



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y

Crítica

ISSN: 2145-8987

revistaperifrasis@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

de Aldama, Celia

DE ITALIA A LA ARGENTINA: LAS EMBAJADAS CULTURALES DE LUIGI
PIRANDELLO

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol. 6, núm. 12, julio-diciembre, 2015,
pp. 49-61

Universidad de Los Andes

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478147220004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

DE ITALIA A LA ARGENTINA: LAS EMBAJADAS CULTURALES DE LUIGI PIRANDELLO

FROM ITALY TO ARGENTINA: LUIGI PIRANDELLO AS A CULTURAL AMBASSADOR

CELIA DE ALDAMA*
Universidad Complutense de Madrid, España

Fecha de recepción: 3 de junio de 2015

Fecha de aceptación: 14 de septiembre de 2015

Fecha de modificación: 21 de septiembre de 2015

RESUMEN

El artículo lee los desembarcos de Luigi Pirandello en Buenos Aires como un episodio clave para reflexionar en torno al cometido y la recepción del escritor italiano en suelo argentino durante sus dos *tournées* sudamericanas en 1927 y 1933. A través del escrutinio de distintas crónicas periodísticas, se reconstruirá el calendario de actividades del ilustre huésped, se desvelará su acogida por parte del campo intelectual bonaerense de las décadas del veinte y del treinta, y se observarán sus polémicas declaraciones de apoliticidad a la luz del proyecto de fascización proyectado desde la Italia de Mussolini hacia las “colonias” de ultramar.

Palabras clave: Pirandello, Buenos Aires, *tournée*, fascismo, prensa argentina.

ABSTRACT

This article examines the landings of Pirandello in Argentina as a key episode to think about his role and reception in Buenos Aires during his two South American *tournées* in 1927 and 1933. Through the reading of different journalistic Chronicles, we propose firstly to reconstruct the guest's calendar, secondly to study his welcome by the Buenos Aires intellectual field of the 20's and 30's and, finally, to link his apolitical speeches with the Italian fascism interested in imposing its control over the Latin-American “colonies”.

KEYWORDS: Pirandello, Buenos Aires, *tournée*, fascism, Argentinian press.

* c.aldama@ucm.es. Doctoranda en Filología Española IV. Universidad Complutense de Madrid. Este artículo se inscribe en el marco de investigación doctoral llevada a cabo con una beca FPU concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

RUMBO AL SUR

En su primer viaje a la Argentina en 1929, Le Corbusier sobrevuela la ciudad de Buenos Aires en una avioneta pilotada por un joven Antoine de Saint-Exupéry y, conmocionado ante la experiencia aérea e inspirado por “la aridez total” y “la ausencia de todo” (Le Corbusier 269), concibe para ese espacio un proyecto arquitectónico que nunca llegará a tener una aplicación concreta: levantar, entre la frontera del Plata y la infinitud de la Pampa, la “gran capital de la época contemporánea” (237). Esta intuición acerca de las posibilidades que ofrece la joven república como horizonte de arraigo para las teorías y los artefactos de la modernidad es recurrente en otros intelectuales europeos como J. Ortega y Gasset o F. T. Marinetti, que desembarcan en las costas argentinas en fechas posteriores a la visita del arquitecto francés. Ahora bien, si buena parte de la posterior ensayística argentina explicará las limitaciones del sujeto nacional a partir de la ausencia de referentes históricos propios¹, es esa insólita juventud la que engendra, para el filósofo español, una sensibilidad libre de prejuicios y en la que el futurista italiano identifica el “fertilísimo terreno para la implantación de un movimiento nuevo y original” (“Marinetti”). Ante el paisaje germinal y virgen evocado por una mirada sesgada, el artista extranjero, en su encuentro con las orillas platenses, cree poder prescindir del imperativo dinamitador propuesto en Europa por Marinetti: América, libre de ruinas pretéritas, funciona como una tabula rasa para los viajeros europeos que ven en ella el anclaje idóneo para la proyección del arte y el pensamiento hacia formas nuevas.

Los desembarcos de Pirandello en la Argentina, el primero en 1927 y el segundo en 1933, se inscriben en un contexto de ilustres visitas que van configurando el espacio porteño como capital cultural para artistas y pensadores de distintas procedencias. Marcel Duchamp, Albert Einstein, Waldo Frank y Jacques Maritain constituyen algunos de los nombres más destacados de tal afluencia de embajadas culturales, que no pueden entenderse al margen del afán de renovación que acomuna a la mayoría de los exponentes de la intelectualidad bonaerense durante la década de 1920. Escritores, pintores e inventores trabajan, desde formatos experimentales y poéticas en incesante reformulación, sobre el lenguaje, el espacio y la imagen, con el objetivo último de formular propuestas de carácter vanguardista capaces de responder a las exigencias de autonomía y ruptura que concitan su labor artística. Desde 1921, año en que Borges publica en

1. Es el caso de Héctor Murena que, en su ensayo *El pecado original de América*, retoma la idea de una América sin “historia propia” y distingue entre “los acontecimientos surgidos de los estratos profundos del pasado que sirve de fundamento al presente, acontecimientos que son y determinan el verdadero sino de un país, y los sucesos que se producen solo en la superficie del presente, sucesos que vienen de afuera: el primero es el caso de Europa y el segundo es la definición de América” (232).

Nosotros el manifiesto ultraísta y contrapone la estética activa del prisma al consagrado verso lugoniano, Buenos Aires asume el perfil de un efervescente laboratorio cultural donde cafés, asociaciones y círculos intelectuales se convierten en sus espacios habituales de exposición e intercambio artístico. En ellos se exhiben los lienzos de inspiración futurista de Emilio Pettoruti, se ejercitan el panlingua y el neocriollo, las lenguas inventadas por Xul Solar, se alternan maquetas criollistas y cosmopolitas en las nuevas mitologías urbanas y se propagan las proclamas martinfierristas redactadas por Oliverio Girondo, que identifica el nacimiento de una “nueva sensibilidad” americana y exige deshacer a “tijeretazos todo cordón umbilical”. El manifiesto de *Martín Fierro* pone de relieve la urgencia de renovación sensible aunada a las batallas por la independencia cultural y a la búsqueda de un lenguaje propio. El programa se publica ante “la necesidad imprescindible de definirse y llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una *nueva* sensibilidad y de una *nueva* comprensión que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubra panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión” (1). Y es que la vanguardia argentina logra conciliar su preocupación estetizante con la reflexión acerca del sujeto y el idioma nacional; no podía ser de otro modo en un campo intelectual con tal alto porcentaje de heterogeneidad e involucrado en la disolución de remanentes dependencias culturales.

La ciudad portuaria de Buenos Aires, desde finales del siglo XIX, se ha convertido en lugar de desembarco masivo, en tierra aluvional donde el emigrante europeo se instala y contribuye, hasta saturar los perímetros urbanos, al repoblamiento nacional. Esta Buenos Aires babilónica y atestada de cuerpos foráneos se enderezá como escenografía literaria recurrente para la intelectualidad local de la Argentina finisecular: Eugenio Cambaceres, Adolfo Saldías, Manuel Podestá, Francisco Sicardi, Antonio Argerich y Roberto Payró enfocan, en sus novelas-diagnóstico, las metamorfosis urbanas desde un prisma que suele oscilar entre la idealización y el estigma. Las transformaciones que Buenos Aires experimenta durante el primer tercio del siglo (alteración de su cartografía urbana, incremento desmesurado de su densidad poblacional, importación de productos y de tecnologías), aunque inspiran una serie de hallazgos estéticos, como la elevación del espacio urbano a *topos* poético, generan, al mismo tiempo, una colisión entre modelos innovadores y residuales que terminan por confluir en la que Beatriz Sarlo describe como una “cultura de mezcla” (Sarlo 18). Sin embargo, mientras en los años veinte la irrupción del criollismo aparece como la fórmula idónea para delimitar los contornos de la argentinitud, en los años treinta, con el languidecimiento de las vanguardias, la problemática de la definición nacional recupera ímpetu y se propaga en el campo intelectual a través de conferencias, ensayos y debates. En su mayoría, las prácticas discursivas

nacionalistas, en su búsqueda de modélicos sujetos argentinos, asocian los diagnósticos de la problemática identitaria con el efecto disgregador de las comunidades de inmigrantes, reincidiendo así en la lacerante marginación que los desplaza, desde su primer desembarco en las orillas del Plata, a lugares periféricos, a las aristas del conglomerado social. De modo que, adyacente a la silueta porteña como capital cultural, a lo largo de ambas décadas se levanta una ciudad saturada por tensiones de orden económico y racial, y recorrida por la conflictividad que enfrenta modelos argentinos y extranjeros.

Para parte de estas comunidades de ultramar, estigmatizadas por su procedencia humilde y excluidas de los mecanismos del poder, las embajadas culturales de escritores italianos como Luigi Pirandello, Filippo Tommaso Marinetti y Giuseppe Ungaretti se convierten en conducto de mensajes nacionalistas que, forjados por la propaganda del régimen, contribuyen a la reparación del orgullo patrio. O por lo menos, ese parece ser el propósito de la prensa de ideología fascista publicada en Buenos Aires cuando convierte a estos intelectuales en dispositivos de reflejo que proyectan la imagen de una patria renacida y esplendorosa². El papel de la prensa étnica en la difusión de valores simbólicos ligados a la ideología fascista entre las comunidades de ultramar es analizado por Federica Bertagna, quien demuestra cómo “anche all'estero il fascismo individuò nel controllo dei giornali lo strumento per ottenere il consenso degli emigrati” (9) [“el fascismo entendió que, también en el extranjero, el control sobre la prensa constituía un instrumento privilegiado para obtener el consenso de los emigrados”]. Sin embargo, el objetivo de esta investigación no es observar la construcción del escritor siciliano como encarnación de las glorias imperiales en la prensa étnica, sino identificar su cometido en suelo argentino, ajeno a la exaltación del régimen y a la propaganda oficial, y reconstruir la crónica de su recepción en el contexto local. De modo que, en los siguientes epígrafes, se seguirá en detalle su acogida entre periodistas, críticos e intelectuales argentinos durante sus travesías, y se relevarán los episodios más llamativos de las mismas en dos contextos dispares, teniendo en cuenta el cambio de paradigma político y cultural que opera entre las décadas del veinte y del treinta. Si en el año 1927 propuestas vanguardistas como la revista *Martín Fierro* siguen activas y el gobierno de la nación está en manos de un partido democrático, la Unión Cívica Radical, en 1933 la euforia experimental ha declinado y en el panorama político, ancorado en la conocida como Década Infame, los sectores conservadores detentan el poder a través del fraude y la violencia. El siguiente análisis, que plantea un acercamiento a la recepción de Pirandello no tanto como autor dramático sino como figura intelectual, distinguirá entre el horizonte de

2. Para el tratamiento específico de la figura Marinetti en la prensa en lengua italiana publicada en Buenos Aires, ver Aldama, Celia (de). “Un futurista en apuros”.

expectativas que antecede a su llegada —es decir, los deseos, esperanzas y sospechas que suscita el arribo del embajador cultural— y su efectiva recepción —esto es, la manera como Pirandello satisface, altera o contraviene tal clima de expectación—. La distinción de estos dos planos conducirá a enfocar más de cerca la bisagra que aúna, en la figura del escritor, los componentes artístico y político y que, en su caso, constituye un punto de interés, pues el triunfo de sus *tournées* se explica no solo por factores artísticos, sino también por su capacidad conciliadora en un turbulento paisaje político. A diferencia de sus compatriotas Marinetti, Bontempelli, Puccini y Ungaretti, que asumen su rol como fieles divulgadores del dogma oficial en sus trayectorias platenses, Pirandello se distancia de la discursividad italiana imperante e infringe su condición de emisario del régimen. Y es que, en la acogida del escritor por parte de la prensa nacional, va a resultar determinante el rol que él mismo decide adjudicarse y las maniobras discursivas con que logra desempeñarlo. Sin importarle defraudar las expectativas que el régimen italiano pone sobre él, hace gala de sus múltiples máscaras para granjearse la simpatía de los interlocutores porteños y lograr un éxito rotundo dentro de la escena local³, que termina por pasar por alto sus vínculos con el régimen de Mussolini.

UN BALLO IN MASCHERA

Cuando Pirandello desembarca por primera vez en Sudamérica el 13 de junio de 1927, su nombre figura entre la nómina de los renovadores del teatro contemporáneo y sus obras han sido ovacionadas en capitales como Londres, Berlín o Nueva York. Las *tournées* al extranjero y los éxitos comerciales fuera de Italia costean parte de los gastos de su compañía y suplen, en cierta medida, las limitaciones de creación y representación que sufre bajo el régimen de Mussolini. El incumplimiento de las promesas de subvención y el nulo respaldo ante las luchas con los empresarios teatrales por parte del gobierno entibian de manera progresiva el entusiasmo inicial del dramaturgo frente a la irrupción fascista en la escena política italiana. El estrepitoso fracaso de su compañía Teatro D'Arte di Roma que, a pesar de sus revolucionarias propuestas escénicas, no obtiene las ayudas prometidas y se disuelve en 1928, marca el primer distanciamiento de Pirandello frente al régimen y le incita a desplazarse una temporada a Alemania, país donde se había licenciado en 1891. Las siguientes declaraciones del autor, recogidas por Cacho Millet, denotan una temprana ruptura con el régimen y evocan una figura errática y

3. El grupo Getea, dirigido por Osvaldo Pellettieri, informa con detalle acerca del notable impacto artístico de la dramaturgia del autor italiano en la escena argentina desde la década del veinte hasta la del ochenta.

solitaria, sin destino cierto ni lugar de retorno: “Non ho più casa. Vado da un paese all’altro ... Viaggio, sono un viaggiatore senza bagaglio. Sono un uomo que ha tagliato tutti i ponti” (10) [“Ya no tengo un hogar. Voy de un país a otro... Viajo, soy un viajero sin equipaje. Soy un hombre que ha cortado todos los vínculos”].

Durante las ocho semanas de tournée en Argentina, Pirandello y su joven compañía de Teatro D’Arte di Roma estrenan varias piezas teatrales: *Diana e la Tuda*, *Ma non è cosa seria*, *Enrico IV*. El siciliano, ya conocido en Buenos Aires como el autor de *Sei personaggi in cerca d’autore*, representada en el Odeón en 1922, concede entrevistas, participa en banquetes, es protagonista de varios homenajes y dicta conferencias en distintas instituciones. Aunque la figura de Pirandello no genera la excitación que el año anterior había provocado la visita del futurista Marinetti, su desembarco es atendido por todos los diarios nacionales, algunos de ellos prevenidos por la filiación ideológica del escritor, que desde 1924 es miembro oficial del Partido Nacional Fascista. Edmundo Guibourg, crítico teatral y traductor de las obras del siciliano, recuerda en una entrevista las palabras de Natalio Botana, director del diario *Critica*: “Che, este viejo Pirandello es fascista, la compañía viene solventada por los gobiernos italiano y argentino. Habría que ponerlos firmes” (176). Este mismo periódico envió a Montevideo a un corresponsal para seguir de cerca el itinerario del ilustre viajero desde el día de su desembarco. El periodista, que atiende en el puerto entre un “numeroso gentío dentro del que destacan conocidos periodistas y gente del teatro”, logra tras nueve horas de espera y aglomeración la entrevista deseada; de ella se desprende un retrato amable del italiano, descrito como un “hombre extraordinariamente simpático; de ademán nervioso, mirada vivaz y palabra rápida, calurosa y cordial” (“La silueta de Pirandello” 5). De dicho coloquio, el primero entre el autor y la prensa argentina, se relevan unas declaraciones impactantes que van a quebrar el horizonte de expectativas de distintos miembros de la colectividad fascista de ultramar; entre sus réplicas más virulentas la del ingeniero Perrone tendrá un gran impacto periodístico, pues escribe a *La Patria degli Italiani* e *Il Giornale d’Italia* para arremeter contra Pirandello por sus declaraciones de apolitididad. Y es que el ilustre huésped responde así a la pregunta acerca de la subvención por parte del gobierno de su compañía:

Jamás hice política. Ni siquiera me interesa. Tan solo me mueve el afán de conocer mis producciones y las de otros compatriotas míos, porque se debe saber que actualmente existen en Italia tendencias y expresiones diversas que constituyen, dentro del teatro contemporáneo, un gran fermento de creación del que, seguramente, surgirán escuelas interesantes llamadas a revolucionar el arte escénico. (“Pirandello habló hoy” 5)

Al contrario de Marinetti, que aprovecha varias ocasiones artísticas como pretexto para la exaltación del régimen, toda conversación en la que interviene el siciliano revierte

en asuntos literarios y filosóficos; Pirandello hace del arte su coraza para sortear las preguntas que recaen sobre su perfil y responsabilidades políticas. Tal astucia en el juego del despiste tiene un efecto inmediato en la prensa, donde su semblanza se construye a través de atributos incompatibles con aquellos que caracterizan al prototipo de hombre fascista.

Estamos en presencia de un hombre genial, amable, sencillo y bondadoso. En sus vivaces ojillos resplandece una ironía sana, afectuosa, de bonhomía fraternal. ... Pirandello es un artista inmaterial y dulce. ... Y con sus palabras serias de bondad serena y cariñosa, vuelve a dar la absoluta convicción de que caemos ante un hombre bueno, fundamentalmente bueno. (“Frente a Pirandello” 6)

La indagación en otros medios periodísticos corrobora este perfil y denota un encandilamiento unánime ante el autor trasatlántico. Entre ellos, *La Nación* destaca la sencillez de este “hombre bueno, un poco tímido, seguro en el pensamiento, cauto en la palabra, de un corriente y anónimo exterior” (“Pirandello explica su obra” 10). A diferencia del poeta soldado dannunziano o marinettiano, el genio de Pirandello mora en un cuerpo vulgar y su físico, sin cualidades destacables, se aparta de los cánones fascistas. En las páginas de este mismo diario se publican otras declaraciones desconcertantes, pues al insistir en la finalidad exclusivamente artística de su viaje, entran en colisión frontal con la imagen de escritor propagandista que había precedido a su llegada.

He oído con sorpresa y con pena una versión que atribuye a mi viaje carácter político y me otorga investidura oficial. No es cierto, ni lo uno ni lo otro, y quiero que se haga, cuanto antes público. No vengo como representante del gobierno italiano, ni como miembro de determinado partido. No soy ni quiero ser un político en gira de propaganda, sino lo que soy y lo que constituye el único móvil de mi viaje: un artista que va recorriendo el mundo en pos de sus obras; un padre tierno y amantísimo que acompaña a sus hijos ... Lo que soy aquí como en mi patria, sedentario o en viaje: un artista que no tiene otra preocupación ni otro pecado que haberse enamorado, perdidamente, de lo que ha creado. (“Pirandello explica su obra” 10)

La Prensa publica otras afirmaciones polémicas donde Pirandello contraviene a aquellos que han comparado su obra con la de Bernard Shaw y apunta que, mientras el autor irlandés, “con su marcada preferencia por los asuntos sociales y políticos y su tendencia bien definida a zaherir al pueblo británico, es un ciudadano de su país”, él, en cambio, “dado a la búsqueda afanosa de los problemas del corazón humano”, se considera “un ciudadano del mundo” (“Pirandello es desde ayer nuestro huésped”). Esta cadena de intervenciones apolíticas e internacionalistas siembran un alto grado de confusión entre

el público argentino, al generar una tajante disociación entre el Pirandello que parte de Italia, el académico de la Italia de Mussolini, y el que desembarca en las costas argentinas, el hombre de teatro manumiso de insignias fascistas. El dramaturgo, como si la frontera atlántica marcase la distancia suficiente para efectuar tal desdoblamiento, no solo no alude a la situación política italiana, sino que sus palabras sacuden, aunque con recato, los dogmas del totalitarismo fascista. Al declararse “ciudadano del mundo”, Pirandello parece que cuestionara la relación de inmanencia con su patria, la condición de súbdito exigida por el régimen y, en consecuencia, la obligación de subyugar su persona y producción intelectual a los intereses políticos y sociales de la nación.

LA MASCHERA NUDA

Cuando Pirandello desembarca en Buenos Aires por segunda vez, el panorama político ha experimentado grandes cambios: Justo ha sucedido al general Uriburu en las elecciones fraudulentas de 1932; las ideologías fascistas han afianzado sus posiciones en el mapa político; y el campo intelectual observa a sus representantes involucrarse en una precipitada polarización ideológica. Como señala Finchelstein, el periodo que va de 1928 a 1930 representa el momento de gestación del fascismo criollo, que culmina con el golpe de Estado contra Yrigoyen e inaugura la primera dictadura moderna del país; son los años en que se fundan la Legión Cívica Argentina y otras instituciones fascistas como la Guardia Argentina, liderada por Lugones, o el Partido Fascista Argentino (2008). Al igual que en 1927, en la *tournée* de 1933, Pirandello, a pesar de los reproches que recibe por parte de la cúpula fascista al regresar de su primer viaje y ante los que interpone la teoría de la manipulación calumniosa de los diarios argentinos, involucrados en un complot de difamación contra su *tournée* teatral (“Colloquio con Pirandello fascista”), reincide en su actitud diplomática y conciliadora que le permite soslayar las convulsiones que surcan los ambientes literarios. El siciliano parece haber aprendido de sus personajes el arte del simulacro y la agilidad en el intercambio de máscaras y, por segunda vez, logra complacer al público y renovar los apoyos y las simpatías de la crítica y de los intelectuales. Una actitud que quizás podría equiparse con el proceder embozado que mantiene en su país natal, donde logra abrir paso, dentro del sistema de ideas cerrado y conclusivo dominante, a sus poéticas de la duda y del disenso⁴.

4 En distintas ocasiones la crítica ha llamado la atención sobre la divergencia entre el Pirandello político y el hombre de arte por las incompatibilidades entre el ideario fascista que respalda y la poética relativista y escéptica que germina de sus obras. Esta intuición no pasa desapercibida a la crítica teatral argentina, como demuestra el artículo “La realtà del sogno”.

Pirandello, autor aclamado en Europa y a menos de un año de recibir el Premio Nobel de Literatura, elige la ciudad de Buenos Aires para el estreno mundial de su obra *Quando si è qualcuno*. La generosidad del gesto encauza la óptima recepción de su gira teatral, envuelta en palabras de agradecimiento hacia un dramaturgo que, a diferencia de su alborotador compañero de viaje, Massimo Bontempelli, se desenvuelve con pericia entre los interlocutores antifascistas y logra aplacar los bullentes antagonismos. El primer dato relevante que surge de la batida hemerográfica es la acogida unánime del siciliano, reverenciado en diarios de filiación ideológica opuesta como *Crisol* y *Crítica*, cuyas páginas se colman de elogios hacia los aciertos artísticos de la dramaturgia pirandelliana.

En los dos casos, el estreno de *Quando si è qualcuno* es observado como una célebre oportunidad para la iluminación de la escena nacional y, en ambos, la admiración por el italiano termina por menoscabar las propuestas de la producción nacional que, si bien no pueden competir con la revolución implícita en la poética pirandelliana, trabajan en la definición de un paradigma nacional y en la configuración de modelos autóctonos. En *Crítica*, el acontecimiento de la tournée supone una ocasión sin precedentes para la elevación artística de los escenarios bonaerenses: “Pirandello, autor de justísima fama mundial, gran talento dramático con destellos de genio, viene a iluminar con toda su potencia este escenario nacional, tan huérfano de luces. ... Pirandello está por encima de todo lo que es o pretende ser el teatro en Buenos Aires... El más grande hombre de teatro moderno nos trae una obra en que se trata un drama de un gran hombre” (“Los escritores teatrales agasajaron”).

En su paso por Buenos Aires, Pirandello, además de forjarse como referente capaz de sugerir nuevos cauces para la investigación teatral porteña, es elevado por la crítica a voz de autoridad legítima para estimar el talento de los exponentes teatrales argentinos. Es así como, tras los elogios recibidos del maestro italiano, se dispara la carrera actoral de Luis Arata, consagrado como primer actor en los elencos nacionales:

Pirandello siguió con interés creciente escena por escena el desarrollo de *Don Chicho*, grotesco humano. Le impresionó con fuerza la notable creación del protagonista de Luis Arata y aplaudió calurosamente en reiteradas ocasiones esa vigorosa composición... Y con emoción vivísima, este escritor agudo, terriblemente irónico, que ha renovado las fórmulas clásicas del teatro, especialmente las del italiano, repitió su cariñoso agasajo al primer actor argentino. (“Pirandello fue agasajado ayer”)

Por su divergencia con todos los anteriores, resalta el artículo que Lucio D’Ambra escribe desde Italia y que se publica en el diario *La Nación* el 17 de septiembre de 1933. La imagen que perfila de Pirandello se separa de las que dominan la prensa

local y emparenta, sin embargo, con aquellas trazadas por la prensa italiana donde la figura del intelectual es objeto de una llamativa manipulación política. Tal distorsión de la imagen del escritor se inscribe dentro del proceso de instrumentalización que se efectúa de manera recurrente en la prensa étnica, financiada por el gobierno italiano y encargada de construir un imaginario simbólico compartido entre las “colonias” italianas de ultramar. En la carta de Lucio D’Ambra se percibe con nitidez el proceso de transformación al que la ideología fascista somete al artista y cómo, a través de la figura del ilustre viajero, pretende imponerse una imagen triunfal de la Italia de Mussolini. La aventura trasatlántica de Bontempelli y Pirandello, “embajadores extraordinarios de las letras italianas”, da cuenta del “nuevo carácter del escritor italiano bajo el régimen de Mussolini” (“Cartas de Italia” 12): abandonado su sedentarismo y dispuesto al sacrificio, el intelectual fascista se convierte en artífice de acciones extremas y arriesgadas. El retrato de Lucio D’Ambra remite directamente al ideal, descrito por Emilio Gentile, de hombre nuevo fascista (247): el hombre-soldado, vigoroso, viril y eternamente joven en cuyo mapa corporal se reproduce, a pequeña escala, la silueta triunfal de la nueva Italia.

Por la tarde, jugando a las bochas, los dos académicos recobraban los músculos y la agilidad de los veinte años. Massimo Bontempelli con el cabello canoso y Pirandello, con el cráneo calvo, vestidos o desvestidos de ese modo, compitiendo con muchos en un deporte vivaz y agitado, me aparecieron estupendamente jóvenes a pesar de los cincuenta años del primero y los sesenta del segundo. ¡Qué jóvenes son ahora todos los italianos! (“Cartas de Italia” 12).

REFLEXIONES FINALES

De este mapa de retratos pirandellianos intercedidos por la prensa nacional, se recaban una serie de impresiones vinculadas al cometido y protocolo de actuación del escritor italiano en Buenos Aires, a su acogida por el medio intelectual local y a la fisura que se entrevera en sus travesías trasatlánticas con respecto al gobierno de su nación:

(a) Pirandello, en sus travesías sudamericanas, pone en marcha lo que podría definirse como una política de los afectos y de las afinidades estéticas. A diferencia de otros viajeros ilustres como F. T. Marinetti, M. Bontempelli o G. Ungaretti, activos en los debates ideológicos y en la exaltación del régimen, Pirandello se instala en la posición neutral del artista apolítico, declara la exclusividad estética de su compromiso y se adjudica un papel conciliador. De modo que su gira, si bien supone un fecundo encuentro con el público y la crítica argentina, concreta también un desencuentro con

su promocionado perfil de intelectual fascista y con los sectores más conservadores que lo asedian desde ambos lados del Atlántico.

(b) Su actitud diplomática, que hace posible una acogida cálida, cordial y unánime por parte de toda la prensa local, rompe el horizonte de expectativas que el régimen deposita sobre la travesía platense y desvela un punto de fricción entre este y el dramaturgo. Los viajes a la Argentina han de leerse, por tanto, como un episodio crucial de la biografía del autor, pues en ellos se atisban sus primeros titubeos hacia la política institucional de Mussolini. Esta forma pasiva y distanciada de su praxis política, que manifiesta de manera temprana en las tierras de ultramar, sugiere, no tanto una estrategia para el éxito comercial de sus piezas, como interpreta Cacho Millet (70), sino el abismo que media y que se incrementará en los años sucesivos, entre Pirandello, hombre de arte, y Pirandello, hombre político⁵.

(c) En tercer lugar, las declaraciones rescatadas de las fuentes hemerográficas remiten al peculiar escepticismo político de un autor que distingue en el arte el único territorio donde librarse batallas y rebelarse ante los simulacros de lo real. Pareciera que la figura pública del autor, hierática y recluida en un calco escultórico⁶, compensase su parálisis a través de la proyección de un espacio dramático, siempre renovable y dispuesto a incluir en su discurso las lógicas del disenso y de la incertidumbre. Pareciera también que Buenos Aires, en su horizonte trasatlántico, constituyese una suerte de escenario donde Pirandello, convertido en personaje de sí mismo, alumbrara su desnudez, su auténtico rostro, descubierto en los entreactos de sus mascaradas.

5. Pirandello parece ubicarse siempre en un entre-lugar doloroso, en una frontera desdibujada entre lo que es como hombre y lo que representa como figura institucional. La relación entre Pirandello y el régimen es rastreada con minucia por Gian Franco Vené, que explica el entusiasmo inicial del autor hacia la revolución fascista como un instante de rebelión, necesario para despertar la conciencia política y lograr el desenmascaramiento de las ilusiones de la sociedad giolittiana.

6. El drama de *Qualcuno*, el protagonista de la obra que estrena en Buenos Aires en 1933, radica justamente en la imposibilidad de renovación para el artista consagrado que se encuentra anquilosado entre el lugar que la fama le ha otorgado y el que el público le reconoce.

BIBLIOGRAFÍA

Aldama, Celia (de). “Un futurista en apuros: los viajes trasatlánticos de Marinetti”. *Letterature d'America* XXXIV.151-152 (2014): 69-83. Impreso.

Bertagna, Federica. *La stampa italiana in Argentina*. Roma: Donzelli, 2009. Impreso.

Cacho Millet, Gabriel. *Pirandello in Argentina*. Palermo: Novecento, 1987. Impreso.

“Cartas de Italia. Luigi Pirandello y Massimo Bontempelli en América del Sur”. *La Nación* 17 sept. 1933: 12. Impreso.

“Colloquio con Pirandello fascista”. *Il Tevere* 23 dic. 1927: página ilegible. Impreso.

Finchelstein, Federico. *La Argentina fascista: los orígenes ideológicos de la dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008. Impreso.

“Frente a Pirandello”. *Crítica* 23 junio 1927: 6. Impreso.

Gentile, Emilio. *Fascismo. Historia e interpretación*. Trad. Carmen Domínguez. Madrid: Alianza, 2004. Impreso.

Girondo, Oliverio. “Manifiesto”. *Martín Fierro* 15 mayo 1924: 1. Impreso.

“Marinetti”. *La Patria degli Italiani* 9 junio 1926: página ilegible. Impreso.

Murena, Héctor. *El pecado original de América*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.

“La realtà del sogno”. *L'Italia del Popolo* 20 sep. 1933: 2. Impreso.

“La silueta de Pirandello”. *Crítica* 13 junio 1927: 5. Impreso.

Le Corbusier. *Precisiones. Respects a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Trad. Johanna Givanel. Barcelona: Poseidón, 1978. Impreso.

“Los escritores teatrales agasajaron ayer a Don Luigi Pirandello”. *Crítica* 17 sep. 1933: página ilegible. Impreso.

Pellettieri, Osvaldo. Dir. *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*. Buenos Aires: Galerna, Instituto Italiano Cultura, 1997. Impreso.

“Pirandello es desde ayer nuestro huésped”. *La Prensa* 14 junio 1927: página ilegible. Impreso.

“Pirandello explica su obra y cuenta sus primeros estrenos”. *La Nación* 14 junio 1927: 10. Impreso.

“Pirandello fue agasajado ayer en el teatro de la Comedia”. *La Prensa* 7 sep. 1933: página ilegible. Impreso.

“Pirandello habló hoy a Crítica de su teatro y de su vida”. *Crítica* 13 junio 1927: 5. Impreso.

Pirandello, Luigi. *Quando si è qualcuno*. Milano: Mursia, 1974. Impreso.

Ortega y Gasset, José. *El Espectador*. Biblioteca Nueva: Madrid, 1943. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires: 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988. Impreso.

Venè, Gian Franco. *Pirandello fascista*. Venezia: Marsilio Editore, 1981. Impreso.