tradición crítica que dialoga consigo misma, creando un interesantísimo debate intelectual

encaminado a esclarecer algunas de las dudas que plantea el propio autor en 1908, con su celebrado ensayo *El Humorismo*. En la base de nuestra comprensión del teatro pirandelliano está indudablemente el propio ensayo del autor, pues, éste se configura como un horizonte autorreflexivo¹⁸ y casi autoconclusivo de la concepción del arte y la vida del propio escritor.

Adriano Tilgher (2012, 43-45) y su visión del doble y el drama del verse vivir, concebido como núcleo temático que hilvana la producción teatral de Pirandello, ha sido asimismo fundamental para este trabajo. También lo ha sido la posición crítica de Matteo Veronesi (2007, 12-18, 19,21) que está en clara consonancia con los postulados de Tilgher y que presenta el teatro pirandelliano como el drama del verse en el espejo, dando una importancia esencial al desdoblamiento del personaje. Desdoblamiento que recoge Elio Gioanola (1983, 135 - 145) en la década de los noventa, al unir la tragedia de Enrico IV y los postulados más próximos al psicoanálisis.

Hemos mencionado antes que nuestra interpretación tiene una base crítica de carácter simbólico-existencialista y, por eso, es fundamental señalar que, partiendo del concepto de polifonía dialógica, apuntado por Bajtín (1934, 183) y la teoría de la intertextualidad de Kristeva¹⁹

¹⁸ Véase nota 10 al respecto del carácter autorreflexivo y autoconclusivo.

¹⁹ La teoría de la intertextualidad fue enunciada por Julia Kristeva en 1966 como reelaboración del concepto de intersubjetividad y su postulado principal es que «los textos pueden dialogar entre sí a diversos niveles» (Toril 2004, 104) y desde su

intentaremos aplicar algunos de los postulados y preceptos de la filosofía y crítica literaria existencialista de Kierkegaard a la lectura de ambas obras, para demostrar que la existencia y la dimensión de lo humano en su esencia trágica están en la génesis de ambos textos. Aplicaremos además otro concepto fundamental en nuestra concepción del texto: el simulacro tal y como lo delinea teóricamente Baudrillard en su *Cultura y simulacro* de 1977.

Para este trabajo la concepción del simulacro y de la simulación suponen una base metodológica y un horizonte interpretativo pues, como discutiremos en el capítulo dedicado a *Hamlet* y *Enrico IV*, la tragedia se configura como una *mîse en abyme* de simulaciones y simulacros que esconden la identidad del personaje y que sirven para construir la máscara de Hamlet que es, a grandes rasgos, la misma máscara que lleva Enrico IV. Junto con el existencialismo, el simbolismo o la importancia del símbolo por encima de la acción²⁰, y la simulación, como horizonte y frontera semiótica y hermenéutica de nuestra interpretación, emplearemos uno de los conceptos que consideramos esenciales para comprender la dimensión de la tragedia en ambos textos: el concepto de *durée*. El concepto elaborado por Henri Bergson

introducción en el campo de la teoría y la crítica literaria ha supuesto, casi, una revolución. Sobre el concepto de intertextualidad, su proyección y aplicabilidades se puede ver más en: Moi, Toril (ed.). *The Kristeva Reader*. Nueva York: Routledge, 2004.

²⁰ Característica fundamental que señala North Whitehead en su análisis de *Hamlet* y que creemos del todo aplicable a nuestra interpretación de *Enrico IV*. En: North Whitehead, Anthony. *Uses of Symbol: symbolism in Literature*. Nueva York: Institute of General Semantics Editions, 1960.

en su obra *Durée et Simultanéité* de 1922, para enfatizar la sensación de la distancia del tiempo y su dimensión psicológica, hecho que hace que el espacio sea, en esencia, un elemento fijo, mientras que el tiempo es un constante fluir. Esta reflexión inevitablemente nos devuelve al *flusso della vita* esbozado por Pirandello en su ensayo de 1908.

El tiempo es, en nuestra lectura, uno de los problemas hermenéuticos fundamentales en las dos obras. La temporalidad inevitablemente nos hace seres para la muerte y, en *Hamlet* y *Enrico IV*, la dimensión temporal está claramente delineada: la simulación y la huida, el doble y la configuración de la identidad propia respecto de los demás, y, también, el fluir inexorable del tiempo. La reflexión sobre la temporalidad y el tiempo sentido y vivido es inevitable en la lectura que aquí hacemos de las dos obras.

La reflexión inicial que dio lugar a este trabajo tenía como objetivo fundamental analizar el papel de la locura en ambas obras, sin embargo, a medida que hemos ido construyendo nuestro estudio, creemos que podemos asegurar que hemos superado dicho objetivo y lo hemos encaminado hacia el estudio comparado y hacia un análisis más detallado y minucioso de aquello que conecta, a la luz de todo lo anteriormente esbozado, ambas piezas teatrales.

Hemos construido, por tanto, un estudio comparado que pone en estrecho contacto dos tradiciones distintas, en apariencia alejadas, pero también, quizás de manera inintencionada, en continuo diálogo. Lo cual, a nuestro juicio, se manifiesta en un elaborado sistema de relaciones intertextuales que, creemos, abre vías de exploración futuras.

En el plano organizativo²¹, para la estructuración argumentativa de la Tesis se ha intentado elaborar un sistema que facilite su lectura y su seguimiento y, por eso, hemos dividido este trabajo en apartados, como ya hemos mencionado, acumulativos, con una temática, también, acumulativa que va dialogando consigo misma de manera constante. Queremos subrayar nuevamente que hemos numerado estos apartados por una cuestión meramente organizativa, pues no es nuestra intención privilegiar ninguna de las ideas que se expresan en cualquiera de éstos sobre las demás.

Por otra parte, para facilitar el seguimiento y ofrecer un análisis más certero y claro de aquello que se propone, se ha elaborado un breve capítulo que funciona a medio camino entre una metodología *sui generis* y una definición del objeto de estudio.

²¹ Véase el apartado de esta Tesis denominado *Resumen*.

Como hemos avanzado antes, *Hamlet* y *Enrico IV* son obras complejas y, por eso, en el segundo capítulo se define aquello que se estudiará (en el *Estudio Comparado*) para sentar las bases de su comprensión.

Con la firme intención, también, de facilitar la lectura de este trabajo se ha optado por un estilo de citas a pie de página basado en el *Estilo Chicago*²² donde confluyen las citas a pie de página de textos e ideas esenciales con las referencias a textos y autores dentro del cuerpo del trabajo.

²² Véase https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

2. Hacia un Estudio Comparado de *Hamlet* y *Enrico IV*.

Consideraciones previas a modo de metodología.

En otras discusiones e investigaciones literarias, se ha presentado el *Enrico IV* de Pirandello como una especie de *reescritura* del *Hamlet* de Shakespeare²³. Aunque quizá la relación entre ambos autores, evidente a nuestro juicio, hubiera sido ya señalada indirectamente, por el propio Pirandello en su célebre y aclamada novela *Il fu Mattia Pascal* (1904), en concreto, en el famosísimo pasaje del capítulo XII (*Lo strappo nel cielo di carta*), donde uno de los personajes (Anselmo Paleari) explica el paso de la tragedia antigua a la tragedia moderna como la transformación de Orestes en Hamlet:

-La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette! – venne ad annunziarmi il signor Anselmo Paleari. – Marionette automatiche, di nuova invenzione. Stasera, alle ore otto e mezzo, in via dei Prefetti, numero cinquantaquattro. Sarebbe da andarci, signor Meis'.

²³ De hecho, la Profesora Valentini en su libro *Shakespeare y Pirandello* de 1990 habla del *Enrico IV* como una *traduzione* de *Hamlet*. Valentini en su libro analiza alguna de las características de la dramaturgia pirandelliana 'atribuibles' al teatro de Shakespeare. A grandes rasgos, el trabajo de Valentini supone un esfuerzo, consciente o inconsciente, de aunar dos tradiciones literario-interpretativas que, generalmente, se mueven en paralelo, sin tocarse, en un discurso capaz de encontrar puntos de contacto. También se ha mencionado ya el trabajo de Umberto Artioli (ver nota 2). Por tanto, creemos que, a la luz de cuanto apuntan los críticos, antes mencionados, *Enrico IV* es, en efecto, una obra que encuentra un fácil encaje en lo que Bloom denominó Canon Hamlet (vid nota 3).

-La tragedia d'Oreste?

-Già! *D'après Sophocle*, dice il manifestino. Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.

-Non saprei', – risposi, stringendomi ne le spalle.

-Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo.

-E perché?

-Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi si penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta. (Pirandello 1993, 164 – 165)

El paso de la tragedia antigua a la moderna²⁴ es, para Pirandello algo, solo en apariencia, sencillo: con un rasguño en el *cielo de papel* del teatro, Orestes se transformará, irremediamente, en Hamlet. Si durante la representación de la tragedia, justo antes de vengar la muerte del padre, si en ese momento (fundamental para la tragedia), y no en otro, se produjese ese rasguño en el cartón que representa el cielo del teatro, Orestes, sugiere Pirandello (a través del personaje de Anselmo Paleari), seguirá sintiendo la necesidad de llevar a cabo su venganza, pero, irremediamente la vista se

²⁴ Baste recordad aquí que para Pirandello el humorismo constituye el núcleo central de la literatura y éste se fundamenta sobre lo que el autor mismo denomina 'arte moderno'. En: Pirandello, Luigi. *L'Umorismo*. Milán: BUR, 2015, p. 20.

le irá al rasguño en el cielo de cartón y, de este modo, parafraseando el texto del autor siciliano: ahora, entonces, podría penetrar todo tipo de mal augurio y Orestes se sentiría derrotado y abrumado por esa nueva situación, de hecho, así, Orestes se transformaría en Hamlet²⁵. En consecuencia, si gracias al rasguño en el cartón que representa el cielo, que, a su vez, es símbolo de la imposibilidad de la tragedia clásica en un mundo moderno, Orestes se convierte en Hamlet; podríamos intuir que, por extensión de este mismo razonamiento, Hamlet, en su modernidad, necesariamente superado por el *fallo*²⁶, se transformaría en Enrico IV.

Tradicionalmente la crítica, tanto la italiana, como la internacional, le ha dedicado, poco espacio y tiempo al estudio comparado de las relaciones literarias entre Shakespeare y Pirandello²⁷, fijándose, sobre todo, en las

²⁵Pirandello, Luigi. *Il fu Mattia Pascal*. Roma: Einaudi, 1993. p 165. Paráfrasis con traducción propia sin alterar el significado del pasaje.

²⁶ Aludimos con fallo aquí a lo que Reddy considera el problema fundamental en su lectura crítica de Hamlet: «su incapacidad de comprender el mundo que, necesariamente, le aboca a la duda y la inacción. El fallo se hace evidente desde el inicio de la tragedia, al no ser capaz de vengar la muerte del padre, el príncipe se debate entre dos fuerzas opuestas: la tragedia clásica y la necesidad moderna de comprensión del mundo. Al estar a caballo entre ambas, Hamlet está, necesariamente, destinado a fracasar en ambas». Reddy, Indira, Tragic Flaw in Shakespeare's Hamlet. *The IUP Journal of English Studies*, Vol. IX, No. 4, 2014, pp. 93-97,

²⁷ Quizá con algunas excepciones como son: el libro que ya hemos citado de Maria Velentini (1990) y la investigación de Umberto Artioli de 2004 o revisión crítica llevada a cabo por Jill L. Levenson en su artículo sobre metateatro (*Dramatists at Meta Play* de 1981). En esta misma línea, también es reseñable el texto de Matthew N. Poser sobre metáforas y venganza en Shakespeare y Pirandello del año 1981: *Madness, Revenge, and the Metaphor of the Theatre in Shakespeare's Hamlet and Pirandello's Henry IV*, Toronto: Toronto University Press, 1981.

relaciones e influencias que el autor italiano ha tenido con (y en) sus coetáneos. A veces, la crítica pirandelliana secciona su literatura y da una mayor importancia al Pirandello ensayista y escritor de novelas y cuentos, de la que da a su dramaturgia. Al hacer esto, no siempre se le ha prestado la atención debida al Pirandello teórico y renovador del teatro universal. A veces, el autor siciliano propone sus ideas filosóficas más innovadoras en sus piezas teatrales, y lo hace con una mayor potencia y expresividad, gracias a que esas mismas ideas, muchas veces, encuentran una primera cabida en textos no teatrales, para, después, encontrar en su teatro un posterior desarrollo y alcanzar así su dimensión más profunda.²⁸.

Este fenómeno tan pirandelliano es de vital importancia para comprender su teatro de forma total. Además, al leer las obras teatrales de Pirandello, en especial sus dramas de los años 20 y a la luz de esta relación que aquí señalamos será, evidente, de haber leído a Shakespeare, preguntarse si se trata de una relación mucho más profunda y fluida ya que la influencia

²⁸ La relación entre Pirandello y el teatro es por todos conocida. Se trata, con cierta seguridad, de la cumbre de su producción cultural ya que en su dramaturgia articula gran parte de su repertorio filosófico, antes ensayado en cuentos y novelas, y siempre cimentado en su ensayo de 1904 *L'Umorismo*. De hecho, para algunos autores, como Lino Di Stefano, Pirandello comparte 'cartel' con los grandes autores clásicos y es parte fundamental del canon literario universal. En: Di Stefano, Lino. *Pirandello Ottant'Anni Dopo*. Ceppagna: Edizioni Eva Il Cormorano Saggistica, 2017, p. 89.

del autor inglés parece innegable en los textos pirandellianos más reconocidos y celebrados ²⁹.

Es reseñable también que, a veces, el teatro de Shakespeare está considerado como dramaturgia teórica³⁰, es decir, estaríamos ante textos de teoría teatral, a pesar de ser pensados para la representación. Y no es de extrañar, ya que la reflexión sobre el teatro está siempre presente en su obra. Si pensamos en cómo funciona internamente, por ejemplo, *Otelo* (1564-6), descubriremos que Yago actúa como director de escena (incluso inventando las tramas para que la acción continúe). Así mismo en *Julio César* (1599), Antonio cumple el mismo papel que Yago, pero, además lleva a cabo el papel de teorizador; se propone cambiar el curso de la *historia* con la palabra. Baste citar uno de los fragmentos más conocidos de la tragedia:

Antonio: Friends, Romans,
countrymen, lend me your
ears;
I come to bury Caesar, not to
praise him.
The evil that men do lives
after them;
The good is oft interred with
their bones;

So let it be with Caesar. The
noble Brutus
Hath told you Caesar was
ambitious:
If it were so, it was a grievous
fault, and grievously hath
Caesar answer'd it.
(Shakespeare 2007, 1859).

²⁹ Más adelante en este trabajo comentaremos brevemente (pues no es el objetivo de esta Tesis) la relación que existe entre *I sei personaggi in cerca d'autore*, quizá la obra pirandelliana más celebrada y *Twelfth Night* de Shakespeare.

³⁰ Se recomienda, a este respecto, el trabajo de Suzanne Gossett. En él, la crítica desarrolla una interesante recopilación de momentos en los que el dramaturgo inglés hace «teoría mediante la práctica del teatro». En: Gossett, S. *Shakespeare and Textual Theory*. Londres: The Arden Shakespeare, 2017, 13.

Amigos, romanos, compatriotas
todos, dejadme decir una cosa.
He venido a enterrar a César, no a
alabarlo.

El mal que hacen los hombres les
sobrevive,
Su bien se entierra con sus huesos.
Que así sea con César. Bruto dice
que era ambicioso.
Si lo fue, ya ha pagado su crimen.

Todo lo dicho sobre la dirección de escena por parte del personaje es, a nuestro juicio, extrapolable al teatro pirandelliano, ya que, sin duda, en una primera lectura, somos capaces de ver cómo Enrico IV es, en realidad, la figura clave de la pieza teatral, pues, sin duda, se convierte en el director de su escena y en el artífice de su propia obra. Esta misma idea, por tanto, es aplicable al teatro del siciliano. Ya que, aun tratándose de un teatro que está pensado para la representación, tiene, también, un carácter fundamentalmente teórico, donde la misma representación está siempre presente en (y al servicio de) el teatro. De este modo podemos entender cómo Pirandello hace propia una de las reflexiones más importantes del teatro de Shakespeare para su *Così è (se vi pare)* que es, precisamente: «tutto il mondo è un palcoscenico»³¹.

³¹ Debemos entender por la afirmación de Pirandello que no que se trata de un *Theatrum mundi*, tal y como se entiende en la tradición medieval, sino de un parangón: todo el teatro es teatro. Todo el mundo del personaje es teatro. Esta idea es la misma que discute Von Balthasar en su discusión sobre la ontología del teatro como metáfora en la obra de Shakespeare, en: Balthasar, H. U. “Teodramática 1” en: *Prolegómenos*. Madrid: Editorial Encuentros, 1998, p 23.

Debemos destacar, ahora, que tal y como señalaba R. Doménech³², el teatro de Pirandello es fundamental (y principalmente) un teatro marcado por la crisis. Se trata de un teatro permeado profusamente por los influjos de la crisis del cambio de siglo, propia de la transición entre los siglos XIX y XX³³. El teatro de Pirandello, para Doménech, es, en definitiva, un teatro de transición; testigo del cambio de época. Esto mismo, podría decirse del teatro de Shakespeare, ya el autor inglés escribe mientras la sociedad inglesa se debate entre el Renacimiento y el Barroco³⁴.

³² Para consultar el trabajo aludido: Doménech, Ricardo, 2011. “Pirandello y teatro de crisis” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 216, pp. 538 – 552. Accesible en: Biblioteca Cervantes Virtual www.cervantesvirtual.com/obra/pirandello-y-su-teatro-de-crisis/

³³ Para comprender la dimensión de la problemática socio histórica que supuso la llamada crisis del cambio de siglo, recomendamos la lectura del trabajo de Josefina del Prado de 2012, para *Agenda Internacional*. Accesible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6302439.pdf>

³⁴ Shakespeare es el gran representante del Teatro Isabelino, que se debate entre el Renacimiento y el Barroco, ya que su actividad y periodización extiende entre los años 1558 y 1625. Se trata de un período de cambios rápidos, las ciudades crecen rápidamente y con ello el público cambia drásticamente, aumenta la audiencia potencial en las ciudades y con ello los teatros se establecen como espacio urbano fijo. No solo esto, sino que se produce una clara transición entre la literatura ‘antigua’ y la ‘moderna’. La literatura ‘antigua’ pretendía representar un mundo ideal. La literatura ‘moderna’, en cambio, aspira a reflejar la vida real, y los conflictos de los personajes teatrales tendrán, por tanto, mucho que ver con sus sentimientos, vicios y virtudes, así como con su propia historia y con el ambiente que los rodea. En el teatro de Shakespeare, igual que en la vida, aparecen juntos lo sublime y lo realista, lo trágico y lo cómico, lo importante y lo intrascendente. Texto traducido y adaptado de: Bate, Jonathan. *The back story: Shakespeare of Stratford*. Londres: Royal Shakespearean Company Editions, 2007, pp 12 – 23.

En este sentido, *Hamlet*, casi siempre es identificado con la duda y esta con la inseguridad que produce la transición entre esos dos mundos. Se suele identificar *Hamlet* también con la toma de conciencia de un mundo nuevo en el cual, como en el nuestro, la duda es un factor existencial, estructural y fundamental del nuevo orden. En este mismo sentido, la duda, la indecisión y la carencia de certezas absolutas que caracterizan el cambio de siglo abren, en Pirandello, un período de crisis asimilable al descrito anteriormente en el caso del dramaturgo inglés.

La crisis del positivismo rompe con todas las certezas establecidas, hasta entonces. Estas ya no son consideradas como verdades absolutas. Por lo cual, es de suponer que los autores a caballo entre el XIX y el XX verían en el teatro shakesperiano, en tanto que un teatro fundamentalmente de crisis, un modelo (en toda su dimensión)³⁵.

³⁵ A partir de, aproximadamente, el año 1890 en Italia y en otros países europeos, el positivismo entró en crisis. La sociedad comprendió que existían problemas que la ciencia no podía resolver, sobre todo aquellos relativos a la experiencia individual, el tiempo percibido no corresponde con el medido, el auto concepto nunca corresponde con el concepto que los demás tienen de uno mismo. Además, poco a poco los avances tecnológicos modificaban las experiencias individuales, la condición de vida y los pensamientos. La ciudad se convierte en sinónimo de soledad. El desastre de la guerra será fundamental en el cambio de mentalidad. Otros grandes descubrimientos como el *Übermensch* (El Súper Hombre) o el Psicoanálisis cambiaron el curso de la historia. Adaptado y traducido de: Duggan, Christopher. *Breve storia d'Italia*. Casale Monferrato: Piemme Edizioni, 1998, pp 140 – 141.

A su vez, la crítica afirma que Pirandello lleva al extremo la dimensión de la crisis finisecular: «nunca existe una sola realidad objetiva en sus obras de teatro» (Milioto 2017, 13). Si pensamos en el texto que nos ocupa, *Enrico IV*, en efecto, no existe una sola *realidad*³⁶, sino que esta se construye como un prisma, con múltiples y diferentes aristas. Coexisten, en este sentido, dentro de la obra, al menos, dos realidades: la que entendemos objetivable y externa, representada por todos los personajes menos el protagonista, y existe también la experiencia individual³⁷ del protagonista (que se articula como

³⁶ Es necesario señalar que el concepto que aquí usamos como realidad es aquello que se toma como certeza y no se cuestiona. Por eso mismo, en *Enrico IV*, destacamos que no existe tal concepto, pues absolutamente todo es cuestionable, desde la identidad del personaje principal al tiempo y lugar de la acción dramática. La obra transita perfectamente entre la ilusión y la irrealidad. Este es el concepto que Stefano Milioto señala como esencial en la comprensión del texto pirandelliano en su introducción a *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*. En: Pirandello, Luigi, *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*. Milán: BUR, 2016, 13 – 24.

³⁷ Al hilo de lo mencionado es necesario destacar que quien introduce en la escuela filosófica italiana a los autores, encargados de dar su nueva forma al tiempo, es Benedetto Croce. Será, sin embargo, Gabrielle D'Annunzio quien traducirá intencionadamente como *superuomismo* el *übermensch* de Nietzsche, un término intencionalmente erróneo. Para conocer más al respecto de las diferencias entre *superuomo dannuziano* y el *oltre uomo* o *transuomo* de Nietzsche recomendamos: http://www.treccani.it/enciclopedia/superuomo_%28Dizionario-difilosofia%29/ y Pili, S. *Tra la decadenza e l'oltreuomo – la morale-secondo Nietzsche* www.scuolafilosofica.com:<http://www.scuolafilosofica.com/500/la-morale-secondo-nietzsche> Poco después, también, Benedetto Croce introdujo las teorías del filósofo relativista Henri Bergson. De este modo, se configura el debate filosófico del cambio de siglo, que con toda seguridad permeará en el pensamiento y planteamiento literario de Pirandello. Ver más en: digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/29153/1/TD_CristinaMorales.pdf

También es destacable señalar que este relativismo literario une a Pirandello con Proust, Joyce, Svevo, Kafka ... una gran lista de grandes nombres, hoy considerados por la crítica angloamericana algunos de los grandes representantes del *Modernism*. Por ejemplo, al hilo de relatividad de la experiencia humana: « Y así, fue él quien por primera vez me dio la idea de que una persona no está, como yo la había creído, inmóvil y clara ante nosotros, con sus cualidades, sus defectos, sus proyectos y sus intenciones [...] sino que es una sombra en la que jamás podremos penetrar, de la cual no existe en nosotros conocimiento directo, sobre la

una realidad superpuesta) no percibida por ningún otro personaje más. Pero, paralelamente, existe también el aparente estancamiento del tiempo, ya que madre e hija, Matilda y Frida, respectivamente, son la *imagen fija en el tiempo* de la conciencia del protagonista. Hecho que contribuye al desconcierto en relación con la objetivación y conocimiento de la realidad.

Para incidir ulteriormente sobre el característico relativismo que atraviesa la obra de Pirandello, es importante resaltar la centralidad de la imposibilidad de conocer la realidad objetiva, temática presente en otra obra de este periodo: *Così è (se vi pare)* publicada en 1919. Se trata de una de las piezas teatrales extraídas de un primer ensayo textual: el cuento titulado *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* de 1917. La obra de 1919 supone un problema para el crítico y para el intérprete, pues en ella se propicia directamente la lectura relativista, del todo subjetiva, según la cual, cada uno de los protagonistas puede interpretar la locura del otro y la vida en la manera que quiera, tal y como su propio título sugiere – ‘*así es, si así os parece*’. Esto crea, sin duda alguna, un relativismo interpretativo profundo. El hecho de que existan una, o múltiples, realidades (o verdades) no es el núcleo temático esencial en la obra. El hecho verdaderamente importante reside

cual nos hacemos un cierto número de opiniones basándonos sobre las palabras o tal vez sobre acciones que [...] nos dan solo nociones insuficientes y además contradictorias: una sombra en la cual podemos [...] imaginar que brillan el odio y el amor». Proust, M. *El mundo de los Guernantes* en: *En busca del Tiempo perdido* 3. Madrid: Alianza Editorial, 1968, pp. 68 – 69.

precisamente en la relatividad interpretativa como metáfora de la relatividad inherente a la identidad contemporánea. El argumento del drama es, esencia algo sencillo: recién llegados a un pueblo, el señor Ponza, su esposa y la madre de ésta, la señora Frola, viven en casas separadas y nadie en el pueblo logra entender el porqué. Este hecho sirve para desatar la obsesión de los ciudadanos del pueblo por conocer la verdad. Lo que (solo) en apariencia es una comedia de enredos es, en realidad, una metáfora de la sociedad burguesa vista como una jaula³⁸. Este laberinto de formas e identidades crea, fundamentalmente, un contraste entre verdades a medias y habladurías. No existe una sola realidad, no es posible conocer la realidad absoluta, sino que solo es posible aproximarse a esta mediante la experiencia individual³⁹.

³⁸ Más adelante se tratará la concepción del tiempo en *Enrico IV* y *Hamlet*, concebida como un tiempo-cárcel. Esta obra, *Così è se vi pare* parece incidir en este aspecto, además de su relativismo y de la imposible unidad de la realidad, con *Hamlet* y *Enrico IV*, lo cual, a nuestro juicio, refuerza la hipótesis mencionada antes: la relación que existe entre el teatro de los años 20 de Pirandello y *Hamlet* es mayor de lo que, en un principio, la crítica apuntaba. Ver apartado 3.6 de esta Tesis titulado: *La sensazione della distanza del tempo ... Had I but time, I am dead*.

³⁹ El tratamiento de las identidades relativas no es un tema desconocido para Shakespeare. En su *Twelfth Night*, trabaja este tema desde la centralidad del disfraz. El disfraz que, tiene un doble sentido, por un lado, convierte al disfrazo en otro, a la vez que lo convierte en nadie. Este tema a su vez nos devuelve a la reflexión sobre la identidad detrás de la máscara tan común en la obra pirandelliana. Baste recordad *Il fu Mattia Pascal*, pero también, hay que destacar la obra objeto de nuestro estudio: *Enrico IV*.

Ambos autores, Shakespeare y Pirandello, cuentan en su catálogo de obras con textos en los que la identidad del personaje ocupa un lugar central. Tanto Shakespeare como Pirandello tienen un fuerte interés por conocer cuál es la configuración de lo humano. La identidad, la verdad, lo certero, el disfraz, el enredo y la máscara se ponen, en la producción literaria de ambos autores, al servicio del objetivo del drama: encapsular en un personaje lo intrínsecamente humano y sus límites. Tanto Pirandello en *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921 y 1925) como Shakespeare en *Twelfth night – Noche de Reyes* (1599 – 1601), por ejemplo, nos presentan personajes desdoblados, rotos y fracturados, personajes que cuestionan su propia autoconciencia y la de otros personajes en escena. Pirandello lo hace, fundamentalmente, cuestionando los límites tradicionales del teatro y de la personalidad, y, por ello, de la dimensión de lo humano. Por su parte, Shakespeare, juega con el disfraz, no solo para hacer al espectador / lector cuestionarse cuanto de real hay en el personaje, sino que, también, lo hace para dotarle de un mayor grado de libertad: el personaje disfrazado, transita entre dos mundos y, en consecuencia, puede conocer dos realidades. Asimismo, el disfrazado puede verse en los demás y puede conocer lo que los otros *piensan o perciben* de él⁴⁰. De este modo, el disfraz se configura, en la dramaturgia shakesperiana,

⁴⁰ El hecho de que el personaje disfrazado en Shakespeare tenga la capacidad de verse en los demás, nos devuelve, una vez más, a Pirandello y al drama de verse vivir (síntesis que hace Tilgher de la problemática existencial en la obra de Pirandello). En: Tilgher, Adriano, 2012. *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, Chieti: Solfanelli, 2012.

como un elemento esencial para comprender el concepto de máscara en Pirandello. En consecuencia, se puede afirmar que las dos obras citadas (*Sei personaggi in cerca d'autore* y *Twelfth Night*) se ocupan de la identidad, de la realidad y de la ilusión. Y es, precisamente, ahí, en la distinción entre lo real y lo ficticio, en el laberinto de posibles interpretaciones, en el juego de disfraces y enredos, donde podemos afirmar que *Enrico IV* se sitúa como el perfecto punto de encuentro entre lo característicamente pirandelliano y lo intrínsecamente shakesperiano.

La imposibilidad de conocer una sola realidad, la duda, más o menos razonada y, cuanto menos, razonable, conecta a los dos autores. Ambos articulan algunas de sus obras, como es el caso de las que aquí nos ocupan, en torno a un tema central: la locura. Una locura en defensa propia contra todos los demás, una locura vista, casi, como un arma de protección, una locura siempre relativa, nunca absoluta, porque la locura, como la realidad o la verdad, no puede nunca tener un valor absoluto: no existen certezas, solo la experiencia individual⁴¹ y, por ello, la locura siempre tiene un carácter relativo e individual.

⁴¹ Vid nota 38.

En ambos autores, la locura se articula como una forma más de comportarse en sociedad. En esencia, como veremos más adelante, la locura es siempre una forma de situarse existencial y filosóficamente en los límites de la sociedad; del niño y del loco nadie espera nada⁴². Se trata, pues, de una transgresión de la norma (Hamlet y Enrico IV) y no de una enfermedad (Ofelia). Además, la locura, se articula como un elemento dramático, un elemento más de la *dirección teatral* que ejercen los protagonistas sobre los demás personajes. De este modo, las diferentes tensiones entre las máscaras del personaje, la locura fingida, la expresada, la creída o la abiertamente aceptada, crean una tensión añadida al conflicto entre ilusión y realidad.

Así, gracias a todo lo que acabamos de esbozar, podemos comenzar a entrever la profunda relación que existe entre el teatro de William Shakespeare y el de Luigi Pirandello. Relación que, necesariamente, se configura como la influencia del autor inglés en la dramaturgia del italiano. Una influencia que va mucho más allá de una coincidencia accidental en los argumentos y de sus temáticas de las obras (no solo entre *Enrico IV* y *Hamlet*), y que se entrevé en la manera que Pirandello tiene de hacer y entender el teatro: la teatralización de la realidad. Todo esto, creemos que se

⁴² Hacemos la reflexión basándonos en lo que sobre la ley del juramento medieval dice Dafydd Jenkins en su *Hywel Dda Law – The Oath Law*. Señala que a quién no se le puede exigir el cumplimiento del juramento está fuera de la ley. Y, entre éstos están: niños, locos y mujeres. En: Jenkins, Dafydd. *Hywel Dda Law – The Oath Law*. Cardiff: Gomer Press, 2000.

hace aún más evidente, cuando leemos al propio Pirandello en su *Cuaderno*

Segreto:

Shakespeare, aunque se ría de todas las leyes y reglas [...]. Su obra es maravillosa, grandiosa, en la que se refleja todo, el mal y el bien [...]. Se estudia sin fin, y sin fin se encuentran cosas nuevas. ¿Cuántos libros no se habrán escrito sobre Shakespeare ya? Si solo se recogiesen las reflexiones sobre Hamlet, si se contasen todas las buenas razones dadas por los críticos para justificar que dentro del drama está todo el mundo humano, serían incontables los libros sobre el genio inconsciente de Shakespeare'⁴³.

⁴³ Si bien Pirandello en sus cartas o en sus ensayos nunca resaltó la influencia recibida por Shakespeare, es posible encontrar un texto donde el autor siciliano rinde homenaje al genio inglés. Se trata de una inscripción de 1933 o 1934 en su *Cuaderno Secreto*: Pirandello, Luigi. *Taccuino Segreto*, Firenze: Mondadori Editore, 1997, p. 215. Quizá este hecho se deba a que muchos de los temas y motivos puramente shakesperianos formaban ya, desde hacía mucho, parte del acervo cultural de occidente, o quizá, porque, viviendo ambos en un tiempo principalmente de crisis, era inevitable que coincidieran plenamente en sus reflexiones filosóficas.

2.1 Definición del objeto de estudio:

Este es un punto dedicado a señalar y reseñar algunos de los elementos preliminares, individuales, pero definatorios de nuestro estudio comparado. Éste, su vez, para facilitar su comprensión y, dada su importancia, está, dividido en varios sub- apartados que sirven para encauzar el análisis posterior de los textos.

El objeto de este es estudio y amplio y complejo y por ello se ha tomado la decisión de estructurar este punto en cuatro sub- apartados: *Hamlet*, *Enrico IV*, elementos comunes y, por último, aquello que distancia a ambas obras. Nos sirve, en definitiva, para el propósito enunciado en su título: definir el objeto de nuestro (posterior) estudio.

2.1.1 *Hamlet*:

Locura fingida.

I am but mad north-north-west.
When the wind is southerly,
I know a hawk from a handsaw.
Hamlet, Acto II, Escena II.

Estoy casi al nornoroeste de la
locura. Cuando el viento sopla del
sur distingo un halcón de un
serrucho⁴⁴.

La locura es, desde un punto de vista estructural y temático, fundamental en la obra de Shakespeare. Lo es, ya que hay todo un abanico de personajes que sustentan esta afirmación; la locura es algo inherente a la tragedia shakesperiana. Sin embargo, la locura de Hamlet es, cuanto menos, diferente a la de los demás personajes, ya que éste transita entre un estado de locura y no-locura, ocupando dos lugares diferentes en la obra. Por ello, esta

⁴⁴ Para facilitar la lectura del estudio que aquí se presenta, se ha optado por citar una única versión del original del texto de Hamlet: la recogida en: Bate, J. & Rasmussen, E. *William Shakespeare: Complete Works*. Hampshire: Royal Shakespearean Company, 2007, pp 1918 – 2004. Además, junto a la cita original, con la intención de facilitar al lector la discusión aquí propuesta, se adjuntará, siempre que sea posible, una traducción original, sin referenciar, puesto que será propia y directa de lo que se cite del texto original.

cuestión, ha desatado todo un debate crítico. Tanto es así que, tal como apuntaba Augustine en 1917, «el problema de la locura de Hamlet divide a los lectores de Shakespeare en dos grandes bandos: aquellos que creen que Hamlet, en efecto está loco y los que, por su parte, creen que finge» (Augustine 1917, 210). Esto se produce, en parte, gracias a la genialidad del autor inglés en la creación de personajes verosímiles, tan creíbles que parecieran ser reales, y no una ficción (Bloom 2006, 331). Se trata de personajes tan afectados por las pasiones y las emociones humanas, que son iguales a los seres humanos en el sufrimiento, las vicisitudes de la vida y la moral (Bloom 2006, 332).

Todo crítico que se acerque a Shakespeare se encontrará, como apunta Augustine, en una gran encrucijada: o bien, humaniza a los personajes y los juzga como si de personas (en el mundo real) se tratara, o bien, toma conciencia de la ficción que hay detrás de todos ellos y los interpreta como medios para un fin. Esta segunda opción, en nuestra lectura, como en la de Augustine, desatiende todo lo que hay de persona en el personaje: ‘su dimensión humana’ (Augustine 1917, 123).

Entonces, ¿qué postura debemos tomar en torno a la locura del príncipe Hamlet? Creemos que existen motivos suficientes en el texto para posicionarnos del lado de la ficción de la locura de Hamlet. Es cierto que hay quien argumentaría lo contrario, que el propio texto demuestra que Hamlet

está loco, pues su madre así lo cree. Sin embargo, esto, en nuestra opinión, no es prueba suficiente para decidir que, en efecto, su locura es real, sino que es, más bien, prueba de todo lo contrario.

Hamlet, para satisfacer el propósito de vengar la muerte de su padre, necesita conocer la verdad que hay detrás del crimen. Por ello, a quien más necesita convencer de su locura es precisamente a su madre. Si su madre dudase de él, poco o nada podría averiguar, pues, recordemos que su madre acaba de casarse con su tío Claudio, el asesino de su padre, y Hamlet desconoce si ella participó en la traición. Por su parte, Claudio siempre recela de las intenciones de Hamlet y duda de él, su conciencia de criminal le hace ver amenazas por todas partes. Claudio, en su débil posición como usurpador, se ve siempre en peligro, amenazado por el heredero legítimo al trono⁴⁵.

Al respecto del debate propuesto por Augustine, podemos decir que, no solo los lectores y críticos están divididos, sino que Shakespeare nos presenta la Corte del rey Claudio dividida también en torno la locura del joven príncipe. Por ello, Claudio, intenta convencer a su Corte de que un loco, no puede fingirse tal (Lowell 2010, 36). Sin embargo, ni el querer convencer a su madre a toda costa de su locura, ni la afirmación de Claudio sobre la

⁴⁵ Las amenazas que Claudio ve por todas partes y su relación con la temática fundamental de *Macbeth* son el punto de partida de la obra de Lowell. En particular: Lowell, James Russel. *Shakespeare Once More*. Nueva York: Kessinger Publishing, 2010.

locura de su sobrino, en nuestra opinión, son, por sí solos, argumentos de peso para justificar nuestra elección: la locura de Hamlet es fingida. El verdadero argumento que, en nuestra opinión, da el propio texto para posicionarnos del lado de la ficción es que existe un personaje verdaderamente loco y su locura nada tiene que ver con la del príncipe.

La crítica⁴⁶ está de acuerdo, sin embargo, en interpretar la locura de Ofelia como una locura real. La transformación del personaje de Ofelia es radical: pasa de ser una doncella tímida y enamorada del príncipe a transformarse en un personaje loco. Ofelia se pierde en canciones y acaba con su propia vida, y lo hace consumida por la pérdida de los dos hombres más importantes: su padre y su amante – Hamlet el asesino de su padre. La pérdida del padre, referente fundamental, y del amante, garante de un final feliz, hacen de Ofelia un personaje consumido por la desdicha de saber que su final nunca será feliz. Ante tal situación, Ofelia enloquece, sin posibilidad de vuelta atrás.

⁴⁶ Baste citar la recopilación de textos que hace Carol Solomon en: *The myth and madness of Ophelia*. Solomon, K. Carol. *The myth and madness of Ophelia*. Amherst: Folger Shakespeare Library, 2002.

Según Kiefer (2002, 88) la enajenación de Ofelia es el contrapunto de la locura de Hamlet. Si bien Ofelia sufre y enloquece, lo que en realidad la caracteriza como personaje es la inconsciencia de su estado. Ofelia no es consciente de que está loca, ni entiende el por qué los demás la acusan de estarlo:

And of all Christian souls, I
pray God. God be wi' ye.
(Shakespeare 2007, 1980).

Y por todas las almas cristianas, Dios
sea con vosotros.

Al contrario que Hamlet, Ofelia no explota la locura en su propio beneficio, sino que su enajenación acaba por consumirla y arrastrarla, hasta su suicidio. No existe, por tanto, un propósito en el estado mental de Ofelia, como sí existe, por el contrario, en la de Hamlet (conocer la verdad). De este modo, podemos comenzar a comprender los dos tipos de locura que existen dentro de *Hamlet*: la de Ofelia que consume su vida y la de Hamlet que sirve al propósito de su venganza. Es claro, entonces, que la locura de Hamlet es más un disfraz que un estado. La locura de Hamlet se desata justo en el momento de la aparición del fantasma del padre, en el momento preciso en que decide que necesita conocer la verdad. Ese es el momento en el que se da el cambio en Hamlet, su conducta y su comportamiento en la Corte

cambian. Una locura, pues, que, si puede ser asimilable a un comportamiento, debe, en efecto, ser fingida y no real⁴⁷.

Con todo lo dicho hasta ahora, podemos concluir que, cuando Hamlet se declara loco solo parcialmente ('estoy al nornoroeste de la locura'), en realidad, está afirmando la ficción de su locura y afirmando que, en realidad, no está loco, sino que está actuando para conocer la verdad (cuando el viento sopla del sur, distingo un halcón de un serrucho). Y esto le será de gran utilidad para el desarrollo posterior de su venganza, pues, será el momento en que se hace pasar por loco, el momento en el que dé comienzo la verdadera tragedia que afectará a todos los personajes de la obra, de una manera u otra, inevitablemente, hará de «Hamlet un héroe moderno» (Edwards 2003, 161)⁴⁸.

⁴⁷ Se puede incidir, aún más, sobre este tema para comprender la naturaleza singular de la enajenación y el estado mental de Hamlet. En la dramaturgia shakesperiana hay otros muchos personajes que nos ayudan a comprender la locura de Hamlet, entre ellos, Lear y Edgar, de su tragedia *King Lear*. Sin embargo, su estudio y comparación no son objeto de este trabajo.

⁴⁸ La edición del especialista inglés omite el término tragedia del título de su edición. Se trata de una postura filológica y casi filosófica pues, para Edwards, Hamlet no es un personaje trágico sino un héroe moderno. Su postura se encuentra a medio camino entre la postura de Harold Bloom y las reflexiones de Bate y Rasmussen. Edwards, Philip (ed). *Hamlet Prince of Denmark*, Cambridge: The New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, 2003, p. 161.

Providencia

There's a Divinity that
shapes our ends,
(Shakespeare 2007, 1988).

Hay una divinidad que marca el
camino.

El punto de partida de los estudios de Jonathan Bate y Eric Rasmussen⁴⁹ (2007) es que la tragedia en *Hamlet* se desencadena sin que el personaje principal haga nada especial. Ambos críticos se centran en la esencial importancia de los conceptos de providencia y azar en la obra. Apuntan que son el azar y la providencia, articulados a través del peso de la palabra, y no el protagonista, los que en realidad ponen en marcha el argumento de la tragedia. En su discusión señalan que el príncipe cree fielmente que el destino está de su lado y, por eso mismo, cree que la providencia está operando en su favor, de ahí, que la cita «hay una divinidad que marca el camino» (Shakespeare 2007, 1988) tenga una importancia esencial para comprender la obra en toda su dimensión. En este mismo

⁴⁹ Jonathan Bate y Eric Rasmussen son dos de los más célebres críticos shakespearianos de nuestro tiempo. Entre sus obras más destacadas se encuentra el volumen *William Shakespeare: The Complete Works* para la Royal Shakespearean Company. Volumen que aquí se toma como referencia. Ambos han ostentado el cargo de presidente del Comité de Estudios Shakespearianos en la prestigiosa institución Royal Shakespearean Trust.

sentido incide Augustine cuando señala que: «Hamlet, una vez herido con la espada envenenada es capaz de herir de muerte a Laertes en su lucha final, lo que es, en efecto, un signo más de que el destino está del lado de Hamlet» (Augustine 1917, 122).

Esta teoría del crítico inglés se ve reforzada en la fiel creencia que sostiene Hamlet al declarar que hace justicia al asesinar a Laertes:

He is justly serv'd ... It is a
poison temper'd by himself
(Shakespeare 2007, 1986).

El castigo es justo, él preparó
el veneno.

Hamlet, por tanto, está construyendo su tragedia con dos elementos: la inacción y el destino. Por eso mismo, la inacción, la duda y la ficción se articulan como elementos fundamentales para comprender la providencia dentro de *Hamlet*. La providencia tiene una función esencial: hacernos partícipes a los lectores / espectadores de que no todo está en las manos de quien debe vengarse. En realidad, la providencia reduce la dimensión trágica del protagonista, pues no es él quien debe o puede hacerlo todo. De hecho, Bate y Rassmussen apuntan que Hamlet acepta batirse con Laertes en un duelo injusto, puesto que poco podrán hacer los combatientes por cambiar lo que el destino quiera que pase. No está en sus manos, ni en sus espadas, está en la providencia. Esto se hace evidente en el siguiente verso:

There's special providence in
the fall of a sparrow
(Shakespeare 2007, 1984).

Hasta en la muerte de un
gorrión interviene la
providencia.

El pasaje apenas citado atestigua la función de la inacción, que va, necesariamente, unida a la providencia y al destino. Hamlet está dejando que todo siga su curso natural. El príncipe, como más adelante analizaremos, está, de facto, siempre intentando ganar tiempo para poder llevar a cabo su verdadero objetivo: conocer la verdad tras el asesinato de su padre y, por tanto, conocer cuánta verdad entrañan las palabras de la anunciación del fantasma.

Así, en *Hamlet*, la providencia se identifica con el reverso de la libertad de acción y del libre albedrío, ya que, según hemos comentado, todo sigue un orden preestablecido. El príncipe, consciente de que el destino parece inexorable, decide beneficiarse de ello. Se beneficia de una suerte de casualidades, o accidentes como los denomina Augustine (1917, 154) que hacen que vaya desenmarañando el plan urdido por su tío, Claudio, para usurpar el trono de su padre. Accidental, en esencia, es la forma en la que la compañía de actores llega a la Corte, accidental, también, es la manera en que se hace con las cartas secretas de Claudio, y, del mismo modo, accidental es que consiga asesinar a Laertes, aun habiendo sido herido mortalmente. Todos estos accidentes (o casualidades) constituyen, en realidad, los puntos

de inflexión de la obra, que, sin duda, se configuran como una muestra de que la providencia está del lado de Hamlet, y de que ésta juega un papel fundamental en la obra. La providencia, manifestada, a través de esos accidentes, es, en resumen, la representación del orden moral de las cosas⁵⁰ y, por ello, ayudará al héroe a cumplir con su misión: vengar la muerte del padre. Sin embargo, para Hamlet el objetivo es distinto: conocer la verdad. En esa disonancia radica, en nuestra opinión, sino toda, gran parte de la modernidad de *Hamlet*.

Aunque este es un apartado dedicado al estudio preliminar de los elementos definitorios que sustentan nuestra lectura de *Hamlet* queremos destacar que el concepto de providencia no encuentra su reflejo en la obra pirandelliana y, por ello, no es un concepto operante dentro de la obra del de Agrigento. Necesariamente, los parámetros religiosos pirandellianos son diferentes, aun con todas sus aporías y disquisiciones personales al respecto de la religiosidad, su articulado filosófico y existencial es el propio de un autor del siglo XX.

⁵⁰ Harold Bloom y Jan Kott están de acuerdo en que la providencia representa el orden moral de las cosas en el teatro isabelino y jacobino inglés. Además, Bloom apunta que la providencia y la moralidad transgresoramente moderna de Hamlet son las que hacen de la obra un clásico atemporal. En: Bloom, Harold. *Shakespeare: la invención de lo humano*. Madrid: Editorial Anagrama, 2019, p. 129 y Kott, Jan. *Shakespeare our contemporary*, Nueva York: W.W. Norton Company, 1974, p. 56.

2.1.2 Enrico IV.

Locura y ficción.

No! Non sei pazzo!
Non è pazzo!
Non è pazzo'.
(Pirandello 2016, 123) ⁵¹.

En su trabajo de 1992⁵², Luperini sugería que el aspecto fundamental de *Enrico IV* es su capacidad de navegar entre la ficción y la realidad, sobre todo, en lo concerniente a la locura del protagonista: Enrico IV. Éste, en realidad, permanece sin nombre toda la obra, identificado con el personaje histórico que, primero cree ser, y que después, representa ser, fingiendo claramente una locura (ya acabada). Para Luperini, en consecuencia, la locura de Enrico IV es primero transitoria y después fingida.

⁵¹ Todas las citas de *Enrico IV* para este trabajo pertenecen a la edición de febrero de 2016 de la editorial BUR, salvo que se indique lo contrario. Se ha optado, como el caso de *Hamlet*, por una única edición del texto, para facilitar el seguimiento del estudio. Pirandello, Luigi. *Enrico IV*. Milán: BUR Edizioni, 2016.

⁵² Luperini, Romano. *Pirandello*. Roma: LaTerza Editoriale, 1992.

Por otro lado, Gioanola en su célebre trabajo de 1990, *Pirandello o la follia*⁵³, identifica la locura de Enrico IV con el lado más negativo de la máscara pirandelliana; en otras palabras: con el abandono del ser y la entrada en el creer ser⁵⁴. Además, el crítico define la locura de Enrico IV como un problema patológico, hecho que, en nuestra opinión, es indiscutible, si bien, únicamente, hasta que el protagonista recupera la conciencia y sabe que, en realidad, no es Enrico IV. En ese momento la locura se convierte, como en Hamlet, en disfraz y se utiliza para trazar un plan de venganza, que el protagonista ejecutará paso a paso. En consecuencia, el juego entre ficción y realidad es aquí fundamental, hasta el punto de que podríamos decir que toda la obra gira en torno a ese juego: el tiempo y el espacio se ponen al servicio del drama para no perturbar la, en apariencia, frágil estabilidad mental del personaje principal.

El tiempo es, esencia, el factor principal de la ficción pues, la obra transita entre la contemporaneidad y una fingida Edad Media, con la finalidad de que el protagonista pueda vivir, casi, rehaciendo el célebre monólogo

⁵³ Gioanola, Elio. *Pirandello la follia*. Rímimi: Il Nuovo Melangolo Editore, 1990.

⁵⁴ La reflexión de Gioanola sobre el abandono del ser y la entrada en el creerse ser, tiene una serie de implicaciones fundamentales para la lectura y comprensión de la obra de Pirandello, pero sobre todo para la comprensión de Enrico IV. Por un lado, el abandono del ser, que se establece mediante fijación atemporal en la máscara, se relaciona con la imposibilidad del desarrollo de una identidad propia y profunda, la que, a su vez, por otro lado, nos lleva a la inevitable creencia de ser: la ilusión y la ficción; la fragmentación inevitable de la realidad del individuo en cien mil pedazos que, de poco, o nada, sirven para reconstruir una verdadera identidad.

hamletiano del ser y no ser. Primero creyendo ser y después fingiendo ser el emperador Enrico IV, pero, en definitiva, transitando entre el (creerse) ser y no ser (pero fingirse ser). Es necesario subrayar, en esta línea, un elemento fundamental: recobrada la conciencia Enrico IV decide ‘convertirse’ en el emperador, del mismo nombre.

El texto asegura que el estado de locura real del protagonista dura ocho años, durante los cuales, Enrico IV se cree, verdaderamente, emperador y actúa como tal. Sin embargo, al recobrar la conciencia toma una elección fundamental para el desarrollo de la tragedia: seguirá haciendo creer a los demás que está loco, actuando como emperador, para poder desenmarañar la farsa en la que se ha convertido su propia existencia. Esta es una decisión clave, desde el punto de vista teatral, pues, el personaje decide representar un personaje, quizá porque después de tanto tiempo es la única realidad que no le es extraña; la vida ha seguido su curso, pero él no tiene conocimiento de cómo es el mundo fuera de su ficción. Al vivir con un agujero temporal tan grande, en un momento de grandes cambios⁵⁵, la única realidad que le proporciona una seguridad total es su ficción. Así, Enrico IV está privado de su propia identidad, su única posible existencia es la ficción, algo que Pirandello hace evidente dando a los demás personajes un nombre y un papel que representar, y dejando a Enrico IV sin ninguno de los dos: (ni nombre, ni

⁵⁵ Vid 34 sobre la importancia de la crisis provocada por el paso del siglo XIX al XX en Europa.

papel le son otorgados) Enrico IV es quien decide ser. Ésta no es, sin embargo, la única diferencia entre el protagonista y los demás personajes, ya que, todos los demás tienen la capacidad de entrar y de salir de la ficción, transitan entre dos mundos, viven fuera y fingen dentro, son, en definitiva, capaces de articular un alter ego. Por su parte, Enrico IV está privado de esta capacidad, y lo está durante toda la obra, representado el drama de verse vivir:

Enrico IV: La mia vita è questa! Non è la vostra! - La vostra, in cui siete invecchiati, io non l'ho vissuta! - (A Donna Matilde) Mi volevate dir questo, dimostrare questo, con vostro sacrificio, parata così per consiglio del dottore? Oh, fatto benissimo, ve l'ho detto, dottore: - «Quelli che eravamo allora, eh? e come siamo adesso?» - Ma io non sono un pazzo a modo vostro, dottore! Io so bene che quello (indica il Di Nolli) non può esser me, perché Enrico IV sono io: io, qua, da venti anni, capite? Fisso in questa eternità di maschera!
(Pirandello 2016, 86).

Pirandello, en tan solo siete líneas de su pieza, explica el drama del mundo moderno, que podríamos resumir en: ¿quién soy yo?, ¿en qué consiste vivir una vida de verdad? El pasaje citado más arriba nos muestra cómo el personaje principal se sabe y se reconoce dentro de la ficción que los demás le han construido; se reconoce dentro de una realidad paralela, una especie de *exorrealidad*. El protagonista es consciente de haber perdido doce años, y por ello, se declara fijo en la eternidad continua de la historia ya escrita y, además, es consciente de que los demás tienen una existencia, la cual

podríamos definir como plena. Él vive fuera del tiempo, pero consciente de la realidad de los demás. Esta ficción, por tanto, es su medio para la obtención de un fin: vivir, por fin, con aquella que fue su amada. Sin embargo, fijo en el tiempo, su deseo se dirige a la hija de su amada, viva imagen de su madre. Parece que Pirandello ya adelantó en su *Umorismo* esta necesidad de la ficción: ‘Tutti gli uomini sono maschere o personaggi perché tutti recitano una parte’ (Pirandello 1908, 88).

¿Tragedia?

Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna
consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.
Il fu Mattia Pascal, Luigi Pirandello.
(Pirandello 1993, 165).

La imposibilidad de la tragedia en el mundo moderno no es una problemática ajena a Pirandello, ya que, tanto en su novela *Il fu Mattia Pascal*, como en su ensayo *L'Umorismo*, había declarado que la tragedia, al menos la tragedia entendida como tragedia clásica, es imposible en el *Novecento*. Sin embargo, a pesar de todo, en su *Enrico IV* el principio clásico de tragedia parece estar a salvo. Aún más, incluso las tres unidades clásicas enunciadas por Aristóteles (acción, tiempo y lugar) parecen tener aquí cumplimiento. No obstante, ese cumplimiento es, a nuestro juicio, solo un espejismo⁵⁶. La tragedia del personaje histórico (el emperador Enrico IV)

⁵⁶ En *Enrico IV*, según la interpretación crítica elegida, se pueden dar y no dar las tres unidades arriba mencionadas. Sin embargo, en nuestra interpretación, la unidad de tiempo queda claramente invalidada, al comprender que el hecho desencadenante de la tragedia tiene lugar mucho antes de que esta comience. Además, la acción no es desencadenada por el personaje principal, y no solo eso, sino que las acciones del protagonista no están encaminadas a restaurar el orden, sino a mantenerlo (una ganancia personal). Y, por último, la unidad de lugar puede o no entenderse como rota, en tanto que todos los personajes tienen la capacidad de transitar entre la ficción del castillo construido para Enrico IV y la realidad existente fuera del mismo. Un hecho que, sin embargo, es indiscutible a nuestro juicio es que el protagonista está condenado a vivir en el equilibrio total de las tres unidades: tiempo, acción y lugar, sintetizadas en la máscara de Enrico IV, invalidando así cualquier posibilidad de un desarrollo de una vida fuera de la ficción.

queda lejos en el tiempo, y, por su parte, la tragedia del personaje pirandelliano está intrínsecamente relacionada con la histórica, ya que es y no es el emperador. Además, nos encontramos continuamente con elementos que hacen imposible el sentimiento clásico de tragedia en la obra: un maquillaje exagerado, una peluca visible y mal colocada, un bigote de mentira mal pegado, un médico que visita a un emperador medieval, unos cuadros modernos junto a mobiliario antiguo, ... estamos, sin duda, ante una serie de útiles dramáticos que nos alejan de la tragedia clásica. Por tanto, el interrogante con el que abríamos esta sección (¿tragedia?), cobra protagonismo en nuestra interpretación de la obra.

En *Enrico IV* la ficción de lo trágico-histórico se revela, en esencia, como una parodia de la representación y de la máscara⁵⁷. El único momento en que el sentimiento trágico no es interrumpido tiene lugar durante la verdadera locura del personaje, cuando éste representa, sin otra posibilidad,

⁵⁷ Usamos la palabra máscara en el sentido pirandelliano, hecho que supuso una revolución en el concepto de persona y carácter dramático en los inicios del siglo XX. La concepción pirandelliana de la máscara entronca con la definición clásica y medieval de la misma (comparte la etimología con fantasma y con persona ya desde el teatro griego) y se encuentra muy próxima a la conceptualización que hace Schopenhauer de máscara como sinónimo de persona. La conceptualización pirandelliana representa la adaptabilidad del hombre (que vive detrás de la máscara), incapaz de adaptarse a una realidad múltiple, variada y fragmentada en sus diversos aspectos y formas. El adaptarse significa comportarse según la situación lo requiere: ser diferente en cada ocasión. En: Alessio, Antonio. et al. *L'enigma Pirandello* actas del congreso internacional de Ottawa 24-26 octubre 1986. <https://epub.ub.uni-muenchen.de/6597/1/6597.pdf> Más sobre la máscara en: Klem, Lone. *Pirandello e il teatro*. Roma: Editorial Laureatta, 1985.

un pasado trágico. De esta manera se le niega al personaje moderno cualquier posibilidad de vivir su propia tragedia.

En consecuencia, el sentido último del texto se encuentra en lo que R. Alongé, primero en 1967 y después en 1977⁵⁸, denomina tragedia abstracta. El aspecto fundamental para el crítico es que, a diferencia de la tragedia clásica, la abstracta está estrechamente vinculada con la identidad fingida del protagonista y con la necesaria falta de una identidad trágica real, pero también, con la imposibilidad de que la tragedia se desarrolle con éxito. Tal hecho entronca, a nuestro juicio, directamente con la tragedia pirandelliana. La solución que Pirandello propone en *Enrico IV* no es una huida fuera de la vida, sino una demostración de lo absurdo de la vida humana en general; la tragedia del personaje se hace, del todo, patente al evidenciar la miseria del hombre a nivel universal (recordemos el aspecto meta-histórico ya discutido anteriormente). Por todo esto, es reseñable que, aunque Enrico IV trate de trascender el tiempo, la constante irrupción de todos los demás personajes rompe su estado a-histórico, imposibilitando, como señalaba Alongé, el desarrollo pleno de la tragedia.

Otra interpretación posible con respecto al hecho más arriba descrito es la realizada por Gioanola (1990, 13 – 62). Para el crítico, un aspecto

⁵⁸ Referencias del trabajo de Roberto Alongé: Alongé, Roberto. *Teatro dei Rozzi*. Florencia: Leo Olski Editore, 1967; Alongé, Roberto. *Teatro e messa in scena in Pirandello*. Monte San Pietro: La Nuova Italia Scientifica Editore, 1977.

esencial de la tragedia abstracta en *Enrico IV* reside en el tiempo perdido; símbolo de una juventud perdida que cristaliza en el rencor y una vida de instintos reprimidos. Sin embargo, por otra parte, para Luperini (1992), el peso trágico abstracto está a medio camino entre un punto de vista psicológico y otro alegórico. Para él, el desequilibrio en la obra pirandelliana estriba en una total disonancia entre el yo y su relación con el mundo, no solo como condición psicológica, sino también en cuanto que adentramiento en el conocimiento alegórico moderno⁵⁹. De esta manera, el significado dramático y trágico del *Enrico IV* supera la esfera individual para asumir un significado universal, ya que se sitúa en un nivel alegórico. De hecho, en la tragedia de Pirandello el homicidio final es un acto más simbólico que trágico: no es el resultado de acciones encaminadas a reestablecer un orden corrompido, sino que, es, en efecto, el movimiento último del protagonista para cortar todos los vínculos entre Enrico IV (ficción elegida de una figura histórica) y el resto del mundo. De nuevo, podemos recurrir a la misma reflexión que en *Hamlet*: del niño y del loco poco o nada se espera⁶⁰.

⁵⁹ Este aspecto señalado por Luperini en 1992 en su trabajo titulado *Pirandello*, está en estrecho contacto con las reflexiones que hace Manuela Gieri en su *Pirandello between Modernity and Modernism*, donde se vincula la obra pirandelliana (en general) con el simbolismo alegórico en la obra de Baudelaire. Para la crítica, Baudelaire puede ser entendido como un precursor del concepto de conciencia crítica en Pirandello. En: Moroni, Mario. (Ed). *Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*. Toronto: Toronto University Press, 2004, pp. 294 – 306.

⁶⁰ Véase nota 41.

2.2 Hacia un estudio de los elementos comunes.

Como ya se apuntado antes, las dos obras, *Hamlet* y *Enrico IV*, convergen en diferentes aspectos, sustanciales para su interpretación; sean éstos relativos a su temática o, bien, relacionados con el uso de algunos de los recursos dramáticos utilizados por ambos autores, como lo es la ficción, por ejemplo⁶¹. Por ello, el objetivo de este apartado se centra en analizar los puntos de contacto entre las dos obras.

Anteriormente hemos desgranado gran parte de la conceptualización de la locura como el gran nudo temático en ambas obras, lo cual se debe a la recursividad de la ficción existente en las dos piezas. En ambas, los protagonistas, Hamlet y Enrico IV, fingen en un momento u otro estar locos para, así poder obtener un beneficio; con esto, como ya se ha comentado, hacen de su locura un medio para un fin⁶²; Hamlet finge estar loco para poder

⁶¹ Sin embargo, un hecho llamativo es que, Pirandello casi nunca aludió a Shakespeare como referente en su formación o interpretación de la literatura. Las dos únicas referencias explícitas, en este sentido, que hemos podido observar en la producción pirandelliana son: la referencia a Hamlet (ya mencionada) en *Il fu Mattia Pascal* y su entrada en su *Cuaderno Secreto* (nota 43). Aunque, también es cierto que en *L'Umorismo* Pirandello hace referencia a Shakespeare en tres ocasiones, lo hace, únicamente, para hablar de las fuentes del dramaturgo inglés y su influencia en autores de la tradición inglesa como Pope, Beaumont o Fletcher. Pirandello, Luigi. *L'Umorismo*. Milán: Garanzi, pp. 50, 52, 167.

⁶² Al respecto de la locura como un medio para un fin en el teatro de Shakespeare, Jan Kott, en su introducción a *Ricardo III* habla de un Ricardo con registros y ecos de Maquiavelo. En: Kott, Jan. *Shakespeare our contemporary*, Londres: W.W. Norton Company, 1974, p. 56.

conocer la verdad tras el asesinato de su padre y, por su parte, Enrico IV utiliza la ficción de la locura como un recurso catártico: fingiendo estar loco destapa la ficción que le ha rodeado durante doce años y, gracias a eso, se desconecta por completo del mundo, pues, es un hombre sin identidad, es un personaje abocado a la representación perpetua, es, definitiva, solo una máscara. Por ello, gracias a la ficción de su locura, ambos personajes están, como hemos apuntado anteriormente, construyendo su propia tragedia (que está por hacer⁶³).

⁶³ Tragedia por hacer es uno de los tres niveles trágicos identificados en las obras y que servirán como base del posterior estudio comparado. Para volver sobre este asunto se recomienda ver el apartado de esta Tesis titulado *Introducción*, en concreto, las páginas 29 - 31.

Intertextualidad⁶⁴ y memoria.

C. Dente apunta en su trabajo de 2005⁶⁵ elementos significativos de convergencia entre la obra de Pirandello y la de Shakespeare que, creemos, podemos aplicar a nuestro estudio de las dos obras que nos ocupan. La crítica apunta a que el destino de ambos *héroes trágicos* (de este modo se los denomina) está abocado al fracaso pues, ninguno de los dos podrá llevar a cabo su venganza; además, coincidiendo con lo que apuntaba Augustine, hay que señalar que ninguno de los afectados por la afrenta inicial da inicio a la

⁶⁴ Para la noción introducida en el discurso crítico-teórico de la literatura por Julia Kristeva, se recomienda volver sobre la nota 19. Sin embargo, para comprender cómo se usa el término en su totalidad en este trabajo es necesario mencionar que el término intertextualidad se configura sobre un debate crítico que aúna las posturas de diferentes especialistas, en diálogo entre sí. Por ello, con intertextualidad, aquí, se alude no solo al concepto clásico de Kristeva, sino que, también, se toma en consideración la conceptualización del término que hace Bajtín en su polifonía dialógica (Bajtín, M. *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI, 1999) como «relación que se establece entre dos o más textos y su autor, al considerar que todo emisor es, as u vez, receptor». Este concepto está, a su vez, estrechamente vinculado con la idea de canon establecida por Harold Bloom, como «genealogía literaria» (Bloom, H. *The Western Cannon*, Londres: Penguin, 1994). Y, todas las posiciones críticas anteriores, nos remiten, necesariamente, en nuestra visión, a la reflexión de Barthes «los textos construyen otros textos» (en: Alfaro, María Jesús Martínez. “*Intertextuality: origins and development of the concept*”. *Atlantis* 18, no. 1/2, 9196, pp. 268-85. Por su parte, Muñoz Martín sintetiza lo que aquí entendemos por intertextualidad en una sola frase «Un texto, en tanto, un tejido de ideas o red de significaciones (...) siempre remite a otro» – en: Muñoz Martín, R. *Lingüística para traducir*. Barcelona: Editorial Teide, 1995, p. 177.

⁶⁵ Dente, Carla. “Elusiveness of revenge and impossibility of tragedy: Shakespeare’s *Hamlet* and Pirandello’s *Enrico IV*”. *Florianópolis* 49, 2005, pp. 159 – 94.

trama de la tragedia, y que, en ambas piezas, el resultado final es excesivo, en comparación con la culpa original (*pecado original* ⁶⁶). Para Dente son varios los parámetros de convergencia entre las dos obras, sin embargo, destaca uno sobre todos los demás: la literatura como representación de la memoria y, el consiguiente, necesario papel contaminado de la locura, que es, para la crítica, la representación absoluta de la imposibilidad que tienen los protagonistas de satisfacer sus deseos. De este modo, la crítica señala que: «sin héroe, o con uno que está (a medias) loco, poco de trágico puede haber» (Dente 2005, 162).

Si volvemos a plantearnos las dos obras, en los términos que apunta Dente, nos encontramos con que la satisfacción de la carga contenida en la tragedia (tema aparentemente central en las dos obras) es del todo, imposible. Por ello, al analizarlas desde este prisma y, aunque la crítica no lo señale, estamos ante la razón fundamental de todo su entramado semiótico: la duda y el peso (fundamental) de la palabra.

Por ello, para Hamlet la duda es parte fundamental de su existencia a lo largo de toda la obra: duda de los motivos mismos por los que está llamado a vengarse, y, por tanto, duda de los cimientos de la tragedia; mientras que, por su parte, Enrico IV duda de sí mismo, de su identidad, del mundo y, en

⁶⁶ Uno de los términos que aquí hemos *retorcido* y que en este trabajo se utiliza para designar esa falta primera que debería desencadenar la tragedia y que, anclada en el ante acto, sobrevuela toda la obra desde antes de comenzar.

su incapacidad de alcanzar certeza alguna, decide no arriesgarse a lograr el conocimiento negado: renuncia a la realidad y a la existencia misma fuera del drama. En ambos casos, la duda es, pues, el motor esencial del mecanismo de huida: Hamlet huye de su destino más inmediato (vengar el asesinato de su padre) y Enrico IV huye de todo contacto con el mundo que le rodea. En consecuencia, la duda, articulada como mecanismo de huida conecta los dos textos con otro de los parámetros que Dente identifica en la estructura temática de las dos obras: el papel necesariamente contaminado de la locura – ninguno de los dos protagonistas está, ni es, un loco. Por ello, ambos están, irremediabilmente, condenados a transitar y rehacer el monólogo hamletiano del ser y no ser.

Dente, en su análisis de las dos obras, apunta que la locura de ambos personajes es, en realidad, un recurso que los dos utilizan para garantizarse, a sí mismos, una especie de inmunidad; dicho con otras palabras: buscan poder decir y hacer, bajo el escudo de la máscara de la locura, lo que, de otro modo, no podrían lograr. Por tanto, podemos decir que la locura, en sí misma, constituye un recurso (y una ficción) para la acción. Su locura, en consecuencia, les posiciona en un nivel superior, respecto de los demás, ya que éstos pueden hacer y decir lo que otros no pueden, pueden, en definitiva, actuar fuera de las normas socialmente establecidas, pues, están al margen de la sociedad. De este modo, la ficción de la locura garantiza a los protagonistas un margen de movimiento mayor y, por eso mismo, una mayor libertad

dentro del drama. Hecho que, sin embargo, no es suficiente, como apunta Dente, para garantizar el éxito de su venganza. Parece pues, aunque en su estudio la crítica no lo apunte que el personaje se fragmenta en más de una entidad, y por eso, nos encontramos, con al menos, dos realidades opuestas: el personaje real y el que se esconde bajo la ficción; es decir, el personaje dentro del personaje, y, en consecuencia, las coordenadas de satisfacción de la tragedia son, en esencia, disonantes.

Para Dente, el hecho de que en ambas obras exista una locura fingida contamina el sentido de continuidad con la historia narrada detrás de la representación. Es decir, si como la crítica shakesperiana apunta, en la base de Hamlet están la leyenda de Amleth y Ur-Hamlet⁶⁷, y, por su parte, en la base de *Enrico IV* está el emperador medieval homónimo, la locura es, en ambos casos, un recurso de distorsión con respecto a la continuidad histórica.

Ninguna de las dos obras busca ser fiel reflejo y representación de los hechos históricos, sino que, más bien, buscan ahondar en la subjetividad del personaje. En palabras de Dente: de hecho, «la locura contamina el personaje histórico (escondido tras el personaje ficticio) y las historias (narradas), también contaminan el sentimiento histórico y el trasfondo que hay en ambas

⁶⁷ Ver: <http://www.pitt.edu/~dash/amleth.html> Y: Grammaticus, Saxo. *The revenge of Amleth*. Helsinki: Hythloday Press, 2013. Se recomienda también: Belleforest, F. *The Hystorie of Hamblet*, Helsinki: Hythloday Press, 2013.

obras (contexto histórico aludido y real)» (Dente 2005, 193⁶⁸) – Inglaterra a finales del reinado de Isabel I e Italia en los comienzos de la ilusión imperial de Mussolini.

⁶⁸ Traducción propia. Los paréntesis son añadidos nuestros para aclarar a qué se refiere la crítica con cada una de las alusiones que hace.

El teatro dentro del teatro⁶⁹ y su función.

Todo lo anteriormente expuesto y, en especial, el trabajo de Dente (2005) evidencian la relación intertextual que existe entre ambas obras. Pirandello en su *Enrico IV* parece estar dialogando con *Hamlet* (baste recordar lo hasta ahora mencionado al respecto de la locura, la ficción o la abstracción en la tragedia). En nuestro estudio se ahonda en esas relaciones intertextuales que, hasta ahora la crítica, tanto pirandelliana como shakesperiana, parecía haber desatendido.

Dos elementos vertebran ambas obras: la locura y la función de ésta, que cristalizan en la metateatralidad dentro de las piezas teatrales (existe una obra dentro de otras y un personaje que representa a otro).

Además, la locura tiene un carácter esencial, tanto en *Hamlet*, como en *Enrico IV*: sirve de elemento de distorsión de la tragedia histórica (real o

⁶⁹ Teatro dentro del teatro o metateatro, entendido como representación dentro de la representación y no solo como la obra dentro de la obra. Se utiliza aquí el concepto de metateatro, según la idea bajtiana contenida en *Metatheatre A New Dramatic Form* expresada con la máxima «el metateatro es un diálogo del teatro con el teatro mismo» en: Abel, Lionel. *Metatheatre A New Dramatic Form*. Hill and Wand, Nueva York: Editions Nueva York, p. 52.

Este aspecto, la capacidad del teatro de dialogar con el teatro, se desarrollará en profundidad más adelante, ya que es el núcleo fundamental de nuestra interpretación del teatro concebido como una metáfora del mundo, una metáfora del *Theatrum Mundi*. Ver apartado 3.4 de esta Tesis.

menos) en la base de ambas obras; los protagonistas son una representación alejada, alterada y teatralizada de dos figuras históricas que dan origen y nombre a los textos. Ni la leyenda de Amleth, ni lo que la historia cuenta del emperador Enrico IV, coinciden con lo que aquí se representa.

Asimismo, un hecho significativo, que incide sobre este aspecto, es la ruptura del tiempo en escena. Los personajes protagonistas de ambas piezas necesitan una caracterización para representar su papel (disfraz, atrezo, escenografías) y sin ella su dramatización sería increíble, ya que aquello que se presenta en la historia narrada dentro de *Hamlet* y *Enrico IV* no ocurre ni en la Inglaterra de 1600 ni en la Italia 1921, por mucho que la tragedia tenga carácter metahistórico. Ambos autores recurren a un mismo elemento para la conceptualización de su tragedia: la alusión a un pasado casi legendario para intentar demostrar el drama de su contemporaneidad y, en consecuencia, la universalidad del problema de la existencia y de la identidad del hombre.

Problema que radica en una ecuación, en apariencia, sencilla: el protagonista parece ser un personaje inadaptado. Por un lado, Hamlet no cumple ninguno de los rasgos del caballero renacentista⁷⁰; no se bate en justas para restaurar la dignidad de su dinastía, sino que busca conocer la verdad tras el asesinato de su padre. Por otro lado, Enrico IV representa la

⁷⁰ Esta es la reflexión de Elizabeth Hanson al respecto del protagonista shakesperiano. Hanson, E. *Discovering the subject in Renaissance England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 34.

fragmentación del hombre moderno y la pérdida de una identidad continua⁷¹ y sólida⁷², hecho que supone, en definitiva, una discontinuidad en lo más profundo del ser y un exilio voluntario. A su vez, su drama supone, también, la representación del sentimiento subjetivo en cuanto al pasar del tiempo; algo que, si bien en *Enrico IV* es evidente, en *Hamlet* se encuentra también presente.

En su tragedia, Hamlet se diferencia del resto de los personajes, pero también se diferencia de otros tantos personajes shakesperianos, ya que no es un personaje *monoidentitario*, sino que es, más bien, un entramado complejo de personajes y máscaras. Hamlet adopta muchas y variadas posturas que, a su vez, se reflejan en distintas formas de interactuar con otros personajes; su ficción dentro la ficción le ayuda a ser más libre. Por tanto, podemos decir que Hamlet es un personaje enmascarado, en el sentido pirandelliano del término, mientras que, por su parte, Enrico IV, en ausencia de una posible identidad, es máscara en estado puro.

Al respecto de la metateatralidad, ambos autores, Shakespeare y Pirandello, cuentan con otras obras en su producción literaria que atestiguan que estamos ante un recurso utilizado con frecuencia. Por ejemplo, en A

⁷¹ Como sostenía Anthony Caputi en: *Pirandello and the crisis of modern consciousness*. Chicago - Illinois: Illinois University Press, 1988.

⁷² En clara alusión al sociólogo Zigmunt Bauman y su concepto de líquido. En: Bauman, Z. *Modernidad Líquida*. Barcelona: Editorial Planeta, 2019.

midsummer night's dream (Sueño de una noche de verano) Shakespeare hace uso del teatro dentro del teatro. Sin embargo, la intención, al usar este recurso, aquí es bien distinta: los personajes están enajenados por el uso de la magia y no son conscientes de estar asumiendo un papel diferente al suyo. En *Hamlet*, sin embargo, los cambios de identidad son siempre intencionados, conscientes y elegidos, son, en definitiva, parte del plan del príncipe: al fingirse loco, puede salirse de la norma y elegir la representación que se le antoje y, con ello, cumplir lo que, para unos son caprichos de príncipe loco, pero para él son pasos necesarios en la búsqueda de la verdad.

Hamlet, por tanto, entiende que, a través de la ficción, manifestada en la locura y mediante el teatro en el teatro, se puede llegar a la verdad y que ésta, y no la venganza, restablecerá el orden corrupto. Este es un hecho identificable ya desde el Acto I:

Something is rotten
In the state of Denmark⁷³.
(Shakespeare 2007, 1940).

Algo huele a podrido
En la Corte de Dinamarca.

⁷³ Este fragmento de la obra de Shakespeare es, generalmente, interpretado como un símil: la podredumbre en Dinamarca es sinónimo de un orden corrupto ya que, comúnmente, la salud de un Estado se mide por la de su gobernante y, en el caso que nos ocupa, el legítimo rey, literalmente, se pudre, en tanto que es un cadáver y el legítimo heredero al trono, Hamlet, no está interesado, aparentemente, en vengar su muerte, sino que está decidido a conocer la verdad tras el crimen y una vez la sepa, actuará en consecuencia. Más sobre esta interpretación en: William, Shakespeare, *Julius Caesar*, 1599, en: Bate, J. & Rassmussen, E. *William Shakespeare: Complete Works*. Hampshire: Royal Shakespearean Company, 2007, pp. 1801 –1809.

Hamlet, al comprender que solo llegará a la verdad mediante la ficción, decide construirse un personaje, una máscara de locura, para poder lograr tan ansiado objetivo y, así, restablecer el orden corrupto (podrido) en Dinamarca:

Dost, thou hear me, old friend;
can you play the
Murder of Gonzago?’
We’ll ha’t to-morrow night.
You could, for a need,
study a speech of some dozen
or sixteen lines, which
I would set down and insert
in’t, could you not?
(Shakespeare 2007, 1955).

Escucha, amigo mío, ¿podrías
representar el Asesinato de
Gonzago?
Mañana quiero que se haga. Y, por
mí, amigo mío, ¿podrías memorizar
doce o trece líneas más? Yo mismo
las escribiré, dime que sí,
¿podrás amigo mío?

En el caso de Pirandello, la metateatralidad es un elemento central de su dramaturgia. Ésta se revela clave, además de en su *Enrico IV*, en la celebradísima *Sei personaggi in cerca d'autore*⁷⁴. Sin embargo, como apuntábamos en el caso del dramaturgo inglés, Pirandello, también, utiliza el mismo recurso con diferentes fines en distintas obras.

Por un lado, en *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello experimenta con los límites de teatro mediante la representación de una

⁷⁴ Es fundamental para este trabajo la postura crítica que aporta Miguel Ángel Cuevas en su introducción a *Seis personajes en busca de autor*. En: Pirandello, Luigi, Miguel Ángel Cuevas, Romano Luperini, Cuevas Miguel Ángel y Romano Luperini. *Seis Personajes En Busca De Autor: Cada Cual a Su Manera; Esta Noche Se Improvisa*. Letras Universales. Madrid: Cátedra, 1992, pp. 4 – 32.

representación; los personajes de una obra (inacabada, abandonados por su autor) representan otra diferente frente al público. En *Sei personaggi in cerca d'autore*:

-Il padre (facendosi avanti, seguito dagli altri, fino a una delle due scalette) Siamo qua in cerca d'un autore.

-Il capocomico (fra stordito e irato) D'un autore? Che autore?

-Il padre D'uno qualunque, signore.

-Il capocomico Ma qui non c'è nessun autore, perché non abbiamo in prova nessuna commedia nuova.

-La Figliastra (con gaja vivacità, salendo di furia la scaletta). Tanto meglio, tanto meglio, allora, signore! Potremmo esser noi la loro commedia nuova (Pirandello 2007, 47).

En el caso de *Enrico IV*, sin embargo, el dramaturgo italiano se sirve del metateatro para un objetivo distinto: plantear una reflexión, de corte existencialista y filosófico, en torno a la fragmentación de la conciencia; dicho de otro modo, reelaborar el monólogo hamletiano del ser y no ser, ya que, de facto, Enrico IV es y, a la vez, no es Enrico IV. Este hecho fundamental se pone de manifiesto en los siguientes pasajes del texto:

Perché trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa? trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni! - Eh! che volete? Costruiscono senza logica, beati loro, i pazzi!

[...]

Guai se vi affondaste come me a considerare questa cosa orribile, che fa veramente impazzire: che se siete accanto a un altro, e gli guardate gli occhi - come io guardavo un giorno certi occhi - potete figurarvi come un mendico davanti a una porta in cui non potrà mai entrare: chi vi entra, non sarete mai voi, col vostro mondo dentro, come lo vedete e lo tocca- te; ma uno ignoto a voi, come quell'altro nel suo mondo impenetrabile vi vede e vi tocca... (Pirandello 2016, 105 – 107).

En consecuencia, podemos afirmar que la técnica de la metateatralidad desempeña una doble función dentro de *Enrico IV*; todos fingen ser otros para mantener al protagonista dentro de su papel, y, por otro lado, éste finge su propia locura para intentar conocer la verdad en torno a su propia existencia y a su tragedia. Esta doble función del metateatro en *Enrico IV* nos devuelve a *Hamlet*, pues, igual que en la obra del dramaturgo inglés, en *Enrico IV*, el protagonista se sirve de su ficción para conocer una verdad negada. Además, en ambas obras, el protagonista, gracias a su condición de loco, se encuentra fuera de los límites de la sociedad. Sin embargo, en el proceso de la tragedia, Enrico IV pierde su identidad, queda reducido a máscara; Hamlet, por su parte, siempre mantiene su capacidad de entrar y salir de ella.

2.3 Hacia un estudio de las diferencias.

A pesar de todos los puntos de contacto que hemos intentado poner en valor, entre ambos textos hay, obviamente, elementos disonantes que hacen que, en determinados aspectos, las dos obras diverjan consustancialmente.

En este apartado queremos centrarnos en la que, en nuestra interpretación crítica de las dos obras, es la diferencia fundamental: Hamlet nunca pasa por un estado de locura real, sino que su locura es siempre una ficción elegida. Goza, por tanto, de un grado de libertad mayor que el que Pirandello otorga a Enrico IV. En el caso del protagonista pirandelliano, la locura, aunque fingida, es el inevitable resultado de un estado de enajenación real y las consecuencias que tiene para el propio personaje, que son, obviamente, inevitables.

La función de la locura dentro de la obra.

Aunque, como hemos apuntado anteriormente, la locura en ambas obras se cristaliza en un exilio voluntario de la realidad impuesta⁷⁵, es cierto que el exilio de Hamlet es transitorio y transitable: tiene capacidad de entrar y de salir de él. Mientras que, por su parte, Enrico IV no tiene esa capacidad: no puede, ni parece querer, entrar ni salir de la ficción, hasta el punto de que en ningún momento llegamos a conocer su identidad real, a pesar de que él, aparentemente, recuerda su existencia anterior a la locura no fingida.

Si bien el exilio de Hamlet es, como decíamos, voluntario, el de Enrico IV es una suerte de exilio impuesto ante la imposibilidad de una existencia fuera de su representación, fuera de la máscara del emperador; en otras palabras, Enrico IV está privado de todo sentido ontológico. Enrico IV solo existe dentro de la ficción, en su propia representación, y, en consecuencia, hace de ésta su existencia. En la obra, Pirandello otorga a la configuración espaciotemporal el valor de cárcel; todos los personajes, menos el protagonista, transitan entre dos tiempos y dos lugares; Enrico IV, en su eterna representación de la máscara, vive únicamente encerrado en la eternidad de la historia escrita: «fisso in questa eternità di maschera»

⁷⁵ Ver apartado 2.1.2 de esta Tesis, pp. 62 – 71.

(Pirandello 2016, 120). Este hecho, la configuración del espacio y el tiempo entendidos como una cárcel, evidencia, a nuestro juicio, la hipocresía y la falsedad de la existencia moderna.

En consecuencia, podemos afirmar que Pirandello ve lucidez en la locura de su Enrico IV: la locura fingida ayuda al personaje a huir de la falsedad del mundo contemporáneo. Es, en ese sentido, se podría decir que es el único personaje verdaderamente libre en toda la tragedia. No necesita aceptar las normas sociales impuestas. Por esa razón, elige su loca libertad, contraria a una existencia marcada por la hipocresía de la norma social establecida. Este hecho explica el siguiente fragmento:

Preferii restare pazzo e vivere con la più lucida coscienza la mia pazzia [...] questo che è per me la caricatura, evidente e volontaria, di quest'altra mascherata, continua, d'ogni minuto, di cui siamo i pagliacci involontari quando senza saperlo ci mascheriamo di ciò che ci par d'essere [...] Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto! - Il guaio è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla la vostra pazzia. [...] La mia vita è questa! Non è la vostra! - La vostra, in cui siete invecchiati, io non l'ho vissuta! (Pirandello 2016, 86).

Por su parte, Shakespeare hace de la locura de Hamlet un instrumento, un útil más, en la consecución del objetivo último de la obra: el conocimiento, saber cuánta realidad hay en las palabras de la anunciación del fantasma. Hecho que se sustenta en el siguiente pasaje; en tanto, que Hamlet acusa a

Laertes de no ser él quien le insulta, sino su locura; casi como de dos personajes diferentes se tratara:

Hamlet (to Laertes): I beg your pardon, sir. I've done you wrong. Forgive me as a gentleman. Everyone here knows—and I'm sure you've heard—that I'm suffering from a serious mental illness. Was Hamlet the one who insulted Laertes? No, not Hamlet. Who is guilty, then? Hamlet's mental illness is.
Hamlet (a Laertes):
(Shakespeare 2007, 1989).

Perdóname, Laertes.
Te he herido.
Perdóname ya que aquí todos conocen de mi aflicción, enfermedad mental.
Todo lo que yo haya podido hacer para herirte, ha sido, aquí
Declaro, por efecto de mi locura.
Entones, ¿quién ultrajó a Laertes?
No fue Hamlet, sino su locura.

Por lo a que al texto respecta, Pirandello identifica total y absolutamente al protagonista con su locura fingida, no hay diferencia pues Enrico IV es solo máscara; tal y como queda patente en la siguiente cita: «Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto! - Il guajo è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla la vostra pazzia!» (Pirandello 2016, 123).

Alienación.

La alienación, tal y como apuntaba Luperini, es fundamental en la interpretación de la obra pirandelliana (Luperini 1992, 65). Es más, para el crítico «la verità della vita non è più un prodotto della oggettività, ma il risultato di un'opinione, un prodotto sociale e soggettivo»⁷⁶. Si la realidad, como apunta Luperini, es el resultado de la acción coercitiva social, Enrico IV es, en consecuencia, el personaje alienado por excelencia de la literatura pirandelliana. Esta afirmación se sustenta en un hecho esencial: el protagonista representa a la perfección la figura del marginado, del personaje *fuori chiave*⁷⁷. En otras palabras: «Enrico IV soffre una profonda alienazione⁷⁸» (Gioanola 1990, 65).

⁷⁶ Luperini, Romano & Cataldi, Pietro (eds.). *La scrittura e l'interpretazione*, vol. V, *Dal Naturalismo alle avanguardie*. Palermo: Palumbo, 1997, p.1222.

⁷⁷ Sobre el personaje pirandelliano como un inadaptado o *fuori chiave*: Laretta, E. *Luigi Pirandello, la storia di un personaggio fuori chiave*. Milán: Ugo Mursia Editore, 2008.

⁷⁸ Lo que aquí se entiende por alienación es lo propuesto por Dylan Evans: «un destino del Yo y de la actividad del pensar cuya meta es tender a un estado aconflictivo [...] de este modo, se espera la abolición de todo conflicto entre el Yo, sus deseos y los deseos de los otros investidos por él». Evans, Dylan, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 1997, p.234.

En consecuencia, Enrico IV simboliza en sí mismo el personaje alienado, en tanto que renuncia a todo para vivir en la única existencia que conoce: la máscara. Al refugiarse en la tranquilidad de lo conocido, busca no entrar en conflicto consigo mismo. De esta manera, la máscara de la locura se convierte en un ejercicio puramente simbólico: la locura es, en definitiva, la única forma de sobrevivir al extrañamiento con respecto al mundo contemporáneo y sus normas tendentes a la falsedad, la hipocresía y la mentira, representada en la obra en la enemistad entre Enrico IV y Belcredi. Por tanto, la alienación en Enrico IV cristaliza en el deseo y en la necesidad del protagonista de no querer entrar en conflicto consigo mismo y con su existencia y determina la consecuente huida de la realidad. El propio Pirandello reflexionaba sobre este hecho:

Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistare la coscienza normale delle cose, di riacciare con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire. È stato un attimo, ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? Come portarle rispetto? (Pirandello 1995, 173).

Como vemos Pirandello en *L'Umorismo* y en *Enrico IV* se encuentra en total consonancia con los postulados psicoanalíticos del desdoblamiento del yo, al reflejar en el protagonista de su tragedia al hombre que elige la alienación psíquica, en tanto que, es incapaz de volver a vivir en un mundo que no conoce. De este modo, el autor siciliano refleja, a través de su personaje, la crisis absoluta del hombre contemporáneo.

3. Estudio Comparado.

3.1 That did I, my lord; and was accounted a good actor / Un attore magnifico e terribile!

El objetivo de este primer apartado es doble, por un lado, analizaremos la teoría del *Player King*⁷⁹, planteada en 1962 por Anne Righter, y después, intentaremos demostrar que dicha teoría tiene aplicación en la obra de Pirandello, en concreto, en su *Enrico IV*.

La teoría propuesta por Anne Righter se basa en una idea fundamental: el personaje del *Rey Jugador* es el director de la escena. Estamos ante una teoría especialmente centrada en el carácter metateatral del personaje del gobernante en el teatro de Shakespeare. Este se vincula, estrechamente, con

⁷⁹ El ensayo de Righter *Shakespeare and the idea of the play* fue, a todas luces, una verdadera revolución en el campo de los estudios shakesperianos. Se trata de un ensayo, pues, esencial para el estudio crítico y para la interpretación de la dramaturgia shakesperiana. Desde su publicación en 1962, cambió la percepción del personaje en el teatro isabelino, en concreto, en relación con el personaje gobernante o rey. El trabajo de la crítica sigue siendo, casi sesenta años después, vigente y sigue teniendo una importancia mayúscula, incluso para la interpretación posmoderna, pues, estudia al personaje gobernante desde una óptica humana: atendiendo a las luces, sombras, inseguridades y fallos. Righter, pues, como parte de la crítica pirandelliana se acerca al personaje para estudiar su dimensión más humana. Esta teoría es, por tanto, esencial en nuestra interpretación de las obras. A partir de este momento usaremos *Reyes Jugadores* para facilitar el seguimiento de este trabajo.

su ineptitud para gestionar la tragedia⁸⁰, ya que para dicha figura es imposible conocer el origen y la génesis del núcleo trágico; lo que en este trabajo denominamos *el pecado original*, y que discutiremos, en profundidad, más adelante.

A la luz de lo dicho más arriba, podemos incluir la figura del Enrico IV de Pirandello en la tradición dramática de *Los Reyes Jugadores*; una tradición propia del teatro shakesperiano centrada en un protagonista que desarrolla los papeles de gobernante, rey o príncipe, y, por eso mismo, ejerce, según Righter como director de su escena. Este hecho se puede observar ya en el primer acto de la tragedia pirandelliana, cuando los personajes que encarnan el papel de asesores del emperador se declaran *sin contenido* sin alguien que les indique qué hacer (son elementos dramáticos privados del emperador): «siamo così, senza nessuno che ci metta su e ci dia da rappresentare qualche scena. C'è, come vorrei dire? la forma, e ci manca il contenuto!» (Pirandello 2016, 32)⁸¹.

⁸⁰ A este respecto, baste recordar que este el punto de partida de Alongé para su conceptualización de la tragedia abstracta. Para volver sobre este asunto: *¿Tragedia?* en el segundo capítulo de esta Tesis, en las páginas 68 - 92.

⁸¹ Esta frase de Pirandello nos hace pensar en un verso del acto II, escena II de *Hamlet*: 'more matter with less art' – 'más fondo y menos forma'. En el caso del autor italiano, la frase se emplea para ejemplificar la ineptitud del personaje, en este caso aquél que finge ser consejero de Enrico IV, cuando no tiene nadie que le diga qué papel ha de representar. Por tanto, esta frase pirandelliana, sitúa el texto de *Enrico IV* a medio camino entre la teoría de Righter y la Kott. No obstante, esta similitud tan directa, nos hace pensar, de nuevo, en el diálogo constate que el autor siciliano mantiene con el bardo.

Anne Righter en su célebre ensayo *Shakespeare the idea of the play* señala la identificación entre personaje y actor como característica del teatro de Shakespeare. Esto es algo que podemos atribuir, también, al teatro de Pirandello, puesto que en la dramaturgia del siciliano existe, de facto, el mismo inevitable nexo identificador entre el personaje y el personaje actor que Righter ve en el teatro del bardo ⁸². Tal y como lo explica la crítica:

El personaje, diseñado y descrito e intencionado, pero también, en tanto, artificio, está pensado en Shakespeare para ser más un disfraz (un vestido) que otra cosa. El personaje del *rey* o *gobernante* en el teatro de Shakespeare tiene, por tanto, una doble dimensión: personaje y personaje escondido (bajo el disfraz) dentro del personaje. Estas dos realidades deben, en la representación, necesariamente fusionarse en una sola, de no ser así, no se daría cumplimiento a la genialidad del manejo de la escena del bardo (Righter 1962, 32).

Righter señala que, si bien la fusión entre el actor y el personaje es algo inherente a todo el teatro de Shakespeare, dicha imbricación se hace mucho más evidente en el caso de los príncipes, los reyes y los gobernantes. En consecuencia, al unirse éste al uso del metateatro y al uso del reino imperfecto como lugar de acción, cristaliza en el germen de la tragedia

⁸² Entendido como el personaje que actúa dentro del drama, como el *personaje actor*, no como la relación entre el actor y el personaje en que este se encarna. La idea de *Player Kings – ‘Reyes Jugadores’* se ha puesto en claro diálogo con las corrientes modernas de la psicología de la *Gestalt* y sus enunciados sobre la predicación y la identificación del actante con el papel actuado. Y, a su vez, en clara referencia a la teoría del Genio de Kant y el disfraz de Nietzsche, en: Vattimo, Gianni. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Barcelona: Ediciones Península, 2003, p. 141.

shakesperiana. De este modo, nos encontramos escenarios en los que todo está, en apariencia, mal. Nada parece poderse solucionar, ya que no hay un solo momento de descanso psicológico para el personaje, sus acciones están condicionadas por el mal que subyace y que sobrevuela en toda la acción (la podredumbre en Dinamarca es la metáfora perfecta). Cuando este hecho afecta a la figura del gobernante, encontramos, lo que Righter define como «la figura por excelencia de la tragedia shakesperiana: el rey inepto, en tanto que inadaptado, pero, también, el rey actor, el gobernante corrupto e incompleto – *Player King*» (Righter 1962, 54). El drama, consecuentemente, le impide actuar como soberano:

Let the great gods,
That keep this dreadful pother
o'er our heads,
Find out their enemies now.
Tremble, thou wretch,
That hast within thee
undivulged crimes,
Unwhipp'd of justice: hide
thee, thou bloody hand; Thou
perjured, and thou similar

man of virtue.
Hast practiced on man's life:
close pent-up guilts,
These dreadful summoners
grace. I am a man
More sinn'd against than
sinning.⁸³

⁸³ *King Lear*, Shakespeare. En: Shakespeare: Bate, J. Rassmussen, E. *William Shakespeare complete works*. Londres: Palgrave Macmillan. 2007, p. 2031. En el momento de la cita nos encontramos con un Lear ya despojado de todo poder, no tiene, ni siquiera familia o amigos con los que compartir, poco o nada queda del gran rey que era al principio de la obra. Se trata de la consecuencia de intentar ceder el poder de gobernar el reino a sus hijas. En realidad, cede el poder para poder disfrutar de ser rey sin tener responsabilidades. De hecho, es el primer y gran error de Lear: separar el poder de la responsabilidad que conlleva. Todo esto desatará la rivalidad entre las hermanas y él descubrirá que dos de sus tres hijas (Goneril y Regan) no quieren a su padre, solo quieren su poder. *I am a man more sinned against than sinning* (soy más un hombre herido que un pecador). Vid nota 49 sobre el orden y la moral.

¡Sepan los dioses distinguir y
herir al enemigo!
¡Tiembla, desdichado, que
escondes tus crímenes!
Ocultas tu mano del asesino,
huye, y tú
Que bajo la máscara de la
virtud cometes incesto,

¡tiembla malvado! Recela de los
dioses.
Yo soy un hombre herido, más que
un pecador.
Y vosotros, descubridlos y pedid
perdón,
No a mí, que soy un hombre, sino
A los mensajeros de la justicia
divina⁸⁴.

El personaje del *Rey Jugador* es, como en el caso de Lear, siempre un personaje atormentado, por acciones y pecados, propios o ajenos. De esta manera, gracias al recurso metateatral y a la abstracción de la tragedia, el autor inglés nos sitúa ante «la oposición entre el individuo, el personaje y su papel» (Righter 1967, 37). Gracias a este contraste opositivo, propio de la tragedia shakesperiana, tal y como apuntaba A. C. Bradley (1955, 66) asistimos al acmé del teatro del bardo. Para el crítico esta circunstancia es, en consonancia con Righter, prueba de que el personaje principal de la tragedia shakesperiana ejerce la dirección de la escena, en tanto que sus acciones son el drama y éste ha de suceder, aunque para ello tenga que ejercerse, si fuese necesario, una fuerte presión (generalmente de carácter psicológico) sobre los demás personajes y sobre sí mismo, ya que lo contrario al drama es la muerte:

⁸⁴ Traducción propia.

Tomorrow, and tomorrow,
and tomorrow,
Creeps in this petty pace from
day to day to the last syllable
of recorded time, And all our
yesterdays have lighted fools
the way to dusty death. Out,
out, brief candle!
Life's but a walking shadow,
a poor player that struts and
frets his hour upon the stage,
and then is heard no more.
It is a tale told by an idiot,
full of sound and fury,
Signifying nothing.
(Shakespeare 2007, 1914)

El día de mañana y el de mañana, y
el otro todos pasan poco a poco, se
deslizan, paso a paso
Día a día,
Hasta la última sílaba que esté escrita
en nuestro tiempo.
Y el ayer, ese, ilumina a los necios.
La senda lleva a las cenizas de la
muerte. ¡Apágate ya antorcha!
La vida es solo una sombra que
camina; un actor
Que orgulloso en el escenario
Cuenta una historia que volverá a ser
contada, silencio. La historia de un
necio, sin importancia.⁸⁵

También, el célebre monólogo arriba citado encuentra con la teoría del *Rey Jugador* un encaje perfecto en otra de las tragedias del bardo, la que aquí nos ocupa: *Hamlet*. Tanto así que el protagonista parece repetir, verso a verso, con la misma intención, lo antes pronunciado por Macbeth:

Hamlet: Speak the speech, I
pray you, as I pronounced it
to you, trippingly on the
tongue: but if you mouth it,
as many of your players do, I
had as lief the town-crier
spoke my lines.
[...]

I have thought some of
nature's journeymen had made men
and not made them well, they
imitated humanity so abominably.
(Shakespeare 2007, 1988).⁸⁶

⁸⁵ Traducción propia.

⁸⁶ Para Pauline Kiernan estas *palabras* de Hamlet representan el núcleo de la teoría teatral de Shakespeare. Hamlet revela las raíces del teatro shakesperiano: el teatro como reflejo de lo universal, algo de lo que nos ocuparemos en profundidad más adelante. En: Kiernan, P. *Shakespeare Theory of Drama*. Londres: Cambridge University Press, 1998.

Hamlet: Leerás el discurso, te lo
ruego,
Tal y como está escrito.
Con soltura, como un cómico. Como
está escrito.

Así se ha de hacer. Sílabas a sílabas.
No desentones,
no hay lugar.
[...]
Los hombres son simulacros, pienso,
del todo abominables de la
naturaleza.

Del mismo modo que en las tragedias shakesperianas, en *Enrico IV* nos encontramos ante la fusión identificadora entre el personaje director de escena, el personaje-personaje y el actor. A partir de esta fusión de roles, fácilmente, podemos insertar el texto pirandelliano en el molde existencial de los personajes y en las tragedias shakesperianas. Enrico IV, como Hamlet (o Macbeth), se encuentra fijo en esa amalgama en la que nada parece poderse solucionar, y que está en la base de la teoría del *Rey Jugador* de Righter. Pirandello, de hecho, parece dar un paso más: el personaje, en lo que respecta a la identificación ya mencionada, queda definitivamente fijo en el tiempo y en el disfraz (máscara). Enrico IV se encuentra, durante toda la obra, inmóvil, en la categoría de rey inepto y de personaje – actor. Y, por tanto, abocado a perpetuar la máscara.

A su vez la interpretación que hace de *Hamlet* A. Crawford (2016), fuertemente influido por la teoría introducida por Righter, es, a nuestro juicio, fundamental para entender el *Enrico IV* de Pirandello. Para el crítico: «Hamlet, en realidad, está buscando un lugar desde el que encontrar la verdad

y, por tanto, un conocimiento de qué ocurre en su mundo. Y, por eso, todo y todos son sospechosos, incluso sus propias vivencias. Mientras, el príncipe no sabrá qué hacer y hará que los demás hagan» (Crawford 2016, 101). Esto, por tanto, pone en contacto de nuevo las dos obras: Enrico IV busca con su ficción lo mismo que Hamlet, una verdad negada. Además, como en el caso de Hamlet, Enrico IV, ni conoce, si sabe gestionar la dimensión del *pecado original*⁸⁷. Hecho que, inevitablemente, los convierte en ineptos. Esta interpretación, creemos, explica el siguiente pasaje de la obra pirandelliana:

Dovevate sapervelo fare per voi stessi, l'inganno; non per rappresentarlo davanti a me [...]; sentendovi vivi, vivi veramente nella storia del mille e cento, qua alla Corte del vostro imperatore Enrico IV! E pensare [...] gli uomini del mille e novecento si abbaruffano intanto, s'arrabattano in un'ansia senza requie di sapere come si determineranno i loro casi, di vedere come si stabiliranno i fatti che li tengono in tanta ambascia e in tanta agitazione. Mentre voi, invece, già nella storia! con me! Per quanto tristi i miei casi, e orrendi i fatti; aspre le lotte, dolorose le vicende: già storia, non cangiano più, non possono più cangiare, capite? Fissati per sempre: che vi ci potete adagiare, ammirando come ogni effetto segua obbediente alla sua causa, con perfetta logica, e ogni avvenimento si svolga preciso e coerente in ogni suo particolare. Il piacere, il piacere della storia, insomma che è così grande! (Pirandello 2016, 86).

⁸⁷ Entendemos aquí por pecado original el *mal fundamental* que, aun no siendo parte del texto dramático, subyace a toda la tragedia. Este aspecto pone en valor lo fundamental del ante acto de ambas obras, ya que ese *pecado original*, viene descrito como elemento motivador de la tragedia y, aunque tiene una dimensión determinante, se deja, voluntariamente al margen del texto, pero no del drama. Además, se configura como un elemento variable que, una vez revelado, da lugar a la tragedia en toda su dimensión. Tomamos el concepto de la tradición crítica textual shakesperiana que identifica el vocablo inglés 'sin', pecado en inglés, con las afrentas cometidas a los héroes o antihéroes de sus tragedias.

La ineptitud de los *Reyes Jugadores* reside, por tanto, principalmente en su incapacidad o imposibilidad de hacer lo que de ellos se espera, tal y como apuntaba Carla Dente en su ensayo⁸⁸, o como ha argumentado en numerosas ocasiones Harold Bloom al respecto de la obra de Shakespeare: «la ineptitud de Hamlet es la incapacidad de entender su realidad fuera del teatro y, a la vez, intentar manejarla. Solo, cuando el catálogo de los crímenes de su tío incluye un número considerable de atrocidades, Hamlet decide que quizá deba hacer algo» (Bloom 2006, 566). A nuestro juicio, exactamente lo mismo ocurre en *Enrico IV*. El personaje sin nombre, máscara fija y fantasma del tiempo⁸⁹, que conocemos como Enrico IV, no entiende la realidad, pero intenta manejarla. Lo que sin duda Enrico IV sí entiende es *su realidad*⁹⁰, la que lleva construyendo durante años y en la que se mueve sin problema alguno: el teatro, la *messa in scena* de la enorme *puppazzata*⁹¹ de su vida. Su obra, al fin y al cabo.

⁸⁸ Ver apartado 2.1.3 del capítulo anterior.

⁸⁹ La descripción de Enrico IV como fantasma del tiempo es la que hace Andrea Inglese en su *Una voce in cerca di personaggi* al comparar el trabajo de Pirandello con el teatro simbólico existencialista francés. En: Inglese, A (Ed). *Una voce in cerca di personaggi*. Milán: Marcos Editore, 2018, pp. 33 – 68.

⁹⁰ En este caso, con *su realidad* entendemos cuanto hemos descrito como tragedia por hacer y por eso utilizamos la cursiva. Vid páginas 29 - 31.

⁹¹ La vida entendida como una enorme *puppazzata* es una postura filosófica clave en la interpretación de la obra de Pirandello. Este concepto tiene que ver con, al menos, cuatro aspectos significativos: por un lado, (1) la vida humana no tiene un sentido definido y claro, de lo que, en consecuencia, se desprende (2) una profunda sensación de frustración que, necesariamente, tiene que ver con que (3) los ideales son, en realidad, un autoengaño, aunque (4) estos son necesarios para sobrevivir. En palabras del propio autor: «Quando tu riesci a non aver più un ideale, perché osservando la vita sembra un enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione

Tanto Hamlet, como Enrico IV son, en sustancia, teatro. Pertenece a la representación, pues fuera de ella no existen. El teatro en ambas obras, además, se muestra como la articulación de la metáfora perfecta del mundo⁹². Ambos personajes, como más adelante analizaremos, son, en apariencia como Macbeth *a walking shadow* – *una sombra que camina, un'ombra*, pero, en realidad, son dos *jugadores* dentro de la obra, dos personajes que, con sus desarrollos actanciales, como veremos más adelante, construyen *su propia tragedia*, pues, *la tragedia está por hacer*⁹³.

mai; quando tu non hai più un sentimento, perché sei riuscito a non stimare, a non curare più gli uomini e le cose, e ti manca perciò l'abitudine, che non trovi, e l'occupazione, che sdegni – quando tu, in una parola, vivrai senza la vita, penserai senza un pensiero, sentirai senza cuore – allora tu non saprai che fare: sarai un viandante senza casa, un uccello senza nido. Io sono così». En: Marsili, Renata (ed.). *Luigi Pirandello: Lettere alla sorella Lina pittrice*. Roma: Gangemi Editore, 2011, carta del 13 de octubre de 1886.

⁹² Aspecto que se analiza en profundidad en el apartado 3.4 de este trabajo.

⁹³ La cursiva es nuestra, ya que se trata, como se ha comentado con anterioridad, de uno de los niveles interpretativos que sustentan nuestra interpretación crítica. Ver: páginas 30 - 31 del capítulo *Introducción*.

3.2 Iago ... ci sei?

Jan Kott influido por la teoría de los *Reyes Jugadores*, introdujo en el campo de los estudios shakesperianos el concepto de *diabolical stage manager* (Kott 1972, 56) – director de escena diabólico y que, para el crítico, en la mayoría de los casos, se identifica con el personaje de Yago y todas sus variantes⁹⁴. Una teoría que, influida por cuanto introdujo Anne Richter en 1962, explota un lado diferente de la interpretación del personaje shakesperiano: el drama se encamina hacia la ganancia personal del protagonista. El protagonista no solo dirige la obra, sino que, la dirige en beneficio propio. Algo que creemos del todo asimilable a lo que sucede en *Enrico IV*.

⁹⁴ Yago (Shakespeare, *Otelo* circa 1564) es uno de los personajes fundamentales de la obra de Shakespeare. Harold Bloom, por ejemplo, lo incluye junto con Hamlet, Ricardo III y Falstaff, como una de las grandes creaciones shakesperianas (Bloom 1998, 93). En la visión de Kott, Yago es un personaje malvado, pero inteligente, y que se sirve de esas dos características para dirigir la escena desde dentro y crear el drama en torno a sus acciones. Las acciones de Yago son, en consecuencia, el núcleo de la tragedia y, por tanto, sin Yago (como sin Hamlet o Ricardo III) no existiría la obra (Kott 1972, 57). Este aspecto fundamental, a nuestro juicio, abre una nueva ventana de interpretación del teatro pirandelliano; ¿cuánto de Yago hay tras algunos de los personajes pirandellianos como, por ejemplo, Enrico IV o Leone Gala?

En la visión de Kott, Yago es un personaje visionario, capaz de concebir la tragedia y distribuir los diferentes papeles de esta para que todo salga exactamente como él quiere: manipular a Otelo, a través de sus celos, a su conveniencia para satisfacer su venganza personal por no haberle nombrado lugarteniente. A su vez, cuando estudiamos el drama pirandelliano, descubrimos que todos los personajes actúan por y para Enrico IV; el protagonista es, de hecho, con sus acciones, el autor de su propio drama. Todos creen que están ayudándolo, sin embargo, es el protagonista quien les dirige a su voluntad. Esto, no solo relaciona a Enrico IV con Yago o Hamlet, sino que, también lo acerca a Próspero, protagonista de *The Tempest - La Tempestad* (1611).

Esta relación entre Enrico IV y Próspero es posible gracias a la interpretación crítica llevada a cabo por Lombardo (1976⁹⁵) en relación con el protagonista del drama shakesperiano. Para él, Próspero es «drammaturgo e attore» (Lombardo 1976, 13) y, por tanto, sus acciones desencadenan el drama y la tragedia, y él es quien ve en cada cual el papel que han de representar.

⁹⁵ La introducción a su edición de *The Tempest* es una lectura crítica que aproxima el texto del autor inglés al contexto europeo del siglo XX. Se trata de un esfuerzo por dar vigencia a la tragedia shakesperiana uniéndola a conceptos propios de la interpretación literaria contemporánea. Por eso, para Lombardo, la isla (en la que se desarrolla la acción) se articula casi como escenario, escena y texto (Lombardo 2004, 17). Esto último, creemos, puede ser de utilidad al estudiar la tragedia pirandelliana en futuros trabajos de investigación.

Se trata, pues, de una función asimilable a la que desempeña Enrico IV como personaje dentro del texto dramático pirandelliano. Además, igual que en el caso del dramaturgo inglés, Pirandello parece también, por su parte, querer explorar las posibilidades que ofrece el personaje director de escena⁹⁶. Uno de los personajes pirandellianos que mejor representan esta función, con la excepción de Enrico IV, es Leone Gala, protagonista de *Il giuoco delle parti*⁹⁷:

-Leone Ma insomma posso sapere che cosa è accaduto? perché sarei sfidato? perché dovrei sfidare?

-Leone Ah! quei quattro signori ch'erano accanto al portone?

-Leone Ho capito... ho capito... Ma io sono meravigliato, Silia... no, che dico meravigliato? stupefatto addirittura, che

⁹⁶ Podemos observar que existen varios personajes que dan cumplimiento a esta función: Leone Gala, de *Il giuoco delle parti* de 1918, Enrico IV de 1921, de la obra homónima, Chiarchiaro, protagonista de *La Patente* de 1917, Silvio Masperi, personaje central en *Come tu mi vuoi* de 1929, ... todos ellos ejercen la dirección del drama encauzando sus acciones a su voluntad.

⁹⁷ Con el fin de facilitar el seguimiento de este trabajo se esboza aquí la trama del drama pirandelliano. Se trata de un texto teatral ensayado como cuento en 1913, con el título *Quando si è capito il giuoco*. Es la obra que se está ensayando durante la representación de *I sei personaggi in cerca d'autore*, la que es, quizá la obra pirandelliana más famosa. En su drama, Leone Gala conduce la acción dramática hacia sus más oscuros deseos: el amante de su mujer debe morir. Él ha descubierto la existencia del amor de su mujer, Silia, por Guido Venanzi. Sin embargo, su venganza no le reporta ninguna satisfacción. En realidad, la obra ha sido considerada por parte de la crítica como una metáfora que desvela cómo los sentimientos deben estar siempre por encima de la razón, ya que, en realidad, Leone Gala no desea la muerte de su oponente, sino que cree solo que debe desearla. El personaje principal parece haber heredado del personaje de Yago la capacidad de manejar la escena; y de Ricardo III la insaciable necesidad de saciar sus deseos. Leone Gala, como Ricardo III, intentará todo lo que esté en su mano para moldear el mundo (la escena) a su antojo. En *Ricardo III* y en *Il giuoco delle parti* ésta se configura como fiel reflejo de los deseos de sus protagonistas. Quizá por este motivo, en *Enrico IV* y en *Il giuoco dell parti*, encontramos ecos shakespearianos evidentes.

nella tua testolina sia potuto entrare anche questo discernimento, cara! SILIA (stonata, non comprendendo) Che discernimento? Ma che toccava a me di difenderti, perché il marito sono io, e tu la moglie, e lui... uno che, ma sì, Dio liberi, se fosse entrato in quel momento, tra quei quattro avvinazzati — (tanto più che un po' brillo doveva essere anche lui).

Leone (a Sila) E hai fatto benone, caro! Il miracolo è qua, è qua: in questa testolina che ha potuto capire codesta tua prudenza... che tu l'avresti compromessa, se ti fossi mostrato... e non t'ha chiamato in difesa, mentr'era aggredita da quei quattro.

Leone (a Guido) — capisci? e pensò a me! che toccava a me! È tal miracolo questo, che subito. (Pirandello 2006, 245).

Creemos que el fragmento arriba citado pone de manifiesto en la figura de Leone Gala cuanto se ha dicho de Yago. El protagonista del drama pirandelliano es, sin duda, un personaje-actor, pero también, un personaje-director. Es, por tanto, no solo un *Rey Jugador*⁹⁸, sino también, un *stage diabolical manager* – director de escena diabólico.

Leone Gala es, claramente, el cínico por excelencia de la literatura pirandelliana. El protagonista hace un uso ostentoso de sus recursos teatrales para conseguir su objetivo, en esencia, el mismo que Hamlet: su venganza, y con ella poder restaurar un orden moral corrupto y, de este modo, expiar *el pecado original de la tragedia* (el adulterio). El tema central en *Il giuoco delle parti* es la inevitable lucha entre el raciocinio y los sentimientos (los

⁹⁸ En el drama pirandelliano tenemos necesariamente que entender por rey al personaje que ejerce la dirección de escena, en tanto, que impone su criterio y actúa, de facto, como el gobernante dentro del drama.

celos como en *Otelo*); un tema absolutamente pirandelliano, pero, también, un nudo temático fundamental en el teatro de Shakespeare.

Pirandello despide a Leone Gala con un final a medio camino entre Enrico IV y Hamlet, entre el «ora ... per sempre» de Enrico IV y «the rest is silence» – «todo es silencio» de Hamlet: «È ora. Leone, come se non udisse, non si muove» (Pirandello 2006, 277). Esta frase de *Il giuoco delle parti* nos devuelve a otro momento teatral del siciliano: «lasciatemi morire in silenzio» de su texto de 1922 *Vestire gli ignudi*. Nos encontramos ante la repetición constante, casi obsesiva, de dos temas: la muerte y el silencio. Dos núcleos temáticos que, como se puede ver, son un elemento que une a ambos autores. El silencio de Hamlet reverbera en la sorda muerte de Leone Gala y en la eternidad de la máscara de Enrico IV, consumidos los tres, por la búsqueda de una verdad oculta y negada. Este hecho, en definitiva, nos devuelve al célebre monólogo de Macbeth y a su identificación de la muerte con el silencio que queda cuando se apaga la antorcha de la vida:

¡Apágate ya antorcha!
La vida es solo una sombra que camina; un actor
Que orgulloso en el escenario
Cuenta una historia que volverá a ser contada, silencio.
La historia de un necio, sin importancia⁹⁹

⁹⁹ Traducción propia. Para volver sobre el original y su importancia en nuestro estudio: véase página 97.

Todo esto, a nuestro juicio, abunda en una idea que ya hemos planteado con anterioridad: el teatro pirandelliano de los años 20 constituye un diálogo intertextual con *Hamlet*, en particular, y con la tragedia shakesperiana, en general.

3.3 Words, words, words ... / Parole, parole.

Philip Edwards¹⁰⁰ apunta que «aunque Hamlet no tiene todas las herramientas necesarias para articularse como una realidad alternativa en la obra (desdoblarse entre personaje y locura)¹⁰¹, dispone, de una herramienta esencial para construir su tragedia: la palabra.» (Edwards 2003, 13). En consecuencia, la palabra y su función dramática tienen un valor fundamental como elemento de análisis de la tragedia. Y tal hecho, es de aplicación al *Enrico IV* de Pirandello ya que la palabra y no las grandes gestas, caracterizan su tragedia.

Hamlet, por su parte y en consonancia con lo apuntado por Edwards, se vale del poder de la palabra para cumplir su objetivo: conocer la verdad.

¹⁰⁰ La tesis de Edwards coincide parcialmente con el punto de partida del análisis contrastado entre el personaje shakesperiano y el cervantino desarrollada por Jesús G. Maestro (2019 vol. II, 79). Sin embargo, ambos críticos difieren en lo fundamental en relación con el desarrollo del drama. Para Edwards, el personaje shakesperiano tiene capacidad de obrar y mostrar su naturaleza, mientras que para el profesor Maestro el personaje shakesperiano se muestra como una especie de inepto e inadaptado a su mundo, ya que no lo comprende. Nuestra visión del personaje shakesperiano está más próxima, en lo fundamental, a la visión propuesta por Edwards, sin embargo, la visión crítica de Maestro nos suscita una reflexión: ¿es la ineptitud manifiesta del personaje shakesperiano solo una de sus aristas metateatrales? Para conocer más sobre los postulados del profesor Maestro: Maestro G. Jesús, *Crítica de la razón literaria: El materialismo filosófico como teoría, crítica y dialéctica de la literatura*. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo Editorial, 2019.

¹⁰¹ Paréntesis propios con fines aclaratorios.

Para ello, no solo duda y cuestiona el valor de la palabra *per se*, sino que elige bien las suyas, elige qué palabras usar y con quién debe usarlas. Esto es, a nuestro juicio, un síntoma de que Hamlet, en su condición de *jugador*¹⁰² y *director de escena*¹⁰³, conoce a su público y sabe qué ha de decir y a quién decírselo, para encontrar la reacción que él desea. La palabra es, por tanto, un elemento clave, ya que, no solo constituye un recurso para la obtención del fin deseado, sino un fin en sí misma: la palabra articula necesariamente el conocimiento, y eso es lo que el príncipe ansía: la confesión del crimen cometido por su tío y, con ello, por fin dar validez a la enunciación del fantasma.

De este modo, el peso que adquiere la palabra en la tragedia shakesperiana es sustancial en su interpretación. Y, por ello, es necesario recordar lo que, al respecto de la tragedia, señalaba Walter Benjamin: «allí donde, en la tragedia se alza la palabra hablada, ésta se encamina hacia su infinita resonancia» (Benjamin 1993, 47). Grignai parece hacer suya la reflexión de Benjamin, cuando apunta en su lectura de *Il fu Mattia Pascal* que: «el difunto en vida escribe o habla, recitando una triple historia sobre la cual nunca ha tenido ningún poder, pero que resuena»¹⁰⁴.

¹⁰² Aludimos con jugador a cuanto ya discutido en el apartado 3.1 de este capítulo.

¹⁰³ En clara referencia a la teoría de Jan Kott, expuesta en el apartado 3.2 de este capítulo.

¹⁰⁴ Grignai, Maria Antonietta. *Las retóricas de Pirandello*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona, p. 43. Versión es castellano de su trabajo original de 1992: Grignai, Maria Antonietta, *Le retoriche di Pirandello*, Nápoles: Liguori, 1992, 44.

En nuestra lectura crítica de *Enrico IV*, la palabra, también, como ya hemos mencionado con anterioridad, tiene un peso fundamental. Ningún otro recurso tiene el poder de cambiar las cosas, solo la palabra, la cual vertebra la realidad en la escena. Y, del mismo modo que el personaje shakesperiano, Enrico IV, se sirve de sus palabras, no solo para ejercer la dirección de la escena, las usa también para lograr el fin mismo de la tragedia. Es, por tanto, también, un *jugador y un director de escena diabólico*¹⁰⁵, como Hamlet.

La palabra, pues, tiene más peso en el desarrollo dramático que la acción (la inacción, la duda y el monólogo son características fundamentales de las dos obras). En el caso de la obra pirandelliana, incluso en medio de la violencia final (el asesinato de Belcredi), la palabra parece ser la protagonista por encima de la acción: «E lo ferisce al ventre. Tutti accorrono a sorreggere il Belcredi, esclamando in tumulto» (Pirandello 2016, 119). No se destaca en la acotación intencionada del autor el dolor o la conmoción, no se señala un grito de agonía del moribundo, sino que lo que Pirandello destaca es la exclamación tumultuosa de todos los personajes que acabará por ser un grito casi unánime, a la vez que una acusación «non è pazzo», constituyéndose éste en el episodio de mayor violencia real en la obra, por encima del asesinato simbólico.

¹⁰⁵ Vid notas 102 y 103.

Hamlet se manifiesta, como ya hemos apuntado, fundamentalmente como una experiencia intelectual. No es la representación de grandes acciones o viajes; si se habla de un viaje, éste sucede fuera de escena y es, deliberadamente, comentado, referido y, siempre necesariamente, alejado de la misma. No es tampoco una obra en la que se sucedan grandes movimientos en escena, por parte de los personajes, todo, o casi todo, gira en torno a la inacción del príncipe, quien, como símbolo del estado contemplativo, ha abandonado hasta su afición por el deporte: «will you walk out of the air, my lord?» – «¿saldrás hoy a caminar al aire libre?». Hamlet no hace nada, solo deambula y piensa¹⁰⁶, tal y como manifiesta su amigo Polonio: «you know, sometimes, he walks four hours together, here in the lobby» – «ya sabes, a veces deambula hasta cuatro horas seguidas por este salón».

La sensación de inacción e inactividad del protagonista se ve reforzada a medida que la obra avanza, conforme vamos comprendiendo que todo ocurre en la Corte y nada fuera de ella, como si el resto del mundo, sencillamente, no existiese o no interesase; no existen relaciones institucionales, ni mensajeros o enviados a otros lugares del mundo,

¹⁰⁶ Este aspecto y, sobre todo su enunciación en la obra ‘solo pasea’ ha dado lugar a una corriente crítica que entiende Hamlet como un *proto-flâneur*. Esta es una de las tesis discutidas en el libro: *Urban walking: the flâneur as an icon of metropolitan culture*. Bock, O. *Urban walking: the flâneur as an icon of metropolitan culture*. Málaga: Vernon Press, 2020. Este es también el punto de partida del estudio que hace Ángeles Ayala en su *Galdós peregrino por Inglaterra: la casa de Shakespeare*. Para Ayala, el caminar del joven príncipe y su estado emocional embargan a Galdós en su visita a la ciudad natal de Shakespeare. En: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/25627/1/ALE_24_11.pdf

costumbre (y necesidad) muy extendida en todas las cortes medievales y renacentistas. La obra se desarrolla en una Corte en la que, aparentemente, nadie hace nada. Y es precisamente esa inacción la que permite que la palabra (el lenguaje) sea algo esencial. Solo a través de lo enunciado hay acción en la obra; el diálogo precipita y frena la acción, la palabra, entonces, adquiere una dimensión performativa¹⁰⁷ esencial dentro del drama; en otras palabras, como apunta Anne Righter¹⁰⁸ «la palabra en Shakespeare, sobre todo en *Hamlet*, tiene más peso dramático que la acción» (Righter 1980, 45)¹⁰⁹. Esta reflexión nos recuerda la que hace del teatro pirandelliano Godwin: «Pirandello confía a la palabra la ordenación de la escena y de la acción» (Godwin 2015, 20).

¹⁰⁷ El valor performativo de la palabra en el teatro de Shakespeare es el núcleo temático del ensayo de James Loxley y Mark Robson, en su trabajo se cuestionan cuánto y qué se hace en Shakespeare solo con el peso de la palabra, Loxley y Robson concluyen que en *Hamlet* todo es palabra y la palabra es el horizonte final de la obra. En: Loxley J & Robson M. *Shakespeare, Jonson, and the Claims of the Performative*. Londres: Routledge, 2013. Este aspecto está en clara referencia a las investigaciones y reflexiones expuestas por Peter Szondi sobre el drama moderno, donde predomina la palabra sobre la acción. Szondi crea una nueva categoría dramática donde, aunque no incluye ninguna de las obras de Shakespeare, creemos encaja con la preponderancia lingüística de *Hamlet: drama – conversación*. Y, por la misma razón, podría, perfectamente, encajar *Enrico IV*.

¹⁰⁸ En realidad, Anne Righter-Barton, ya que a la fecha de publicación de este trabajo (1980), la crítica ya había contraído matrimonio con John Barton, de quien, como es costumbre en el mundo anglosajón, toma el apellido. Sin embargo, para facilitar el seguimiento de la revisión crítica se opta por referirnos a esta autora siempre con su anterior apellido. Vid nota 8.

¹⁰⁹ La reflexión de Righter (Barton) no es una reflexión aislada, más bien, constituye un núcleo crítico que entronca directamente con las reflexiones contemporáneas sobre la salvación y la palabra de Darudt ‘la palabra es el elemento natural donde se resuelve la tragedia’. En: *The Comedy of Hamlet* accesible en: <https://www.jstor.org/stable/41055046?seq=1> Referencia al trabajo citado Barton: Barton, Anne (Editor). *Shakespeare's Hamlet*. Londres: Penguin Books 1980, p. 45.

Hamlet, gracias a la duda, manifestada en inacción e interrogaciones intelectuales, transforma la obra. Esta transformación ocurre, en esencia, a través de las palabras del protagonista y su «tendencia a la broma y al doble sentido» (Richter 1980, 23). Hamlet duda del significado de las palabras y de lo apropiado de su uso; cuestiona a todos los demás personajes, casi como si fuera un detective y no un príncipe, cuestiona a su madre en su faceta de viuda doliente (antes de conocer *la dimensión del pecado original*): «I know not seems» – «lo sé, no me lo parece». De este comportamiento, el cuestionarse todo continuamente, da fe Polonio cuando le interpela, recriminándole «more matter with less art» – «más fondo y menos forma»¹¹⁰.

Para Hamlet, parece existir una necesidad constante de entender el verdadero significado de las palabras; la comunicabilidad y la comprensión son, por tanto, un problema que subyace a toda la obra. Sea porque el protagonista busque la verdad sobre el asesinato de su padre, sea como un recurso para su locura fingida. Estamos ante un juego con el lenguaje que deja perplejos y fuera de lugar a otros personajes en la obra:

-Hamlet Words, words,
words.
-Polonius What is the matter,
my lord?
-Hamlet Between who?
-Polonius I mean, the matter
that you read, my lord.
(Shakespeare 2007, 1963)

-Hamlet: Palabras, palabras,
palabras.
-Polonio: ¿Qué problema
hay?
-Hamlet: ¿Qué ocurre entre
quién y quién?
-Polonio: Sobre qué lees,
quería decir.

¹¹⁰ Vid nota 81.

Así pues, el lenguaje debe, necesariamente, liberarse de toda estratificación; el lenguaje debe cumplir su misión, que es la de «encaminarse hacia la resonancia del drama» (Benjamin 1993, 47). La palabra se convierte, en consecuencia, en el sustituto perfecto de la acción o, mejor dicho, en la acción misma:

Guildestern: What should we say, my lord?
Hamlet: Why, any thing, but to the purpose. You were sent for; and there is a kind of confession in your looks which your modesties have not craft enough to colour: I know the good king and queen have sent for you. (Shakespeare 2007, 1966).

Hamlet: Lo que sea, que me sirva. Sé que os he pedido vigilarme para entenderme. Hay una confesión en tus ojos Sé que el bueno del rey y la reina sospechan De mí. Nunca harán nada, pero sospechan de mí.

Sin embargo, a pesar de todo, Hamlet sabe que solo con palabras, aunque estén henchidas de poder, no va a ser capaz de resolver nada. Hacia el final del segundo acto, con vergüenza, reconoce su torpeza e inacción: «Whan an ass I am» – «Qué asco doy»:

O, vengeance!
Why, what an ass am I! This is most brave, that I, the son of a dear father murder'd, *Prompted to my revenge by heaven and hell,* Must, like a whore, unpack my heart with words, And fall a-cursing, like a very drab, a scullion! (Shakespeare 2007, 1963)

¡Venganza!
¡Qué asco doy! Soy el más fiero de todos ...
Mi padre ha sido asesinado y, Como un cobarde, Como una hechicera Intento vengarlo con palabras. ¡Que fiero soy! ¡Tiemblen el cielo y el infierno!

Así, sabiendo que, con las palabras y con la ficción de su propia locura, aunque esté dirigiendo la escena desde dentro (Kott 1974, 17), no va a conseguir resolver su conflicto, decide organizar una función de teatro, para intentar remover la conciencia de su tío Claudio. Con este recurso dramático, Hamlet conseguirá aquello que busca: que la palabra y la acción sean congruentes y vayan, pues, de la mano. Sin embargo, el protagonista no tiene todo el éxito esperado, ya que, igual que él, su tío, Claudio, es consciente de que las palabras por sí solas, sin acciones que las acompañen, no tienen validez, tal y como él mismo explica en el Acto III, Escena III:

My words fly up, my thoughts
remain below:
words without thoughts never
to heaven go.
(Shakespeare 2007, 1988).

No bastan las palabras para alcanzar
el cielo, aunque mis palabras vuelen
alto,
Mi pensamiento se queda aquí,
conmigo.

Del mismo modo Pirandello hace suya la corriente de pensamiento hamletiano, cuando en su novela *Uno, nessuno e centomilla*, al tratar el problema de la identidad se interroga sobre el valor de la palabra. Es como si el autor volviese a pensar el valor del *topos* de la incomunicabilidad, tan apreciado, como hemos visto, por Shakespeare: «Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sè, sono vuote? ...E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele, e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio.

«Abbiamo creduto d'intenderci, non ci siamo intesi affatto» (Pirandello 1926, 42).

La problemática de la palabra justa y del juego con el lenguaje está también presente de una manera muy acusada en *Enrico IV*. Lo encontramos desde el inicio de la obra: los nombres como Bertoldo, Ordulgo, Landulfo ... son todos nombres inventados para la satisfacción de un loco. Todos ellos sirven para satisfacer la necesaria adecuación entre el tiempo de la ficción y el de la locura de Enrico IV. Se trata en esencia, de la identificación entre el nombre y la máscara, tal y como ocurre con Enrico IV. Esta postura explica el siguiente fragmento: «Ma chi siamo? – Nomi del tempo! – un nome del tempo sarà anche il tuo». La identificación del nombre con la máscara tiene, en consecuencia, una relación muy estrecha y significativa con la abstracción de la tragedia, en tanto que, necesariamente la identidad es fingida¹¹¹.

Sin embargo, el problema del lenguaje en la tragedia pirandelliana adquiere una dimensión mucho más profunda, cuando el personaje revela que no está loco, cuando hace constar su necesidad de permanecer fijo en la eternidad de la máscara:

¹¹¹ La tragedia abstracta constituye el núcleo discursivo del apartado *¿Tragedia?* del segundo capítulo de esta Tesis. Por eso, se recomienda volver sobre las páginas 67 – 70.

Parole! parole ¹¹² che ciascuno intende e ripete a suo modo. Eh, ma si formano pure così le così dette opinioni correnti! E guai a chi un bel giorno si trovi bollato da una di queste parole que tutti ripetono! Per esempio: «pazzo!» - Per esempio, che so? - «imbecille» - Ma dite un po', si può star quieti a pensare che c'è uno que si affanna a persuadere agli altri que voi siete come vi vede lui, a fissarvi nella stima degli altri secondo il giudizio que ha fatto di voi? - «Pazzo» «pazzo!» - Non dico ora que lo faccio per ischerzo! Prima, prima que battessi la testa cadendo da cavallo (Pirandello 2016, 78).

En un modo más directo y claro que el de Hamlet, Enrico IV afirma la condena de la palabra, parafraseando el texto, parece que el protagonista estuviera, casi, reclamando una identidad para sí mismo: 'dame un nombre del tiempo y seré eso para siempre'. Una interpretación posible a este hecho

¹¹² 'Parole! Parole che ciascuno intende e ripete a suo modo ... inevitabilmente nos devuelve a la reflexión de algunos años más tarde en *Uno, nessuno e centomilla*: «Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sè, sono vuote?» ...y al parlamento de los *Sei personaggi in cerca d'ature* «abbiamo tutti dentro un mondo di cose! E come possiamo interderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me [...]». Esto nos hace pensar en diálogo que el autor construye con sus propias reflexiones a través de sus textos. A diferencia de *I sei personaggi*, contemporánea a *Enrico IV*, la novela *Uno, nessuno e centomilla* se publica cinco años más tarde, lo cual, sin duda, nos sitúa ante un escenario claro: Pirandello reutiliza alguno de los temas más importantes de su teatro de los años 20 para la concepción de su posterior novela. La *circularidad* y la *autoreferencialiad* no son fenómenos literarios extraños para el de Agrigento, ya que, en parte, su teatro deriva de sus cuentos previos, y en parte, sus novelas, de su reflexión literaria y ensayística contenida en su *Umorismo*. Sin embargo, esta circunstancia nos sitúa ante un plano interpretativo diferente: ¿cuánto de *Hamlet* y de Shakespeare hay en toda la producción literaria de Pirandello a partir de los años 20? En su novela de 1926 podemos, someramente, afirmar que la imagen, la máscara y el poder de la palabra dominan la escena, entonces, si *Uno, nessuno e centomila* es, en efecto, interpretable a la luz de una lectura de *Enrico IV*, ¿lo es también a la luz de *Hamlet*? Esta es una pregunta que nos hacemos, gracias a todas las reflexiones e interpretaciones vertidas en el presente trabajo, y que, creemos, constituyen una posible vía de investigación posterior, ya que no es el objetivo de esta Tesis dar respuesta a dicha pregunta. Sin embargo, si es importante señalar que, una vez más, la literatura del autor italiano, en especial su dramaturgia y sus novelas de los años veinte, parecen estar en claro diálogo con el autor inglés.

está en lo que Heidegger denominó «lo públicamente interpretado» (Heidegger 2018, 209). Al recibir una etiqueta nominal por parte de los demás, su significado es comúnmente aceptado y, por ello somos juzgados a través de dicha nominación. El peso de la palabra y de lo socialmente establecido, en forma de dicha etiqueta nominal, se encuentra, sin duda, en la base del siguiente fragmento de la tragedia pirandelliana: «Tutta la vita schiacciata così dal peso delle parole» (Pirandello 2016, 89). Esto, a su vez, nos devuelve a Hamlet y su:

Every fool can tell that:
it was the very day that young
Hamlet was born; he that is
mad, and sent into England
(Shakespeare 2007, 1978).

Todo el mundo lo sabe:
Fue el mismo día que nació,
Desde entonces está loco
Y, por eso, fue enviado a Inglaterra.

De hecho, el problema de Enrico IV es muy similar, sino es el mismo que el de Hamlet: ambos son conscientes de que la palabra no tiene más fuerza que la que la tradición le otorga, y ésta debe ser superada. En boca del protagonista pirandelliano: «Ripeterete tutte le parole che si sono sempre dette! Credete di vivere? Rimasticati la vita dei morti!» (Pirandello 2016, 90).

Del mismo modo que Hamlet, Enrico IV, además de juzgar y dudar de todo y de todos, dirige y crea su propia función. Para esto, se sirve de la

palabra como sustituto de la acción¹¹³, y lo hace, igual que el protagonista shakesperiano, por un motivo fundamental: la necesidad de conocer. Ninguno de los dos personajes muestra una clara disposición a la hora de actuar, según se requiere en la situación descrita (el asesinato del padre, además de la consecuente usurpación del trono y la agresión de un amigo por envidia y celos). Ambos huyen del sentimiento mimético de la venganza y optan, en consecuencia, por hacer de su existencia su propia tragedia. Por eso, la fuerza del lenguaje tiene una dimensión fundamental en las dos obras. Como ocurría en el caso del príncipe shakesperiano, Enrico IV, al servirse de la ficción como un arma, finge dirigirse a personajes históricos, sabiendo que no lo son, y, por eso mismo, sus palabras siempre se encuentran cargadas de un doble sentido mordaz¹¹⁴; el peso simbólico de su palabra es innegable:

Nessuno di noi mente o finge - C'è poco da dire: ci siamo fissati tutti in buona fede in un bel concetto di noi stessi. Monsignore, però, mentre voi vi tenete fermo, aggrappato con tutte e due le mani alla vostra tonaca santa, di qua, dalle maniche, vi scivola, vi scivola, vi sguiscia come un serpe qualche cosa, di cui non v'accorgete. Monsignore, la vita! E sono sorprese, quando ve la vedete d'improvviso consistere davanti così sfuggita da voi; dispetti e ire contro voi stesso; o rimorsi; anche rimorsi. (Pirandello 2016, 77).

¹¹³ El aspecto de la performatividad de la palabra en Pirandello ha sido discutido en: Titomanlio, C. *Dalla parola all'azione: forme della didascalìa drammaturgica (1900-1930)*. Roma: ETS Edizioni, 2012, pp. 89 – 115.

¹¹⁴ Vemos, por tanto, en nuestra interpretación de Enrico IV, una característica central de la interpretación que hace de Hamlet Anne Barton: el doble sentido en el discurso. En: Barton, Anne (Editor). *Shakespeare's Hamlet*. Londres: Penguin Books 1980, p. 45.

3.4 Theatrum mundi: Questa tua finzione ... mirror up to nature.

El objetivo principal de este apartado es analizar el teatro como metáfora del mundo en *Hamlet* y en *Enrico IV*. Esta idea, que el teatro es, en esencia, el lugar natural de expresión de las crisis de la existencia humana es el punto de partida del trabajo de Martínez-Peñuela¹¹⁵. Para la autora, el teatro, necesariamente, se configura como un espacio de verdad y, por tanto, «lo que se representa es la verdad última e íntima de los personajes, y para ello dan vida a sus obsesiones más que a sus creaciones» (Martínez-Peñuela 1996, 199). Debemos señalar que cuando la estudiosa alude al término obsesión, lo hace, sin duda, en referencia a un tipo específico de locura y a su dimensión (fundamentalmente) existencial en la obra de Pirandello. La locura, la obsesiva búsqueda de una verdad y, en definitiva, el peso de la palabra, como ya se ha dicho con anterioridad, se constituyen, siempre, como el motor fundamental de la acción. Coincidiendo con autores centrales en la tradición crítica pirandelliana¹¹⁶, Martínez-Peñuela ve en la locura y en la

¹¹⁵ Martínez-Peñuela, Ana, *Pirandello y Unamuno frente a la locura: Enrique IV y el otro*. Accesible a través del siguiente enlace:
<https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi8uvq0ifLqAhWy3eAKHYLLA1UQFjAAegQIBRAB&url=http%3A%2F%2Fwww.cervantesvirtual.com%2FdescargaPdf%2Fpirandello-y-unamuno-frente-a-la-locura--enrique-iv-y-el-otro-0%2F&usg=AOvVaw2lgJ82uvSh-bpx-8o7XCbA>

¹¹⁶ Otros autores que apoyan esta idea son: Matteo Veronesi y Leone de Castris. En:

búsqueda de la verdad el deseo del hombre contemporáneo de destruir el orden establecido y todas sus incongruencias. Sin embargo, quizá, lo contrario pueda ser, también, cierto; es decir: ¿se busca la destrucción del orden establecido o la construcción de uno nuevo? En nuestra interpretación crítica de ambas obras, desde la más absoluta de las soledades, los dos protagonistas, Hamlet y Enrico IV, parecen querer construir un nuevo orden, más que destruir el viejo, y en su empeño se sirven de su condición de *Reyes Jugadores* y de *directores de escena*.

Nuestra reflexión sobre la construcción de un nuevo orden está en consonancia con la que hace de Castris (1974, 25) cuando afirma que en la obra pirandelliana existe, siempre, un deseo encaminado a construir, y, no tanto, a destruir; (de Castris 1974, 23). Por eso mismo, para de Castris es posible negar la influencia de Rimbaud, en tanto, este último es «un poeta della distruzione» (de Castris 1974, 26). En palabras del crítico: «Rimbaud, il poeta della distruzione è, soprattutto, un punto di partenza e non costituisce la fine [...] in se stesso» (de Castris 1974, 25 – 26) ya que, en opinión del crítico, ningún escritor en el decadentismo italiano tiene esa tendencia destructiva para con todas las estructuras, aunque si puede encontrarse un gusto antiburgués por un nuevo orden.

Veronesi, Matteo. *Pirandello*. Nápoles: Liguori Editore, 2007. pp. 99 – 101. También en: De Castris, Leone A., *Storia di Pirandello*, Roma: Laterza, 1986, p. 77.

La reflexión del crítico al respecto del decadentismo italiano y su deseo por construir más que por destruir, encuentra su reflejo en la reflexión desarrollada por Henry Stephenson y la visión de Hamlet que de ella se desprende: «Para descubrir qué ha ocurrido en realidad y poder restaurar el orden [...] Hamlet duda de la veracidad de la anunciación del espectro del padre y, por tanto, de la obra misma y de su ordenación. Esto supone la creación de una escena nueva: el mundo de Hamlet a través de la trampa de *La Ratonera*» (Stephenson 1905, 30).

Para Boorman la trampa de la que habla Stephenson da lugar a que el personaje esté, inevitablemente, «condenado a repetir el conflicto humano y a vivir la condena de la ficción y de la locura» (Boorman 1987, 30). La condena del personaje, por tanto, en ambas obras cristaliza en una inevitable fosilización de la máscara. Con esta última frase queremos aludir a la condena a que ambos autores someten a sus personajes: los otros. La tragedia, por tanto, radica en la imposibilidad del ser, en la condena a repetir el conflicto y en la necesidad constante del personaje de adoptar e identificarse con la máscara de la locura fingida. Esta es la misma idea que el crítico Okebaram resalta en su trabajo de 1989, cuando señala que «el *pirandellismo* es la representación de la obsesión de una necesidad nunca agotada: liberar al personaje del yugo del tormento de la existencia truncada» (Okebaram 1989, 37). Este hecho supone, en realidad, la destrucción de la sociedad moderna, fragmentada y rota, y es ésta, sin embargo, la que ancla al personaje

en una existencia incompleta e insatisfactoria: la repetición del conflicto y la condena de la máscara.

Como ya hemos podido demostrar, gracias a la teoría de los *Reyes Jugadores*¹¹⁷ de Righter y, también, al concepto de *director diabólico* de Kott¹¹⁸, los dos protagonistas, Hamlet y Enrico IV, son actores y directores dentro de su tragedia; son, consecuentemente, los artífices del drama.

Enrico IV, como hemos comentado, actúa constantemente dentro de su función y, a la vez, dirige la escena desde dentro. Primero se finge loco, luego se revela cuerdo y, finalmente, traza un plan de venganza que hace que el resto de los personajes sean incapaces de entender qué pasa y esto es, en esencia, el drama. Por eso mismo, uno de los aspectos fundamentales de la tragedia de Pirandello es la, inevitable, tensión derivada entre el rostro (lo más privado) y la máscara (pública) y, consecuentemente, la constante tensión entre lo real y lo ficticio, entre la identidad perdida y la construida. Estamos, sin duda, ante lo que Mead llamó «construcción constante de la identidad, ante y gracias a los demás» (Mead 1982, 66). Esta reflexión es análoga a la que hace John Lee al hablar de «construcción y de desarrollo de la identidad de Hamlet ante su público» (Lee 2000, 16). A su vez, ésta es también es análoga a la reflexión que hace Jamalinesari cuando explica que

¹¹⁷ Para volver sobre la teoría de Righter: apartado 3.1 de esta Tesis.

¹¹⁸ La teoría de Kott se ha presentado en el apartado 3.2 de este trabajo.

«el teatro y el público son elementos esenciales para la identidad en Pirandello» (Jamalinesari 2014, 101).

Hamlet, por su parte, también está dominada por la profunda y marcada tensión entre lo real y lo falso. Y como hemos comentado ya, las reflexiones en torno a la construcción de la identidad son, en realidad, intercambiables a las que la crítica hace del teatro de Pirandello. Para Anne Righter la tensión entre lo real y lo ficticio, lo falso o lo fingido, en la obra de Shakespeare, radica en la identificación posible entre el mundo y el escenario que es, en definitiva, una suerte de metáfora del teatro y de la ilusión de la vida:

Desde que Horacio le hace la revelación a Hamlet, éste último se sabe rodeado de ficciones e ilusiones, que hasta que no haga representar la obra dentro de la obra no será capaz de distinguir de la realidad. Si el fantasma es honesto, Claudio es un traidor impostor, incluso su madre y Ofelia podrían no ser del todo lo que parecen. Sin embargo, no tiene forma de saber si el fantasma cuenta la verdad, podría darse que fuera una diabólica ilusión y que todos los demás representasen la verdad. Su mundo está enfermo, podrido según el propio Shakespeare, los elementos teatrales están, inteligentemente, mezclados con la realidad falsificada. Hamlet es necesariamente un actor en drama, de otra forma no podría moverse por su propia realidad (Righter 1967, 161).

A propósito de lo anterior, Jan Kott observaba que Hamlet, Laertes y Ofelia tienen, por necesidad, que actuar según un papel impuesto (por Hamlet), contra el que, necesariamente, se revelarán. Son, para el crítico, «los actores fundamentales de un teatro que no siempre entienden, pero del que

no pueden huir» (Kott 1974, 63). Esto, indudablemente, acerca, una vez más, *Enrico IV a Hamlet*. En *Enrico IV* todos se ven obligados a ser actores del drama impuesto por el protagonista. Esto queda evidenciado, cuando los personajes que han de representar ser siervos del emperador se lamentan de ser marionetas, siempre a la espera de que alguien los mueva: «siamo pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e che li muova o così faccia dir loro qualche parola» (Pirandello 2016, 27). Pero no solo este fragmento ilustra esta realidad en el drama, (que todos son marionetas en manos del protagonista), sino que, hay que recordad que todos los demás personajes quedan anclados en el entramado metateatral que supone la tragedia de Enrico IV:

Enrico IV Bisogna perdonarli! Questo, si scuote l'abito addosso questo che è per me la caricatura, evidente e volontaria, di quest'altra mascherata, continua, d'ogni minuto, di cui siamo i pagliacci involontari indica Belcredi quando senza saperlo ci mascheriamo di ciò che ci par d'essere - l'abito, il loro abito, perdonateli, ancora non lo vedono come la loro stessa persona. (Pirandello 2016, 88).

Del mismo modo que en el drama pirandelliano, en *Hamlet* parece claro que todos los personajes están destinados a ser actores dentro del drama del príncipe. Sin embargo, el protagonista, desde el principio de la obra, se revela contra la falsedad y la mentira. Aunque él esté ejerciendo la dirección de la escena, Hamlet está obsesionado con la búsqueda de la verdad:

Seems, madam! nay it is; I
know not 'seems.'
'Tis not alone my inky cloak,
good mother,
Nor customary suits of
solemn black,
Nor windy suspiration of
forced breath,
No, nor the fruitful river in
the eye,
Nor the dejected 'havior of
the visage,
Together with all forms,
moods, shapes of grief,
That can denote me truly:
these indeed seem,
For they are actions that a
man might play:
But I have that within which
passeth show;
These but the trappings and
the suits of woe
(Shakespeare 2007, 1944).

¿Aparentar? No, yo no sé aparentar.
Ni el color negro de este manto,
ni el traje acostumbrado en solemnes
lutos, ni los sollozos,
ni en los ojos un abundante río,
ni la dolorida expresión de la cara,
junto con las fórmulas, los ademanes,
las exterioridades de sentimiento;
bastarán por sí solos, mi querida
madre,
para manifestar el verdadero
problema en mi ánimo.
Estos signos aparentan, es verdad;
pero son acciones que un hombre
puede fingir.
Aquí, aquí dentro tengo algo más que
apariciencia,
lo demás no es otra cosa que adornos
del dolor.

Tal y como demuestra el pasaje arriba citado, al príncipe nada le parece real, ni las emociones, ni el dolor; nada le resulta lo suficientemente verdadero. Desde este momento, se sabe etiquetado como loco y como tal ha de comportarse, aunque al no estarlo, debe desarrollar una manera creíble en la que hacerlo. Para ello, debe, necesariamente, simularlo y lo hace con un método de actuación: «though this be madness, yet there is method» – «aunque esté loco, no lo está tanto», tal y como señala Polonio, su mejor crítico e interprete dentro de la obra. La locura de Hamlet es metódica, en tanto, falsa y hábito construido, tal y como las palabras de Polonio señalan.

Esto mismo ocurre en el caso del drama pirandelliano, cuando se señala que el protagonista no sufre de una locura tradicional, sino que el diagnóstico del médico, presente en la escena, es que Enrico IV sufre de un estado de melancolía apática y reflexiva, debida a una considerable actividad cerebral: «da uno stato di incipiente apatia, ma piuttosto da un morbido adagiamento in uno stato di malinconia riflessiva, che dimostra una...sì, veramente considerevole attività cerebrale. Molto confortante, ripeto» (Pirandello 2016, 75). Así, las palabras del médico, interprete natural de la locura de Enrico IV, señalan que existe una actividad cerebral anormal que es más prueba de su melancolía y de su apatía, que de una locura tradicional. Incluso, el médico señala que este es un comportamiento ya, desde hace tiempo, visiblemente relajado y tendente a la fijación de la personalidad sobrepuesta, es decir, la máscara: «Sono stato molto attento a tutto ciò che ha detto, e ripeto che quella certa elasticità analogica, propria di ogni delirio sistematizzato, è evidente che in lui è già molto... come vorrei dire? rilassata. Gli elementi, insomma, del suo delirio non si tengono più saldi a vicenda. Mi pare che si riequilibri a stento, ormai, nella sua personalità soprammessa» (Pirandello 2016, 76). La locura de Enrico IV no es, por tanto, una condición médica, sino que es, más bien, una ficción dentro de la ficción, como ya hemos comentado es, en definitiva: teatro y un elemento de su dirección escénica y de su construcción de un espacio teatral para su propia existencia.

La reflexión en torno a la existencia (la vida y la muerte) está muy presente en el texto de *Hamlet*. Sin embargo, esa reflexión se hace a la luz de un factor fundamental: el teatro es el lugar donde, necesariamente, todo se resuelve. Ejemplo de esta situación es la conversación que Hamlet entabla con los actores donde sorprendentemente, éstos y el príncipe, entablan una conversación de igual a igual, casi como una confesión del príncipe de su condición de actor dentro de su propia obra. En esa conversación se discute un argumento capital: la verdad de la vida y del mundo. Y se llega a una sola conclusión, y ésta es que el teatro es la verdad: «The play's the thing» – «Con la obra será y con nada más». El drama da, por tanto, cobijo a la máscara de ambos personajes. Pero, también, lo da la vida y a la muerte¹¹⁹.

La teatralidad, tal y como la concibe Pirandello, ofrece, asimismo, la posibilidad de interpretar el teatro como un instrumento que puede trascender la vida y los sentimientos, los gustos, los disgustos o incluso la desesperación que, a veces, evocan las situaciones diarias y la realidad del mundo contemporáneo. Esta es la idea que subyace a las palabras de A. Rossi cuando señala que «Pirandello llega a una realidad más universal, ya que, al dirigir

¹¹⁹ Muestra de la preocupación por explorar los límites de la vida y la muerte en el teatro por parte de Shakespeare es la reflexión profunda que se abre en *Hamlet* con la muerte de Ofelia. Al permitirse el entierro cristiano de una suicida, en realidad, se están cuestionando los límites de la moralidad imperante. Este es un momento clave y, en nuestra lectura, es el momento en el Hamlet descubre que, en efecto, todo lo vivo ha de morir, es decir, descubre que la afirmación de San Agustín «solo la muerte es cierta» es, en esencia, real. En: Sciacca, Michele F. *Muerte e inmortalidad*. Barcelona: Luis Miracle Editores, 1962, p.43

su atención al individuo en su problemática relación con la sociedad, logra registrar la crisis del individuo como unidad que trasciende los límites (de lo humano)¹²⁰» (Rossi 2004, 6).

Por ese motivo, Pirandello puede dar cobijo a Enrico IV. El texto teatral de la tragedia pirandelliana es un texto complejo en el cual conviven la reflexión en torno al arte, la vida y la fusión de ambos. Tal es así que, a veces, el actor representa la vida, a veces, el arte y, otras veces, la fusión de ambos; sin embargo, «todo va en caminado a la representación de la muerte» (Squarotti 1961, 364).

El personaje de Enrico IV es, en esencia, el ejemplo perfecto de la reciprocidad entre el personaje-actor y el personaje. Lo es, en tanto, que representa perfectamente la encarnación de la máscara y de la forma¹²¹. Del mismo modo que Hamlet, Enrico IV, tiene mucho más en común con los

¹²⁰ Paréntesis propio con fines aclaratorios.

¹²¹ El concepto de forma lo tomamos de la teoría esbozada por Adriano Tilgher en 1922 en su celebrado *Studi sul teatro contemporáneo* donde apunta que la *forma* se corresponde con todas las representaciones mentales que se tienen *a priori* y con los ideales abstractos de nuestro pensamiento más propio (costumbres, ideales, tradiciones ...). El concepto de forma, opuesto al concepto de vida, apuntala uno de los puntos teórico- críticos más importantes del aparato interpretativo pirandelliano. Rescatamos, en especial, el párrafo en el que Adriano Tilgher hace referencia a la forma en *Enrico IV*: «Ma chi ha saputo scarcerarsi dai cappi e lacci costrettivi della forma, genera da ogni umana costruzione un impulso discrepante che la fa franare». Relativo a la diferencia entre *Vita e forma* es interesante rescatar una colección de artículos, titulada *Pirandello o il dramma di vedersi vivere* que recoge algunos de los artículos escritos por Adriano Tilgher y que sintetizan el corazón de la crítica del filósofo napolitano, con respecto a la literatura del escritor siciliano.

actores que con los demás personajes. Por eso mismo, la reflexión en torno a la naturaleza teatral de la existencia del protagonista (y del drama mismo) se encuentra en una conversación con aquellos que conocen al dedillo su papel en la obra: los actores contratados, aquellos que actúan como sirvientes de Enrico IV. Los sirvientes se sienten, en su conocimiento de la dimensión de la tragedia, como marionetas, a la espera de que alguien los mueva; actores que necesitan un guion y una dirección:

Siamo peggio dei veri consiglieri segreti di Enrico IV; perché sì, nessuno neanche a loro aveva dato da rappresentare una parte; ma essi, almeno, non sapevano di doverla rappresentare: la rappresentavano perché la rappresentavano: non era una parte, era la loro vita, insomma; facevano i loro interessi a danno degli altri; vendevano le investiture, e che so io. Noi altri, invece, siamo qua, vestiti così, in questa bellissima Corte [...] - per far che? Niente [...] Come sei pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e che li muova così o così e faccia dir loro qualche parola (Pirandello 2016, 27).

Así, la naturaleza teatral de ambas obras se demuestra como una verdadera metáfora del mundo, ya que la *realidad* del teatro y, también, la alusión al hecho de que éste es solo una de las posibles *formas*¹²² de la vida, están presentes a lo largo de ambos textos. Algo que el propio Pirandello explica en su tragedia, al anclar existencialmente a su protagonista en la categoría de actor: «È diventato, con la pazzia, un attore magnifico e terribile» (Pirandello 2016, 51). Esto entronca directamente con la visión que

¹²² Ver nota anterior.

Williamson tiene del personaje de Hamlet al decir: «la locura tiene un propósito: insertar el teatro en la vida, a la vez que se inserta la vida en el teatro para construir un espacio privado dentro de lo público» (Williamson 1922, 94).

Por su parte, en este mismo sentido, Pirandello logra para Enrico IV construir una realidad privada que se hilvana entre la continuidad y la discontinuidad de la *locura* del personaje, la inconsistencia y el descubrimiento de los demás de su manera de afrontar la vida. Enrico IV es un actor, magnífico y terrible, pero un actor, tal y como apunta Di Nolli en la cita que acabamos de rescatar y que, para gran parte de la crítica¹²³, y para mí mismo, sintetiza la esencia del personaje principal y su carácter indisoluble: persona, personaje y máscara.

Quizá este aspecto que acabamos de mencionar se pueda explicar con mayor claridad haciendo referencia a otro momento del texto. Después del incidente inicial, todos están de acuerdo en que Enrico IV «recita sul serio» su vida, su función (su *farsa*), «la recita sul serio» (Pirandello 2016, 30). Sin

¹²³ La eterna elaboración y reelaboración sobre los conceptos de persona, personaje y máscara parece una constante en la crítica pirandelliana. Muestra de ello es lo fructífera que ha sido la producción crítica a este respecto. Autores como Elio Gioanola, Romano Lupernini, Paolo Puppa, Adriano Tilgher o Leone de Castris, todos ellos entro lo que se puede y debe considerar la *alta crítica* pirandelliana han elaborado o reelaborado, en alguna ocasión, una visión similar sobre la diferencia entre persona, personaje y máscara.

embargo, en su diálogo con Matilde, un cuerdo Enrico IV es capaz de explicar cómo teatro y vida se solapan, coinciden y se separan:

Ma tutti, pur non di meno, seguitiamo a tenerci stretti al nostro concetto, così come chi invecchia si ritinge i capelli. Che importa che questa mia tintura non possa essere, per voi, il color vero dei miei capelli? - Voi, Madonna, certo non ve li tingete per ingannare gli altri, né voi; ma solo un poco - poco poco - la vostra immagine davanti allo specchio. Io lo faccio per ridere. Voi lo fate sul serio. Ma vi assicuro che per quanto sul serio, siete mascherata anche voi, Madonna; e non dico per la venerabile corona che vi cinge la fronte, e a cui m'inchino, o per il vostro manto ducale; dico soltanto per codesto ricordo che volete fissare in voi artificialmente del vostro color biondo, in cui un giorno vi siete piaciuta; o del vostro color bruno se eravate bruna: l'immagine che vien meno della vostra gioventù. A voi, Pietro Damiani, invece, il ricordo di ciò che siete stato, di ciò che avete fatto, appare ora riconoscimento di realtà passate, che vi restano dentro - è vero? - come un sogno. E anche a me - come un sogno - e tante, a ripensarci, inesplicabili... - Mah! - Nessuna meraviglia, Pietro Damiani; sarà così domani della nostra vita d'oggi! (Pirandello 2016, 72).

Este tema, la necesidad de explorar las relaciones entre el teatro y la vida, es una constante en la producción pirandelliana. El pasaje de *Enrico IV* que acabamos de citar encuentra un reflejo casi perfecto en otra de sus obras: *I sei personaggi in cerca d'autore*. En concreto, cuando el Padre y el Director (de la escena), los dos personajes que, junto a la Hijastra, llevan el peso del desarrollo dramático dialogan al respecto de qué es la vida: «Ma no, signore: quel tanto che ciascuno recita nella parte che si è assegnata, o che gli altri gli hanno assegnato nella vita. E in me, poi, è la passione stessa, veda, che diventa sempre, da sè, appena si esalti – come in tutti – un po' teatrale...»

(Pirandello 1978, 62). Ambos parecen llegar a una conclusión: la vida es teatro, del mismo modo que el teatro es vida en *Enrico IV* y *Hamlet*.

Que el teatro para Pirandello es arte, constituye una afirmación incuestionable. Pero también, es, como acabamos de argumentar, otra cosa fundamental: vida. En esa irremediable naturaleza dual (*doppia*, por no decir *sdoppiata*¹²⁴) del arte, enfrentando la forma a la vida, encontramos el núcleo fundacional de su teatro. O lo que es lo mismo: la eterna dualidad de la literatura pirandelliana encuentra su reflejo en la duplicidad del teatro como arte y como vida. Pero no solo, sino que, además, en su teatro, siempre complejo, existe otra dualidad que teje la dramaturgia pirandelliana: la diferencia existente, para el autor siciliano, entre persona (individuo libre de la forma) y personaje (fijo en la forma y la máscara). Pirandello, sirviéndose de estas dualidades, explora en sus obras, en especial, en *Enrico IV* y en la *Trilogía del Mito*, la capacidad de salvación y condena del teatro, y, por ende, la del arte. Porque el arte, para el autor siciliano, es como la vida y la vida, a

¹²⁴ El desdoblamiento del yo y la inherente y constante fractura del ser es una constante en la producción literaria pirandelliana. Encontramos este tema en sus cuentos, novelas y, con una mayor potencia expresiva, en su teatro; fundamentalmente en el teatro de los años veinte. Además, el autor afronta el tema del doble en su literatura desde diferentes ópticas. Por ejemplo, en su novela de 1904 *Il fu Mattia Pascal* el tema se articula a través de la doble existencia (identidad) del protagonista quien crea para sí mismo una nueva identidad: Adriano Meis. En su novela de 1909, *I vecchi e i giovani* este mismo tema sirve para explicar las diferencias entre dos generaciones distintas que se configuran como el doble una respecto de la otra. Sin embargo, aunque el conflicto se afronte desde diferentes ópticas, se configura siempre como una oposición entre la vida y la forma. Se recomienda: Ruozi, G. (Ed). *Pirandello: aforismi*. Milán: BUR, 2007.

veces, salva, y, a veces, condena. En el teatro se unen, entonces, el destino y la creación, la vida y el escenario, siempre ligados entre sí. A este respecto es, en nuestra opinión, importante resaltar lo que el propio autor explicaba en su cuento *La tragedia di un personaggio*:

Nessuno può sapere meglio di lei che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé di quest'attività che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarci anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più. E per vivere eterna non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! eppure vivono eterni, perché – nati vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità (Pirandello 2007, 1076).

El teatro se muestra, en consecuencia, como una metamorfosis continua: en escena, no solo el personaje, poco a poco, se despoja de su máscara, sino que también lo hace el actor, quien representa al personaje y, asimismo, el autor que lo ha concebido y lanzado al mundo del arte. El triunfo del teatro, de la experiencia teatral completa, es el fracaso de la máscara para

Pirandello¹²⁵. Allí donde la vida triunfa, fracasa el verse vivir¹²⁶. Y en el teatro, la vida triunfa con toda su crueldad:

-Dottore: No. Perché la vita, caro barone, riprende! Qua - questa nostra - diventerà subito reale anche per lui; e lo tratterà subito, strappandogli a un tratto l'illusione e scoprendogli che sono appena venti gli ottocent'anni che lei dice! Sarà, guardi, come certi trucchi, quello del salto nel vuoto, per esempio, del rito massonico, che pare chi sa che cosa, e poi alla fine s'è sceso uno scalino.

-Enrico IV: *Poi assumendo un tono di tragica gravità e di cupo risentimento*: Tutti i documenti della mia vita e del mio regno a me favorevoli furono distrutti, deliberatamente, dai miei nemici: c'è solo, sfuggita alla distruzione, questa mia vita scritta da un umile monacello a me devoto, e voi vorreste riderne? [...] la parte che lui adesso ha per voi! - La mia vita è questa! Non è la vostra! - La vostra, in cui siete invecchiati, io non l'ho vissuta! [...] Non sono pazzo? [...] *Ora sì... per forza... li chiama* (Pirandello 2016, 123).

Enrico IV es, sin duda alguna, el drama pirandelliano que mejor encarna la tragedia de la vida. Lo es, fundamentalmente, porque en la obra existe una tensión constante entre la vida y la forma: el núcleo del drama y la

¹²⁵ Esta es la idea que subyace en la interpretación de la máscara pirandelliana que hace Gianni Vattimo. Para Vattimo el concepto de máscara en Pirandello es un ejercicio intelectual del más alto nivel, en el que se pone en diálogo toda una tradición filosófica de manera intencionada. El fracaso de la máscara y el triunfo de la vida, para Vattimo, conectan la filosofía pirandelliana con la tradición presocrática (Héclito) y con las corrientes de pensamiento que cuestionen la unidad de la existencia y la estructuración de la verdad como elemento estable (el existencialismo y el relativismo). En: Vattimo, Gianni, *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Madrid: Ediciones Península, 2003, p.87.

¹²⁶ Tomamos prestada la frase, aunque alterada, del crítico napolitano Adriano Tilgher que tituló uno de sus artículos más relevantes sobre la literatura de Pirandello *Il dramma di vedersi vivere*. Tilgher, Adriano, *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, Chieti: Solfanelli, 2012.

tensión trágica residen en la constante oposición entre un individuo y su realidad (construida sobre un tiempo robado); una realidad ficticia, simulada¹²⁷, que no le corresponde. Esa tensión, inevitablemente, condena al individuo, bajo la máscara de Enrico IV, al fracaso absoluto: el drama del verse vivir¹²⁸.

Sin embargo, como hemos comentado antes, el teatro para Pirandello comparte con la vida, también, la capacidad de salvación. El mejor ejemplo de esta capacidad es el personaje de Sara, la protagonista femenina de su *Lazzaro* (1929). El drama pirandelliano es una reelaboración completa del mito cristiano, en el que su protagonista femenina triunfa sobre todos los demás (incluso sobre el verdadero protagonista que encarna el mito de Lázaro al volver a la vida). Por eso, en nuestra opinión, Sara se configura como la gran heroína pirandelliana. El personaje, en el siguiente fragmento, asegura haberse liberado y salvado. Por esta razón le asegura a su hija que no debe tomar ejemplo de ella, sino buscar su propia vía de salvación: «no; in questo non devi prendere esempio da me, no: io ho potuto farlo perché soltanto così potevo trovare la mia liberazione, e salvarmi. Ma tu no, tu hai tante vie davanti a te» (Pirandello 1995, 168).

¹²⁷ La simulación y el simulacro serán analizados en profundidad en el apartado 3.5 de esta Tesis.

¹²⁸ Vid nota 126..

Pirandello, en pocas ocasiones como en su reelaboración del mito de Lázaro, construye un espacio de salvación tan claro. El teatro y la vida parecen unidos para el dramaturgo italiano. En *Lazzaro* y en *Enrico IV* encontramos las luces y las sombras de la vida. El teatro es, en consecuencia, como la vida misma. Ésta última frase la encontramos unida al teatro del autor italiano, casi de manera obsesiva. El escritor trasladaba esta obsesión a su concepción de la existencia:

Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, abbiamo in noi, senza poter sapere nè perchè nè da chi la necessità di ingannare di continuo a noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno, mai la stessa) la quali di tratto si scopre vana e illusoria. Chi ha capito il giuoco non riesce più a ingannarsi non può più prendere nè giusto nè piacere a la vita. Così è. La mia arte è piena di compassione amara per tutti quelli che si ingannano; ma questa compassione non può non essere seguita dalla feroce irrisione del destino, che condanna l'uomo al inganno (...) l'arte è la ragione della mia vita¹²⁹.

Esta misma reflexión: que la vida es teatro y, por eso mismo, éste es la metáfora perfecta de la vida y del mundo, la encontramos en palabras del propio Shakespeare, en su obra *As you like it – Como gustéis* (1599):

¹²⁹ En la reflexión pirandelliana se observa, no solo un léxico puramente pirandelliano (*giuco, arte, compassione, irrisione, inganno*) sino que, también se observa la centralidad del postulado filosófico expuesto en su ensayo *L'umorismo* sobre el sentimiento del contrario. También, evidencia algo que aquí hemos comentado: el poder del arte como elemento de condena y de liberación. No hay, por tanto, nada circunstancial en esta carta. Es a nuestro juicio, una reelaboración de la máxima shakesperiana «todo el mundo es un escenario». Véase: Marsili, Renata (Ed.). *Luigi Pirandello: Lettere alla sorella Lina pittrice*. Roma: Gangemi Editore, 2011, carta del 13 de octubre de 1886.

All the world's a stage,
And all the men and women
merely players;
They have their exits and
their entrances;
And one man in his time
plays many parts, (...)
And so he plays his part. (...)
Last scene of all,
That ends this strange
eventful history, Is second
childishness and mere
oblivion;
Sans teeth, sans eyes, sans
taste, sans everything.
(Shakespeare 2007, 476 – 526).

Todo el mundo es un escenario,
y todos, hombres y mujeres,
son meros actores.
Todos tienen sus entradas y salidas,
y cada hombre en su vida representa
muchos papeles,
[...]
la última escena de todas,
que termina esta extraña y nutrida
historia,
es la segunda infancia, un mero
olvido,
sin dientes, sin ojos, sin palabras, sin
cosa alguna.

El fragmento citado de la comedia shakesperiana de 1599 evidencia que el teatro y la vida están presentes en la dramaturgia del autor inglés con la misma potencia expresiva y carga temática que en Pirandello. De hecho, del mismo modo que éste es un tema constante en la literatura pirandelliana, es posible encontrarlo en otras obras del bardo, como: *Macbeth*, *Torilo Crésida* o *Sueño de una noche de verano*, *Otelo* o *Ricardo III*, entre otras.

El teatro de la vida se configura, pues, como una cierta obsesión temática que alcanzará en *Hamlet* su mayor potencia existencial. De hecho, en nuestra opinión, el segundo acto de la tragedia puede ser visto como una metáfora, en sí mismo, de la constante relación entre el teatro y la vida. Este lazo de unión encuentra su mejor vehículo expresivo, gracias al ejercicio

dramático de la metateatralidad. Con el objetivo de ejemplificarlo, citamos el siguiente fragmento:

Hamlet: Good, my lord, will
you see t
he players well bestowed?
Do you hear, let them be well
used;
for they are the abstract and
brief
chronicles of the time:
after your death you were
better
have a bad epitaph than their
ill report while you live.

Hamlet: Bien, ¿verás la obra?
Escucha atento pues,
Son las breves y abstractas
Crónicas del tiempo:
Tras tu muerte, es mejor
Un mal epitafio
Que ser objeto del teatro

(Shakespeare 2007, 1977).

Esta obsesión shakespeariana por el teatro y por la vida, su relación y su importancia, parece alcanzar una nueva dimensión en el *Enrico IV* de Pirandello, tal y como apuntaban Tilgher (2012, 134) al respecto del drama del verse vivir, pero también, Luperini (1992, 13) al respecto de las fases¹³⁰

¹³⁰ Sobre las fases del teatro pirandelliano generalmente la crítica está de acuerdo en dividir el teatro del autor de Agrigento en cuatro fases: (1) *L'esordio verista* (1910-1917), (2) *Il relativismo gnoseologico e i drammi della parte* (1917-1922), (3) *il teatro nel teatro* (1921-1930) y (4) *La stagione dei miti* (1928-1936). La crítica pirandelliana ha esbozado un teatro compartimentado en fases permeables, una elaboración basada en un ejercicio de categorización temática muy pertinente que, sin embargo, no es del todo clara y, a veces, es demasiado rígida. Con esto queremos decir que, si bien es cierto que el foco del autor en cada momento de su vida se fija sobre un aspecto de la dimensión humana y teatral diferente, no faltan constantes que recorren su obra desde el inicio hasta el final. Constantes como la dialéctica (posible o imposible) entre la vida y la forma, el teatro, la vida y la trampa del ser (que tan ingeniosamente E. Gioanola denominó *Teatro della Tortura*), la descomposición del ser y su multiplicidad, la incomunicabilidad del ser humano y el *extranjero* en su propia vida (tema que recorre toda su literatura desde *Il fu Mattia Pascal*, 1904) ... El teatro de Pirandello es una constante en su vida y la vida una

del teatro pirandelliano y, en concreto, en relación con la fase metateatral en el teatro del siciliano. El crítico señala que en la fase metateatral del teatro pirandelliano ‘tutto è teatro’ (Luperini 1992, 45).

Pirandello, por tanto, en la fase metateatral de su dramaturgia, parece hacer suya la máxima shakesperiana de «todo el mundo es teatro». En este momento, caracterizado por la experimentación con la técnica de la metateatralidad, encontramos sus obras más celebradas: *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Ciascuno a suo modo* y, a nuestro juicio, aunque la crítica no lo señale, *Enrico IV*, donde las semejanzas entre el bardo y Pirandello se hacen más evidentes. Se podría argumentar que, gracias, a la máxima shakesperiana del teatro dentro del teatro y el teatro como representación y metáfora perfecta del mundo y de la vida, Pirandello alcanza su momento artístico más relevante; al menos, si nos atenemos a lo que la crítica señala como sus dos *capolavori*: *Sei personaggi in cerca d'autore* y *Enrico IV*; ambos pertenecientes a esta fase, tan influida, como

constante en su teatro. La complejidad de una obra como *Enrico IV* o como *Sei personaggi in cerca d'autore*, a nuestro juicio no debe, ni puede, ser categorizada únicamente en relación con el momento en que fue escrita. Si aplicamos escrupulosamente la categorización de obras por tiempos, *Enrico IV* no pertenece al denominado Teatro dentro del teatro, pero, sin embargo ¿acaso no hay teatro dentro del teatro en *Enrico IV*? En nuestra opinión este aspecto acerca la dramaturgia metateatral de Pirandello y toda la reflexión profunda acerca la figura del autor a sus contemporáneos internacionales (Joyce, Kafka, Unamuno o Rilke, entre otros). Para conocer más sobre las *stagioni* del teatro pirandelliano recomendamos la lectura de Valeria Cepelli en *Ottocento e Novecento*, Milán: Jaca Book SpA, 1998 y la lectura de Francois Orsini y su *Pirandello e l'Europa*, Cosenza: Pellegrini Editore, 2001.

acabamos de ver, por la obsesión shakesperiana explicada en su frase «all the world is a stage» - «todo el mundo es un escenario».

Creemos que, en consecuencia, se puede afirmar que Pirandello, en la fase metateatral de su dramaturgia, al menos, está en estrecho contacto y diálogo con el metateatro shakesperiano. La técnica metateatral, generalmente identificada y reconocida en *Hamlet* está presente en otras obras del bardo. Ésta técnica teatral shakesperiana es más compleja que la inclusión de una obra dentro de otra, en la práctica, su metateatralidad se cifra en una multiplicación de espacios dentro del espacio de la obra: apartes, monólogos, salas anexas y personajes escondidos; y, también, en una multiplicación de obras dentro de la obra: no solo la obra marco y la obra dentro de la obra, sino además la que construye el personaje principal; una especie de *mîse en abyme teatral* que no es otra cosa sino lo que la crítica ha denominado *Shakespearean Meta-Theatre Technique* (Hanson 1998, 29).

La modernidad de la técnica metateatral de Shakespeare es asombrosa, como, también, lo es su vigencia (Hanson 1998, 12). El ejemplo (además del siempre vigente *Hamlet*) que mejor representa estas dos características: modernidad y vigencia, se encuentra en su *Ricardo III*. El protagonista de la tragedia histórica es, generalmente, aceptado como el más grande de todos

sus villanos¹³¹. Ricardo III, quien parece conocer su destino, pide piedad al público que presencia su tragedia «el invierno de su descontento». El protagonista interpela al público para hacerles saber que la historia no ha sido justa con él y, les avisa, de que no es la deformidad física lo que hace que los demás lo vean como un monstruo, sino su inteligencia. Él mismo pregunta al público: ¿cómo iba yo a ser un héroe, si los perros me ladran al pasar?

Richard: Now is the Winter of
our discontent, Made glorious
summer by this son of York.
All the clouds that lowered
upon our house
In the deep bosom of the
ocean buried. Have no delight
to pass away the time
Unless to see my shadow in
the sun. (Shakespeare 2007,
1289).

Ricardo III: Ahora el invierno de mi
descontento
Se vuelva, quizá, verano con el sol de
York.
Todas las nubes que vi en casa,
Están sepultadas en lo más hondo del
mar. No queda más divertimento que
Contemplar mi sombra al sol.

¹³¹ A pesar de que autores de reconocidísimo prestigio como Jonathan Bate han tildado a Ricardo III como el mayor de los villanos en el teatro, y no solo en el teatro de Shakespeare, otros autores como Jan Kott se inclinan por pensar que Ricardo es más bien un antihéroe obligado. Para Bate y para Kott, Ricardo simboliza lo mismo: el autor de un plan para alzarse con la corona a toda costa. Sin embargo, el primero entiende que el personaje tiene una herida en su concepción dramática que le impide empatizar, amar o ser querido y por eso se convierte en el villano despiadado que la historia nos cuenta. Sin embargo, para Kott, Ricardo III es el más contemporáneo de los reyes de las *Histories* de Shakespeare, ya que simboliza el artífice para sí de un *Grand Mechanism* que no es otra cosa sino la posibilidad de ascender en sociedad (Ricardo III nunca estuvo legitimado para ser rey). Para profundizar en la postura defendida por Bate se recomienda la introducción a *Richard III en* En: Bate, J. Rassmusen, E. *William Shakespeare complete works*. Londres: Palgrave Macmillan. Londres. 2008 pp. 1289-1384 y para la postura del crítico polaco: Kott, J. *Shakespeare our contemporary*, Londres: W.W. Norton Company, 1974, p. 137

Esto crea, sin duda, una disrupción en la obra que hace que ésta pueda ser interpretada como una obra fragmentada, desde su inicio. El monólogo inicial, en la práctica, se puede interpretar como una obra dentro de una obra¹³² y como un espacio dentro de otro, como así lo cree Bate: «podría ser interpretado aisladamente, separado de la obra y mantener toda su potencia dramática y toda su significación histórica» (2007, 1289). Este hecho viene subrayado con una particularidad dentro del texto: la totalidad del primer acto transcurre en el palacio, salvo la primera escena, cuando Ricardo III pronuncia su monólogo, que sucede en una calle cualquiera de Londres.

Precisamente esa multiplicación de escenarios hace que veamos en el teatro el reflejo del mundo «las acciones suceden de manera contemporánea en distintas estancias, la inclusión de espacios que, habitualmente no formaban parte del ejercicio teatral, la abolición de la separación entre escena y público ...» (Hanson 1998, 30). Todas esas características mencionadas como fundamentales en el ejercicio de la metateatralidad shakesperiana, se encuentran, también, en la dramaturgia de Pirandello. En la tragedia pirandelliana la multiplicación de espacios se construye en las didascalias, sobre la figura del aparte y del personaje ‘escondido’- *nascosto* – invisible para los demás en otra parte de la estancia (o en otra estancia), por ejemplo:

¹³² Creemos, en consonancia con la tesis expuesta por Bate, que el monólogo que cierra el tercer acto de la tragedia pirandelliana podría ser representado aislado del resto de la obra sin perder su potencia escénica y su carga dramática pues es, en esencia, la revelación de los males del mundo moderno.

Si apre il secondo uscio a destra e appare Arialdo, che fa prima, di nascosto, un cenno per arrestare ogni discorso nella sala, e poi annunzia solennemente: Arialdo Sua Maestà l'Imperatore!

E di nascosto fa pressanti segni al Dottore di dire subito qualche cosa.

E indica, come di nascosto, il Belcredi.

Hamlet y Enrico IV pertenecen al teatro, y el teatro es, como ya hemos podido argumentar, la metáfora perfecta del mundo. Además, en su condición de personajes, Hamlet y Enrico IV, parecen tener un fallo sustancial en lo más profundo de su concepción como personajes teatrales. Parecen concebidos para no encajar y, por ello, obligados a intentar cambiar y dominar su mundo (dirigir la escena). Parecen, por tanto, intencionalmente concebidos para, al intentar modificar y reconstruir sus dramas, demostrar los fallos del mundo; en palabras de Bloom: «Hay personajes que son más grandes que su obra y están destinados a revelar los fallos de su mundo y del nuestro». (Bloom 1998, 334). Esto mismo parece poder aplicarse a Enrico IV, ya que es él quien desvela todos los fallos del mundo que le rodea y quien demuestra que él es, en parte, artífice del mundo, en tanto que su mundo es el teatro, dada su condición de director de escena:

E allora, dottore, vedete se il caso non è veramente nuovo negli annali della pazzia! - preferii restar pazzo - trovando qua tutto pronto e disposto per questa delizia di nuovo genere: viverla - con la più lucida coscienza - la mia pazzia e vendicarmi così della brutalità d'un sasso che m'aveva ammaccato la testa! La

solitudine - questa - così squallida e vuota come m'apparve riaprendo gli occhi - rivestirmela subito, meglio, di tutti i colori e gli splendori di quel lontano giorno di carnevale, quando voi (...) la burla di un giorno! Fare che diventasse per sempre - non più una burla, no; ma una realtà, la realtà di una vera pazzia: qua, tutti mascherati, e la sala del trono, e questi quattro miei consiglieri segreti, e - s'intende – traditori! (Pirandello 2016, 123).

Por tanto, a la luz de todo lo aquí expuesto, podemos afirmar que la metáfora del teatro como representación de la vida y el mundo encuentra su mejor y más potente expresión en la afirmación que hace Hamlet de su ficción y del carácter ficticio de su máscara. Es, por tanto, su autodiagnóstico lo que centra las coordenadas interpretativas de la obra: «Estoy casi al noroeste de la locura». Una declaración que parece encontrar una respuesta en la tragedia pirandelliana «senza saperlo ci mascheriamo da ciò che ci par di essere». Esta es una afirmación en la que lo más reseñable, sin duda, es la construcción verbal: ci pare di essere – ‘nos parece ser’, es decir, una afirmación del parecer y el simular y, por ende, una negación velada de cualquier verdad o certeza absoluta e incuestionable. Esto, por su parte, en la propia obra pirandelliana, encuentra una explicación más clara, cuando el protagonista, respondiendo a la confesión de Hamlet, se declara cuerdo, al actuar como un loco, es decir, cuando, como el protagonista shakesperiano, afirma la naturaleza teatral de su existencia: «Sono guarito, signori: perchè so perfettamente di fare il pazzo, qua, e lo faccio quieto!» (Pirandello 2016, 76).

3.5 All the world is a stage / La prigione della forma.

Ya hemos apuntado que la técnica del teatro dentro del teatro representa una constante en la dramaturgia shakesperiana. Del mismo modo, este recurso dramático domina por completo una de las fases de la dramaturgia pirandelliana: la fase del metateatro¹³³. Por esta misma razón, el diálogo del autor siciliano con el dramaturgo inglés es, en nuestra opinión, innegable. En consecuencia con todo lo anteriormente expuesto, el propósito fundamental de este quinto punto es avanzar en el análisis de la metateatralidad dentro de las dos tragedias. Esta tarea se ha llevado a cabo mediante el ahondamiento en la metáfora del teatro como representación del mundo; fundamentalmente a la luz de cuanto se desprende de la inserción de una obra dentro de otra, e incluso, al introducir una ficción dentro de otra; elemento fundamental para comprender la metateatralidad en la literatura de ambos autores. Tal recurrencia inclusiva deriva en una inevitable problemática existencial que se desata en el ejercicio del metateatro: la oposición entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo fingido (o simulado) de la existencia del personaje-actor y, también, la tensión que se da entre éste y el resto de los personajes. A su vez, a la luz de la metateatralidad y de la

¹³³ Vid 130.

recurrencia del teatro como metáfora del mundo, será necesario explorar la configuración de éste último como un símbolo carcelario para el protagonista.

Martin Esslin, en la introducción al libro de Jan Kott¹³⁴, señala que «Shakespeare debería sentir obligatoriamente la necesidad de hacer teatro sobre el teatro» (Esslin 2007, 12). Tal hecho, inevitablemente, está relacionado con la situación que atravesaba Inglaterra a principio del siglo XVII; la imposibilidad de hacer un teatro político o de reivindicación resucitó el gusto por esconder cualquier tipo de cuestión sociopolítica en piezas teatrales de corte histórico (de la más radical contemporaneidad). Este mismo tipo de *censura*¹³⁵ se puede observar en *Richard II*, drama que narra la caída de un rey y la consecuente inestabilidad de un pueblo que no tiene un gobernante fuerte, así como la consecuente, preocupación (y tensión) que dicho conflicto desata para mantener el orden natural de las cosas. Tal tensión, según Esslin queda reflejada en la técnica metateatral¹³⁶: esconder la

¹³⁴ Kott, Jan. *Shakespeare nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

¹³⁵ Greenblatt nos recuerda que durante el reinado de Isabel I y, también, durante el de Jaime I, todas las obras de teatro debían obligatoriamente ser representadas ante el Comité Real que, tras presenciar la representación, daba el visto bueno o prohibía definitivamente la representación pública. Este comité obligó a Shakespeare a modificar la escena en la que sucede el derrocamiento de Ricardo II, al considerar incitaba a la rebelión contra la monarca. En: Greenblatt, Stephen. *El espejo de un hombre: vida, obra y época de William Shakespeare*. Barcelona: Debolsillo Ediciones, 2021, pp. 88 – 98.

¹³⁶ Utilizamos aquí, como anteriormente, el término según lo definió Lionel Abel: teatro dentro del teatro o metateatro, entendido como representación dentro de la representación y como alusión al teatro a través de este y no solo como la obra

contemporaneidad¹³⁷ mediante un recurso que alude indirectamente a su contexto sociopolítico. El crítico señala que Ricardo II representa la constante tensión política acaecida durante reinado de Isabel I, siempre al borde del golpe de Estado, sobre todo, después de ejecutar a su prima (y rival) María Estuardo, reina de Escocia. Greenblatt, a este respecto, señala que la revuelta del Duque del Condado de Essex en *Richard II* es, en realidad, la revuelta del pueblo inglés contra su monarca por la ejecución de otra soberana (Greenblatt 2021, 67).

Debe recordarse además que la ejecución de la monarca escocesa ocurrió cuando Shakespeare tenía aproximadamente, veinte años y,

dentro de la obra. Se utiliza aquí el concepto, pues, de metateatro, según la idea Bajtiana contenida en *Metatheatre A New Dramatic Form* expresada con la máxima «el metateatro es un diálogo del teatro con el teatro mismo» en Abel, Lionel. *Metatheatre A New Dramatic Form*. Hill and Wand, Nueva York: Editions Nueva York, p. 52.

¹³⁷ El aspecto histórico dentro del drama ha suscitado también en la crítica una lectura histórica del personaje de Gertrude en *Hamlet*. Al casarse con el hermano de su marido y rey, se ha visto en la reina de Hamlet un paralelismo con Catalina de Aragón, hija de los Reyes Católicos, y esposa, primero, de Arturo de Inglaterra y, después, de su hermano, Enrique VIII. Su matrimonio abrió un fuerte debate filosófico y moral que acabó con un *affinity case* o una investigación religiosa y moral para determinar si era un matrimonio incestuoso o no: si el matrimonio había sido consumado, se trataba de hermanos a los ojos de Dios y tal hecho constituiría un atentado contra la doctrina católica (Levíticos 20:21). Otra alusión histórica reseñable se encuentra en una posible interpretación del verso hamletiano ‘go thee to a nunnery’ – ‘vete a un convento’ como la alusión a lo que probablemente le dijo Enrique VIII a Catalina de Aragón, que en efecto, vivió recluida en un convento, para poder casarse éste con Ana Bolena. Estas reflexiones son, en definitiva, prueba de que lo que se ha denominado técnica meta histórica shakesperiana. En efecto, esta alusión existe y ofrece alternativas de interpretación a la luz de los acontecimientos históricos contemporáneos a la redacción de los dramas shakesperianos.

necesariamente, tuvo que suponer una fuerte conmoción para él y para todos sus contemporáneos. El derrocamiento de un rey o reina debía ser algo parecido a que el sol se oscureciera. Y lo debía ser puesto que el poder del monarca emanaba del mismo lugar que la luz del astro¹³⁸.

De todo lo anterior, sin duda, se desprende una conclusión: la metateatralidad shakesperiana es una estrategia textual que va más allá del recurso poético y, entronca, directamente, con la alusividad histórica y política del teatro del bardo. La función de esta técnica, decir a través del teatro aquello que de otra manera sería imposible expresar, se hace evidente en el drama de Richard II, cuando el protagonista exclama: «My Crown I am» –«Yo soy mi corona», palabras en las que, necesariamente, resuena la frase con la que Isabel I abre su discurso el día de su coronación: «I am England and England alone» – «Yo soy Inglaterra y nada más». Ecos que necesariamente confirman que aquel que es condenado a ser el rey más frágil de su dinastía es, por tanto, comparado con el estado de inestabilidad por el que atraviesa el reinado de la monarca inglesa, Isabel I. En ambos, la corona y el país son, necesariamente intercambiables. Del mismo modo ocurre en otra de las tragedias shakesperianas, *Richard III*. El villano, al conocer su destino y su inminente muerte, proclama, pidiendo clemencia, ante su

¹³⁸ El derecho divino del monarca medieval y renacentista es gobernar, en tanto que elegidos por Dios. Esta es la idea que sostiene Anderson en su estudio: Anderson, Ruth L. 'Kingship in Renaissance Drama.' *Studies in Philology* 41, no. 2. 1944: 136-55.

público: «Now is the Winter of my discontent» – «ahora es el invierno de mi descontento», enunciación que necesariamente debe ser vista como una alusión, no extremadamente velada, a otra de las frases más reconocidas de la reina de Inglaterra, al conocer en 1592 que tenía viruela y podía morir: «All my possessions for a moment of time» – «todo lo que tengo por un poco más de tiempo» (Curtin, D. P 2018, 22). Las alusiones al contexto sociopolítico de su momento, por tanto, son constantes en la obra de Shakespeare y esto refuerza nuestra hipótesis: en la tragedia shakesperiana se esconde un análisis concienzudo del estado del mundo y una crítica a la corona inglesa durante el reinado de Isabel I. Crítica que no podría expresarse de otra manera al pertenecer el bardo a la compañía teatral financiada por la propia monarquía. Baste recordar que Shakespeare formaba parte de la compañía teatral *Lord Chamberlain's Men* (aproximadamente desde 1564) y, más tarde aceptaría ser director de la compañía *King's Men* desde 1603, coincidiendo con el ascenso al trono de Jaime I (hijo y heredero legítimo de la monarca escocesa ejecutada por Isabel I)¹³⁹.

En el caso del autor siciliano nos encontramos con una situación similar. La ya aludida crisis epistemológica del cambio de siglo provocó la entrada en crisis del paradigma positivista, imperante en la sociedad europea

¹³⁹ Greenblatt, Stephen. *Lord Chamberlain's Men Playing Company From Elizabeth I to James I of England*. Londres: Alphascript, 2010, 33 – 47. Traducción propia.

del momento. Esta situación fue, necesariamente, la causante de un cambio paradigmático: todo aquello que era considerado como certero, fue destruido y sustituido por el más absoluto relativismo. En este sentido, la obra de Pirandello se inserta en un clima de crisis occidental pero, también, en una crisis profundamente italiana de la que el autor era plenamente consciente.

En una carta a su hermana Lina, de diciembre de 1919, muestra su preocupación: «Non sperar nulla dall'Italia che cadrà purtroppo in mano a chi ci vuol male, per me, per te e per il teatro»¹⁴⁰. Es significativo que esta carta se envía tan solo unos pocos meses después de que se sucedan los dos movimientos políticos que intentarán dar respuesta a la crisis sociopolítica provocada por el cambio de paradigma: *I Fasci di Combattimento* y La Tercera Internacional Soviética. En este sentido, y conociendo la preocupación del autor italiano por el estado del mundo¹⁴¹, nos aventuramos a señalar que la técnica del metateatro se configura, como en Shakespeare, en una suerte de crítica de su realidad, a través del arte. Pirandello es, sin duda, un intelectual de su tiempo y conoce cuáles son los males del mundo y los nuevos mitos que el incipiente fascismo trata de imponer en Italia. Uno de éstos es, sin

¹⁴⁰ Véase: Marsili, Renata (ed.). *Luigi Pirandello: Lettere alla sorella Lina pittrice*. Roma: Gangemi Editore, 2011, carta del 19 de diciembre de 1919.

¹⁴¹ Del carácter político del autor siciliano y su preocupación por el estado del mundo da buena cuenta Ada Fichera en su: *Pirandello, una biografía política*. La autora pone el acento en la necesaria autocensura que debió ejercer el autor siciliano, dada la extrema vigilancia ejercida por el régimen fascista, sobre las artes en general. En: Fichera, Ada. *Pirandello, una biografía política*. Arezzo: Polistampa, 2017, pp. 35 – 40.

duda, que la nación debe estar siempre por encima del individuo, algo que el autor de Agrigento, siempre desde su teatro, y, fundamentalmente con la técnica metateatral criticó, ya que el individuo y su problemática son elementos esenciales del teatro pirandelliano. Además, el personaje pirandelliano, siempre desdoblado y fragmentado se encuentra en perfecta oposición al ideal de hombre fascista de Mussolini: «esiste l'uomo integrale che è politico, che è economico, che è religioso, che è santo, che è guerriero»¹⁴². Todo ello, debe, con toda probabilidad ser visto como un crítica al pensamiento fascista en auge y, ésta no puede expresarse más que de una manera tan velada, pues, como nos recuerda Patricia Gaborik: «c'era anche Mussolini, sempre la sua presenza tra il pubblico, non sempre lui stesso ma con centinaia di occhi» (Gaborik 2015, 533) en su artículo sobre la inauguración de la compañía teatral *Teatro d'Arte* en 1923. Por tanto, nos aventuramos a lanzar la hipótesis que del mismo modo que la crítica shakesperiana demuestra que el autor inglés recurrió a la autocensura mediante el teatro y el metateatro, creemos que, necesariamente, Pirandello,

¹⁴² Descripción del hombre fascista ideal hecha por el líder fascista italiano en su discurso del 14 de octubre de 1922, en: Mussolini, B. *Tutti i discorsi*. Roma: Istituto LUCE, 2006, 23. A este respecto, resulta importante destacar que, como más adelante señalaremos, el filósofo francés Henri Bergson es clave en la formación poético-filosófica de Pirandello. Dos de las ideas esenciales en la literatura del autor siciliano son, como la crítica nos recuerda «la relatividad del ser y la experiencia individual del personaje» (Luperini 1992, 6). Por esto, creemos, que desde el inicio de su formación filosófica y de su concepción del arte, estuvo fuertemente influido por el filósofo, también en la crítica y autocensura que aquí señalamos como una hipótesis pues, Bergson en 1907 señalaba que: «la familia y la patria: son círculos concéntricos que nos cierran a intereses egoístas ... esto se hace aún más acusado en la figura del héroe imposible» en: Rivera Ventosa, E. *Bergson, Unamuno y Dios*. Madrid: Ediciones Encuentro, p.26.

con Mussolini y sus cientos de ojos ‘*tra il pubblico*’, debió hacer algo similar para garantizar a sus obras una cabida en el nuevo orden sociopolítico italiano, nacido tras la marcha sobre Roma de 1922.

Por tanto, la técnica metateatral no es solo un mecanismo identificable con la inclusión de una obra dentro de otra, sino que tiene mucho que ver con lo que Righter, en consonancia con Kott, señalaba: «El teatro expresa un sentir más profundo del que se pueda uno imaginar, el juego y la metáfora, el doble sentido y el engaño, todo se pone en funcionamiento para crear una ilusión» (Righter 1967, 33). Estas son las mismas razones, en nuestra opinión, por las que el metateatro está más presente en *Enrico IV* que en ningún otro drama del siciliano¹⁴³. La constante oposición entre lo verdadero y lo falso, la presencia recurrente de la metáfora vista como recurso interpretativo, el doble sentido y el engaño sirven al autor y a su personaje como medio para un fin bien claro: conocer. Esta tensión tiene, también, el objetivo de poner en valor la problemática del mundo: la imposibilidad de una realidad absoluta, basada en certezas no relativas.

Enrico IV es, en esencia, «la messa in scena di diversi drammi» (Tilgher 2012, 55), que se suceden todos a la vez y uno dentro de otro. Además, como ya hemos comentado¹⁴⁴, el monólogo final del tercer acto

¹⁴³ A pesar de que la crítica no lo incluya en dicha fase. Vid nota 130.

¹⁴⁴ Ver apartado 3.4 de esta Tesis.

supone, en esencia, la representación de los males del mundo contemporáneo. Por ello, encontramos en la obra de Pirandello, también, un reflejo de la alusividad histórica, ya mencionada en el autor inglés. Sin embargo, este recurso a la alusividad histórica no solo está presente en la inserción metateatral del drama pirandelliano, sino que, al cierre del segundo acto, el mismo protagonista pronuncia otro monólogo muy próximo a la alusividad histórica del tercer acto; nuevamente nos encontramos ante una revelación velada en relación con los males del mundo, y con un mal en concreto: el poder de las apariencias, la ausencia de una verdad absoluta y la, consecuente, hipocresía de la sociedad contemporánea:

Ma lo vedete? Lo sentite che può diventare anche terrore, codesto sgomento, come per qualche cosa che vi faccia mancare il terreno sotto i piedi e vi tolga l'aria da respirare? Per forza, signori miei! Perché trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa? trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni! - Eh! che volete? Costruiscono senza logica, beati loro, i pazzi! O con una loro logica che vola come una piuma! Volubili! Volubili! Oggi così e domani chi sa come! - Voi vi tenete forte, ed essi non si tengono più. Volubili! Volubili! - Voi dite: "questo non può essere!" - e per loro può essere tutto. - Ma voi dite che non è vero. E perché? - Perché non par vero a te, a te, a te, indica tre di loro, e centomila altri. Eh, cari miei! Bisognerebbe vedere poi che cosa invece par vero a questi centomila altri che non sono detti pazzi, e che spettacolo danno dei loro accordi, fiori di logica! Io so che a me, bambino, appariva vera la luna nel pozzo. E quante cose mi parevano vere! E credevo a tutte quelle che mi dicevano gli altri, ed ero beato! Perché guai, guai se non vi tenete più forte a ciò che vi par vero oggi, a ciò che vi parrà vero domani, anche se sia l'opposto di ciò che vi pareva vero jeri! Guai se vi affondaste come me a considerare questa cosa orribile, che fa veramente impazzire: che se siete accanto a un altro, e gli guardate gli occhi - come io guardavo un giorno certi

occhi - potete figurarvi come un mendico davanti a una porta in cui non potrà mai entrare: chi vi entra, non sarete mai voi, col vostro mondo dentro, come lo vedete e lo toccate; ma uno ignoto a voi, come quell'altro nel suo mondo impenetrabile vi vede e vi tocca [...] (Pirandello 2016, 94).

De este modo, necesariamente, *Enrico IV* se constituye en un prisma de farsas y representaciones: el teatro de la vida. Por ese mismo motivo, podemos comprender que la concepción pirandelliana de la dramaturgia es, al menos en su fase metateatral, exactamente, la misma que la de Shakespeare cuando exclamaba: «todo el mundo es un escenario» ¹⁴⁵.

Parece oportuno recordar que la exclamación shakesperiana encierra, a su vez, una fuerte conexión con la tradición clásica ya que el ‘todo el mundo es un escenario’ shakesperiano está claramente influida por el verso «toda Grecia es un escenario» de la tercera sátira de Juvenal (Boux 1997, 167).

Sin embargo, lo que es más sorprendente es que el verso de la comedia shakesperiana de 1599 sea, de facto, una reelaboración de un verso propio de 1596. En su obra *The Merchant of Venice* de 1596 podemos leer:

I hold the world but as the
world, Gratiano;
A stage where every man must
play a part.
(Shakespeare 2007, 413)

Entiendo el mundo como lo que es,
Graciano;
Un escenario en el que cada cual hace
su papel.

¹⁴⁵ Para volver sobre la importancia del verso de la comedia shakesperiana de 1599: ver apartado 3.4 de este trabajo.

El hecho significativo que verdaderamente modifica la reflexión shakesperiana (sobre el teatro y el mundo), entre 1596 y 1599, es la sustitución del verbo *to hold* por el *to be*. Este se muestra como indicador de una evolución temática importante dentro de la poética shakesperiana. El mundo ya no es ‘entendido’ como si fuera un escenario, sino que es, efectivamente, un escenario y, por tanto, el drama es la vida. Este salto en la reflexión de la cosmogonía teatral shakesperiana está estrechamente relacionado con los postulados del filósofo reformista Erasmo de Róterdam. El pensador sintetiza en una sola frase el pensamiento de su tiempo al entender el mundo como un teatro: «For what else is the life of man but a kind of play in which men in various costumes perform until the director mentions them off the stage?»¹⁴⁶ - ¿Qué es la vida del hombre sino una obra de teatro en la que cada uno tiene su papel hasta que el director baja el telón?¹⁴⁷

Si todo el mundo es teatro y a cada uno se nos otorga un papel que representar, entonces, la pregunta que debemos hacernos es ¿quién soy yo?

¹⁴⁶ Extraído (y traducido expresamente para este trabajo) de: Erasmus, Desiderius. *In Praise of Folly*. Dover: Dover Publications, 2003 (Edición integral del texto original de 1509).

¹⁴⁷ Inevitablemente el tópico literario del *theatrum mundi* (el mundo concebido como un teatro, en el que cada cual representa un papel) nos devuelve a Calderón de la Barca y a su auto sacramental alegórico *El gran teatro del mundo* de 1633. En su obra el dramaturgo español representa las leyes y los fundamentos de la vida humana concebida como un teatro en el que el autor (Dios) dialoga con el mundo (su creación). En: De la Barca, Calderón, P. *El gran teatro del mundo*. Madrid: Cátedra, 1982.

Y, hasta cierto punto, ¿cuándo soy yo? Se abren, de esta manera, dos interrogantes sobre la identidad del ser humano que, como sabemos, no son ajenos al teatro de Pirandello. La literatura pirandelliana está hilvanada a través de los intentos de responder a estos dos grandes interrogantes. A veces, la cuestión de la identidad del ser humano se aborda desde una perspectiva explícita, como ocurre, por ejemplo, en *Il fu Mattia Pascal*, y, otras, se hace a partir de una perspectiva mucho más implícita y velada: ¿cómo puede un personaje que no tiene nombre ni identidad propia ser otra cosa que no sea lo que han decidido que sea? Este último punto conflictivo es el que, desde hace algún tiempo, se intenta resolver mediante la lectura crítica de *Enrico IV*.

El interrogante que se abre en nuestra interpretación de la tragedia pirandelliana es paralelo al que para Bate y Kott cimienta la contemporaneidad de *Hamlet* y, también, la multiplicidad de sus lecturas: «¿Quién y cuándo Hamlet es Hamlet?» (Kott 1974, 181). Esta es la pregunta que se hace el crítico polaco en su lectura del clásico shakesperiano. Parece que la respuesta a tal interrogante la encontramos en la afirmación de Pirandello sobre la identidad del humana dado que el siciliano duda sobre qué es el ser humano: ‘ma l’uomo? Sempre mascherato, senza volerlo [...] tutti gli uomini sono maschere o personaggi perché tutti recitano una parte’ (Pirandello 1908, 172). En estas dos frases se condensa, sin duda, implícitamente la necesaria multiplicidad del ser, y su difícil existencia, debida a la complejidad de la vida en sociedad. Por eso mismo, el personaje

es uno, ninguno y cien mil¹⁴⁸. Igual que Hamlet puede ser uno, puede ser ninguno y puede ser cien mil, como Vitangelo Moscarda o el propio Enrico IV. Tal disgregación multiplicativa se debe a la tensión que, para Pirandello, existe entre la forma y la forma que toma la realidad, hecho que explica la concepción del personaje. Este es uno, cuando su forma y su realidad se corresponden, pero dicha correspondencia, tal y como apunta Leone de Castris, no es más que «*il falso*» (de Castris 2010, 163) pues es una dimensión imposible. El personaje, por tanto, tiene que, necesariamente, ser ninguno o cien mil para poder manifestarse; ninguno, en tanto que responde a la concepción propia de la existencia y a la concepción que los demás tienen de él, y cien mil, a ojos de los demás que proyectan sobre él sus propias visiones del mundo (de Castris 2010, 160 – 163)¹⁴⁹.

Esta problemática existencial, tan típicamente pirandelliana, es fácilmente rastreable en personaje de dimensiones universales como Hamlet y, por tanto, abunda en la influencia que el bardo ejerce sobre la dramaturgia del de Agrigento. El protagonista de la tragedia de Shakespeare, en su búsqueda de la verdad, también, se busca así mismo. Lo hace retrasando la inevitable venganza y dejando que los demás proyecten sobre él sus cien mil

¹⁴⁸ En clara alusión al título de la novela pirandelliana de 1926.

¹⁴⁹ La concepción pirandelliana de la fragmentación de la identidad nos hace pensar en la relación que entre en el pensamiento pirandelliano y las reflexiones de R. D. Laing sobre la fragmentación del ser. En: Laing, R. D. *The Divided Self*. Londres: Penguin Books, 2010.

interpretaciones. Por tanto, para *Hamlet*, como para *Enrico IV*, el ser uno solo es, de facto, imposible; *il falso* de de Castris se demuestra así como una herramienta esencial para la interpretación y la comprensión de ambas obras, ya que aúna, en nuestra lectura crítica, la dimensión existencial de ambos protagonistas.

La hipótesis aquí expuesta, que *il falso* de de Castris puede ser aplicada al protagonista de la tragedia shakesperiana, se ve reforzada con la lectura del verso «This above all: to thine own self true» – «por encima de todo: se fiel a ti mismo»¹⁵⁰ y con la comparación de la afirmación de Enrico IV «sono io, io qua». El verso de Shakespeare, por tanto, está en consonancia con una de las máximas pirandellianas más representativas: la identidad y su problemática articulación en el mundo contemporáneo. En ambos casos, se trata de la reivindicación de una imposible identidad, en tanto que personajes-actores, más allá de las *cien mil* atribuciones identitarias que los demás personajes vierten sobre ellos. Por eso, el «se fiel a ti mismo» de Hamlet encuentra su reflejo en el «soy yo» de Enrico IV.

¹⁵⁰ Dada la potencia semántica de este verso y, también, su carga dramática, encontramos, en diferentes ediciones, distintas opciones de traducción. Sin embargo, en las más recientes, la opción que toma mayor protagonismo es la de Manuel Ángel Conejero: ‘no te ocultes la verdad a ti mismo’. En este trabajo hemos optado por una traducción propia que encapsula, sin embargo, el mismo mensaje: ‘se fiel a ti mismo’, manteniendo el verso en su formulación original afirmativa.

Hamlet, en su condición de actor dentro del drama, pero también como director de éste, se sirve de sus múltiples papeles para actuar, y al hacerlo, busca conocer la verdad tras el asesinato de su padre, y así poder comprender la dimensión de la tragedia anunciada por su fantasma: «oh my prophetic soul» – «¡ay! alma profética». Por ello, podría hacer suyas las palabras de Enrico IV: «sarà anche questo per uno scherzo». Del mismo modo que el verso hamletiano antes citado (se fiel a ti mismo) se muestra como una acusación velada al carácter fingido del protagonista (pues, Polonio recomienda a Laertes no ser como el príncipe), en el caso de Enrico IV su «habrá sido una broma también» también se revela como una acusación; si todo fue una broma, no pudo nunca ser un accidente¹⁵¹. Se trata, como en el caso del verso shakesperiano, de un movimiento inteligente que desvela una realidad existencial dentro del drama: ambos personajes conocen la dimensión trágica de su realidad existencial y actúan en consecuencia.

Ambos dirigen, por tanto, su tragedia desde dentro y, la encaminan, necesariamente, a la acción hacia su consecución última: la muerte del personaje; real como en el caso del príncipe shakesperiano o alegórica y simbólica como en el caso del emperador pirandelliano. La analogía entre los finales de ambos protagonistas es asombrosa. El final de Hamlet y su «the

¹⁵¹ Recordemos que el drama de Enrico IV comienza, como se nos explica, cuando el protagonista se cae de un caballo durante una fiesta de disfraces. Durante toda la obra se mantiene una mentira: que fue un accidente. Pero solo al final, se descubre que la caída fue provocada por Belcredi, por los celos y la envidia.

rest is silence» – «todo es silencio» encuentra un encaje perfecto en el final que Pirandello da a su Enrico IV «qua insieme ... e per sempre», habiendo antes dejado claro el autor, en una acotación, que al tumulto, después del asesinato final, le sigue un silencio: «a cui segue un silenzio».

La muerte del personaje es, contemporáneamente, causa y consecuencia de la tragedia. El personaje principal comienza a morir con la revelación de su plan. A medida que los protagonistas avanzan en su dirección trágica, su máscara de locura fingida comienza a caer, para desenmascararlos ante el resto de los personajes como los verdaderos artífices del drama. Estamos ante situación de no retorno: nada puede hacerse para, una vez avanzado el plan, volver a otro estadio anterior del mismo. Los protagonistas, al revelar la ficción de su existencia están, necesariamente, abocados a llevar su existencia dramática hasta la última de sus consecuencias: la muerte. El final que Shakespeare construye para su príncipe es una muerte real. Sin embargo, la dimensión trágica del final de Enrico IV es, en nuestra opinión, mucho mayor. Su muerte es, fundamentalmente, simbólica: aislado, recluido, abandonado ... segregado de toda forma de vida humana contemporánea, ¿qué peor muerte que esa? La muerte moderna es horrible y cruel, Pirandello, en su tragedia, condena a su personaje a la peor de las muertes posibles: al sufrimiento, al aislamiento identitario y al olvido.

Sin embargo, a pesar de las diferencias antes argumentadas, en ambas obras nos encontramos ante una muerte en dos velocidades: el personaje-actor necesita de su máscara para vivir y, una vez perdida ésta, cuando se revela la verdad de su ser, no tiene otra posibilidad que aferrarse a lo que de ella quede, aunque esto suponga el fin de su existencia, tal y como podemos leer en *Enrico IV*: «Io so bene che quello indica - *il Di Nollì* - non può esser me, perché Enrico IV sono io: io, qua, da venti anni, capite? Fisso in questa eternità di maschera!» (Pirandello 2016, 102). Pero, también, en *Hamlet*, cuando el príncipe, moribundo, le pide a Horacio que cuente su historia: «tell my story». El uso por parte de Shakespeare del vocablo *story* (historia como cuento o narración) y no del término *history* (historia como hecho), incide en la interpretación del carácter fingido de la locura y en la esencia de la tragedia aquí expuesta.

Tras todo lo expuesto, pensamos haber demostrado que el teatro, en las dos obras, se articula como la metáfora del mundo y como el único lugar de la existencia de ambos personajes. Por tanto, el verso shakesperiano «todo el mundo es un escenario» domina la concepción temática fundamental de ambas piezas, hecho que, necesariamente, aboca a los protagonistas de las dos tragedias a una inevitable condena: la muerte y la tragedia del personaje. Por esa misma razón, en tanto que, existe una evidente condena para ambos, creemos que el mundo que los dos autores conciben para sus protagonistas es, en realidad, una prisión:

-Guildenster: Prison, my lord?
-Hamlet: Denmark's a prison.
-Guildenster: The is the world
one.
(Shakespeare 2007, 1967).

-Guildenster: Señor, ¿Prisión?
-Hamlet: Dinamarca lo es.
-Guildenster: Todo el mundo
lo es.

Hamlet se lo confiesa a Guildenster, mientras que, por su parte, Enrico IV, de una manera mucho más sutil, también lo confiesa al declarar que: «Un mascherato io, oggi, da penitente; lui, domani, da prigioniero. Ma guai a chi non sa portare la sua maschera, sia da Re, sia da Papa. - Forse egli è ora un po' troppo crudele: questo sì. Pensate, Madonna, che Berta, vostra figlia, per cui, vi ripeto, il mio animo è cangiato» (Pirandello 2016, 111).

De los dos fragmentos citados se desprende, en consecuencia, una variación respecto del teatro concebido como mundo. El teatro es ahora visto también como condena y como prisión, y por tanto, siguiendo el razonamiento antes expuesto, el mundo entero es una cárcel. No sorprende, entonces, leer a Hamlet y oírle decir:

Why, then, 'tis none to you,
For there is nothing either
good or bad,
but thinking makes it so. To
me it is a prison
(Shakespeare 2007, 1968).

Y, entonces, aunque
Ni bueno ni malo
El pensamiento lo hace así.
Para mí es una prisión.

La frustración de Hamlet es indudable. Su libertad se ve coartada por las crecientes imposiciones de su tío y del rey, Claudio, quien comienza a sospechar de su extraña actitud. Ésta tiene, también, mucho que ver con la corrupción de la moral y del orden natural de las cosas¹⁵². Su tío es un usurpador que no debería haber llegado al trono. Al asegurárselo con el asesinato del rey Hamlet, padre del príncipe, Claudio ha corrompido el orden moral de las cosas: «something is rotten in the state of Denmark», algo está podrido en el estado de Dinamarca¹⁵³.

No es sorprendente, por tanto, que Hamlet sea el único personaje que se siente encarcelado. De hecho, él es el único que, al descubrir la verdad y al actuar, podría haber cambiado el rumbo del drama: podría haber creído la anunciación del fantasma del padre, descubierto el plan del usurpador y reclamar para sí la corona que legítimamente le correspondía. Sin embargo, Hamlet, en su modernidad, no tiene el carácter de *cortesano* y *ciudadano* tipo de su época, condición que representa Laertes, al «someterse a las reglas impuestas por la autoridad aceptada» (Kott 1972, 67). El protagonista es prisionero de su propio destino que, para algunos críticos como Bloom, es «ser más grande que el mundo que se ha construido para él» (Bloom 1998,

¹⁵² Se recomienda volver sobre la nota 50 en el apartado 2.1.1 de este trabajo.

¹⁵³ La minúscula en *state* es fundamental para comprender la cita pues, no alude al país (Dinamarca) sino al estado en qué ese se encuentra.

334). El príncipe, en tanto que más grande que su mundo, no entiende las reglas que su tío trata de imponer.

Hamlet, debido a su radical modernidad, no puede emprender, pues, un viaje hacia la venganza tradicional tampoco puede pedir un juicio por combate, debe, por el contrario, urdir un plan intelectual para destapar la ponzoña moral que se esconde tras el reinado de Claudio. Por eso, y más que nada por eso: «the play's the thing» – «Con la obra será y con nada más». Tal afirmación corresponde a la inserción de la obra dentro de la obra y demuestra que es en escena donde Hamlet, como actor que es, mejor se mueve. El teatro es el mejor aliado de Hamlet, porque él pertenece al teatro, es su mundo. Y será el teatro quien lo libere y al mismo tiempo lo condene.

Del mismo modo, necesariamente, será el teatro el que libere y el que condene, a su vez, a Enrico IV. Lo libera pues le permite realizar su plan y, también, paralelamente, lo condena, en tanto que el plan tiene como resultado la fijación del '*verse vivir*': la fosilización de la máscara. El protagonista pirandelliano podría, por tanto, hacer suyo el verso hamletiano «con la obra será y con nada más», dado que el fin y medio son el mismo (en ambos textos): con el teatro se alcanzará, por consiguiente, el conocimiento de la dimensión trágica tras *el pecado original*. Por tanto, creemos que el verso del bardo revela la esencia de la configuración del mundo, concebida como una prisión y presente en ambas obras: el teatro y la acción dramática son los

límites últimos de la existencia del personaje, el espacio figural que, sin duda, da sentido a la anunciación del fantasma del padre con la que se inicia la tragedia: «But that I am forbid to tell the secrets of my prison-house» – «no se me permite revelarte los secretos de mi casa-prisión»; una indicación del fantasma del padre que es, en realidad, una invitación a buscar la verdad oculta y a revelar los secretos que se esconden en su casa (la corte, el castillo), aunque también alude a la afirmación de que, en efecto, el crimen cometido por Claudio es real. Ese será el momento en que el príncipe, incrédulo, decida vestir la máscara de la locura.

A este respecto, como nos recuerda Guglielminetti, al invertir los términos del verso de la anunciación del padre en *Hamlet*, la verdadera locura en la obra pirandelliana reside en el proyecto de transformar la prisión en un castillo (Guglielminetti 2000, 112). Encerrado y preso, la curación no podrá cambiar nada para Enrico IV, solo el teatro y su condición de actor, dentro del drama, podrán suponer algún cambio y el único posible es conocer la verdad y acometer la venganza. Del mismo modo que en la tragedia shakesperiana, con la anunciación del fantasma se revela la esencia del drama, Pirandello en su *Enrico IV*, llevaba a cabo una acción dramática semejante a través del personaje de Belcredi. El antagonista recuerda en el primer acto que: «fu un momento di terrore per tutti» (Pirandello 2016, 50) y, de esta manera, se anticipa el terror final de la obra, cuando se revele toda la verdad y la tragedia en toda su dimensión queda, por fin, *hecha* y acabada:

«È un urlo d'orrore. Tutti accorrono a sorreggere il Belcredi, esclamando in tumulto» (Pirandello 2016, 123).

En su condición de personaje-actor y director de escena, Enrico IV es, como Hamlet, el artífice de su tragedia y, por ende, de su propio mundo. Pirandello presenta su Enrico IV, tal y como John S. Wilks entendió que Shakespeare presentaba a Hamlet: «desdoblado, roto y partido por la mitad, fantasma y *fool*¹⁵⁴ es a la vez las dos caras de la misma moneda» (Wilks 1949, 4). Esta lectura del personaje shakesperiano es, sin duda, del todo atribuible al protagonista de la tragedia del siciliano. Wilks, además, resalta una capacidad propia del autor de Stratford que es del todo pirandelliana: «la capacidad que tiene Shakespeare en *Hamlet* de presentar un personaje complejo, donde la multiplicación del yo crea una sensación de discontinuidad y tensión. Hamlet padre e hijo, pueden entenderse como un todo continuo o como opuestos» (Wilks 1949, 110). Sin duda, el crítico, con opuestos, se refiere a lo que Fiedler denomina lo diferente, lo otro en Shakespeare:

En los textos de Shakespeare siempre hay figuras centrales y figuras, por así decirlo, en la frontera. Esas figuras en la frontera han recibido a lo largo de los años distintos nombres por parte de la crítica: sombra, alienígena, extraño ... hasta que hace no mucho se comenzó a usar el término otro. El término 'otro'

¹⁵⁴ *Fool* es un vocablo inglés de complicada traducción al castellano. Por eso, optamos por mantener en la traducción del texto de Wilks el vocablo original. En nuestra opinión *fool* tiene más en común con mascarada y *pupazzata* que con el término loco en castellano.

aunque es el más genérico de cuantos han sido utilizados, es, también el que permite realizar un análisis más certero de todas esas figuras de frontera. En muchos casos la otredad del otro se genera dentro del personaje principal y sus comportamientos. La tensión en la obra que genera el personaje principal tiene la capacidad de dividir la escena: un yo, o mejor dicho, varios, contra muchos otros. (Fiedler 1974, 33).

Ambos críticos están, en sustancia, haciendo referencia a un concepto clave de la crítica literaria, heredado en parte de la tradición psicoanalítica: el otro lacaniano. Este concepto operante e imperante, según Fiedler, tiene una importancia fundamental en la obra de Shakespeare, pues la escena estaría construida sobre la diferenciación resultante del ejercicio de la definición del yo respecto de los demás. Por utilizar una terminología más certera, la escena en Shakespeare y, más concretamente en *Hamlet*, es, para Fiedler, una representación del *mirarse en el espejo*¹⁵⁵. El espejo permite al

¹⁵⁵ A propósito de la reflexión que lleva a cabo Fiedler sobre el *mirarse en el espejo* no podemos no pensar en la reformulación magistral que Shakespeare hace de la escena del espejo entre *Richard II* y *Richard III*. Con la metáfora del espejo Shakespeare parece captar la realidad de un mundo en constante cambio y parece condensar toda una corriente de pensamiento en transformación continua: cuando Ricardo II pide un espejo después de su abdicación siente el horror de la inmutabilidad del ser humano bajo la máscara: su cara, su aspecto, su esencia no ha cambiado después de perder su condición de rey de Inglaterra. El rey es humano, es un hombre. La corona no es más que un artefacto. Sin embargo, Ricardo III, conocedor de su condición humana desde el inicio, ve en el espejo y lo que en él se refleja, el potencial de su ascenso. Por eso mismo, justo después de lograr su objetivo: ser el siguiente en la línea de sucesión, junto con un espejo pide un traje nuevo. Ricardo III sabe, conoce y actúa. Ambos extremos de lo humano se encuentran perfectamente representados en Shakespeare. A la luz de la importancia de la metáfora del espejo en *Richard II* y *Richard III*; no podemos evitar cuestionarnos si *il vedersi vivere* pirandelliano puede entroncar directamente con todas estas cuestiones de lo que significa lo humano para Shakespeare. Igual que es inevitable no pensar en la estrecha relación entre lo apenas mencionado y la novela de Pirandello *Uno, nessuno e centomilla* y en la importancia que el espejo tiene en

individuo percibirse y, después, le permite percibir lo que es diferente a él. El espejo es, por consiguiente, la metáfora perfecta propuesta por Lacan para distinguir el otro y lo otro¹⁵⁶, lo imaginario y lo simbólico, pero siempre constitutivo de la formación del yo. Este es, precisamente, el núcleo temático de *After Oedipus, Shakespeare in Psychoanalysis* de Kenneth Reinhard y Julia Reinhard: la creación de las identidades, a través del reconocimiento del otro¹⁵⁷, y el otro como motor de la escena y de la distribución de las partes. Lo fundamentalmente novedoso del trabajo de Reinhard y Reinhard se encuentra en que apuntan que el teatro, como metáfora del mundo, es, según ellos, un instrumento de reconocimiento del yo y del otro, mucho más potente de cuanto se pudiera haber imaginado: «el teatro alberga la verdad del yo y

la literatura pirandelliana: el sentido predominante en la literatura pirandelliana es la vista y, por ello, lo visual se configura como un nudo temático fundamental; el espejo y el reflejo que devuelve son la esencia de la forma (aquello que se opone a la vida) tal y como la entiende Pirandello. El espejo, en tanto, metáfora perfecta de la forma, representa el relativismo inherente a la literatura del de Agrigento. El espejo como *topos* central en la literatura pirandelliana es la tesis central del trabajo de Giovanna Ioli. En: Ioli, G. *Per Speculum: da Dante al Novecento*. Milán, Jaca Book, 2012. El espejo y reflejo son también importantes en el trabajo de Elio Gionola. ‘Mito e follia in Enrico IV’ *La persona nell’opera di Pirandello*. Milán: Mursia, pp. 121 – 140.

¹⁵⁶ Cf: Fox, Arturo A. *El Edipo y el Espejo de Lacan*, Nueva York: Edwin Mellen Press, 2001. La metáfora del espejo, como se irá desgranando a lo largo de este trabajo, constituye un elemento interpretativo fundamental en la literatura de ambos autores, desde la metáfora del teatro como espejo del mundo y su opuesto, el mundo como espejo del teatro, elemento discutido en el apartado 3.4, hasta la importancia del reflejo y del doble en el espejo.

¹⁵⁷ Este aspecto ha sido discutido con anterioridad a la luz de las teorías del filósofo G. H Mead y las dos tradiciones críticas. Véase página 123 de este trabajo.

de los demás, el teatro (como el espejo) puede¹⁵⁸ sostener la identidad» (Kenneth & Kenneth 2008, 68).

La problemática de la otredad es fundamental y muy variada en la literatura pirandelliana, sin embargo, estamos de acuerdo con la afirmación de Salsano: «l'altro, che guarda e mi guarda, è la condanna» (Salsano 2006, 34). Pirandello en su tragedia encamina toda la semántica de la visualidad a la condena del protagonista, incluida la que ejercen los demás personajes sobre él, los que los miran y lo condenan: «Non sono più pazzo? Ma no. Non mi vedete?», pero también: «benissimo, la diffidenza gli fece vedere in me un nemico». Por tanto, la importancia de la mirada y del elemento visual se configuran como centros clave del drama pirandelliano. En el análisis de la cita antes expuesta, podemos, en consecuencia, intercambiar 'vedere' por 'sapere' o 'conoscere', tal y como ocurre en: «È il loro modo di pensare, il loro modo di vedere, di sentire: ciascuno ha il suo!». Además, la forma en que los demás ven al personaje fija definitivamente su máscara: «Eccomi qua! Mi vedete» y «questa cosa orribile, che fa veramente impazzire: che se siete accanto a un altro, e gli guardate gli occhi» (Pirandello 2016, 77).

En *Hamlet* encontramos la misma preponderancia del elemento visual que en *Enrico IV*. Para el príncipe, representarse y hacerse ver es imprescindible. La representación de la propia tragedia ante los demás parece

¹⁵⁸ Esta acotación es nuestra.

ser esencial en la construcción de la realidad del yo y, también, del otro. Este aspecto queda claro con la organización de la obra dentro de la obra:

Hamlet: you shall see anon;
'tis a knavish piece of work:
but what o' that? Your majesty
and we that have free souls,
it touches us not: let the galled
wince, our withers are
unwring
(Shakespeare 2007, 1976).

Hamlet: Lo verás pronto,
Es una obra mala pero
¿a quién le importa?
Tú y yo tenemos almas libres
Estamos a salvo.

Entendemos, tras todo lo dicho, que en el verso shakesperiano «you shall see» representa una situación análoga a la de la tragedia pirandelliana: el verbo ver puede ser, perfectamente, sustituido por comprender. Por tanto, el parlamento de Hamlet contiene un claro mensaje a su interlocutor: «entenderás pronto». Esto demuestra la clarividencia del plan urdido por el príncipe para comprender la realidad de la Corte y, por tanto, del mundo. Gracias a su plan, podrá dividirlo entre unos y otros, entre inocentes (*free souls*) y culpables. Este es, tal y como se evidencia, un recurso más de la dirección del protagonista de la obra desde dentro. Exactamente lo mismo ocurre en *Enrico IV*. Recordemos el siguiente pasaje:

-Enrico IV Eh, cari miei! Bisognerebbe vedere poi che cosa invece par vero a questi centomila altri che non sono detti pazzi, e che spettacolo danno dei loro accordi, fiori di logica! Io so che a me, bambino, appariva vera la luna nel pozzo. E quante cose mi parevano vere! E credevo a tutte quelle che mi dicevano gli

altri, ed ero beato! Perché guai, guai se non vi tenete più forte a ciò che vi par vero oggi, a ciò che vi parrà vero domani, anche se sia l'opposto di ciò che vi pareva vero jeri! Guai se vi affondaste come me a considerare questa cosa orribile, che fa veramente impazzire: che se siete accanto a un altro, e gli guardate gli occhi - come io guardavo un giorno certi occhi - potete figurarvi come un mendico davanti a una porta in cui non potrà mai entrare: chi vi entra, non sarete mai voi, col vostro mondo dentro, come lo vedete e lo tocca- te; ma uno ignoto a voi, come quell'altro nel suo mondo impenetrabile vi vede e vi tocca... [...] Ecco, un po' di luce (Pirandello 2016, 106).

Para el protagonista pirandelliano la configuración del mundo, como el fragmento antes citado demuestra, se divide entre locos y cuerdos, necesariamente lo mismo que para Hamlet: en inocentes y culpables. Sin embargo, en la escena Pirandello dibuja una línea menos clara y, también, mucho menos constante: nada permanece inmutable, el carácter transitorio de la locura tiene un peso fundamental en la concepción del mundo descrita. El uso del pretérito imperfecto mezclado con el presente de indicativo acentúa la sensación de que ninguna de las categorías indicadas es permanente y que la realidad de la cordura y de la locura es, consecuentemente, como la existencia del protagonista: una reformulación del monólogo hamletiano del ser y no ser. Tampoco la verdad parece ser una categoría inmutable, parece que Pirandello estuviese indagando sobre la universalidad de las categorías humanas: ¿qué es aquello que permanece inmutable? Parece que la imagen del personaje, fija en el tiempo es la respuesta. La imagen que sirve para la construcción de una identidad también

es válida para reconocerse y conocer a los demás. Todo esto queda perfectamente reflejado, en la siguiente cita:

-Landolfo Che sarebbero certo una stonatura, se veramente fossero quadri.

-Bertoldo E che sono? non sono quadri?

-Landolfo Sì, se vai a toccarli: quadri. Ma per lui (*accenna misteriosamente a destra, alludendo a Enrico IV*) - che non li tocca.

-Bertoldo No? E che sono allora per lui?

-Landolfo Oh, interpreto, bada! Ma credo che in fondo sia giusto. Immagini, sono. Immagini, come... ecco, come le potrebbe ridare uno specchio, mi spiego? Là, quella (*indica il ritratto di Enrico IV*) rappresenta lui, vivo com'è, in questa sala del trono, che è anch'essa come dev'essere, secondo lo stile dell'epoca. Di che ti meravigli, scusa? Se ti mettono davanti uno specchio, non ti ci vedi forse vivo, d'oggi, vestito così di spoglie antiche? Ebbene, lì, è come se ci fossero due specchi, che ridanno immagini vive, qua in mezzo a un mondo che - non te ne curare-vedrai, vedrai, vivendo con noi, come si ravriverrà tutto anch'esso (Pirandello 2016, 32).

En este sentido, es importante destacar que tanto Veronesi como Gioanola coinciden en señalar que para Pirandello el otro forma parte del yo. A su vez, la constante búsqueda de la identidad está, siempre, sometida a la prisión y tensión de la forma y a la imposibilidad de fijar el torrente continuo de la vida. Es decir, ambos críticos, al analizar en profundidad la obra pirandelliana, parecen llegar (casi) a la misma conclusión que Wilks y Fiedler en su análisis de *Hamlet*: la configuración del teatro como metáfora del

mundo es, en efecto, la prisión de la forma y de la identidad, donde la primera es fija y la búsqueda de la segunda es siempre constante y, en tanto que teatro, se ve a expuesta a los ojos de los demás.

El teatro, como el mundo, es una *mascarada* absurda donde unos entran y salen, y cada cual representa su papel: «all the world is a stage». Y ese papel debe, por fuerza, representarse mientras dure la función. La metáfora del teatro del mundo encierra, necesariamente, la configuración espacio temporal del mundo, pues, el teatro, como el mundo, precisa de un aquí y de un ahora, que no siempre existen, aunque, de facto, lo parezca.

Como hemos apuntado, parece que, en gran medida, Hamlet y Enrico IV transitan en la eterna disquisición del ser y del no ser y, sobre todo, del parecer ser y de la simulación por ser y por parecer ser otro.

3.6 La sensazione della distanza del tempo! Had I but time ... I am dead.

El objetivo principal de este apartado se centra en el estudio de la importancia que, la ficción, la ilusión y el tiempo sentido, juegan en las dos tragedias estudiadas: *Hamlet* y *Enrico IV*. Estos elementos se muestran indispensables a la hora de trazar la ya aludida relación intertextual entre las dos piezas.

Para poder llevar a cabo este objetivo será necesario, primero, partir de todo lo ya analizado con respecto al teatro, entendido como metáfora del mundo, y como una cárcel y como condena y de la centralidad que ocupa en ambos textos la técnica de la metateatralidad, y el papel, por tanto, activo que posee el personaje principal en el desarrollo dramático, como actor y como director de escena, y, después, aplicar dos guías de lectura teórica elaboradas por la escuela crítica francesa.

Por un lado, será necesario aplicar los conceptos de simulacro y simulación¹⁵⁹, desarrollados por Baudrillard; ambos clave, en nuestra

¹⁵⁹ Ambos términos hacen referencia al sistema de representación construido por el filósofo para entender el mundo contemporáneo. Baudrillard elimina de ambos

interpretación de las dos obras ya que, ambas son, en esencia, un simulacro, o cuanto menos, una simulación.

Por otro lado, se ha trabajado con la idea del tiempo, a partir de su concepto de tiempo como duración o *durée*, según los postulados de Henri Bergson¹⁶⁰, pensador fundamental en nuestra lectura, ya que sus postulados sobre la concepción del tiempo y la ilusión del este se constituyen como un elemento trágico esencial en la lectura que aquí presentamos de las dos piezas teatrales.

Jeffrey Allegretti (2017) en su libro sobre el misticismo y la enfermedad de Hamlet, titulado *I am what I was* lleva a cabo, en el título

términos la referencialidad clásica al negar la existencia de una única realidad. Por tanto, la mimesis es imposible. Si no existe la posibilidad mimética, la simulación (y el simulacro) tienen, por tanto, que hacer referencia únicamente a una ilusión, la que se configurará como sustituto de la realidad. Simulacro es, por tanto: «una imagen a semejanza de una idea o de una cosa que la sustituye». Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Madrid: Kairós, 1978, p.23.

¹⁶⁰ Aunque el concepto de *durée* se desarrollará en profundidad en este apartado, creemos que es necesario recordar brevemente qué es lo que entiende el filósofo francés en su elaboración del tiempo como duración. Para Bergson es un error concebir el tiempo como una realidad homogénea, puesto que al hacerlo se mezcla el tiempo con el espacio y, de esa manera, se paraliza el movimiento y se fragmenta su duración, ya que el tiempo es: «una construcción arbitraria humana». Por el contrario, el tiempo entendido como puramente heterogéneo es únicamente duración, pues, será equivalente a una experiencia individual psicológica del individuo. Por tanto, para Bergson el tiempo como duración es, no solo la separación entre tiempo y espacio, sino que también, es la base de la existencia humana. Hay que destacar además que, nuestra lectura del concepto de *durée* está estrechamente relacionado con la simulación de Baudrillard, en tanto que lo esencial a la hora de experimentarlo es su percepción psicológica personal y no la realidad objetivable de éste. La temporalidad, por tanto, se acerca al concepto de una simulación. Véase: Bergson, Henri. *Memoria y Vida*. Barcelona: Altaya, 1994, p. 11.

mismo, un juego de palabras con el que hace referencia a uno de los versos clave de *Hamlet*: «Estoy al nornoroeste de la locura»; en el cual el protagonista reconoce el carácter ficticio de su enajenación y, también, la temporalidad de ésta y, al hacerlo, señala el problema fundamental en el carácter trágico del príncipe: «Hamlet se cimienta en una ficción ilusoria y construye miles» (Allegretti, 2017, 15). De este modo, el crítico, al aludir al concepto de ficción ilusoria, enlaza la tragedia shakesperiana con el pensamiento de Baudrillard, pues Allegretti, a nuestro juicio, está aludiendo al concepto mismo de simulación: «construcción de modelos a partir de ilusiones» (Baudrillard, 1978, 4)¹⁶¹. El crítico titula su libro *I am what I was – Soy lo que fui*¹⁶², y en él aplica algunos postulados críticos que aquí consideramos fundamentales para la comprensión total de las dos piezas estudiadas: el simulacro y la constitución de las ilusiones que de él se desprenden, y su vinculación con la ausencia de una verdad tangible, más allá de la experiencia individual que suplanta la realidad misma.

¹⁶¹ Es necesario recordar que como hemos remarcado con antelación este verso es, en realidad, una coordenada interpretativa esencial pues, se trata a la vez de una confesión y de un autodiagnóstico: solo estoy loco a veces. Para volver sobre el autodiagnóstico y la confesión de Hamlet y su relación con el protagonista pirandelliano se recomienda volver sobre 3.4 de esta Tesis.

¹⁶² Es necesario señalar que el crítico, al sustituir el verso «estoy al nornoroeste de la locura» por «soy lo que fui» da una mayor importancia a la temporalidad y al carácter transitorio de la locura del príncipe shakesperiano. La intención de este ejercicio es remarcar, mediante el uso del verbo ser en pasado, la necesaria articulación temporal de la existencia del protagonista, en tanto, este es, tal y como lo concibe Allegretti, únicamente la representación de su locura. Por tanto, Hamlet está condenado a ser, en efecto, aquello que fue y nada más: la máscara de la locura fingida. En: Allegretti, Jeffrey. *I am what I was: Hamlet between Christian Mysticism and Psychoanalysis*, Independently Published (self-edited), 2017.

El crítico, por tanto, al referirse a los conceptos de hiperrealidad y simulacro en la enfermedad de Hamlet, como factores esenciales para la comprensión total del texto, está, en efecto, haciendo referencia a dos de los conceptos teóricos elaborados por el filósofo francés. Pues, aunque Allegretti no cite expresamente a Baudrillard, los conceptos antes mencionados: hiperrealidad y simulacro, son el núcleo de su estudio sobre la configuración de las artes y las sociedades modernas; estudio que cristaliza en su celebrado ensayo *Simulacra and Simulation* de 1981.

Para este crítico, el problema central en *Hamlet* estriba en el hecho de que todo, necesariamente, «debe articularse como una simulación de una realidad inexistente» (Allegretti 2017, 8), ya que, en esencia, existen múltiples realidades superpuestas que acaban convergiendo en la ficción dirigida por el protagonista y la que, finalmente, suplanta la realidad misma. En consecuencia, si es el sistema de relaciones que construye el príncipe con su plan es el que se entiende como realidad, (sin que éste sea más que una ilusión creída como si fuese una verdad única), estamos ante lo que el filósofo francés entendía por simulacro. En palabras de Baudrillard: «una imagen a semejanza de una idea o de una cosa que la sustituye» (Baudrillard 1978, 23).

La reflexión que hace Allegretti en su lectura de *Hamlet* es aplicable asimismo a nuestra interpretación del concepto de realidad en el teatro

pirandelliano. Por ejemplo, el de Agrigento en su drama *Ciascuno a suo modo*, a través de la figura del personaje denominado *Il Secondo*, expone la misma problemática que el crítico veía en la tragedia shakesperiana: lo verdadero se construye a semejanza de la ficción, la cual acaba por sustituir a la verdad y, por tanto, estamos ante una simulación¹⁶³ elaborada por un personaje. En esencia, se trata de una ilusión, y por ello no puede existir en el drama una única realidad posible:

La negate voi agli altri, dicendo che è una sola e dimenticando che jeri vi pareva un'altra! Perché la avete dagli altri, voi, come una convenzione qualunque, parola vuota: monte, albero, strada, credete che ci sia una «data» realtà; e vi sembra una frode se altri vi scopre ch'era invece un'illusione! Sciocchi! Qua s'insegna che ciascuno se lo deve costruire da sé il terreno sotto i piedi, volta per volta, per ogni passo che vogliamo dare, facendovi crollare quello che non v'appartiene, perché non ve l'eravate costruito da voi e ci camminavate da parassiti, da parassiti, rimpiangendo l'antica poesia perduta! (Pirandello 2007, 63).

¹⁶³ Consideramos que es preciso hacer una breve nota explicativa de lo que aquí se entiende por los conceptos de simulación y disimulación. Desarrollamos nuestra perspectiva semiótica a partir de los conceptos del ser y del no ser, del parecer y del no parecer y del simulacro de Baudrillard (vid nota 2). Para este trabajo hemos desarrollado la siguiente visión: (1) Ser – y no parecer: disimulación. (2) Parecer y no ser: simulación. Muy vinculado con el concepto de simulacro expuesto por Baudrillard, que se explica más adelante en este mismo trabajo. Baste ahora referirse a este concepto como identificación del referente con el modelo es, por tanto, un concepto ligado al de no realidad y a la negación del sentido de lo real. (3) No ser y no parecer, la doble negativa, es lo que entendemos por engaño (falsificación) (Baudrillard 1978, 3-18).

En la cita pirandelliana se observa que, en efecto, el autor señala la imposibilidad de conocer una única realidad, en tanto que ésta es una construcción, una ilusión, elaborada casi día a día por cada uno de los personajes, intervinientes en el complejo sistema de relaciones que componen la obra. En consecuencia, la enunciación pirandelliana sustenta esta lectura: «jeri vi pareva un'altra ... ciascuno se lo deve costruire da sé».

De la cita anterior se desprende también otra reflexión fundamental para comprender la dramaturgia pirandelliana: la problemática del tiempo¹⁶⁴. La construcción del texto incide en la interpretación del peso del tiempo en el drama: «La negate voi agli altri, dicendo che è una sola e dimenticando che jeri vi pareva un'altra! Perché la avete dagli altri, voi, come una convenzione qualunque, parola vuota: monte, albero, strada, credete che ci sia una data realtà» (Pirandello 2016, 63); parafraseando el texto: se niega hoy aquello que se entendía como real ayer. Por tanto, la ilusión de la realidad se construye sobre la temporalidad y su respectiva interpretación.

A su vez, la centralidad de la interpretación del tiempo, entendido como factor determinante en la comprensión total del drama, encuentra su

¹⁶⁴ El tiempo como problema en la interpretación de la literatura pirandelliana es el punto de partida para el estudio que hace Roberto Gigliucci. En: Gigliucci, R. *Soggetto, pensiero e tempo in Pirandello*. Padua: Esedra, 2021. El trabajo de Gigliucci está, sin duda, muy influido por el trabajo de Dimitra Giannara en el que la crítica expone que «tutto rompe per sempre con il *continuum* temporale del discorso narrativo, tutto è nel soggetto», en: Giannara, Dimitra. *La nozione del tempo nelle opere di Luigi Pirandello*. Roma: Edicampus, 2014, p. 12.

máxima expresión en una sola frase de la tragedia de Enrico IV: «la sensazione della distanza del tempo». La enunciación del personaje del doctor encapsula toda la dimensión trágica del personaje principal: el tiempo robado que, necesariamente, cristaliza en una identidad perdida y en una verdad negada. Estas circunstancias son las que acaban por provocar la fosilización total de la máscara de la locura fingida y la condena del protagonista a una existencia dentro de la propia ficción. Este hecho aboca al personaje a tener, necesariamente, solo una sensación distante del paso del tiempo y no una experimentación real de este. La frase de Enrico IV se muestra, por tanto, en perfecta consonancia con la tragedia shakesperiana y con el deseo casi irreprimible de Hamlet por ser el dueño del tiempo: «time be thine» – «que el tiempo sea nuestro». Ambos, sin embargo, son víctimas de la construcción de un tiempo que se articula como una condena: su existencia solo es posible dentro de su propia ficción, y ésta cristaliza en el drama que los protagonistas dirigen desde dentro. Éste durará únicamente el tiempo que ambos necesiten para llevar a cabo el plan elaborado para el objetivo último: conocer la verdad negada. Éste es, sin duda, el momento álgido de ambas tragedias que, como ya hemos apuntado, ancla al personaje en una dimensión existencial trágica: el conocimiento no los hace más libres, sino que los condena y aboca al fin último del drama: su muerte, pues la existencia del personaje-actor y director solo se puede garantizar, en efecto,

mediante su ficción, la cual, necesariamente, como hemos demostrado, se convierte en su única realidad posible¹⁶⁵.

Por tanto, si la única articulación posible de la realidad se desarrolla dentro del drama y ésta es la ilusión creada por la ficción del personaje-actor que dirige la obra desde dentro, estamos ante lo que Baudrillard denominó simulación: «una imagen a semejanza de una idea que la sustituye» (Baudrillard 1978, 23). Además, esa ilusión de la realidad, en ambas obras, se construye sobre un tiempo necesariamente experimentado como sensación, tal y como Pirandello hace explícito en su *Enrico IV* «sensazione della distanza del tempo» (Pirandello 2016, 83), y no como concatenación de hechos. Puesto que el peso fundamental de la acción dramática recae sobre la palabra y no sobre la acción. En consecuencia, nos encontramos con lo que Bergson entendía por *durée*, realidad temporal «equivalente a una experiencia individual» (Bergson 1994, 11). Ésta, en el caso de las obras aquí estudiadas, radica en la construcción de la ficción desde dentro y, por tanto, en la necesaria temporalidad del plan urdido por los protagonistas. Así pues, en nuestra opinión, el simulacro y el tiempo como duración, son dos conceptos estrechamente relacionados entre sí. Este hecho se debe a que ambos planteamientos críticos subyacen a la construcción de la ficción que domina ambas obras.

¹⁶⁵ Vid: páginas 152, 176 – 177 de este trabajo.

Asimismo, Allegretti en su interpretación alude a la misma problemática que hemos expuesto más arriba: la ilusión de la realidad y la articulación de ésta sobre el tiempo construido a través de la ficción del personaje. Por eso, cuando define la enfermedad de Hamlet como «el producto del tiempo» (Allegretti 2017, 33), creemos que, aunque no de manera explícita, el crítico está aludiendo al concepto bergsoniano de la duración temporal, matizado través de la reflexión en torno al pensamiento de Baudrillard, ya que el tiempo en la tragedia del bardo se muestra como una de las claves interpretativas de la acción dramática, y ésta, a su vez, es su única realidad posible.

Allegretti con este análisis se muestra en consonancia con otros grandes nombres de la tradición shakesperiana, como por ejemplo Kott, quien señalaba, en el mismo sentido, que «la mayoría de los eventos en la tragedia son psicológicos: descubrimientos, dudas, pensamientos ... entendidos como sustitutos de la acción y que marcan el tiempo del plan» (Kott 1972, 69). Eventos que se sustentan en el poder performativo de la palabra.

Esta interpretación del crítico polaco se encuentra, por su parte, en consonancia con la de A. C. Bradley, cuando señala que «el tiempo acaba por generar al personaje de Hamlet» (Bradley 1955, 19). Esta visión a su vez está en estrecha consonancia con la lectura que Matteo Veronesi hace de la

tragedia pirandelliana, al aludir al concepto de «*illusione del tempo*» (Veronesi 2007, 41). Para el crítico italiano el tiempo es solo una ilusión en la tragedia pirandelliana, ya que no existen indicadores que marquen su paso; no existen referencias cronológicas, solo existen la identidad subjetiva del protagonista y sus fragmentos del tiempo: «*l'identità soggettiva e i suoi frammenti di tempo*» (Veronesi 2007, 101). Y, consecuentemente, aunque de manera indirecta, el crítico está conectando la tragedia pirandelliana con el concepto bergsoniano del tiempo como duración.

Por tanto, de cuanto ha presentado la crítica sobre la ilusión de la realidad y del tiempo en las dos obras analizadas se desprende una reflexión clave: la experiencia temporal está estrechamente relacionada con la construcción de la ilusión acerca de la existencia de un mundo real, aunque en realidad solo existe el plan urdido por los protagonistas. Y la ilusión de una realidad externa, además de con el tiempo, se relaciona con la ficción que articula la identidad del personaje principal como personaje-actor y director. Por tanto, tanto el simulacro (la ilusión que suplanta a la realidad) como la *durée* (el sentimiento del tiempo como experiencia individual), están vinculados en las dos piezas teatrales con la expresión del ser, del parecer y del fingir ya que, de facto, ambas tragedias parecen querer «transformar la historia en Historia» (Baldini 1965, 129); es decir, mediante la experiencia

individual del tiempo sentido, parece quererse sustituir y suplantar la realidad por la ilusión de esta¹⁶⁶.

Por consiguiente, en consonancia con el pensamiento de Baudrillard, la construcción de la ilusión, en las dos obras, se fundamenta en la tensión entre el simulacro y la realidad. Para el filósofo francés, cuando la ilusión de lo real suplanta a la realidad misma, se crea lo que él definió como hiperrealidad o «la incapacidad de distinguir lo cierto de lo que solo tiene apariencia de real» (Baudrillard 1978, 6); es decir, no se puede discernir qué es simulacro y qué no lo es.

Es importante destacar además que el filósofo francés basa su discurso acerca del simulacro en un concepto previo esencial: la simulación o «la construcción de un modelo sin un referente real sólido» (Baudrillard 1978, 5). El simulacro, por tanto, tiene un significado profundo muy importante pues, se muestra como un fragmento casi alegórico de la simulación que, por su propia naturaleza, cuestiona los límites de la representatividad de aquello que es real o, al menos, tiene apariencia de tal; por ese motivo, el autor se cuestiona: ¿es representable la realidad?, ¿existe una realidad o ésta solo

¹⁶⁶ En ambas obras se alude a un realidad externa previa que, poco a poco, pierde peso argumental y temático para dar paso a la construcción de la ficción. En *Hamlet*, el asesinato del rey no es, en esencia, conforme avanza el drama el hecho fundamental del mismo. Del mismo modo, el atentado contra la vida de *Enrico IV*, tampoco, se articula como el núcleo fundamental de la tragedia. En ambos casos, la experiencia individual y el plan de los protagonistas suplantan la realidad.

existe en la simulación? (Baudrillard 1978, 6 – 13). Y como, por razones evidentes, no todo lo que puede ser realidad puede ser representado, ésta se fragmenta y, a su vez, necesariamente, se fragmenta su simulación. Ese es el momento en que nace, el simulacro. El discurso, desde esta perspectiva, se crea sobre un montaje de fragmentos que pueden o no tener nexos en común. Como ocurre con los mapas¹⁶⁷, por ejemplo, donde, en su configuración intelectual, la referencia no existe y se crea artificialmente, mediante la reconstrucción simbólica simulada (Baudrillard 1994, 3-15). Este hecho nos hace pensar en la especial relación que existe entre este concepto, el simulacro como parte de esencial de la simulación, y su relación con la expresión de la identidad en *Uno, nessuno e centomila*: «pensateci bene: un minuto fa, prima che vi capitasse questo caso, voi eravate un altro; non solo, ma voi eravate anche cento altri, centomila altri. E non c'è da farne, credete a me, nessuna meraviglia. Vedete piuttosto se vi sembra di poter essere così sicuro che di qui a domani sarete quel che assumete di essere oggi»

¹⁶⁷ El mapa es la metáfora elegida por Baudrillard para señalar la fragmentación de la simulación de la realidad. El filósofo francés recurre al relato alegórico de Borges para explicar su simulacro: «En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio, toda una provincia. Con el tiempo, esos mapas desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la Cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y de los inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas» Baudrillard, J. *Simulacra and Simulation*. Michigan: Michigan University, 1978, pp. 2-3.

(Pirandello 2013, 43). Tal hecho, nos aventuramos a decir, supondría que el simulacro y la simulación, ligados a la técnica metateatral, nos acercan en cierta manera al laberinto interpretativo que suponen la posmodernidad y la transmodernidad.

Esto también nos devuelve, necesariamente, a la fragmentación simulada de la identidad de Hamlet, que se hace evidente hacia el final del segundo acto: «God has given you one face, and you make yourself another» – «Dios te ha dado una cara y tú te has hecho otra», así como a la célebre interpelación del príncipe a su tío y usurpador: «We know what we are, but not what we may be» – «Sabemos quién somos ahora, pero no quién podemos llegar a ser» (Shakespeareare 2007, 2000). Todo lo anterior, conecta, necesariamente, con la expresión simulada de la identidad de Enrico IV, diagnosticada en escena por el personaje del doctor: «Mi pare che si riequilibri a stento, ormai, nella sua personalità soprammessa» (Pirandello 2016, 76).

Al contrastar el pensamiento de Baudrillard con el estudio crítico de la expresión, necesariamente, fingida de la identidad en las dos piezas teatrales estudiadas, se desprende una idea clave: lo real, en la poética de ambos autores, queda relegado a un segundo plano y es sustituido por, primero, la simulación (la ideación o ensoñación del plan por hacer) y, después, por el simulacro (los fragmentos del plan que van sucediéndose).

Este fenómeno que el pensador francés atribuye a la posmodernidad y que, según críticos como Lyotard¹⁶⁸, supone una especie de mito fundacional de la crítica posmoderna, creemos que, en efecto, puede aplicarse a la lectura de *Hamlet* y, también, a la de *Enrico IV*. Si en la simulación de la realidad, la ilusión de ésta se configura como lo esencial, generando un simulacro que funciona como si fuese lo único real, la ficción de la locura de los protagonistas, junto con sus planes para conocer la verdad oculta, se muestran, entonces, como ejemplos perfectos para ilustrar lo que son la simulación y el simulacro, pues la locura fingida de ambos, constituye no solo la realidad del personaje principal, sino que, mediante el plan que ellos llevan a cabo, ésta se articula como elemento esencial que da sentido a las dos tragedias y, además, como el motor de la acción dramática en sí. El plan, por tanto, desgranado en eventos, suplanta a la realidad y se constituye como un ejemplo perfecto de simulacro.

Es conveniente recordad ahora que para Baudrillard, «el simulacro es verdadero y no es lo que oculta la verdad» (Baudrillard 1978, 22), sino que «es el concepto mismo de verdad, entendido como realidad única, lo que oculta que no existe una sola verdad, y pretender negar que solo existe la experiencia individual en un tiempo y un momento determinados» (Baudrillard 1978, 78). Esta reflexión del filósofo francés nos devuelve a la

¹⁶⁸ Este hecho se ve, por ejemplo en: Lyotard, Jean-François, *La condición posmoderna*, Madrid: Catedra, 2006, 6.

cita pirandelliana de *Ciascuno a suo modo*: «dicendo che è una sola e dimenticando che jeri vi pareva un'altra! Perché la avete dagli altri, voi, come una convenzione qualunque, parola vuota: monte, albero, strada, credete che ci sia una «data» realtà; e vi sembra una frode se altri vi scopre ch'era invece un'illusione» (Pirandello 2016, 63).

El pensador francés, al aludir a la veracidad del simulacro y a la negación de una única realidad sujeta a mecanismos de construcción y deconstrucción¹⁶⁹, se encuentra en perfecta sintonía con el pensamiento pirandelliano expresado en su *Umorismo*, ya que éste se cimienta, en nuestra opinión, sobre un simulacro:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti non si sa di quale orribile manteca e poi tutta goffamente imbellata e parata d'abiti giovanilili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contratio di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, laborando in me, ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi fatto passare questo sentimento del contrario. È qui

¹⁶⁹ Entendemos aquí por deconstrucción como lo plantea Bloom en 2010. Bloom desplaza la deconstrucción tradicional hacia una «lucha entre textos» que sirven para generar signos que dan vida a otros textos, para sistematizar su deconstrucción pragmática. En palabras del propio Bloom: «La literatura que no conecta con nada, que carece de objeto y de tema, que carece de una moraleja y de un contexto dialéctico, no es más que bla bla bla». Por tanto, la visión de Bloom de la deconstrucción conecta con la intertextualidad. En: Bloom, H. *Deconstrucción y crítica*. Barcelona: Siglo XXI Editores, 2010.

tutta la difference tra il comico e l'umoristico. (Pirandello 1995, 173)

Para Pirandello los cimientos de la *commedia moderna*, y de todo el teatro moderno, se encuentran justo ahí, en el simulacro que la *vecchia signora* intenta llevar a cabo. Al negarse a sí misma *una* realidad, mediante la ficción y la ilusión, como Hamlet y Enrico IV, abre, en efecto, un abanico de realidades posibles. Una posible interpretación es la que apunta el propio autor, que lo hace para conseguir un fin: mantener a su marido junto a ella; otra de las posibles interpretaciones, muy similar, pero no por ello necesariamente la misma, es que de ese modo y únicamente mediante esa ficción puede constituirse en el objeto de deseo de la persona amada, y por tanto, la simulación se constituiría como la construcción de una identidad simulada casi impuesta, necesariamente, por el otro.

Podemos, al tomar en consideración ambas posibles interpretaciones, afirmar que desde los inicios de la concepción y de la reflexión sobre el arte (y su arte), Pirandello tiene muy clara la función de la ficción, concebida como creación de una ilusión sobrepuesta a la realidad y, también, articulada como vehículo de expresión de la identidad del personaje. Estamos ante lo que Leone de Castris define como «un processo di interrogazione costante e cosciente sull'arte del fingere» (de Castris 1974, 17) y, por tanto, también del actuar fingiendo dentro de la literatura. La ficción, articulada en

simulaciones y simulacros, parece configurarse, por tanto, en la literatura pirandelliana como un elemento y una condición inherentes al arte, dado que del pasaje más arriba citado se deduce que el arte, para el siciliano, es fundamentalmente un simulacro¹⁷⁰.

En este mismo sentido, la simulación y simulacro como sustento de la ficción y de la ilusión de una realidad, está en la base de la obra de Shakespeare. En este sentido, Mifflin afirma que «todo en Shakespeare está al servicio del arte de la ficción para construir la ilusión» (Mifflin 1982, 17). Esta concepción, más tarde fue reelaborada por Frye, en clara alusión al verso hamletiano clave en el empleo de la técnica metateatral, al sustituir la obra por el engaño y la ficción: «con la ficción y con el engaño, con nada más será» (Frye 1997, 69) afirma que la ilusión de una realidad está en la base misma de la obra. Por tanto, la ficción como elemento clave de la simulación están la base misma de la concepción del drama en Shakespeare. Algo que, por su parte, para Bloom, en consonancia con ambos autores, es una de las grandes características de la dramaturgia del bardo: «Shakespeare construye fundamentalmente ilusiones que parecen tan reales como los seres humanos» (Bloom 1999, 558).

¹⁷⁰ Inevitable no recordar de nuevo el famoso pasaje *Lo strappo nel cielo di carta* de *Il fu mattia Pascal*.

Esta ilusión construida como sustituto de la realidad tiene lugar, también, en *Enrico IV*: la ficción y el simulacro son elementos fundamentales de su configuración dramática. Hemos argumentado ya que la ficción de la locura del protagonista es necesariamente un elemento en la dirección del drama, y se ha aludido, también, a la necesidad que el protagonista tiene de fingir para conocer la verdad y a cómo la fosilización de la máscara fija su existencia dramática sin nombre en la eternidad del tiempo sentido. En consecuencia, al hilo de las reflexiones en torno a la simulación, dentro de la obra del autor siciliano, a su emperador se le garantiza una existencia, en tanto que la ficción y el simulacro son, a la vez, forma y máscara, y por ello, su ser y su parecer. Con esta ecuación Pirandello parece sustituir el no ser del famoso monólogo hamletiano por un parecer y, por tanto, construye un ‘ser o parecer’. Así, el siciliano dota a su personaje principal de una carga dramática esencial: es y no es, solo parece ser, el emperador bajo la máscara. En definitiva, como la *vecchia signora* del *Umorismo*, el personaje sin nombre se configura, desde el diálogo con el soliloquio hamletiano, como una simulación y un simulacro. De este modo, también, se le niega, en último lugar la capacidad del ser, y queda, necesariamente, relegado a la eternidad del parecer ser y del fingir ser: la máscara.

Así, con esta mínima sustitución en los términos del soliloquio hamletiano, se abre todo un arco interpretativo cuasi filosófico dentro de la literatura pirandelliana: el juego entre el ser y el parecer (la ficción y el

simulacro), entre el *essere* y el *apparire*. Esta tensión es una constante que subyace al sentido último de la obra: Enrico IV es, aunque solo lo parece, el emperador, del mismo modo que ocurre en Hamlet, que se debate entre ser lo que de él se espera (un buen hijo que vengue la muerte del padre) y parecer un loco a los ojos de los demás para dar cumplimiento a su objetivo de conocer la verdad. Por tanto, los términos apuntados Baudrillard, simulación y simulacro, son del todo aplicables a la interpretación de ambas piezas teatrales.

Esta interpretación se ve reforzada por la crítica que Robert N. Watson hace de la tragedia shakesperiana, cuando resalta que «es más importante lo que a los demás se les hace creer que lo que se es realmente» (Watson 2013, 172). Coincide con Watson la descripción que hace Colin Burrow de la mimesis y la ficción en la tragedia del bardo, cuando resalta que «la tragedia es un ejercicio de mimesis y antimimesis, una simulación en forma dramática, donde el drama y la *farsa*¹⁷¹ sirven para lograr un momento catártico» (Burrow 2013, 3)¹⁷². Es esencial destacar que lo que para Burrow

¹⁷¹ Hemos optado por traducir el término original *show* por ‘farsa’ pues, a nuestro juicio, representa y encapsula el significado que Burrow pretender darle: un término del teatro aplicado al teatro. El ejercicio de Burrow en el uso de *show* es, a nuestro juicio, un ejercicio de semántica autorreferencial y con ‘farsa’ creemos que mantenemos la intensidad y la intensión de este.

¹⁷² La descripción que Burrow lleva a cabo es, en parte, un préstamo de lectura crítica elaborada por Michael Winterbottom y el sentimiento de la catarsis trágica en la tragedia shakesperiana como herencia del teatro clásico. Winterbottom, Michael, *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations*, Oxford: Oxford University Press, 1972, p.72.

es la farsa, el *show*, para algunos críticos del teatro pirandelliano es la *pupazzata*¹⁷³. Algo que el propio Pirandello hace explícito en una de sus cartas a su hermana Lina:

Quando tu riesci a non aver più un ideale, perché osservando la vita sembra un enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai; quando tu non hai più un sentimento, perché sei riuscito a non stimare, a non curare più gli uomini e le cose, e ti manca perciò l'abitudine, che non trovi, e l'occupazione, che sdegni? Quando tu, in una parola, vivrai senza la vita, penserai senza un pensiero, sentirai senza cuore? Allora tu non saprai che fare: sarai un viandante senza casa, un 197ccello senza nido. Io sono così.¹⁷⁴

De las palabras del siciliano se desprende una reflexión fundamental para nuestra interpretación: cuando Pirandello alude a la *pupazzata*, alude a lo que aquí se entiende por *farsa* (ficción¹⁷⁵) y, por ende, el sentido de su tragedia debe ser el mismo que Burrow otorgaba a la tragedia en Shakesperare: «mímesis y simulación (...) *farsa* para lograr un momento catártico». Estamos, de nuevo, ante la dicotomía pirandelliana por excelencia: la tensión entre la forma y la vida, expresada, como se ya se ha

¹⁷³ A este respecto es importante destacar el trabajo de Alessandro Quinti y su recopilación de momentos en los cuales la literatura pirandelliana gira en torno a dos grandes temas y obsesiones, como son la *pupazzata* y la risa. En: Quinti, Alessandro. *Pirandello: ritratto di un narratore*. Roma: Newton Compton Editori, 2019.

¹⁷⁴ En: Marsili, Renata (ed.). *Luigi Pirandello: Lettere alla sorella Lina pittrice*. Roma: Gangemi Editore, 2011, carta del 13 de octubre de 1886.

¹⁷⁵ Para volver sobre el sentido de *farsa* (vid página 200). De ahora en adelante, lo mantendremos según nuestra lectura y traducción de ambos textos: Burrow (1955) y Pirandello (1886).

dicho, a través de su reinterpretación del monólogo hamletiano del ser y del no ser: ser o parecer esa es la cuestión.

Si atendemos a todo lo anterior, no podemos sino pensar que en todo lo dicho hasta ahora sobre el simulacro y la simulación guarda una estrecha relación con uno de los argumentos centrales en el teatro pirandelliano de los años veinte: el contraste entre la ilusión y la realidad que cristalizan en una incasable búsqueda de la realidad de la identidad del personaje, abocado, en la mayoría de los casos, a transitar el monólogo hamletiano en busca de la verdad y del sentido de ésta. En este sentido, el conflicto entre la ilusión de la realidad y la realidad misma, presente en toda la simulación, alcanza su perfección excelsa¹⁷⁶ en el drama de Enrico IV:

La vita, caro barone, riprende! Qua [...] diventerà subito reale anche per lui; e lo tatterrà subito, strappandogli a un tratto l'illusione e scoprendogli che sono appena venti gli ottocent'anni che lei dice! Sarà, guardi, come certi trucchi, quello del salto nel vuoto, per esempio, del rito massonico, che pare chi sa che cosa, e poi alla fine s'è sceso uno scalino (Pirandello 2016, 79).

Como sabemos, en la cita anterior habla el personaje del médico, la figura dentro del drama que representa la ciencia y, por ende, el conocimiento

¹⁷⁶ Excelso es el adjetivo, a nuestro juicio, acertado que Veronesi le atribuye al drama de Enrico IV en su comparación con *Filoctetes* de Sófocles. En: Veronesi, Matteo, *Pirandello*, Nápoles: Liguori Editori, 2007, p.41.

verificable, que no por ello, necesariamente verdadero, de lo real, ya que no existe una sola verdad, solo existe el engaño que lleva a cabo el protagonista para conocerla. Por tanto, en el drama solo existe la ilusión de la realidad. Hecho que se acentúa, cuando comprendemos que el médico quiere curar de su locura a un personaje, que en efecto, no lo está. De este modo, la única realidad, que a priori puede ser considerada como objetivable, el conocimiento científico, queda totalmente desactivada y cuestionada. En consecuencia, el drama, puede existir, en tanto que existe una simulación y una *farsa* que configuran todo el universo dramático de la obra: el tiempo, el lugar y la acción; todo está al servicio de la *pupazzata*.

El fragmento más arriba citado nos devuelve a una de las reflexiones más importantes de Adriano Tilgher con respecto a la concepción de la dramaturgia pirandelliana: «Pirandello conosce bene il pensiero di Bergson» (Tilgher 2012, 87). Con esta afirmación el crítico italiano pretende, sin duda, acercar el pensamiento literario pirandelliano a los postulados filosóficos del pensador francés. Tilgher en su concepción del teatro pirandelliano ve dos postulados fundamentales de Bergson reflejados en la obra del siciliano: la concepción de la risa¹⁷⁷, concebida como base de su humorismo y la concepción del tiempo entendido como duración o *durée*.

¹⁷⁷ La importancia de la risa en la obra de Pirandello es esencial y se constituye como una clave interpretativa fundamental, sin embargo, no es el objeto de este trabajo analizarla. Para conocer cuánto Bergson ha dicho sobre la risa y su función en el arte se recomienda: Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de*

Al respecto del tiempo como duración, se ha comentado en este mismo apartado que el aspecto significativo del mismo es la identificación del tiempo con la experiencia individual. Para el filósofo es un error de interpretación de la temporalidad mezclarlo con el espacio, pues el último es siempre una constante y el primero no es más que la sensación individual que se genera a la luz de la ilusión de la realidad existente (y por tanto relacionado con el simulacro de Baudrillard); en palabras de Bergson: «El tiempo es una construcción arbitraria humana» (Bergson 1994, 11). Por el contrario, «el tiempo entendido como realidad puramente heterogénea es únicamente duración, pues, será equivalente a una experiencia individual psicológica del individuo» (Bergson 1994, 11). Por tanto, para Bergson el tiempo como duración es, no solo la separación entre tiempo y espacio, sino que también, «es la base de la existencia humana» (Bergson 1994, 11).

Una de las reflexiones fundamentales de Bergson, que entroncan directamente con nuestra interpretación de las dos obras, reside en el hecho de que pensar en el tiempo, a través del movimiento y del espacio, es un error (Bergson 1994, 11), pues apenas existen movimientos dentro de las piezas: el drama se desarrolla en un espacio que permanece invariable en toda la

lo cómico. Madrid: Alianza Editorial, 2016. También, para saber cuánto de la risa bergsoniana hay en el autor siciliano: Eco, Umberto. *The limits of interpretations*. Indiana: Indiana University Press, 1994, en especial, el capítulo número once “Pirandello Ridens” pp.163 - 173.

obra: el espacio que constituye la Corte y, en concreto, el salón principal de ésta, en ambas piezas¹⁷⁸.

En realidad, lo que produce, para el pensador, el paso del tiempo no es el movimiento en el espacio, sino el cambio de estado psicológico. Estos estados forman «una secuencia lógica de hechos yuxtapuestos que generan la sensación del fluir del tiempo» (Bergson 1994, 16). De este modo, Bergson se distancia de la concepción clásica y einsteniana del tiempo, entendido por medio del espacio y el movimiento (la medición cronológica matemática queda anulada en el pensamiento del filósofo), para acercar su reflexión sobre la realidad del hecho temporal a la experiencia individual y al tiempo percibido. Tal y como él mismo lo definió: «Creo que si todo pasa, nada existe; y que si la realidad es movilidad en un espacio, no existe en el momento en que se la piensa, escapa al pensamiento» (Bergson 1994, 21).

Entonces, a la luz del tiempo como duración y a la esencial importancia que esta tiene para Bergson, el drama de Enrico IV alcanza una nueva dimensión, pues, el tiempo y el espacio parecen cumplir los postulados descritos por el pensador francés: la sensación del paso del tiempo reside en una experiencia individual y no en la sucesión de hechos o movimientos

¹⁷⁸ Esta reflexión en torno a la invariabilidad del espacio en las dos tragedias nos devuelve, necesariamente, a la configuración que hace Macchia en su estudio sobre el espacio en Pirandello y como éste se convierte en una *stanza della tortura*. En: Macchia, Giovanni. *Pirandello o la stanza della tortura*. Roma: Mondadori, 1992, pp. 13 – 33.

acaecidos en un espacio, que, de facto, es siempre el mismo: la simulación de la Corte del emperador Enrique IV, y en concreto, el salón del trono. En consonancia con todo lo anterior:

No. Perché la vita, caro barone, riprende! Qua - questa nostra - diventerà subito reale anche per lui; e lo tratterrà subito, strappandogli a un tratto l'illusione e scoprendogli che sono appena venti gli ottocent'anni che lei dice! Sarà, guardi, come certi trucchi, quello del salto nel vuoto, per esempio, del rito massonico, che pare chi sa che cosa, e poi alla fine s'è sceso uno scalino (Pirandello 20216, 86)

El espacio en la tragedia pirandelliana es inmutable (como lo es en *Hamlet*), es siempre el salón del trono. Sin embargo, la sensación del pasar del tiempo es innegable y éste se construye sobre la ficción y la ilusión de la realidad. Esta reflexión en torno a tiempo en la tragedia nos devuelve a uno de los enunciados más célebres del siciliano, que demuestra que Tilgher supo ver en Pirandello, en varios momentos de sus comentarios críticos, la concepción del tiempo de Bergson:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate dentro e fuori di noi, perché noi siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato non cessi' (Pirandello 1995, 176)

De nuevo, necesariamente, nos encontramos ante el concepto de hiperrealidad, la que nace del pensamiento en torno al simulacro (la incapacidad de distinguir lo cierto de lo que solo tiene apariencia de real), y su relación con la relatividad de la identidad y la expresión más íntima del ser, en tanto que «fenómeno definitorio del tiempo del hombre» (Baudrillard 1978, 23). Por tanto, la definición que hace el filósofo se encuentra estrechamente relacionada con el tiempo como duración de Bergson, ya que éste puede entenderse como la simulación de un tiempo dado, puesto que, lo que fundamentalmente prima es la experiencia individual y no la realidad objetivable del tiempo en sí mismo. Todo ello, se encuentra, en nuestra opinión, sintetizado en el *flusso continuo della vita* enunciado por Pirandello en su ensayo y en su *Enrico IV*, donde el tiempo es, en esencia, uno de los problemas hermenéuticos fundamentales que encontramos en la interpretación pues, el protagonista, transita entre la disimulación, la simulación y el simulacro, y tal hecho hace que nos preguntemos: ¿se puede permanecer fijo e inmutable en el tiempo?¹⁷⁹ Solo la forma, en clara oposición a la vida, puede permitir la sensación individual de inmutabilidad del personaje (en el tiempo), a través de la fosilización de la máscara; solo la simulación y el simulacro, unidos al tiempo como duración pueden hacerlo:

Aspettiamo, con pazienza. Tanto, si farà tutto in un momento e dev'esser di sera. Se riusciamo a scollarlo dicevo, a spezzare

¹⁷⁹ Tal y como se declara el protagonista: «fisso in questa eternità di maschera». En: Pirandello, Luigi. *Enrico IV*. Milán: BUR, 2016, 102.

d'un colpo con questo strappo violento i fili già allentati che lo legano ancora alla sua finzione, ridandogli quello che egli stesso chiede (l'ha detto: «Non si può aver sempre ventisei anni, Madonna!») la liberazione da questa condanna che pare a lui stesso una condanna: ecco, insomma, se otteniamo che riacquisti d'un tratto la sensazione della distanza del tempo (Pirandello 2016, 86)

Asimismo, la diferencia entre la realidad y la ilusión tampoco le es ajena al teatro de Shakespeare. El tratamiento de las identidades es un tema muy fecundo en la tradición crítica literaria que se ocupa de la dramaturgia del bardo. La razón fundamental para esta afirmación la encontramos en la crítica que hace Bloom al verso hamletiano «the play's the thing» – «con la obra será y con nada más». En su interpretación, el crítico americano intercambia el término obra por juego; «con el juego será y nada más», por tanto, con la sustitución, se refuerza la sensación ficcionalidad dentro de la obra.

En este mismo sentido, es destacable recordar que A. C Bradley señalaba en su crítica que «todo en Hamlet tiene carácter ficticio» (Bradley 1955, 76) lo cual cristaliza en la definición que el crítico da de la máscara de la locura del príncipe como «el arte de disimular» (Bradley 1955, 80). Este aspecto está presente también en la lectura que Kott desarrolla con respecto al drama shakesperiano, cuando señala que «Hamlet no es honesto con ningún personaje porque de ello depende el drama»; es decir, el drama depende de que los demás crean su mentira, su ficción, y, por eso,

necesariamente, debe residir, también, en que ésta sustituya a la realidad: el príncipe no ha vengado la muerte del padre (Kott 1972,33). Todas estas lecturas críticas están, en esencia, relacionadas con la pregunta que al respecto de la simulación y la disimulación del personaje shakesperiano, se hizo el escritor Henry James: «¿qué es un personaje sino todo lo que le esconde a los demás y está por descubrir?» (James 1884, 319).

La respuesta a la pregunta de James creemos que se encuentra en lo que Bloom denominó la invención de lo humano: «el personaje en Shakespeare finge el carácter humano y, por eso, necesita dotarse de la ilusión más que de la realidad» (Bloom 1999, 55). Sin embargo, el personaje, en tanto que ficción, «siempre es la suplantación de la realidad» (Bloom 1999, 567). Por esto mismo, la ficción en *Hamlet* se evidencia con la enunciación de la ficción de la locura: «I am but mad north-north- west»- «estoy al nornoroeste de la locura» y en «You cannot take from me anything that I wil more willingly withal» – «No vas a conseguir de mí más de lo que yo quiera darte».

En esencia, el mundo descrito en *Hamlet* encaja perfectamente con lo definido por Baudrillard como simulacro: «una imagen a semejanza de una idea» (Baudrillard 1978, 23), y el protagonista, con su ficción dentro del drama y su dirección del mismo, crea un mundo análogo a sí mismo. Como ocurre en *Enrico IV*, donde la escena se describe como un mundo, casi

paralelo «qua in mezzo a un mondo», ya que parece que existe, en sustancia, la ilusión de un mundo exterior, en el que no es posible la existencia del personaje principal. Y, además, una vez se lleva a cabo la tragedia mediante la finalización del plan urdido por el protagonista, no es posible tampoco, la existencia, fuera del drama, de ninguno de los demás personajes. Todos se ven abocados como Enrico IV a ser: «un poverino già fuori dal mondo, fuori del tempo, fuori della vita!» (Pirandello 2016, 76). Todos los personajes que componen la tragedia están abocados, necesariamente, a perpetuarla para siempre y por ello a «rimasticare la vita dei morti».

Tampoco, según nuestra interpretación, es ajeno al teatro de Shakespeare el juego que hemos descrito para la dramaturgia pirandelliana, entre la ficción y su configuración del tiempo (de corte bergsoniano). Hecho que incide en la modernidad del teatro del bardo. Por eso mismo, creemos que el concepto elaborado bergsoniano del tiempo como duración o *durée*, es aplicable a su dramaturgia, aunque ésta le preceda y por este mismo motivo, quizá constituya una influencia en la conceptualización de la temporalidad del pensador francés. El drama shakesperiano en el que más se evidencia y explicita este mecanismo es en *Richard III*. En esta tragedia Shakespeare juega con el tiempo y su experiencia a su antojo. Lombardo señalaba que: «nessun' altra tragedia ha la capacità di mostrare il tempo come elastico» (Lombardo 1997, 6). Por esta razón, por la elasticidad del tiempo, evidenciada en la percepción individual del mismo, ocho años encajan en dos

días, sin que el ritmo vertiginoso de la acción haga imposible el seguimiento del drama ni configure conflictos interpretativos.

Esta visión crítica del italiano está en perfecta consonancia con la interpretación que hizo Bloom acerca de Shakespeare: «el tiempo se encoje y se dilata. El tiempo es un arma más que blande el despiadado usurpador para hacer creer a los demás que su realidad es la realidad misma» (Bloom 2010, 252). Como se desprende de la visión crítica de Bloom, en *Richard III*, se observa como la sensación individual del protagonista, de nuevo, constituye un ejercicio de representación de la realidad a través del tiempo sentido o vivido. Este hecho acerca, nuevamente, las dos tradiciones críticas, pues, Bloom está haciendo referencia a lo mismo que Michele Sità entiende por «tempo fermo» (Sità 2009, 29) en la dramaturgia pirandelliana. En su análisis Sità, señala que el tiempo matemático parece carecer de importancia, ya que el tiempo sentido es el que domina toda la escena. Ésta es, a su vez, la misma idea que subyace a la interpretación de A. C. Bradley, cuando remarca que «el tiempo es el tiempo de Ricardo» (Bradley 1955, 21). De nuevo, nos encontramos, a través del tiempo, entendido como duración, con el intercambio de una realidad por la ilusión de ésta.

En *Hamlet* este fenómeno es menos evidente pero no por ello menos perceptible. «*Hamlet* es la tragedia del hombre» (Bloom 2010, 424) ¹⁸⁰. Y este hecho se articula en su configuración misma mediante una serie de atributos que hacen del protagonista la metáfora del hombre moderno, principalmente porque, a diferencia de muchos otros príncipes shakesperianos, Hamlet es extranjero y por tanto, ajeno a la corte inglesa y alejado, en principio, de las tribulaciones que atraviesan el delicado estado por el que ésta pasa.

Sin embargo, lo que realmente diferencia al príncipe de otros protagonistas trágicos shakesperianos es su profunda dimensión humana, la que cristaliza en la decisión fundamental que él debe tomar: el orden moral en la corte está corrompido¹⁸¹ y debe decidir si quiere y cómo quiere restaurarlo, venciendo de este modo el sentimiento trágico clásico y encaminando la acción dramática, articulada a través la palabra, a la construcción de un mundo «a su imagen y semejanza» (Bloom 2010, 422). En consecuencia, el protagonista es el artífice de su propia obra. Por eso mismo, Hamlet, de entre todos los personajes de la obra, parecer ser el único capaz de distinguir la apariencia de la realidad: «God hath given you one face, and you make yourselves another» - «Dios te da una cara y tú te haces

¹⁸⁰ A diferencia de *Richard III* que es la tragedia de Inglaterra como apuntaba A. C. Bradley. En: Bradley A. C. *Shakespearean tragedy*. Nueva York: Meridian Books, 1955, p. 22.

¹⁸¹ Vid: apartado 3.2 *Iago ... ci sei?*

otra». Hamlet, incapaz de actuar, duda, pero es, ciertamente, consciente de que debajo de toda *apariencia de verdad* hay una ilusión y que, generalmente, aquello que parece bueno, en realidad, no lo es¹⁸².

Todo lo anteriormente apuntado, de una manera u otra, está presente en la reflexión de Maynard Mack en torno a Hamlet: «todos los elementos (del drama), de una forma u otra, en un momento u otro, y, generalmente, más de uno a la vez, convergen en el tiempo sentido de la obra y se ponen al servicio de un bien mayor: la apariencia de que existe una realidad: un aquí y un ahora aunque solo existe el drama»¹⁸³. De esto se desprende, de nuevo, que en *Hamlet* el sentido del tiempo, su percepción y su aspecto se revelan como elementos fundamentales para la interpretación de la obra y del mundo que el drama contiene. Y, según nuestra visión crítica, este hecho hace que el tiempo, conforme a los postulados de la *durée* bergsoniana, sea del todo aplicable a la tragedia.

Por tanto, podemos afirmar que los conceptos de simulacro, simulación y *durée* son aplicables a la interpretación crítica de ambas obras.

¹⁸² Esta es la idea central del estudio de Theodore Spencer, quien defiende que Hamlet conoce la realidad del ser humano porque está, casi, por encima de ella. Cf. Spencer, T. *Hamlet and the Nature of Reality*, Nueva York: The Johns Hopkins University Press, 1938, p. 258.

¹⁸³ En realidad Mack habla de ‘*show*’, que hemos decidido traducir por obra, pero que, también, podríamos haber traducido por espectáculo o, incluso, por drama, el sentido de la cita, poco o nada, cambiaría. Mack, Maynard, *The World of Hamlet*. Accesible en: http://alanreinstein.com/site/243-Hamlet_files/Mack%20-%20The%20World%20of%20Hamlet.pdf

Ambas piezas teatrales se construyen sobre una concatenación de simulaciones y simulacros que son perceptibles a través de la construcción de un tiempo basado en la experiencia individual del protagonista. Las dos tragedias son, en esencia, la misma: la tragedia del hombre, pues, tanto Hamlet como Enrico IV, están condenados a vivir en un baile de máscaras, entre apariencias, buscando una realidad que parece no existir. Ficción, realidad, tiempo, simulación y simulacro se funden así en ambos textos de una manera tan sutil que se hace difícil diferenciarlos.

En *Enrico IV* todo ello toma forma bajo la repetida *mascherata*, una mentira que, anclada en el ante acto de la obra, da inicio al drama y que no lo abandona nunca, pues toda la obra lo es. El drama es la representación de un personaje-actor que dirige su propia tragedia transitando entre el ser y el parecer, y siempre anclado en la negación de la identidad que supone el no ser: «Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto! – Il guajo è per voi che la vivete agitatamente senza saperla e senza vederla la vostra pazzia [...] Non sono pazzo? Eccoti! [...] Ora si ... per forza ... qua insieme ... e per sempre'» (Pirandello 2016, 85).

La tragedia pirandelliana, fuertemente influida por el bardo, se muestra como una obra compleja, poliédrica, con múltiples aristas. El autor, sin embargo, en un pasaje cargado de un simbolismo alegórico y, donde, como en otras ocasiones, encontramos fuertes ecos shakesperianos, explica,

con una gran potencia expresiva, toda la dimensión de la tragedia de su personaje sin nombre:

-Enrico IV *silenzio* ... [...] Trionfaste! – e obligar tutti quelli che si presentavano a me, a seguirla, per Dio, per il mio spasso, ora, quell'antica famosa mascherata che era stata – per voi e non per me – la burla di un giorno! Fare che diventasse per sempre – non più una burla, no; ma una realtà, la realtà di una vera pazzia: qua, tutti mascherati, e la sala del trono, e questi quattro miei consiglieri segreti – s'intente – traditori! (...) *Scoppia a ridere*. (Pirandello 2016, 90).

El uso del *silenzio* es, además de la metáfora perfecta de la muerte, en esencia el final perfecto para dos personajes que sustentan su tragedia en el uso y en el peso de la palabra. El final de Hamlet con «the rest is silence» – «el resto es silencio» es análogo al de Enrico IV. Y por ese motivo, la potencia expresiva en los silencios finales nos hace pensar que no se trata de una casualidad, sino de una simulación más dentro de las obras.

Se debe recordar que el verso final de la tragedia shakesperiana ha tenido numerosas interpretaciones, algunas de ellas, como la de A. C. Bradley aluden al carácter intencionado del uso del sintagma *the rest* que puede tener varios significados: el resto o el descanso. En ambos casos ese verso devuelve al lector al gran soliloquio hamletiano por excelencia, por el que inevitablemente transita Enrico IV: «to be or not be (...) to sleep perchance to dream» - «ser o no ser, ... dormir, quizá soñar» y su relación con la muerte

y el suicidio, pues toda la semántica construida en torno al ‘descanso, al sueño, al dormir ...’ parece concluir con su célebre despedida de la escena «el descanso es el silencio», la ausencia de palabras, y, quizá, sea, algo así, como una cuadratura final del círculo y el joven príncipe alcance el conocimiento que le faltaba: ahora que muere, entiende que era aquello que deseaba y sobre lo que dudaba y, por ello, no necesita ya de la palabra.

Por otra parte, el uso que hace del *silenzio* Pirandello y del léxico, y de la semántica del todo intencionada presente en *Hamlet* con relación al sueño y la muerte en *Hamlet*, nos devuelven, además de al trabajo de Baudrillard y a las discusiones filosóficas de Bergson, al concepto de *Wahrsager* – el tiempo del vidente – esbozado por Nietzsche en *Así habló Zaratustra* (Cacciari 1994, 59 – 66).

El *Wahrsager* de Nietzsche es la concepción del tiempo como un infinito poliédrico que se puede ver desde diferentes perspectivas. El infinito y el eterno retorno de los que habla Nietzsche hacen posible que se pueda volver a un momento pasado y, también, que se pueda prever un momento futuro. Para Nietzsche «el infinito es la sucesión de momentos y el momento es la unidad de análisis del tiempo en la humanidad» (Cacciari 1994, 77).

Dice, también, Nietzsche que el tiempo es «divisible e inconstante» (D’Iorio 2012, 66). El filósofo alemán se expresa, pues, en términos

semejantes a los de Bergson: «el tiempo heterogéneo, dividido [...] será equivalente a una experiencia individual». Por ese mismo motivo es imposible no volver a pensar en su *durée* y en cuanto de ella hay, en efecto, en la tragedia pirandelliana, ya que todo lo anterior, se encuentra perfectamente encapsulado en la célebre cita de *Enrico IV*: «la liberazione da questa condanna che pare a lui stesso una condanna: la sensazione della distanza del tempo...» (Pirandello 2016, 76). Esta, sin duda, se erige en un nudo temático importante en la producción del siciliano, ya que solo tres años más tarde, en su novela *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, escribirá en clara referencia y alusión a la reflexión en torno a la existencia, al tiempo y al espacio ya hecha en su tragedia: «tempo, spazio, sorte, fortuna: trappole tutte della vita» (Pirandello 1925, 234).

Por tanto, a la luz de todo lo que se ha expuesto, consideramos que hemos podido dar cumplimiento al objetivo de este apartado. De hecho, en nuestro análisis, la ficción, la ilusión y el tiempo sentido y no cronológico o matemático, son elementos esenciales que acercan la interpretación crítica de las dos tragedias.

Además, los postulados enunciados por Baudrillard, así como el concepto de *durée* bergsoniana se muestran, en nuestra lectura, pero también, como hemos descrito, en parte la tradición crítica italiana y angloamericana, como elementos clave en la lectura interpretativa de ambas piezas. Hecho

éste que, a nuestro juicio, subraya los innegables ecos shakesperianos, fundamentalmente hamletianos, que reverberan en la tragedia pirandelliana y en su teatro de los años veinte.

4. Conclusiones generales.

Las conclusiones que aquí planteamos son, necesariamente, generales a todo el estudio, a modo de cierre temático y crítico. En este sentido es conveniente recordar que, debido a la naturaleza organizativa del mismo, las conclusiones particulares (aquellas que cierran cada punto de nuestro análisis) se encuentran insertas en cada uno de los distintos apartados que componen esta Tesis Doctoral.

Creemos además que la organización de este estudio funciona a modo de capas superpuestas de revisión y discusión crítica. Hecho que favorece que el trabajo haya mantenido un diálogo constante consigo mismo, con el fin de intentar cuestionar todo cuanto se analiza en cada momento.

Con el sistema organizativo elegido se ha intentado crear, por consiguiente, un texto crítico, en constante revisión de sí mismo, casi como si de un *work in progress* se tratase, aunque, de facto, no lo sea, pues es el resultado del análisis exhaustivo de las dos tragedias, estudiadas a la luz de cuanto la crítica ha dicho de ellas. En realidad, es importante destacar que, del mismo modo que se ha aplicado para el análisis de las dos obras la continua interrelación crítica, también, para el sistema de estructuración organizativo de esta Tesis, se ha optado por dar aplicación a uno de los

postulados textuales de Bajtín: el dialogismo que, según el autor, consiste en: «poner en forma de diálogo las ideas o sentimientos atribuidos a los personajes, o en presentar a una persona en diálogo consigo misma» (Bajtín 1934, 183).

De este modo, creemos que hemos establecido una relación dialógica entre los distintos temas y las diversas posturas críticas e interpretativas consultadas aquí, siempre conducentes a la verificación de nuestra hipótesis de partida, que no es otra que la enunciada en la introducción y que ahora reproducimos: en la base de la concepción de *Enrico IV* está *Hamlet*, y, por tanto, *Enrico IV* debe necesariamente pertenecer al *Canon Hamlet* del que hablaba Bloom en 1998: «existe un catálogo de obras que vuelven la mirada a *Hamlet* y lo toman como punto de partida» (Bloom 1998, 668). Esta hipótesis ha sido contrastada y, en efecto, verificada.

Gracias a la estructura dialógica planteada en la Tesis, hemos podido analizar las dos tragedias, no solo en su configuración temática, sino ahondando en su concepción filosófica más profunda, con un especial interés en la figura del protagonista. Este hecho se ha podido llevar a cabo, fundamentalmente, con la revisión y la aplicación de dos de las teorías propuestas por dos de los grandes críticos de la escuela shakesperiana internacional: *El Rey Jugador* de Anne Righter (1962) y *el director de escena diabólico* de Jan Kott (1972). Ambas propuestas componen el núcleo

interpretativo de los apartados primero y segundo de nuestro estudio. Ambas posturas inciden en la centralidad del protagonista como elemento clave para la comprensión, el desarrollo y la construcción del drama, y en el ejercicio de dirección dramática que éste ejerce desde dentro del mismo. Para los dos críticos el personaje principal se articula como el eje central de la acción y de la dirección dramática y «con sus acciones encamina la tragedia» (Kott 1972, 23).

Estas visiones teóricas del personaje principal entroncan directamente con las visiones aportadas por parte de la escuela crítica pirandelliana, fundamentalmente, con las propuestas por Adriano Tilgher. El crítico napolitano centra su interpretación del personaje principal de la tragedia, al acercarlo, quizás de manera inconsciente, al príncipe Hamlet: «li conduce al momento in cui tra la loro spontaneità vitale e la maschera che o si erano volontariamente posta o si erano lasciata porre sul volto si determina una opposizione violenta o quando, affacciandosi come in uno specchio nella costruzione che gli altri si sono fatta di loro, non vi si riconoscono e delirano di dolore e di orrore al dirsi: *questo sono io*» (Tilgher 1923, 161-162).

Además, del crítico napolitano, nombres como el de Agostino Lombardo (1976), Elio Gioanola (1990), Romano Luperini (1992) o Matteo Veronesi (2007), entre otros conforman el aparato crítico pirandelliano al que aquí siempre se alude y que conforma un tejido compacto de reflexiones

interpretativas, sin las cuales es imposible entender la dimensión total de la obra del siciliano. Las reflexiones de Lombardo, célebre anglista italiano, en torno a la centralidad de Shakespeare en el canon italiano, ayudan, sin duda, a comprender el ejercicio intertextual de diálogo, entre el siciliano y el bardo, que, en esencia, supone *Enrico IV*. Por su parte, la postura de Gioanola, próxima a la interpretación psicoanalítica de la locura del personaje, así como la afirmación de Luperini, sobre el tránsito entre los diferentes estados del personaje del emperador, sustentan nuestra afirmación de la locura fingida del protagonista como coordinada interpretativa tendente a la simulación y a la importancia de la metaficcionalidad dentro de la obra. Hecho este que se refuerza con los postulados de Veronesi en torno a la importancia del otro y de los demás en la obra de Pirandello, concebidos casi como una condena.

Asimismo, para la elaboración de esta Tesis han sido fundamentales los postulados filosóficos de dos célebres pensadores de la escuela francesa: Henri Bergson y Jean Baudrillard. Es importante destacar que, por un lado, al pensamiento de Bergson y su reflejo en la obra del de Agrigento, llegamos a través del trabajo de Adriano Tilgher¹⁸⁴ y su crítica al tiempo y al espacio en la obra pirandelliana. En este ensayo es esencial la conceptualización del

¹⁸⁴ Quizá la reflexión bergsoniana a la que la crítica alude con mayor frecuencia es al impacto del estudio de la risa hecho por el filósofo francés. Sin embargo, aunque éste de una importancia capital en la obra de Pirandello, no es objeto de reflexión en este trabajo. Sí lo son, por el contrario, las posiciones del pensador francés al respecto del tiempo y del espacio, las cuales enuncia bajo el concepto de *durée*, esencial en el análisis aquí presentado.

tiempo, entendido como duración, la que en realidad supone una simulación de la temporalidad y de la vida misma y que, según nuestra interpretación, en las dos tragedias, se muestra como un elemento clave de la dirección dramática que ejercen los protagonistas. Hecho este que incide, sin duda, en la importancia de los postulados críticos de Richter y Kott, además de en la pertinencia de su aplicación al estudio de las dos piezas teatrales analizadas.

Es destacable, también, que dada la notable influencia del bardo y la de Bergson y su *durée* en la obra de Pirandello, en este trabajo se han aplicado los mismos parámetros en la interpretación de las dos tragedias elegidas; es decir, hemos aplicado el pensamiento bergsoniano al estudio de las dos tragedias, con un resultado, creemos, satisfactorio. De este modo, pensamos que se puede afirmar que uno de nuestros logros radica en la posibilidad de interpretar *Hamlet* a la luz de la crítica pirandelliana.

Por otro lado, al pensamiento de Baudrillard llegamos a través de la reflexión en torno a la ficción y a la ilusión de la realidad en ambas obras. En este sentido, parece que, de nuevo, podemos afirmar que hemos conseguido demostrar que una de nuestras intuiciones interpretativas iniciales es, de facto, una alternativa interpretativa posible. Gracias a cuanto la crítica ha argumentado y discutido sobre el concepto de realidad en la obra del siciliano y sobre la ausencia de una verdad única e inequívoca, hemos aplicado los conceptos críticos de simulación y de simulacro a la lectura de ambos textos.

Esto nos ha permitido argumentar que en las dos tragedias, en apariencia y en esencia, solo existe la realidad de la máscara del personaje principal, la que termina por suplantar a la realidad misma gracias al plan de venganza de los protagonistas, el cual se configura como *la tragedia por hacer*. Esta meta hermenéutica se ha conseguido esencialmente a través de la reflexión crítica cruzada entre la visión baudrillardiana y el pensamiento bergsoniano del tiempo (como duración), el cual, en sustancia, supone una suerte de simulación de la temporalidad dentro de las dos obras. De este modo, hemos podido analizar *Hamlet* a la luz de cuánto la crítica pirandelliana ha establecido como cierto en torno a la simulación y al diálogo del autor siciliano con el concepto de realidad.

Por tanto, con la reflexión crítica enunciada, en constante diálogo consigo misma, y manteniendo el inherente dialogismo que caracteriza este trabajo, hemos conseguido verificar dos aspectos esenciales que se desprenden de la hipótesis de partida del mismo. Por un lado, hemos logrado analizar *Enrico IV* a la luz de las reflexiones de la crítica shakesperiana y, por otro, también ha sido posible estudiar *Hamlet* a través de la visión hermenéutica de la escuela pirandelliana. Este hecho, ahonda en la argumentación antes expresada. Así nuestra hipótesis inicial queda, a nuestro juicio, del todo verificada.

Además, en este mismo sentido, creemos que podemos resaltar otro de los logros aquí alcanzados: se puede, claramente, establecer un diálogo crítico entre ambas tradiciones interpretativas, puesto que, en diversas ocasiones, aquello que se dice de una de las obras es, sin duda, aplicable a la otra. En consecuencia, la segunda parte de nuestra hipótesis de partida (continuadora de los posicionamientos de Bloom), que *Enrico IV* debe necesariamente formar parte del *Canon Hamlet*, se ve netamente reforzada, gracias a la continuidad temática intertextual posiblemente inintencionada entre ambas tragedias. Esta ayuda, por tanto, a la construcción de un diálogo que, sin duda, existe entre ambas piezas. Dicha interrelación se hace especialmente evidente en tanto que Enrico IV, necesariamente, está abocado a transitar el célebre soliloquio hamletiano del ser y del no ser.

Sin embargo, mediante todo aquello que se desprende del concepto teórico-crítico del simulacro o, lo que es lo mismo, «una imagen a semejanza de una idea o de una cosa que la sustituye» (Baudrillard 1978, 23), Enrico IV quedará, necesariamente, anclado para siempre en la simulación que supone la fosilización de su máscara de locura fingida y, por tanto, transitando entre el no ser y el parecer. En consecuencia, el ejercicio de composición pirandelliana en su *Enrico IV* se cristaliza en un ejercicio de diálogo intertextual con la dramaturgia shakesperiana, en concreto, con *Hamlet*.

El posible intercambio intertextual antes descrito se ve reforzado asimismo por otra de las reflexiones vertidas en la Tesis: el teatro pirandelliano de los años veinte parece configurarse como un diálogo con el teatro shakesperiano. Este aspecto no menoscaba, en nuestra opinión, en absoluto, ni la calidad, ni la experimentalidad inherente a la producción literaria del siciliano. De hecho, su innovación experimental, se ve, claramente, reforzada cuando estudiamos su obra, en especial su trabajo de la década de los años veinte, como un *continuum*. En esta década se observa, tanto en su teatro como en su narrativa, un fuerte interés por explorar los límites de la identidad y de la existencia del ser humano. Generalmente, el autor realiza un ejercicio muy significativo y particular: el ensayo de ideas, argumentos y temas en su narrativa, para más tarde darles una nueva forma a partir de su teatro¹⁸⁵. Este hecho desemboca, a nuestro juicio, en la construcción de sus dos *capolavori* teatrales: *I sei personaggi in cerca d'autore* y *Enrico IV*. En estas obras, el autor, si bien no parte de un primer ensayo narrativo concreto, es evidente que revisita sus propias reflexiones en torno a la identidad y la realidad, y lleva estos temas al límite último: cuestionar la existencia de lo real y de la identidad misma. El *continuum*

¹⁸⁵ Se debe, en este sentido, recordar que uno de sus dramas más famosos, *I sei personaggi in cerca d'autore* (1921), es, en sustancia, una reconstrucción dramática en la que convergen dos cuentos: *La tragedia d'un personaggio* y *Colloquii coi personaggi*, de 1911 y 1915, respectivamente. Para volver sobre alguno de los ejemplos de dramas construidos en su totalidad sobre un primer ensayo narrativo, vid: páginas 45 – 46 de este trabajo.

aludido se articula, pues, como un diálogo del siciliano consigo mismo, además de con el bardo.

En su dos piezas teatrales más celebradas, Pirandello explora las cuestiones relativas al ser, al no ser, al parecer ser y al simular ser. De este modo, el autor reformula el soliloquio hamletiano del ser y del no ser y le da una esencial importancia al no ser, al parecer ser y al simular ser. Hecho este que subraya el relativismo¹⁸⁶ absoluto que atraviesa la producción literaria del de Agrigento. Pirandello construye así un esquema laberíntico de gran variedad y polisemia interpretativa; hecho que supone, sin duda, un reto para el crítico. Éste se preguntará sin duda, al enfrentarse sobre todo con sus trabajos de los años veinte, ¿qué es real y qué lo parece? A esta pregunta, aquí se ha le dado una respuesta. Creemos que es acertado interpretar que la ficción dentro de la obra se configura como un simulacro, con apariencia de real y que, necesariamente, se superpone a la realidad misma, generando así la ilusión de que existe al menos una realidad: el plan del protagonista, o lo que es lo mismo, el drama mismo. En este sentido, Pirandello entabla un diálogo perfecto con Shakespeare y, por eso, encontramos una integración perfecta entre el «to be or not to be – that is the question» - «ser y no ser, esa es la cuestión» (Shakespeare 2007, 1955) hamletiano y el «preferii restar pazzo de Enrico IV» (Pirandello 2016, 123), de modo que la cuestión ya no

¹⁸⁶ Vid notas 37, 38, 125, 130 y 155.

es ser o no ser, sino que, en realidad, para el de Agrigento la cuestión es, en realidad, qué o quién ser o parecer ser, y poder afirmarlo ante los demás: «perché Enrico IV sono io: io, qua» (Pirandello 2016, 108).

En esta Tesis hemos discutido también el valor del doble articulado en la figura del otro y de los demás, desde diferentes perspectivas. Entre ellas, a partir de las reflexiones de Adriano Tilgher, hemos apuntado el valor de este concepto y su relación con el drama del verse vivir (desde fuera) el que representan ambos protagonistas, ya que en ambas piezas teatrales el otro es, en definitiva, siempre una condena. Los demás siempre condenan con sus miradas reprobatorias «l'altro, che guarda e mi guarda, è la condanna» (Salsano 2006, 34). El resto de los personajes suponen para los protagonistas una condena pues ellos necesitan conocer una verdad negada y todo y todos parecen oponerse en su camino para conocerla.

Hemos vinculado también este mismo concepto crítico, el otro y los demás, a la construcción de la identidad en ambas tragedias. Ambos construyen su máscara por oposición a los demás. Como ya se ha comentado, este hecho es especialmente evidente en *Hamlet*, ya que el príncipe divide explícitamente, en un irónico ejercicio, que es una muestra más de su dirección del drama desde dentro, la escena entre inocentes y culpables: «Your majesty and we that have free souls, it touches us not» - «Majestad, los inocentes estamos a salvo» (Shakespeare 2007, 1960).

Por su parte, en *Enrico IV*, aunque en un modo mucho más sutil, encontramos este mismo ejercicio de dirección del drama: la división de la escena. Se trata, en nuestra opinión, de un reflejo en la obra pirandelliana de la técnica shakesperiana antes descrita, ya al que todos los personajes creían loco, en efecto, no lo está y se afirma ante todos como el más cuerdo de cuantos componen el drama: «Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto! -Il guajo è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla la vostra pazzia» (Pirandello 2016, 123). De este modo, en calidad de director de su propia tragedia, pero también como espectador de la tragedia que está *haciéndose*, el protagonista es capaz, también, de dividir la escena, como Hamlet, entre inocentes y culpables. Esta capacidad que muestran ambos personajes para dirigir el drama desde dentro los conecta, sin duda, de nuevo con los postulados críticos de Jan Kott con su *diabolical stage manager* y con la teoría expuesta por Righter en sus *Reyes Jugadores*. Por tanto, el protagonista pirandelliano encuentra una perfecta inserción en la tradición shakesperiana de los *Reyes Jugadores*, los que dirigen *diabólicamente* el drama desde dentro.

Ambos protagonistas demuestran una excepcional capacidad de interpretación y de dirección escénica, desde dentro de la obra misma. Los dos personajes principales pertenecen al teatro, pues tanto Hamlet como Enrico IV se articulan dramáticamente como el producto último de su propia tragedia, aquella que ellos proyectan, delimitan, construyen y finalmente

realizan. Ésta no es otra que su propio plan para conocer la verdad negada. Las reglas del drama descansan, por tanto, en las elecciones de sus protagonistas. Ambos deciden qué decir y eligen bien sus palabras pues éstas tienen un peso esencial como sustituto de la acción. Por tanto, sus palabras son, esencialmente, el recurso del que se valen para crear un mundo a su imagen y semejanza. De nuevo, este hecho se hace significativamente visible en *Hamlet*, con el discurso que el príncipe da a los actores:

Hamlet: Speak the speech, I
pray you, as I pronounced it
toyou, trippingly on the
tongue: but if you mouth it,
as many of your players do, I
had as lief the
town-crier spoke my lines.
[...]
I have thought some of
nature's journeymen had
made men and not made them
well, they imitated humanity
so abominably.¹⁸⁷
(Shakespeare 2007, p. 1963).

Hamlet: Leerás el discurso, te
lo ruego,
Tal y como está escrito.
Con soltura, como un cómico.
Como está escrito.
Así se ha de hacer. Sílabas a
sílabas. No desentones,
no hay lugar.
[...]
Los hombres son simulacros
abominables de la naturaleza.

Las instrucciones que el príncipe shakesperiano da a los actores son precisas: lo diréis como está escrito, sílabas a sílabas y, de este modo, desvela

¹⁸⁷ Para Pauline Kiernan estas *palabras* de Hamlet representan el núcleo de la teoría teatral de Shakespeare. Hamlet revela las raíces del teatro shakesperiano: el teatro como reflejo de lo universal, algo de lo que nos hemos ocupado en los apartados cuarto y quinto de este estudio comparado. En: Kiernan, P. *Shakespeare Theory of Drama*. Londres: Cambridge University Press, 1998, pp. 88 – 123.

el carácter esencial de la ficción dentro de la ficción, pues, con la obra dentro de la obra, busca comprender qué hay de cierto en la enunciación del fantasma del padre. Este recurso encuentra, a nuestro juicio, un reflejo semejante en la obra pirandelliana: «Dovevate sapervelo fare per voi stessi, l'inganno; non per rappresentarlo davanti a me [...]; sentendovi vivi, vivi veramente nella storia del mille e cento, qua alla Corte del vostro imperatore Enrico IV!» (Pirandello 2016, 86). Del mismo modo que Hamlet, el emperador pirandelliano cuestiona, gracias a la ficción dentro de la ficción, qué es real y qué tiene solo la apariencia de serlo, por eso sus palabras resuenan con una importancia especial: vuestro emperador, el que vosotros creéis, no es quien os habla, parece decirles, desafiando así todo y a todos cuanto le rodean.

Ambas tragedias, por tanto, se articulan en torno a un engaño: el que perpetran los personajes principales para con los demás. Este engaño tiene, necesariamente, que ser representado bajo la forma de, al menos, una simulación, sin que su dimensión sea evidente para quien presencia la ficción que supone, en esencia, el drama. Por tanto, el engaño para poder triunfar tiene que ser, substancialmente, un simulacro de la vida con apariencia de realidad. Hecho este que da una especial importancia a la frase pirandelliana de su introducción a *Sei personaggi in cerca d'autore*: «nati vivi, volevano vivere» (Pirandello 2019, 4), como si de una constante temática se tratase en todas sus obras. Frase que Harold Bloom parece reproducir en su crítica a la

construcción shakesperiana del personaje del príncipe: «Hay personajes que son más grandes que su obra y están destinados a revelar los fallos de su mundo y el nuestro». (Bloom 1998, 334).

Pirandello, en su concepción humorística de la literatura, nos muestra que la vida y la forma suponen siempre una tensa oposición perfecta. La vida es, sin duda, en la literatura pirandelliana una simulación imperfecta, ya que lo que permite la existencia del individuo es la forma que, inevitablemente, cristaliza en la máscara. Y ésta última, en las dos piezas analizadas es, en esencia, la misma: una locura fingida y elegida. Este hecho se sustenta en dos momentos de sendas tragedias que encuentran un encaje perfecto entre sí, casi como si formaran parte de un mismo tejido textual: «Estoy loco al nor-noroeste» y «Preferii restar pazzo». Estas dos enunciaciones evidencian el carácter consciente y fingido de la locura de ambos personajes. Ambos están, en realidad, aludiendo a la elección voluntaria de la máscara, hecho que supone la afirmación de una identidad para sí mismos, algo, en esencia, que se distancia de lo que los demás tratan de imponerles. Se trata, por tanto, de una *farsa* y de una simulación, de un estado mental que les es del todo ajeno. Hamlet podría perfectamente proclamar y hacer suya la frase del emperador pirandelliano: «Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto!» (Pirandello 2016, 123).

La máscara en ambas obras se configura, por tanto, como un elemento fundamentalmente existencial de los dos protagonistas. Para ambos, la fosilización de su máscara representa una elección consciente: recluirse y apartarse del mundo para, con cierta distancia, por fin, conocer y, finalmente, saber cómo actuar. Con la articulación de la máscara y la dirección del drama que los protagonista ejercen, se configura otro de los elementos esenciales en ambas tragedias: la función (el drama) es, en esencia, una *mîse em abyme* de simulaciones, de la que se desprenden sendos simulacros: el protagonista simula una identidad que no le corresponde para conocer la verdad negada mientras que, por su parte, los demás personajes fingen su papel dentro de la *farsa*. En ambas piezas, en consecuencia, la metaficcionalidad se configura como un elemento interpretativo esencial para su comprensión total.

La reflexión más arriba señalada, nos remite a otro momento central del teatro pirandelliano, que creemos sintetiza a la perfección lo antes expuesto: *I sei personaggi im cerca d'autore* y la reflexión del personaje del Padre: «Ma no, signore: quel tanto che ciascuno recita nella parte che si è assegnata, o che gli altri gli hanno assegnato nella vita. E in me, poi, è la passione stessa, veda, che diventa sempre, da sè, appena si esalti – come in tutti – un po' teatrale» (Pirandello 2019, 82). De estas palabras del Padre se desprende, del mismo modo que en *Hamlet* y *Enrico IV*, que cada personaje tiene su papel y ha de representarlo. De este modo, el teatro es, en esencia la metáfora perfecta del mundo. Éste unido a la condena, antes aludida, que se

encarna en los demás, se articula como la metáfora perfecta del mundo visto como cárcel. Esta reflexión nos remite a dos momentos textuales de ambas piezas que, de nuevo, encuentran un encaje perfecto: «the world is a prison» - «el mundo es una cárcel» (Shakespeare 2007, p. 1967), «io un mascherato da prigioniero» (Pirandello 2016, 62).

De este modo, de acuerdo con la enunciación pirandelliana en la introducción de *I sei personaggi in cerca d'autore*¹⁸⁸ queda evidenciado que la simulación, la metaficción y la *farsa* se encuentran en los cimientos mismos de ambas tragedias¹⁸⁹. La afirmación pirandelliana, más arriba citada: «ciascuno recita nella parte che siè assegnata», en nuestra opinión, supone una reformulación del verso shakesperiano «all the world is a stage» - «todo el mundo es un escenario» (Shakespeare 2007, 480), así como un diálogo con una tradición literaria¹⁹⁰ que ve en el teatro la metáfora perfecta del mundo y su representación.

A este respecto, es importante destacar que los postulados teóricos articulados por Baudrillard funcionan como horizonte hermenéutico y semiótico en las dos obras aquí analizadas. El simulacro, en tanto que un parecer y no un ser, está próximo a la concepción del drama shakesperiano,

¹⁸⁸ La cual, a nuestro juicio, en esencia indica que todos los personajes, como los seres humanos, tienen un papel que representar. A este respecto, vid página 162.

¹⁸⁹ Y, en nuestra opinión, en los cimientos de toda su literatura de los años veinte.

¹⁹⁰ Vid: 3.5 All the world is a stage / La prigionera della forma.

pero también, al recurso de la metateatralidad, articulada a través de la simulación misma presente en la obra de Pirandello. Este hecho se muestra especialmente significativo en *Enrico IV*, donde todo es simulación, pues el protagonista simula ser el emperador para que los demás personajes puedan seguir simulando que son *i nomi del tempo*, los que le acompañan en un espacio y un tiempo, también, en sustancia, simulados. Este hecho nos remite a su vez a otro drama pirandelliano de los años veinte: *Ciascuno a suo modo*. En esta pieza el dramaturgo siciliano explicita la temática que aúna *Hamlet* y *Enrico IV*, la imposibilidad de conocer la verdad negada, puesto que ésta, en realidad, parece no existir. Por tanto, en este drama Pirandello explica el origen escénico y filosófico de su teatro, y esto nos ayuda a comprender su concepción de la dramaturgia:

La negate voi agli altri, dicendo che è una sola e dimenticando che jeri vi pareva un'altra! Perché la avete dagli altri, voi, come una convenzione qualunque, parola vuota: monte, albero, strada, credete che ci sia una «data» realtà; e vi sembra una frode se altri vi scopre ch'era invece un'illusione! Sciocchi! Qua s'insegna che ciascuno se lo deve costruire da sé il terreno sotto i piedi, volta per volta, per ogni passo che vogliamo dare, facendovi crollare quello che non v'appartiene, perché non ve l'eravate costruito da voi e ci camminavate da parassiti, da parassiti, rimpiangendo l'antica poesia perduta. (Pirandello 2009, 88).

El fragmento arriba citado se muestra como la puesta en escena de uno de los postulados esenciales para comprender la literatura pirandelliana: *il flusso continuo della vita*: el pasar del tiempo y las concepciones cambiantes

van moldeando el concepto de realidad hasta que éste se evidencia prácticamente como incomprensible e intangible, como el *fluir mismo del tiempo y de la vida*. Esta imposibilidad de comprender la realidad se configura, en su literatura, como un nudo temático que ayuda a vertebrar el sentido de *continuum* literario al que hemos aludido con anterioridad. Tal hecho se hace especialmente evidente, al contrastar tres de sus obras más celebradas, dos dramas y un texto narrativo: *Enrico IV, I sei personaggi in cerca d'autore* y su novela filosófica y de formación, *Uno nessuno e centomila*. Asistimos aquí a la reformulación casi obsesiva de un mismo argumento. Respectivamente: «Parole, parole che ciascuno intende a suo modo» (Pirandello 2016, 78) «se nelle parole ch'io metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me» y «ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sè, sono vuote?» (Pirandello 2019, 61)¹⁹¹.

El evidente diálogo que el autor mantiene consigo mismo a través de su propia producción literaria, es innegable y, del mismo modo, creemos que ese diálogo se entabla también con el valor y el peso de la palabra en *Hamlet*, donde, como en las obras del siciliano, la palabra tiene un peso capital. En concreto, este diálogo se hace del todo evidente en *Enrico IV*. En las dos

¹⁹¹ A este respecto es importante destacar que, a este respecto, en el *Novecento* italiano se ha configurado, a partir del trabajo de Alberto Moravia el teatro de palabras. Se recomienda: Turchetta, Gianni. *La tautologia in scena e la morte del fato. Il teatro di parola di Alberto Moravia*. Milán: Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2010, pp. 387 – 407.

obras analizadas las palabras se configuran en el perfecto sustituto de la acción y, también, en el medio con el cual desarrollar su plan. Por tanto, se configuran en el vehículo expresivo primordial de la tragedia misma. No obstante, las palabras por sí mismas, como sostiene Pirandello (y se puede aplicar a ambas tragedias), en apariencia, tienen el valor que les queramos otorgar, y nada más: «le parole, per sè, sono vuote» (Pirandello 2019, 61).

Sin embargo, esto no es más que otra de las aristas del laberinto de simulaciones que componen ambas obras. Hecho este que se hace especialmente evidente en *Hamlet*, ya que Shakespeare, intencionadamente, separa la palabra como significante de su sentido más profundo: «words, words, words [...] my words fly up, my thoughts remain below: words without thoughts never go to heaven» - «palabras, palabras, palabras [...] No bastan las palabras para alcanzar el cielo, aunque mis palabras vuelen alto, mi pensamiento se queda aquí, conmigo» (Shakespeare 2007, 1963). Por consiguiente, nos encontramos ante la misma reflexión que hacía Pirandello en *I sei personaggi in cerca d'autore*: «ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sè, sono vuote?» (Pirandello 2019, 61) y en *Enrico IV*: «Parole, parole che ciascuno intende a suo modo» (Pirandello 2016, 78).

Otra de las cuestiones a las que le hemos dedicado un especial interés en el análisis de las dos tragedias es la temporalidad dentro del drama. El tiempo, en ambas piezas teatrales, se configura como una simulación de la

vida a través de la forma y de la máscara. Este se muestra especialmente evidente al analizar, desde una óptica bergsoniana, la tensión entre un tiempo exterior y matemático, innecesario para el desarrollo de ambas tragedias y del todo imposible de medir por ausencia de referencias, y un tiempo interior, sentido y vivido, el que domina claramente la escena. Hecho que, a nuestro juicio, ambos textos enuncian con claridad. Por un lado, Hamlet tiene un deseo irreprimible de controlar y ser dueño del tiempo, lo cual se muestra significativamente evidente en su célebre verso: «time be thine» – «que el tiempo sea nuestro» y que es, en esencia, el reflejo de su necesidad de dar forma al plan que está, primero, meditando y, después, ejecutando, para conocer cuánta verdad entrañan las palabras de la enunciación del fantasma. Gracias a este recurso, el tiempo del drama es el tiempo del plan, la experiencia individual del protagonista usurpa toda la importancia que tiempo matemático pudiera tener. El tiempo es, en definitiva, suyo.

Por su parte, en *Enrico IV*, la problemática interpretativa en torno al análisis de la temporalidad se hace especialmente visible gracias a una de las intervenciones del personaje del médico. El personaje, en nuestra interpretación, resume la temporalidad de la obra en su conjunto, al aludir al estado mental del protagonista: «la sensazione della distanza del tempo» (Pirandello 2016, 83), frase que encapsula, en nuestra opinión, la reflexión pirandelliana expresada en su célebre *flusso della vita*. El tiempo es, por tanto, una sensación, y como en *Hamlet*, es algo que se puede asimilar a la

experiencia personal del protagonista, elemento clave, sin duda alguna, en ambas obras. Por tanto, la temporalidad en ambos textos se asemeja, en sustancia, a la *durée* bergsoniana, en la cual el tiempo siempre es «equivalente a una experiencia individual» (Bergson 1994, 11).

Además, es importante señalar que la temporalidad en las dos piezas ayuda a construir la ya aludida metáfora del teatro como representación perfecta del mundo. En las dos tragedias existe una evidente pugna entre dos generaciones diferentes, lo cual, sin duda, construye una escena dividida en dos, o desdoblada en sí misma. El príncipe shakesperiano es con frecuencia aludido como «young Hamlet» para diferenciarlo del padre, aunque éste no sea más que el recuerdo de otros tiempos en forma de fantasma. Del mismo modo en la tragedia pirandelliana se alude, con cierta constancia, a «noi vecchi» y «voi giovani»¹⁹², lo cual ayuda a comprender la eterna disquisición

¹⁹² La reflexión en torno a la división de la escena entre *vecchi* y *giovani* nos remite a la novela de Pirandello de 1913: *I vecchi e i giovani*. Esta novela, en nuestra opinión, ayuda a construir la hipótesis de *continuum* en la literatura pirandelliana pues conecta con la escena de *Enrico IV* en muchos puntos. En la novela, el autor reflexiona sobre la compleja situación en que se encuentra su Sicilia natal, configurada como metáfora de todo el territorio italiano y, por extensión, del mundo occidental en clara decadencia. En esta novela Pirandello crea personajes muy parecidos a los de su fase metateatral, pues son personajes tipo en los que, con la reflexión y la crítica del lector, se recomponen las piezas del tejido social. Este ejercicio se hace evidente con el contraste entre dos generaciones diferentes, que dialogan sobre el valor del ejercicio unitario del Resurgimiento italiano. En esta novela, como en *Enrico IV*, Pirandello establece un contraste entre dobles de diferentes edades y generaciones que necesariamente ven el mundo de manera distinta. La memoria individual y colectiva ocupa un papel central en la novela. Se da en la obra una paradoja similar a la que ocurre en *Enrico IV*, pues más allá de lo puramente genealógico, el lector se preguntará ¿quiénes son realmente los jóvenes y quiénes los viejos? Pues Pirandello, en un juego magistral de dobles y espejos,

del protagonista, que con su juventud perdida, eternamente transita entre un grupo de edad y el opuesto, rehaciendo el monólogo hamletiano del ser y no ser, pero siempre simulando ser aquello que obligatoriamente ha elegido ser. Tal hecho queda contrastado con la lectura del siguiente fragmento: «Non capisci? Non vedi come li paro, come li concio, come me li faccio comparire davanti, buffoni spaventati! E si spaventano solo di questo, oh: che stracci loro addosso la maschera buffa e li scopra travestiti; come se non li avessi costretti io stesso a mascherarsi, per questo mio gusto qua, di fare il pazzo!» (Pirandello 2016, 88).

Existe, por tanto, una temporalidad compleja dentro de ambos dramas, más allá del tiempo matemático, que carece de importancia, y que descansa en el valor de la palabra y de la simulación de la vida misma, pues los eventos que suceden son siempre narrados, a excepción del asesinato final, en ambas obras, que tiene, en esencia, como ya se ha argumentado un carácter fuertemente disruptivo¹⁹³.

atribuye a los viejos el ideal juvenil de la lucha nacionalista, mientras que los jóvenes son descritos como ‘los viejos del futuro’.

¹⁹³ Entendemos aquí por disruptivo según lo señalado por Robert McCrum. El crítico lo define como un elemento textual que: «que súbitamente altera el ritmo natural de la tragedia: lo acelera o lo ralentiza, pero que produce una alteración en la interpretación posible de la secuencia de los hechos o acontecimientos descritos». (McCrum 2020, 14- 15).

A este respecto, es importante recordar la reflexión de Tillyard al respecto del lenguaje en *Hamlet*: «las palabras de Hamlet son como el veneno en el oído que mató a su padre» (Tillyard 1950, 34). El crítico señala el peso esencial que tiene en la obra la palabra como sustituto de la acción, prácticamente inexistente. Esta reflexión nos remite, una vez más, al texto pirandelliano, en concreto, a una de las intervenciones de Enrico IV, que ayuda, en nuestra opinión, a comprender la dimensión trágica del valor y del peso de la palabra en ambas piezas: «Tutta la vita è schiacciata così dal peso delle parole!» (Pirandello 2016, 79). Por tanto, a este respecto, podemos dar aplicación en ambas obras a la crítica hamletiana de Burrow: «hay poder y peligro en las palabras» (Burrow 2013, 64).

Podemos, de este modo, concluir que Pirandello, fuertemente influido por Shakespeare, y en concreto por *Hamlet*, cuestiona en sus obras y, en particular, en su *Enrico IV*, las convenciones y la solidez de la existencia y de la identidad humana. Tanto en su tragedia, como en su producción literaria de los años veinte, estamos ante un claro ejercicio intertextual de diálogo constante con el teatro del bardo. Un ejercicio, que a nuestro juicio alcanza su mayor y mejor expresión en lo que la crítica establece como sus *capolavori*: *Enrico IV* y *Sei personaggi in cerca d'autore*. Dos textos que se encuentran en perfecto diálogo entre sí, ya que al «Ma che finzione! Realtà, realtà, signori! realtà!» (Pirandello 2019, 165) de *I sei personaggi in cerca*

d'autore, parece darle respuesta la intervención de Enrico IV: «ma una realtà, la realtà di una vera pazzia: qua, tutti mascherati» (Pirandello 2016, 95).

Por tanto, en ambos casos, al personaje pirandelliano, necesariamente fragmentado por el peso de la máscara y de la simulación, solo le queda el teatro y la ficción como lugar de existencia. Por eso mismo, Pirandello hace suyo el verso shakesperiano de 1599: «all the world is a stage» - «todo el mundo es un escenario» (Shakespeare 2007, 480) y, necesariamente, también, el verso hamletiano que, a nuestro juicio, resume a la perfección la problemática de fondo existente en la tragedia pirandelliana: «But in a fiction, in a dream of passion»- «Todo es solo una ficción, todo es producto de un sueño y de la pasión» (Shakespeare 2007, 1956).

5. Bibliografía:

Abel, Lionel. *Metatheatre A New Dramatic Form*. Nueva York: Hill and Wand Editions, 1963.

Ackroyd, Peter. *Tudors: The History of England from Henry VIII to Elizabeth I*, St. Londres: Martin's Griffin Editorial, 2019.

Adams, Hazard. *Critical Theory Since Plato*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich Editorial, 1971.

Alfonzetti, Beatrice. *Pirandello: L'impossibile finale*. Venecia: Marsilio, 2017.

Alessio, Antonio (ed.). *L'enigma Pirandello*. Ottawa - Ontario: Ottawa University Press, 1988.

Allegretti, Jeffrey. *I am what I was: Hamlet between Christian Mysticism and Psychoanalysis*, Independently Published (self-edited), 2017.

Allen, Graham. *Roland Barthes*. Londres: Routledge, 2003.

Almagro, Manuel. 'To be or not to be Joyce's Rewriting of Shakespeare', en: *Papers on Joyce II*. Iberjoyce: Asociación Española de estudiosos de James Joyce 1996.

Alongé, Roberto. *Teatro dei Rozzi*. Florencia: Leo Olschki Editore, 1967.

Alongé, Roberto. *Teatro e messa in scena in Pirandello*. Monte San Pietro: La Nuova Italia Scientifica Editore, 1977.

Alongé, Roberto. *Pirandello tra realismo e mistificazione*. Milán: Bolanno, 2009.

Alvi, Geminello. *Uomini del Novecento*. Milán: Adelphi, 1995.

Andreoli, Annamaria. *I libri in maschera: Luigi Pirandello e le biblioteche*. Roma: Edizioni De Luca, 1996.

Annoni, Carlo. *Il decadentismo italiano*. Brescia: La Scuola Editrice, 1982.

Artioli, Umberto. “Enrico IV ovvero il potere salvífico dell’immaginazione”, en: *Mimesis Journal* 4, 2, 2015, pp. 23 – 34.

Artioli, Umberto “*Enrico IV* ovvero la tragedia del settimo personaggio”, en: *Mimesis Journal* 4, 2, 2015, 56 – 98.

Ashdown-Hill, John. *The Mythology of Richard III*, Londres: Amberley Publishing, 2015.

Ashliman, D. Laurence. *Amleth prince of Denmark. Gesta danorum of saxo grammaticus*. Londres: David Nutt, 1894.

Astington, John. *Actors and Acting in Shakespeare’s Time: the art of Stage Playing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Augustine, Simon. *The real or assumed madness in Hamlet. The Riddles of Hamlet and The Newest Answers*. Boston: Stratford Company, 1917.

Auerbach, Erich, *Mimesis: Representación de la realidad en la literatura occidental*, México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Ayala, Ángeles. *Galdós peregrino por Inglaterra: la casa de Shakespeare*. Accesible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/25627/1/ALE_24_11.pdf (último acceso 04/07/2021).

Baldini, Gabriele. (ed.). *La Fortuna di Shakespeare*. Milán: Il Saggiatore Edizioni, 1965.

Balsamo, Giorgio. ‘Enrico IV: Mussolini as a mask, History as masquerade’, en: *Journal of dramatic theory and criticism*. 2, 2, 1990, pp. 22 – 33.

Bassanese, Fiora. A. *Understanding Pirandello*. Carolina del Sur: University of South Carolina Press, 1997.

Bakhtin, Mikhail. *Answer and answerability*. Austin: University of Texas Press, 1981.

Bakhtin, Mikhail. *Between philosophy and literature: the question of the subject*. Boston: Standford University Press, 2013.

Bajtín, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético: el sujeto*. Barcelona: Anthropos, 2013.

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 2001.
- Bàrberi Squarotti. Giorgio. *Le sorti del tragico: Il Novecento italiano, romanzo e teatro*. Ravenna: Longo Editori, 1978.
- Barbina, Alfredo. *L'ombra e lo specchio: Pirandello e l'arte di tradurre*. Roma: Bulzoni, 2012.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2009.
- Barton, Anne (ed.). *Shakespeare's Hamlet*. Londres: Penguin Books, 1980
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Madrid: Kairós, 2020.
- Baudrillard, Jean. *Simulations*, Los Ángeles: Semiotexte, 1983.
- Baudrillard, Jean. *Selected Writings*. Boston: Standford University Press, 2002.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Michigan: Michigan University Press, 1994.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica de España (EFE), 2002.
- Barilli, Renato. *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milán: Mursia Editore, 1986.
- Bate, Jonathan. *The back story: Shakespeare of Stradford*. Londres: Royal Shakespearean Company Editions, 2007.
- Bate, Jonathan y Rasmussen, Erick. *William Shakespeare complete works*. Londres: Palgrave Macmillan, 2008.
- Beasley-Murray. Tim, *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin: Experience and Form*. Londres: Palgrave Macmillan, 2007.
- Belsey, Catherine. *Shakespeare in Theory and Practice*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.
- Bennet, Benjamin. *Theatre as a problem: Modern Drama and its place in Literature*. Londres: Cornell University Press, 1990.

- Bennett, Josephine. *Characterization in Polonius Advice to Laertes*. Londres: Folger Shakespeare Library, 1953.
- Birch, Dinah. *The Language of Drama*. Londres: Macmillan, 1991.
- Birch, Dinah (ed.). *The Concise Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Blackmore, Simon Augustine. *The Riddles of Hamlet*. Boston: Stratford Company Publishing, 2010.
- Blits, Jan H. *Deadly Thought: Hamlet and the Human Soul*. Lanham, Lexington Books, 2001.
- Benjamin, Walter. *La metafísica de la juventud*, Barcelona: Paidós Ediciones, 1993.
- Bergson, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2020.
- Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. París: PUF Ediciones, 2003.
- Bergson, Henri. *Historia de la idea del tiempo*. Barcelona: Paidós, 2018.
- Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Berry, Philippa. *Shakespeare Survey*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School Through the Ages*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1994.
- Bloom, Harold. *Poem Unlimited*. Nueva York: Penguin, 2003.
- Bloom, Harold. *Pirandello: Major Dramatists*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003.
- Bloom, Harold. *Dramatists and Drama*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2005.
- Bloom, Harold. *Hamlet through the ages*. Nueva York: Bloom's Literary Criticism Editorial, 2008.

- Bloom, Harold. *Hamlet interpretations*. Nueva York: Bloom's Literary Criticism Editorial, 2009.
- Bloom, Harold. *Richard III: Shakespeare through the ages*. Chelsea: Bloom's Literary Criticism Editorial, 2010.
- Bloom, Harold (ed). *Introduction to Hamlet Studies*. Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2010.
- Bloom, Harold (ed.). *Deconstrucción y crítica*. Madrid: Siglo XXI Ediciones, 2010.
- Bloom, Harold. *Anatomía de la influencia*. Madrid: Taurus Ediciones, 2011.
- Bloom, Harold. *The anatomy of influence: literature as a way of life*. Boston: Yale University Press, 2011.
- Bloom, Harold. *Shakespeare: la invención de lo humano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2019.
- Bloom, Harold. *Shakespeare: the invention of the human*. Chelesea: Bloom's Literary Criticism Editorial, 1998.
- Bock, Oliver (ed.). *Urban walking: the flâneur as an icon of metropolitan culture*. Vernom: Vernom University Press, 2020.
- Boggio, Maricla, *Lezioni di drammaturgia. Luigi Pirandello e Trovarsi*, I Rubini – Aracne, Roma, 2018.
- Boorman, S. C. *Human Conflict in Shakespeare*. Londres: Routledge, 1987.
- Borges, Jorge Luis. *Shakespeare y la memoria*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Boux, Dorothy. *All the world is a stage*. Londres: Fulcrum Group, 1996.
- Boux Dorothy. *Sources of Shakesperean Comedies*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Boysen, Benjamin. *Nothingness, negativity, and nominalism in Shakespeare and Petrarch*. Berlín: Gruyter & Walter de GmbH, 2020.
- Bradley, A.C. *Lectures on Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1909.
- Bradley, A.C. *Shakespearean tragedy*. Nueva York: Meridian Books, 1955.

- Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy Readings*. Londres: Macmillan, 1992.
- Brown, Georgia. *Redefining Elizabethan Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Burster, Douglas. *Shakespeare and the Question of Culture: Early Modern Literature and the Cultural Turn*. Londres: Macmillan, 2003.
- Buffardini-Gudi, Laura Isabella, *Introduzione a Otto Rank: Il Doppio*, Milán: Sugarco Editori, 1992.
- Bush, Geoffrey. *Shakespeare and the Natural Condition*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.
- Burrow, Colin. *What is a Shakespearian tragedy?* Londres: Cambridge University Press, 2013.
- Butler, Colin. *The Practical Shakespeare: The Plays in Practice and on the Page*. Ohio: Ohio University Press, 2005.
- Cacciari, Massimo. *Nietzsche, tiempo y arte*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- Cantor, Paul, A. *Shakespeare's Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Camden, Vera J. *Compromise Formations: Current Directions in Psychoanalytic Theories*. Ohio: Kent University Press, 1989.
- Cameron, Eileen. *The psychology of Hamlet*. Boston: American Research Institute for psychology policy, 2014
- Carotenuto, Aldo. *L'ombra del dubbio. Amleto nostro contemporaneo*, Milán: Bompiani, 2003.
- Cataldi, Piero (ed.), *La scrittura e l'interpretazione, Volume V: Dal Naturalismo alle avanguardie*, Palermo: Palumbo, 1997.
- Carrasco, Cristina. *La influencia del Quijote en las ideas estéticas de Luigi Pirandello*. Accesible: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_40/congreso_40_05.pdf (última consulta 04/07/2021).
- Caputi, Anthony. *Pirandello and the crisis of modern consciousness*. Illinois: Illinois University Press, 1988.

- Cepelli, Valeria. *Ottocento e Novecento*. Milán: Jaca Book SpA, 1998.
- Chaffe, Judith (ed.). *The Routledge Companion to Commedia dell'arte*. Londres: Routledge, 2014.
- Charney, Maurice. *Hamlet Without Words*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1965.
- Choza, Jacinto. *Las representaciones del yo en Pirandello*. Accesible en: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/27437/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y (último acceso 04/07/2021).
- Clarke, George Herbert. *Hamlet: The Tragedy of Inaction*. Nueva York: Methodist Quarterly Review Publishing, 1910.
- Clutton-Brock, A. Y Robertson, J.M. (eds.). *Shakespeare's Hamlet bound with the Problem of Hamlet*. Londres: Routledge, 2014.
- Craig, Hardin (ed.), *The Literature of the English Reinassance: 1485 – 1660*. Nueva York: Colier Books, 1962.
- Colarizi, Simona. *Storia del Novecento Italiano*, Milán: BUR, 2017.
- Colomar, Orenca, *Fisiognomina*, Barcelona: Plaza & Janés Ediciones, 1975.
- Crawford, Alexander W. *Hamlet and ideal prince and other essays in Shakespearean interpretation*, Mishawaka: Palala Press, 2016.
- Critchley Simon & Webster Simon (eds.) *The Hamlet Doctrine*. Melbourne: Verso Editorial, 2013.
- Croce, Benedetto & Tilgher, Adriano, *Carteggio Croce – Tilgher*, Bolonia: Il Mulino, 2004.
- Coleman, E. A. M., *Hamlet: the poem or the play?* Accesible en: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjPz-yAs9TrAhVOyhoKHe_wCfUQFjAAegQIAhAB&url=https%3A%2F%2Fopenjournals.library.sydney.edu.au%2Findex.php%2FSSE%2Farticle%2Fdownload%2F314%2F285&usg=AOvVaw3zqyyDqKIDFb9cM-Rx5YfL (última consulta 04/07/2021).
- Cooper, Helen. *Shakespeare and the Medieval World*. Londres: The Arden Shakespeare Editions, 2010.

- Curtin, David. *The speeches and words of Queen Elizabeth I*. Nueva York: WW. Norton Company, 2018.
- D'Amico, Alessandro. *Pirandello capocomico*. Palermo: Sellerio Editore, 1987.
- D'Amico, Jack. *Shakespeare and Italy: the city and the stage*. Miami: University of Florida Press, 2001.
- D'Amico, Sandro. *Quaderni di piccolo teatro*. Roma: Mondadori, 1961.
- Danby, John. *A study of King Lear and other Shakespearean tragedies. A doctrine of nature*. Londres: Faber and Faber, 1948.
- D'Angelo, Paolo. *L'estetica italiana del Novecento*. Roma: Laterza, 2014.
- De Castris, A. Leone. *Il decadentismo italiano Svevo, Pirandello e D'Annunzio*. Bari: De Donato Editore, 1974.
- De Castris, A. Leone. *Storia di Pirandello*. Roma: Laterza, 1986.
- De Chiara, Marianna. La scena nel testo Enrico IV di Luigi Pirandello', en: *Revista Area Romanistica* número 5, año 2009, pp. 76 - 86.
- Dente, Carla. "Elusiveness of revenge and impossibility of tragedy: Shakespeare's *Hamlet* and Pirandello's *Enrico IV*", en: *Floriano* 49, 2005, pp. 159 - 94.
- Dentith, Simon (ed.). *Bakhtin Thought*. Londres: Routledge, 1995.
- Di Biase, Carmine (ed.). *Oh! Mio Vecchio William: Italo Svevo and his Shakespeare*. Chapel Hill: Annali d'italianista, 2015.
- Dillon, Janette (ed.). *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Tragedies*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- D'Iorio, Paola. *La línea e il circolo: cosmologia e filosofia dell'eterno ritorno in Nietzsche*, Génova: Trota, 2012.
- Di Lieto, Carlo. *L'identità perduta: Pirandello e la psicanalisi*. Milán: Genesi Editrice, 2007.
- Di Stefano, Lino. *Pirandello Ottant'Anni Dopo*. Bari: Edizioni Eva Colonna Il Cormorano Saggistica, 2017.

Domenech, Ricardo “Pirandello y su teatro de crisis”, accesible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pirandello-y-su-teatro-de-crisis/> (última consulta 04/07/2021).

Doran, Susan. *The Elizabethan World*. Londres: Routledge, 2014.

Downer, Allan. *The Hamlet Year*. Londres: Spring Literature Editions, 1954

Draught, Manfred. *The Comedy of Hamlet*.

Accesible en: <https://www.jstor.org/stable/41055046?seq=1> (ultimo acceso 04/07/2021).

Duggan, Christopher. *Breve storia d'Italia*. Casale Monferrato: Piemme Edizioni, 1998.

Eagleton, Terry. *Una nueva introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica Editores. 2008.

Eco, Umberto. *La estructura ausente*. Barcelona: DEBOLSILLO, 2011.

Eco, Umberto. *La Struttura Assente: la ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Roma: Bompiani, 2002.

Ellis, Roger, ‘The Fool in Shakespeare: A Study of Alienation’. En: *Critical Quarterly Studies*, 10, 1968, pp. 245 – 268.

Elizabeth Tudor & Leah S. Marcus (ed.), *Elizabeth I Collected Works*, Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Eliot, T. S. *Hamlet and His Problems*. Online Print: Annotated Editions, 2019.

Erasmus, Desiderius. *Elogio de la locura o encomio de la estulticia*. Madrid: Austral Ediciones, 2011.

Erasmus, Desiderius. *In Praise of Folly*. Dover: Dover University Publications, 2003.

Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós. 1997.

Fahrnkopf, Robert. *Wittgenstein on Universals*. Nueva York: Peter Lang American University Studies, 1988.

Faucit, Helena. *Shakespeare's female characters*. Edimburgo: Blackwood and Sons Editors, 1888.

Felperin, Howard "O'erdoing Termagant: An Approach to Shakespearean Mimesis", en: *Yale Review* 63, 1974, 372-3.

Ferroni, Giulio. *Storia della Letteratura Italiana dal Novecento al Nuovo Millennio*, Perugia: Mondadori, 2017.

Fiedler, Leslie. *The stranger in Shakespeare*. Granada: Granada Publishing, 1974.

Filipsky, Soren. *The Norse Hamlet, The Revenge of Amleth and The Historie of Hamlet: Shakespeare Sources to Hamlet*. Helsinki: Hythloday Press, 2013

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Fox, Arturo A. *El Edipo y el Espejo de Lacan*, Nueva York: Edwin Mellen Press, 2001.

Francini, Elio. *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Roma: Mondadori, 2000.

Francis Caputi, A. *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*. Chicago: Chicago University Press, 1988.

Freud, Sigmund. *Esquema del Psicoanálisis*. Madrid: Debate, 1998.

Frye, Northrop. *Fools of Time: Studies in Shakespearian Tragedy*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*, Nueva Jersey: Princeton University, 1971.

Gaborik, Patricia. *C'era Mussolini: Pirandello e il teatro*. Londres: Routledge, 2015.

Gardiner, Michael. *The Dialogics Od Critique: Bakhtin and the Theory of Ideology*, Londres: Routledge, 1992.

Giannara, Dimitra. *Pirandello la nozione del tempo nelle opere di Luigi Pirandello*. Roma: Edicampus, 2014.

Gioanola, Elio. *Pirandello la follia*. Génova: Il Nuovo Melangolo Editore, 1990.

- Giaonola, Elio (ed.). *La persona nell'opera di Luigi Pirandello*. Roma: Laureatta, 1990.
- Giddens, Anthony. *Sociología Completa*. Barcelona: Alianza Editorial, 2001.
- Gillies, Mary Ann. *Henri Bergson and British Modernism*. Nueva York: McGill Queens University Press 1996.
- Girard, René. *Shakespeare: Los fuegos de la envidia*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Girard, René. *Hamlet's Dull Revenge*,
 Accesible en: <https://msu.edu/course/eng/362/johnsen/girardhamlet.pdf>
 (último acceso 04/07/2021).
- Goddard, Harold C. *The Meaning of Shakespeare, Volumes 1 and 2*. Chicagi: University of Chigago Press, 1951.
- Godwin Okebaram UWAH. *Pirandellism and Samuel Beckett plays*. Potomac: Scritpa Humanistica, 1989
- Goethe, Johann Wolfgang. *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*. Madrid: Austral Ediciones, 2014.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meister's Apprenticeship*. Nueva York: Suhrkamp Editors, 1989.
- González Martín, Vicente. *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca Ediciones, 1978.
- Grady, Hugh. *Shakespeare, Macchiavelli and Montaigne: Power and subjectivity from Richard III to Hamlet*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Granati, Cesare. *Luigi Pirandello vita e opere*. Roma: Goodmood Editori, 2012.
- Greaves, Richard, L. *Society and Religion in Elizabethan England*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1981.
- Greenblatt, Stephen (ed.). *The Norton Anthology of English Literature*. Londres: WW. Norton & Co, 2006.

Grignai, Maria Antonietta. *Retoriche pirandelliane*. Nápoles: Liguori Editore, 1993.

Guarna, Mario. *Filosofia del Lontano: La natura filosofica dell'umorismo di Pirandello*. Arcireale: Bonanno Editore, 2010.

Guendouzi, M. Amar. *Translating Oppression: Desire and Paralysis in James Joyce's Dubliners and Mohammed Dib's La grande maison*. Accesible: http://www.ummta.dz/IMG/pdf/Translating_Oppression_Desire_and_Paralysis_in_James_Joyce_s.pdf (última consulta 04/07/2021).

Guglielminetti, Enrico. *Metamorfosi nell'immobilità*. Milán: Jaca Book, 2000.

Guillén, Claudio. *Múltiples Moradas: Ensayo sobre Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets Ediciones, 2007.

Gurr, Andrew. *Metatheatre and the fear of playing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Hanson, Elizabeth. *Discovering the Subject in Renaissance England.*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Harris, Gil. *Shakespeare and Literary Theory*. Oxford: Oxford Shakespeare, 2010.

Hegel, Georg Wilhelm Friederich. *Lecciones sobre la estética*, Madrid: Akal Ediciones, 1989.

Hegel, Georg Friederich. *La fenomenología del espíritu*. Barcelona: Akal, 2015.

Hegel, Georg Wilhelm Friederich. *The Pehenomenology of Mind*. Chelsea: Cosimo Classics, 2006.

Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. México: Fondo Económico de Cultura, 2018.

Hodges, Walter C. *Globe Restored: Study of the Elizabethan Theatre*. Michigan: Indigenous People Media of Michigan, 1990.

Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. Londres: Routledge, 1990.

Hope, Jonathan. *Shakespeare and Language: Reason, Eloquence and Artifice in the Renaissance*. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2010.

Hoxby, Blair. *What was Tragedy?* Oxford: Oxford University Press, 2019.

Ingham, Andrew C. *Views of Madness: King Lear*. Accesible en: <http://web.uvic.ca/~mbest1/ISShakespeare/Resources/WorldView/LearMadness.html> (última consulta 04/07/2021).

Ioli, Giovanna. *Pirandello*. Roma: Salerno Editrice, 2012.

Jameson Murphy Bronwell Anna. *Shakespeare's Heroines: Characteristics of women*. Nueva York: AMS Press, 1889.

Jenkins, Dafydd, *Hywel Dda Law – The Oath Law*, Cardiff: Gomer Press, 1986.

Johnson, Samuel. *Notes to Shakespeare*. Alexandria: Library of Alexandria Press, 2009.

Jones, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. Nueva York: WW. Norton, 1976.

Kallendorf, Hilaire “Intertextual Madness in Hamlet: The Ghost’s Fragmented Performativity”, en: *Reformation and Renaissance in England*, 22, 4, pp. 69-87.

Kiefer Solomon. Carol. *The Myth and Madness of Ophelia*. Amherst: Amherst College, 2002.

Kiernan, Pauline. *Shakespeare Theory of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Kierkegaard, Soren. *La repetición*. Madrid: Alianza Editorial, 2018.

Kierkegaard, Soren. *La ripetizione*, Milán: BUR, 1996.

King, Walter N. *Hamlet's Search for Meaning*. Atenas: University of Georgia Press, 2011.

Klem, Lone. *Hypoteses on Henry IV*. Copenhagen: Romansk Institut of Odense – Copenhagen, 1984.

Klem, Lone. *Pirandello e il teatro*. Roma: Editorial Laureatta, 1985.

Knights, L. C. *Hamlet and other essay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Kott, Jan. *Shakespeare our contemporary*, Londres: W.W.Norton Company, 1974.

Kott, Jan. *Shakespeare nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

Kopcrack, Gregory. *Unearthing Hamlet in Ulysses*. Accesible en: <http://content.lib.utah.edu/utils/getfile/collection/etd3/id/1894/filename/1905.pdf> (última consulta 04/07/2021).

Kristeva, Julia. *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1969.

Kristeva, Julia. *The Reader*. Nueva York: Columbia University Press, 1986.

Kristeva Julia & Allen Graham, *Intertextuality*, Londres: Routledge, 2000.

Lacan, Jacques. *Seminario VI. El deseo y su interpretación*. Accesible en: <https://filosofiaucm.files.wordpress.com/2010/02/el-deseo.pdf> (última consulta 04/07/2021).

Lee, John. *Shakespeare's Hamlet and the Controversies of the Self*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Levy, P. Eric. *Hamlet and the re-thinking of man*. Nueva York: Fairleigh Dickinson University Press, 2008.

Lidz, Theodore. *Hamlet's Enemy: Madness and Myth in Hamlet*. Nueva York: International Universities Press, 1990.

Lipps, Theodore. *El humor y lo cómico*. Barcelona: Herder, 2015.

Lombardo, Agostino (Traductor y Editor). *Amleto*. Roma: Feltrinelli, 1996.

Lombardo, Agostino. *L'eroe tragico moderno: Fausto, Amleto e Otello*. Roma: Donzelli, 1996.

Lombardo, Agostino. *Eduardo e Shakespeare: Parole di voce e non di inchiostro*. Roma: Bulzoni Editore, 2004.

Lombardo, Agostino (traductor). *La tempesta di William Shakespeare*. Roma: Garanzi Classici, 2009.

Lombardo, Agostino. *Riccardo III: Un grande personaggio, un grande ritratto di attore, un modello per tutta la tragedia moderna*. Roma: Newton Compton Editori, 1997.

López Chuchurra, Óscar. *Máscaras y el rostro de Luigi Pirandello*. Accesible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/mascaras-y-rostro-de-luigi-pirandello/> (última consulta 04/07/2021).

Loxley, James & Robson, Mark. *Shakespeare, Johnson, and the Claims of the Performative*. Londres: Reutledge, 2013.

Lowell, James Rusell. *Shakespeare once more*. Kessinger Londres: Publishing LLC, 2010.

Lowell, James Russel, *Shakespeare Once More (Again)*, Londres: Kessinger Publishing, Whitefish, 2019.

Luperini, Romano. *Introduzione a Pirandello*. Roma: Editoriale Laterza. 1992.

Luperini, Romano. *La scrittura e l'interpretazione*. Nápoles: Palumbo Editore, 2011.

Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 2006.

Macchia, Giovanni. *Pirandello o la stanza della tortura*. Roma: Mondadori, 1990.

Maestro, Jesús G. *Contra las Musas de la Ira*. Vigo: Academia del Hispanismo Editorial, 2015.

Maestro, Jesús G. *El Hundimiento de la Teoría de la Literatura*. Vigo: Academia del Hispanismo Editorial, 2015.

Maestro, Jesús G. *Genealogía de la Literatura*. Vigo: Academia del Hispanismo Editorial, 2015.

Maestro, Jesús G. *Crítica de la razón literaria: El materialismo filosófico como teoría, crítica y dialéctica de la literatura*. Vigo: Academia del Hispanismo Editorial, 2019.

Mallette, Richard. "Hamlet and Free Will", en: *The Journal of English and Germanic Philology*, 93, 2, pp. 223 – 255.

Mariani, Umberto. *Pirandello all'origine del teatro esistenzialista e dell'assurdo*, River Forest: Italiana y Rosary College, 1988.

McCrum, Robert. *Shakespeare: on life and language in times of disruption*. Londres: Palgrave Macmillan, 2020.

McEachern, Claire. (ed.). *Cambridge Companion to Shakespearian Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

McGee, John. *Anti-petrarchism in Early Modern and Shakespeare's Literature*. Accesible en: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:39804> (último acceso 04/07/2021).

McNeir, Waldo. *The Masks of Richard III*. Houston: Rice University Press, 1971.

Madhavi, Menon. *Shakespeareer*. Durham: Duke University Press, 2011.

Maillet, Greg. *Learning to see Shakespeare King's Lear*. Londres: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Martínez-Peñuela, Ana, *Pirandello y Unamuno frente a la locura: Enrique IV y el otro*, Accesible:

<https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi8uvq0ifLqAhWy3eAKHYLLA1UQFjAAegQIBRAB&url=http%3A%2F%2Fwww.cervantesvirtual.com%2FdescargaPdf%2Fpirandello-y-unamuno-frente-a-la-locura--enrique-iv-y-el-otro-0%2F&usg=AOvVaw2lgJ82uvSh-bpx-8o7XCbA>

Mack, Maynard. *The World of Hamlet*. Accesible en: http://alanreinstein.com/site/243-Hamlet_files/Mack%20-%20The%20World%20of%20Hamlet.pdf (último acceso 04/07/2021).

Marsili Renata, Antonietti. *Luigi Pirandello alla sorella Lina pittice: Su dunque al sogno mio rendi il colore*. Roma: Gangemi Editore, Roma, 2010.

Marsili, Renata (ed.). *Luigi Pirandello: Lettere alla sorella Lina pittrice*. Roma: Gangemi Editore, 2011.

Martínez Garrido, Elisa M. “Shakespeare e il teatro nei romanzi di Italo Svevo”, en: *Oh! Mio vecchio William! Italo Svevo and his Shakespeare*. Chapel Hill North Carolina: Annali d'Italianistica, 2015, pp. 37 – 60.

Martínez Garrido, Elisa M. *El Humorismo*. Madrid: Editorial Cuadernos de Langre S. L, 2017.

Martínez Garrido, Elisa M. “William Shakespeare en la narrativa italiana del Novecientos”, en: *Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2018, pp. 171 – 189.

- Martínez Garrido, Elisa M. *Apuntes inéditos sobre el Enrico IV de Pirandello*. 2020.
- Mays, Kelly. *The Norton Introduction to Literature*. Londres: WW. Norton & Co., 2015.
- Mead, George Herbert. *Espíritu, persona y sociedad*, Barcelona: Paidós, 1982.
- Merola, Nicola. *Il canone letterario del novecento italiano*. Cosenza: Rubbetino, 2000.
- Morano, Marco. *Strutture dell'immaginario: profilo del novocento letterario italiano*. Cosenza: Rubbetino. 2007.
- Morgann, Maurice. *An essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff*. Hansebooks Online Publishing: Amazon Kindle Books, 2017.
- Moretti, Franco. *Segni e stili del moderno*. Turín: Einaudi, 1997.
- Moroni, Luca Somigli. *Italian Modernism*. Toronto: Toronto University Press, 2004.
- Mulryne, J. Robert & Shewring, Margaret (eds.). *Theatre of the English and Italian Renaissance*. Londres: Palgrave Macmillan, 1991.
- Munafó, Gaetano. *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana, Storia e antología della critica*. Florencia: Le Monnier, 1974.
- Nelson, Sott Ernest. *Pirandello's theatre and the rules of the delusional mind*. Accesible en: <https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:39489210-c1d4-4fb3-a74b-9ba4ca7dcf89> (última consulta 04/07/2021).
- Nietzsche, Friedrich. *Así hablo Zaratustra*. Madrid: Austral Ediciones, 2017.
- Orsini, Francois. *Pirandello e l'Europa*. Cosenza: Pellegrini, 2001.
- Orisini, Francois. *Drammaturgia europea dell'avanguardia storica: Pirandello*. Rosso di San Secondo, Strindberg: Pellegrini Editore, 2005.

Panepinto, Lauren. *Renaissance Notions of Madness*. Accesible en: <http://www2.cedarcrest.edu/academic/eng/lfletcher/shrew/lpanepinto.htm> (última consulta 04/07/2021).

Paris, Jamie. *Mark this show: On dramatic attention in Christopher Marlow's and William Shakespeare's Tragedies*. Columbia: The University of British Columbia, 2020.

Pavel, Thomas, G. *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1985.

Peck, John (ed.). *A Brief History of English Literature*. Londres: Palgrave Macmillan, 2002.

Pfister, Manfred (ed.). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Pirandello, Luigi. *Saggi, Poesie, e Scritti Vari*. Milán: Mondadori, 1977.

Pirandello, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore*. Roma: Mondadori, 1978

Pirandello, Luigi. *Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvierto, Novaro, De Filippo*. Roma: Bulzoni, 1980.

Pirandello, Luigi. *Storia d'un personaggio fuori chiave*. Roma: Enzo Lauro, 1980.

Pirandello, Luigi. *Sei Personaggi in cerca d'autore*. Roma: Einaudi, 1978.

Pirandello, Luigi. *If fu Mattia Pascal*. Roma: Einaudi, 1993.

Pirandello, Luigi. *Lazzaro*. Milán: Garanzi Editori, 1995.

Pirandello, Luigi. *L'Umorismo*. Milán: Garzanti Editori, 1995.

Pirandello, Luigi. *La Trilogia del Mito*. Milán: Garanzi Editori, 1995.

Pirandello, Luigi. *Taccuino Segreto*. Roma: Mondadori, 1997.

Pirandello, Luigi. *Tutte le Novelle*. Milán: BUR, 2007.

Pirandello, Luigi. *Tutto il teatro: edizioni integrali*. Roma: New Compton Editori, 2009.

Pirandello, Luigi. *L'Umore Commentato*. Roma: Newton Compton Editore, 2012.

Pirandello, Luigi. *Uno, nessuno e centomila*. Roma: Einaudi Classici, 2014.

Pirandello, Luigi. *Maschere Nude*. Roma: New Compton Editori, 2016.

Pirandello, Luigi. *Enrico IV*. Milán: BUR, 2016.

Pirandello, Luigi. *I vecchi e i giovani*. Roma – Bari: Mondadori, 2017.

Pirandello, Luigi. *I sei personaggi in cerca d'autore*. Roma: Mondadori, 2019.

Pirandello, Luigi. *Il giuoco delle parti*, accesible en: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pirandello/il_giuoco_delle_parti/pdf/il_giu_p.pdf (última consulta 04/07/2021).

Pirandello, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore*. Editado y comentado por Corrado, S. Accesible en: <http://www.liberliber.it/online/autori/autori-p/luigi-pirandello/sei-personaggi-in-cerca-d'autore/> (última consulta 04/07/2021).

Pirandello, Luigi. *Uno, nessuno e centomila*. Editado y comentado por Corrado, S. Accesible en: <http://www.liberliber.it/online/autori/autori-p/luigi-pirandello/uno-nessuno-e-centomila/> (última consulta 04/07/2021).

Policastro, Gilda. *Gli intellettuali italiani e l'Europa*. Milán: Manni Editori, 2007.

Pomilio, Mario. *La formazione critico-estetica di Pirandello*. Nápoles: Liguori Editori, 1996.

Poser, Matthew N. *Madness, Revenge, and the Metaphor of the Theater in Shakespeare's Hamlet and Pirandello's Henry IV*. Accesible en: <https://ucm.on.worldcat.org/oclc/5183629145> (última consulta 04/07/2021).

Proust, Marcel. *En busca del Tiempo perdido*. Madrid: Alianza Editorial, 1968.

Pupino, Angelo R. *Pirandello maschere e fantasma*. Roma: Salerno, 2000.

Puppa, Paolo. *Encyclopedia of Italian Literary Studies*. Londres: Routledge, 2006.

- Puppa, Paolo. *La recita interrotta. Pirandello la trilogia del teatro nel teatro*. Milán: Bulzoni, 2021.
- Quinti, Alessandro. *Pirandello: ritratto di un narratore*. Roma: Newton Compton Editori, 2019.
- Rabate, Jean-Michael. *Lacan literario: la experiencia de la letra*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2007.
- Redmond, Michael, J. *Shakespeare, Politics and Italy: Intertextuality in Theatre*. Londres: Ashgate, 2009.
- Rey, Carlos “Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura”, en: *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 103, 3, 2009, pp. 145-155.
- Reinhard Kenneth & Julie Kenneth. *After Oedipus, Shakespeare in Psychoanalysis*. Aurora Colorado: The Davis Group Publishers, 2008.
- Righter, Anne. *Shakespeare the idea of the play*. Londres: Penguin Shakespeare, 1962.
- Rinesi, Eduardo. *Política y tragedia en Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2005.
- Rocha, Ana Maria Kessler. *Madness in Shakespeare's Major Tragedies: a Tentative Analysis towards a Laingian Interpretation*. Miami: Universidad Federal de Santa Catarina, 1980.
- Roe, Paul R. *The Shakespeare Guide to Italy Retracing the Bard's Unknown Travels*. Nueva York: Harper Perennial, 2011.
- Rojas, Marcos Luis. *La autoestima nuestra fuerza secreta*. Barcelona: Espasa, 2009.
- Rosenblatt, Jason P. *Aspects of the incest problem in Hamlet*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- Rossi, Annunziata “La visión trágica en la obra de Luigi Pirandello”, en: *Acta Poética*, 25, I, 2004, pp. 257 – 278.
- Rowse, Alfred Leslie. *The Elizabethan Reinassance: Life of the Society*. Londres: Macmillan, 1972.

- Ruoff, James. *Macmillan's Handbook of Elizabethan and Stuart Literature*. Londres: Macmillan, 1975.
- Sachon, Susan. *Shakespeare, objects and phenomenology*. Londres: Palgrave Macmillan, 2020.
- Salked, Duncan. *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Salsano, Roberto. *Pirandello in chiave esistenzialista*. Roma: Bulzoni 2006.
- Santillana, Giorgio & Von Dechen Hertha. *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e la struttura del tempo*. Milán: Adelphi, 1990.
- Saponaro, Dina & Torsello Lucia. *Caleidoscopio di personaggi nel teatro di Luigi Pirandello*. Accesible en: <http://www.studiodiluigipirandello.it/wp-content/uploads/2017/07/13.-Ri-tratti.pdf> (última consulta 04/07/2021).
- Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un Humanismo*. Madrid: EDHASA Los Libros de Sísifo, 1998.
- Sciascia, Leonardo. *Pirandello e la Sicilia*. Milán: Adelphi Editori, 1996.
- Seddio, Pietro. *Il mondo femminile nel teatro di Luigi Pirandello*. Monte Covello: Società Editrice Monte Covello, 2011.
- Segre, Cesare. *La letteratura italiana del Novecento*. Bari: Editori Laterza, 1996.
- Selden, Raman (ed.). *La teoría literaria contemporánea*. Madrid: Ariel literatura y crítica, 2001.
- Schierman, Carol. *The Failure of Words*. Nueva York: The Johns Hopkins University Press, 1972.
- Schmid, Herta & Van Kesteren Aloysius (eds.). *Semiotics of Drama and Theatre*. Londres: Benjamins Publishing Company, 1985.
- Scoppola, Pietro. *Lezioni sul Novecento*. Roma – Bari: Editori Laterza, 2010.
- Shakespeare, William. *Henry V*. Cambridge: Cambridge, University Press, 2000.
- Shakespeare, William. *Hamlet prince of Denmark*. Cambridge: University Press, 2003.

- Shakespeare, William. *William Shakespeare complete works*. Londres: Palgrave Macmillan & Royal Shakespearean Company, 2007.
- Shakespeare, William. *First Folio Reproduction*. Londres: Royal Shakespearian Society & Macmillan, 2008.
- Showalter, Elaine. “Representing Ophelia: Women, Madness and the Feminist Responsibility”, en: *Shakespeare and the Question of Theory*. Londres: Methuen, 1985, pp- 331 – 368.
- Skulsky, Harold “Revenge, Honour, and Conscience in Hamlet”. Londres: Modern Language Association. 1970, pp. 78-87.
- Simpson, James, *No Brainer: The Early Modern Tragedy of Torture*. Accesible en: https://scholar.harvard.edu/files/jamessimpson/files/no_brainer_the_early_modern_tragedy_of_torture.pdf (último acceso 04/07/2021).
- Sità, Michele, *Frammenti di tempo e spazio in alcuni personaggi di Luigi Pirandello*, Brno: Études Romanes de Brno, 2009.
- Smith, Barbara “Neither accident nor intent: contextualizing the suicide of Ophelia”, en: *South Atlantic Review*, 73, no. 2, 2008, p. 96 – 117.
- Smith, Emma. *The Cambridge Introduction to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Smirnov, Aleksandr Aleksandrovich. *Shakespeare: A Marxist Interpretation*. Nueva York: The Critics Group Publishing, 1936.
- Solomon, K. Carol. *The myth and madness of Ophelia*. Amherst: Folger Shakespeare Library & Amherst College, 2001.
- Spencer, Theodore. *Hamlet and the Nature of Reality*. Nueva York: The Johns Hopkins University Press, 1938.
- Squarotti, Giorgio Bàrberi. *Critica del Novecento*, Milán: Gammarò Edizioni, 2016.
- Stephenson, Henry. “Hamlet’s Mousetrap”, en: *The Sewanee Review*, Londres: Winter Editions, 1905.
- Strunk, William. *The Importance of the Ghost in Hamlet*. Londres: Palala Press, 2016.

- Tatlow, Antony. *Shakespeare, Brecht, and the intercultural sign*. Londres: Duke University Press, 2001.
- Terkinay, Ash. *From Shakespeare to Kierkegaard: An Existential Reading of Hamlet*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Tessari, Roberto. *La commedia dell'arte: Genesi della società dello spettacolo*. Bari: Laterza, 2018.
- Thomas, Sydney. *The Antic Hamlet and Richard III*. Londres: King's Crown Press, 1943.
- Tilgher, Adriano. *Studi sul Teatro Contemporaneo*, Bibliobazaar Editions, Online Print, 2009.
- Tilgher, Adriano, *Pirandello: Il dramma di vedersi vivere*. Chieti: Solfanelli Edizioni, 2013.
- Tilgher, Adriano & Gramsci Antonio. *Pirandello*. Roma: Edizione della Normale Superiore, 2015.
- Titomanlio, Carlo. *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica dal 1900 al 1930*. Roma: Edizioni ETS, 2012.
- Tronicke, Marlena. *Shakespeare's Suicides: Dead Bodies that Matters*. Abingdon-on-Thames: Routledge Studies in Shakespeare, 2017.
- Uwah, Godwin Okebaram. *Pirandellism and Beckett's Plays*. Maryland: Scripta Humanistica, 2015.
- Valentini, Maria. *Pirandello e Shakespeare*. Roma: Bulzoni Editori, 1990.
- Vattimo, Gianni. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona: Ediciones Península, 2003.
- Veronesi, Matteo. *Pirandello*. Nápoles: Liguori Editore, 2007.
- Watson N. Robert. *Tragedies of revenge and ambition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Webb, Simon. *Shakespeare's Illustrated Introduction to Shakespeare Sources*. Londres: Langley Press, 1988.
- Weis, René. *Verdi's Shakespeare*. Londres: Routledge, 2017.

Weimann, Robert (ed.). *Shakespeare and the Power of Performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Wells, Stanley (ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Whitaker K., Virgil. *Mirror up to nature: the technique of Shakespeare's tragedies*. San Marino: Huntington Library, 1965.

Wickham Glynne. *Hamlet's Dramatic Heritage*. Londres: Routledge, 2013.

Will, Garry. *Verdi's Shakespeare: Men of The Theatre*. Londres: Penguin, 2012.

Winterbottom, Micheal. *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

Wilks, S. John. *The idea of Conscience in Renaissance England*. Londres: Routledge, 1949.

Zoia, Andrea. *Pirandello Enrico IV della pazzia ovvero della normalità*. Accesible en: <http://www.antiquitas.it/approfondimenti/pirand.EnrIV.htm> (última consulta 04/07/2021).