

# La vida desnuda

Cuentos para un año (I)

**Luigi Pirandello**

Traducción de Marilena de Chiara



Publicamos por primera vez en España todos los cuentos que escribió Luigi Pirandello, Premio Nobel de Literatura 1934. Son la parte menos conocida de su producción literaria, pero es la que él más amaba y en la que trabajó desde su adolescencia hasta el final de su vida. Es en los relatos donde Pirandello se muestra más natural e imaginativo y contienen la clave de su gran capacidad para crear personajes. Por la diversidad de temas, estilos y estructuras estos cuentos suponen un fresco, lleno de humor y ternura, de la Italia de la época —especialmente de su Sicilia natal—, que nos hace entender la cultura y la sociedad de aquel país, a la vez que representa la condición humana. Este primer volumen se compone de 59 relatos.

## INTRODUCCIÓN

*«La vida o se vive o se escribe».*

L. P.

**ELEMENTOS PARA UNA CARTOGRAFÍA DE  
*CUENTOS PARA UN AÑO***

## Coordenadas biográficas

Luigi Pirandello nació en Sicilia, en la actual Agrigento, el 28 de junio de 1867. Como él mismo escribió: «Soy hijo del Caos; y no alegóricamente, sino de verdad, porque nací en un campo nuestro que se encuentra cerca de un intricado bosque denominado, en forma dialectal, *Càvusu*», que es «la corrupción dialectal del genuino y antiguo término griego *Xaos*». El paisaje y las tradiciones sicilianas, la pasión por los clásicos, los estudios en la Universidad de Bonn — donde se licenció en Filología Románica con una tesis sobre el dialecto de su tierra natal—, la experiencia en Roma como profesor en el *Istituto Superiore di Magistero* y la enfermedad psíquica de su esposa Antonietta confluyeron en la actividad del polifacético autor: poeta, ensayista, novelista, dramaturgo, director y crítico.

Luigi anidaba su destino ya en el apellido: Pirandello se compone, de hecho, por el sustantivo griego *πυρ/pur*, «fuego», y *ἄγγελος/angelos*, «mensajero», es decir: mensajero del fuego. Las obras pirandellianas abrasan las ilusorias certezas de lo que entendemos por *mundo interior*.

Para Pirandello la única y segura forma de expresión siempre fue la escritura: colaboraciones en revistas, poemas, relatos breves, novelas, ensayos y obras de teatro brotan de la mente y la fantasía del atormentado escritor. Con la puesta en escena de sus obras, Pirandello se consagra como un autor dramático de referencia para toda una época. Su fama supera los confines nacionales: los teatros parisinos, alemanes, ingleses y americanos acogen entusiasmados sus piezas. Sin pausa se dedica a la actividad literaria, a lo largo de su vida publica cinco recopilaciones de poemas, siete novelas, alrededor de doscientos cuarenta cuentos breves y más de cuarenta obras de teatro.

El amor por el teatro lo animó a fundar en 1925 la *Compagnia del Teatro d'Arte di Roma*, que dirigió hasta 1928, con energía y pasión, educando la vitalidad y la expresividad de los actores. Mientras en Italia se imponía el régimen fascista, Pirandello confirmó su adhesión al partido, que adquiriría para él el sentido de una verificación trágica y final del fracaso del estado liberal. El 9 de noviembre de 1934 le comunicaron la concesión del Premio Nobel. Según relata Gaspare Giudice, primer biógrafo de Pirandello: «Los periodistas y los fotógrafos invaden el estudio del escritor» y «como los fotógrafos y los camarógrafos le piden que pose, Pirandello se sienta a su mesa y teclea en su máquina de escribir, repetidamente, en una hoja, la palabra "payasadas"».

Dos años después, en 1936, una pulmonía lo condujo a la muerte. Había dispuesto como última voluntad que su muerte pasara en silencio, que su cuerpo desnudo fuera incinerado y sus cenizas esparcidas «porque nada, ni siquiera cenizas, quisiera que quedara de mí». Porque ya lo había dado todo, con su arte, con su vida en el arte.

## ***Coordenadas histórico-culturales***

El contexto histórico sitúa a Pirandello en un momento fundamental de transformaciones sociales y políticas, artísticas y literarias, ideológicas y estéticas. El desarrollo de la psicología y el psicoanálisis, la teoría de la relatividad, los totalitarismos o los avances científicos determinan la pérdida de seguridad y confianza en sí mismo por parte del ser humano. Asustado, el hombre descubre la falta de unidad en su persona. Desconocido para sí mismo, no consigue definirse. El clima general de dudas y vanas esperanzas influye claramente en la formación artística de Pirandello, quien orientaba sus lecturas mientras con su arte definía sus relaciones, de implicación y rechazo, con las propuestas europeas contemporáneas.

Pirandello, narrador, poeta, ensayista y dramaturgo, se fue dotando de un completo laboratorio que incluyó, naturalmente, lecturas de poetas italianos como Carducci y Leopardi, y también extranjeros como Heine. Más tarde leyó la literatura francesa, sobre todo Molière, Maupassant, Hugo, Huysmans, Courteline, Gide y Balzac, al lado de grandes maestros de otras tradiciones, como Gorki, Tolstói, Turgueviev o Faulkner. Cervantes y los clásicos ocuparon una posición privilegiada en la topografía de la biblioteca pirandelliana, junto a volúmenes de Alfred Binet y Gabriel Séailles. La mayoría de los textos extranjeros aparece en el idioma original, lo que explica la numerosa presencia de diccionarios en su estudio.

Constante y agudo es el interés por la filología y la patología, evidente en muchas escenas de su narrativa y de su dramaturgia. El pensamiento se desarrolla en la obra pirandelliana en sintonía con los tiempos de Lipps, Bergson, Nietzsche, Zola y Maupassant, herederos de Goethe o

Schopenhauer, no necesariamente en armonía con la obra de ellos y a menudo en obvio desacuerdo. Entre las voces italianas que contribuyen a su formación crítica se encuentran Manzoni, Verga, Capuana o Marchesini. Controvertida es la definición de su relación con Freud y la teoría psicoanalítica, así como la correspondencia con otros temas, doctrinas y autores asociados o asociables a Pirandello, expresiones de los nuevos vientos que caracterizan la contemporaneidad.

La variedad de lecturas, intereses y propuestas conduce a la formulación de una estética fuertemente conectada con la experiencia humana, con la vida. Por un lado Pirandello asigna al arte la función de expresar una concepción propia y personalísima y, por el otro, de representar una realidad humana e histórica determinada.

El ambiente que forja la personalidad de Pirandello, como hombre y como artista, es un conjunto extremadamente rico de impulsos, experimentaciones y hallazgos. Las vanguardias históricas, con formas y recursos diversificados, ponen a prueba las herramientas de las artes, investigan las posibilidades de encontrar una respuesta a las preguntas sobre el mundo y la vida, buscando un lugar adecuado donde el hombre pueda hacerse y concebirse como individualidad, en una totalidad orgánica. Aunque históricamente sea posible encontrar paralelismos y convergencias con movimientos concretos, resulta interesante la propuesta del estudioso Wladimir Krysinski de considerar a Pirandello un vanguardista *absoluto* por la amplitud de la experimentación en su material narrativo y escénico, más allá del relativismo histórico o cultural.

No obstante, como afirma la estudiosa Graziella Corsinovi, su vínculo con el expresionismo es innegable: la persona se transforma en personaje. El rostro se altera, el gesto se exagera, mientras el aspecto general del hombre asume las características de una máscara. La fisonomía humana, deformada en los rasgos, expresa la tensión y la angus-



tia frente a la pérdida de valor de las palabras, transformadas en grito lacerante o en risa amarga y dolida. Grito y risa, manifestaciones aparentemente opuestas, implican los mismos músculos faciales, sólo la boca asume una posición diferente: circular en el grito y horizontal en la risa. Ambas expresiones denuncian la carencia de valor del lenguaje verbal, de la palabra, sustituida con una gramática y una sintaxis del cuerpo.

El personaje se vuelve espejo de la crisis de identidad que experimenta el hombre de finales del siglo XIX y principios del XX: ya no «carácter» en su singularidad, sino «tipo» humano que intenta simbolizar una situación contradictoria y compartida. Lo grotesco, como categoría de la experiencia estética, permite identificar la contradicción entre lo trágico y lo cómico, contradicción que no impide que ambos puedan coexistir simultáneamente. Porque la vida es risa y llanto, el arte más sublime puede ser al mismo tiempo ridículo. El mensaje de las vanguardias es revolucionario en los contenidos, puesto que narra almas devastadas por el inconsciente y dibuja cuerpos lacerados, explotados, pero también en las formas. Siempre se trata de formas simbólicas, emblemas para condiciones particulares.

Por tanto, los posibles referentes de la concepción pirandelliana del personaje y de la narrativa confluyen y al mismo tiempo se mueven hacia dos direcciones: por un lado la reflexión filosófico-psicológica, y por el otro la experiencia artística y la propuesta estética contemporáneas. Todos esos estímulos penetran, en conexión profunda, en la personalidad de Pirandello y contribuyen sin duda a la determinación de la obra, no simplemente a nivel temático y semántico, sino también con respecto a los recursos formales y estéticos.

## Coordenadas poéticas

El primer escrito que impulsa la experiencia artística de Pirandello es su ensayo sobre el humorismo, que desarrolla y supone los cimientos de su poética. La intertextualidad evidente en el continuo traspaso de temas entre formas literarias diferentes, de las novelas y los cuentos al teatro, del teatro al teatro mismo, permite identificar elementos fundamentales, en cuanto a contenidos y estructuras, que atraviesan de manera transversal todo el corpus de la obra, cuyos núcleos se encuentran precisamente en ese ensayo.

Publicado integralmente en el año 1908 (las primeras secciones habían aparecido previamente en tres revistas), *L'umorismo* está dividido en dos partes: la primera dedicada a la definición del término y de sus expresiones en literatura y la segunda centrada en la descripción de la esencia, los caracteres y la materia del humorismo. Se ubica en una larga tradición de reflexión psicológica, filosófica y estética. Desde Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, que dedica a la risa el capítulo tercero del cuarto libro de su *Istitutionis oratoriae*, hasta Bergson y Freud, pasando por Manzoni y Cervantes:

Don Quijote es un loco [...], pero un loco que no se despoja; es un loco, al contrario, que se viste, se enmascara con aquel dispositivo legendario y, así enmascarado, avanza con la máxima seriedad hacia sus ridículas aventuras. [...] Reímos ante las proezas de este enmascarado, pero sin embargo sentimos que lo que hay de trágico en él es completamente aniquilado por lo cómico de su mascarada. [...] Sentimos, en fin, que aquí lo cómico es incluso superado, pero no por lo trágico, sino a través de la misma comicidad. Nosotros compadecemos riendo, o reímos compadeciendo.

Intentando aclarar la esencia del humorismo, Pirandello procede de manera gradual: desde el simple acontecimiento que en el orden cotidiano y rutinario de las cosas provoca la risa por primera vez, describe la situación del personaje que experimenta la contradicción sistemática de cada orden constituido, fusionando tragedia y heroísmo. Pirandello persigue una utilización contundente de la lengua hablada, como representación fiel y simbólica de la interioridad de la persona. En sus palabras: «El humorismo necesita el más vivaz, libre, espontáneo e inmediato movimiento de la lengua, movimiento que se puede dar sólo cuando la forma se crea de nuevo cada vez».

El ensayista subraya la importancia de la reflexión, que proporciona a la fantasía la imagen crítica del propio proceso de creación, coordinando y comparando los elementos, actuando como un espejo. Precisamente en la obra humorística la reflexión desempeña el papel principal: actúa como juez del sentimiento, lo analiza y lo descompone. Así surge el pirandelliano *sentimiento del contrario*, maravillosamente matizado en un conocido pasaje que merece la pena citar, no sólo por su peculiar contenido sino también como ejemplo del estilo de Pirandello:

Veo a una vieja señora, con el pelo teñido, grasiento no se sabe por qué horrible manteca, y además incómodamente arreglada y con ropa juvenil. Me pongo a reír. Advierto que aquella vieja señora es *lo contrario* de lo que una vieja, respetable señora, tendría que ser. Puedo así, a primera vista y superficialmente, detenerme ante esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente una *advertencia del contrario*. Pero si ahora interviene en mí la reflexión, y me sugiere que aquella vieja señora tal vez no siente ningún placer en arreglarse así, como un loro, sino que quizás sufre por ello y lo hace sólo porque se engaña creyendo que, así arreglada, escondiendo las arrugas y las canas, consigue retener el amor del marido mucho más joven que ella, no puedo reírme como antes, porque precisamente la reflexión, trabajan-

do en mí, me ha permitido ir más allá de aquella primera *advertencia del contrario* y me ha permitido pasar a este *sentimiento del contrario*. Y aquí se halla toda la diferencia entre lo cómico y lo humorístico.

Este proceso mental determina la forma literaria, por tanto el escritor humorista no se contenta sólo con percibir la oposición, sino que pone en relación dinámica los componentes antitéticos que la reflexión ha ido descubriendo.

La organización humorística confiere a los mensajes de la obra características de ambigüedad, porque la búsqueda de sentido se realiza a partir de la contradicción y de la interacción entre registros, estructuras, funciones discursivas, semánticas y poéticas, en coherencia con la necesidad de comprender y representar las contradicciones de la condición humana, desmontando todas las ficciones del alma y las creaciones del sentimiento. Punto de partida para alcanzar este objetivo es una dolida aceptación: «Lo que conocemos de nosotros mismos no es más que una parte, una mínima parte, de lo que somos». La fragmentación y la desorientación confluyen en el proceso cognoscitivo, determinando la creación de ideales y convicciones fijadas y ficticias. Justo aquí se inserta la comprensión pirandelliana del inevitable contraste entre la vida como flujo constante y la necesidad humana de fijarla en formas: «En nuestro interior, en lo que llamamos alma, y que es la vida en nosotros, el flujo continúa, indistinto, bajo los malecones, más allá de los límites que nos imponemos, componiéndonos una conciencia, construyéndonos una personalidad».

La íntima relación, de oposición y necesidad, entre el flujo de la vida interior y la estabilidad de las formas exteriores constituye el primer acto del drama que el escritor humorista descubre y revela. Porque cuando el alma inquieta supera la forma fijada, el hombre es empujado a mirarse al espejo, experimentando la trágica condición de verse vivir, sentirse vivir. El terror y la angustia desembocan en una

lucha singular, entre el hombre compuesto y enmascarado y el ser que reclama su vida, precaria y tétrica, pero libre. Es aquí donde el escritor humorista interpreta su papel: desmonta el mecanismo de fijación, denuncia las ficciones, desnuda al hombre mientras lo despoja de su máscara. Esta se configura como una necesidad y no simplemente como un accesorio intercambiable, generando un mecanismo perverso: el hombre se presenta ante sus semejantes y se relaciona con ellos fingiendo ser otro, mientras se demuestra a sí mismo lo que no quisiera ser. Según los casos y las exigencias de la sociedad, sustituye cada máscara que la conciencia vital quiebra con otra nueva, en un círculo perenne y agotador.

Cada realidad se compone de dos caras opuestas, pero inseparables. Los intentos de resolver la contradicción, en la engañosa certeza de llegar a una tercera alternativa que pueda contener los dos elementos contrarios, caen miserablemente. El contraste entre vida y forma, realidad y apariencia, palabra y silencio deja siempre sus huellas en el hombre, se hace visible en la máscara. Porque la realidad es ilusoria; la verdad, relativa; la personalidad, múltiple. Porque las formas siempre se revelan como lo que son: máscaras.

Toda la obra pirandelliana lleva a las consecuencias más extremas y sorprendentes esta dolorosa conciencia, expresada profundamente hasta en los textos autobiográficos, donde Pirandello explica así las razones de su arte: «Mi arte está lleno de compasión amarga por todos los que se engañan, pero esta compasión no puede no ser seguida por la feroz irrisión del destino, que condena al hombre al engaño. Esta, en resumen, es la razón de la amargura de mi arte, y también de mi vida».

## *Leyenda del mapa*

El nombre propio es un elemento indispensable en la caracterización de los personajes pirandellianos: la correspondencia entre el nombre y los rasgos físicos y morales de quien lo lleva se expresa en un marcado simbolismo fonético. El nombre equivale a la identidad, atrapa al individuo de manera definitiva, transformándose en emblema, capaz de vehicular ya el significado del personaje, su ser doble y contradictorio.

Doble es también la mirada, hacia dentro y hacia fuera. Primero en sentido descriptivo, los ojos revelan signos de armonía o desarmonía. La mirada establece los criterios de relación con el mundo y configura los límites y las formas del espacio interpersonal, confirma o rechaza los estímulos exteriores, orienta y llena el silencio. Así el simple hecho de existir, y de existir en un cuerpo, comporta la exposición a la mirada de los demás. Víctima de una violencia que nunca se acaba, el ser humano es destinado, por su naturaleza, a ser observado, como elemento particular del espectáculo del mundo, donde se encuadra y se define. Pero quien mira puede al mismo tiempo observar, en un juego obsesivo de ojos que juzgan y espían, metáforas de los fantasmas de la mente.

La visión caleidoscópica que se deriva actúa con fuerza sobre la mirada interior de los extraviados personajes. Prisionero de un cuerpo impuesto e incómodo, el personaje pirandelliano intenta desplegarse hacia la sombra fluida que su mismo cuerpo proyecta. Pero se trata de un conflicto sin solución: detrás, adentro, a través y más allá del cuerpo siempre existirá su sombra. Así como siempre cada realidad tendrá dos caras, cada cara su propia máscara, cada máscara su propio lenguaje.

Y la palabra, en sentido pirandelliano, posee siempre un valor doble: uno, objetivo, que permite la comunicación entre los hombres, y otro, subjetivo, que encierra a cada uno en el círculo de su experiencia y sentir. Sería posible delinear una historia ideal de la palabra en Pirandello, que revele el paso de una situación personal, y también histórica y cultural, de confianza, a una de crisis, hasta llegar a la eliminación total. Porque en la frontera y después de la palabra está el silencio.

El contraste entre la percepción personal y las diferentes percepciones por parte de los observadores, determina la descomposición total de la identidad. La trágica experiencia del hombre que se considera uno y, al darse cuenta de ser miles para los demás, llega a su propia anulación, comporta necesariamente la pérdida de confianza en la existencia de una realidad que pueda ser compartida y discutida. Y en esta incertidumbre se halla la locura pirandelliana, es decir, la imposibilidad de vivir, tanto en la zona de la forma como en la zona de la existencia auténtica. No se trata de una patología inconsciente, sino de una consciente salida de las normas y los confines de la vida social, para dejar que latan, detrás de la máscara de la locura, los pensamientos y las emociones originales.

Porque el razonamiento sólo elucubra, intentando fijar estructuras, puentes y explicaciones, mientras la vida fluye, más allá de los límites. Precisamente en las novelas Pirandello examina el flujo, incansable bajo las formas aparentes. Empieza a escribir novelas supuestamente realistas y procede hacia la disolución de los cánones tradicionales con la propuesta de una forma personal y totalmente subjetiva. Entre los dos extremos se dan etapas intermedias que preparan y desarrollan los cambios. Porque Pirandello es sobre todo un escritor de ideas.

Para él, el tiempo existe sólo porque el sujeto lo concibe y lo experimenta. Se trata de una comprensión muy cercana al tiempo bergsoniano, como acumulación de eventos