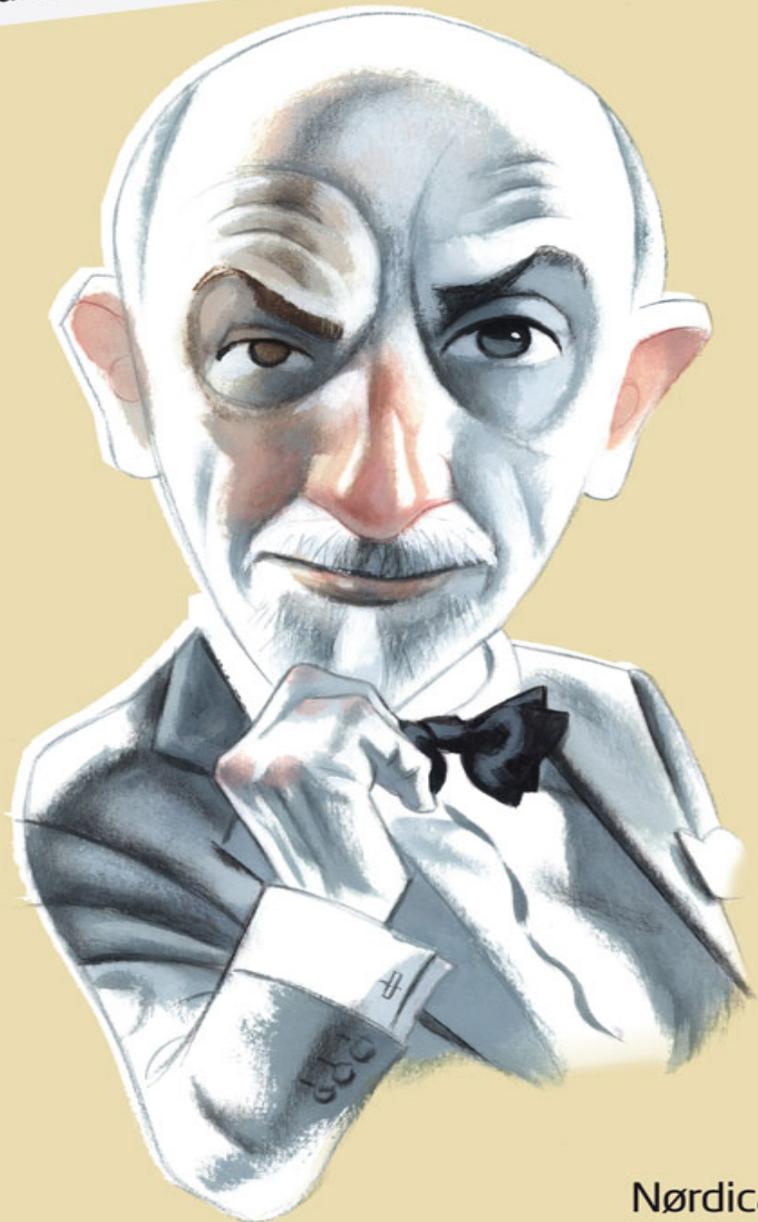


# La vida desnuda

Cuentos para un año (I)

**Luigi Pirandello**

Traducción de Marilena de Chiara



colección otraslatitudes

Nørdicalibros

# LA VIDA DESNUDA

## Cuentos para un año (I)

*Luigi Pirandello*

Introducción y traducción de Marilena de Chiara



Título original: *Novelle per un anno*

© De la introducción y la traducción: Marilena de Chiara

Edición en ebook: julio de 2015

© Nórdica Libros, S.L.

C/ Fuerte de Navidad, 11, 1.º B 28044 Madrid (España)

[www.nordicalibros.com](http://www.nordicalibros.com)

ISBN DIGITAL: 978-84-16440-13-9

Diseño de colección: Filo Estudio

Corrección ortotipográfica: Ana Patrón y Susana Rodríguez

Maquetación ebook: Caurina Diseño Gráfico

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

# Contenido

Portadilla

Créditos

Autor

Introducción

Textos de referencia

CUENTOS PARA UN AÑO

Mantón negro

Mantón negro

La primera noche

El «humo»

La capilla

Defensa de Mèola

Los afortunados

Visto que no llueve...

Formalidad

El abanico

¡Y dos!

Amiguísimos

Si...

Remedio: la Geografía

Respuesta

El murciélago

La vida desnuda

La vida desnuda

El toquecito  
Agua amarga  
Pallino y Mimì  
En la marca  
La casa de Granella  
Fuego a la paja  
La fidelidad del perro  
Hecho para bien  
El finado  
Sin malicia  
El deber del médico  
Pares  
La salida del viudo  
Distracción

La coz

La coz  
Canta la Epístola  
Sol y sombra  
El avemaría de Bobbio  
El imbécil  
Su Majestad  
Los tres pensamientos de la deforme  
Arriba y abajo  
Un goy  
El diploma  
Noche  
O de uno o de nadie  
Nana  
Nenè y Ninì

¡Requiem aeternam dona eis, Domine!

El hombre solo

El hombre solo

El ataúd repuesto

El tren ha silbado

La tía Michelina

El profesor Terremoto

El vestido largo

Nuestros recuerdos

De guardia

Regalo de la Virgen María

La verdad

Volar

La nasa

La trampa

Noticias del mundo

La tragedia de un personaje

Contraportada

# Luigi Pirandello

(Agrigento, Sicilia, 1867 - Roma, 1936)

---

Novelista y dramaturgo italiano. Describe con humor las contradicciones a las que está siempre expuesto el ser humano aunque se trate siempre de un humor cómico-trágico. En los límites entre realidad y ficción, el centro de la prosa pirandelliana es siempre el individuo perdido en el mundo absurdo y gris de la existencia cotidiana. En su novela más emblemática, *El difunto Matías Pascal* (1904), se encuentran las claves de su obra dramática, que le llevarían años más tarde a conseguir el Premio Nobel de Literatura.

Con la representación, en 1917, de la pieza teatral *Así es si así os parece*, se decantó claramente por el género dramático, en el cual creó escuela por su peculiar construcción de la pieza teatral, sus recursos escénicos y la complejidad de sus personajes.

## 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 intrincado 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 confluieron 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 adquiría 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, Turgueniev 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 Kryszynski 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 angustia 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, solo 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 solo 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 solo 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 solo 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, trabajando 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 solo 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 dolido 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 solo 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 solo porque el sujeto lo concibe y lo experimenta. Se trata de una comprensión muy cercana al tiempo bergsoniano, como acumulación de eventos diferentes que adquieren fluidez y sentido en la conciencia. En las novelas la búsqueda de la autenticidad

de palabras y sentimientos, razonamientos y acciones se encarna en la experiencia de un tiempo fluido, que ya no es lineal y homogéneo, sino interrogación constante de las circunstancias humanas. Con razón el monólogo constituye la forma expresiva privilegiada, como espacio para la reelaboración de los fragmentos de vida que emergen de la experiencia externa.

Emblema de la fijación y necesidad de la forma, mejor dicho de la máscara, es Matías Pascal, bibliotecario dos veces muerto: cuando su identidad social se desvanece por un error burocrático, Matías se crea una nueva, libre y autónoma personalidad que, sin embargo, lo sitúa fuera de la vida social, de las relaciones, del reconocimiento. Decide entonces permanecer en la sombra, entre los libros de la biblioteca, convirtiéndose en *El difunto Matías Pascal* (1904).

La novela registra y representa un triple conjunto de imágenes de crisis: existencial, institucional y epistemológica. El protagonista experimenta la crisis de su sistema de relaciones vitales, la crisis de las formas de la organización social, a nivel histórico y civil, y finalmente la crisis de los modelos de conocimiento de la realidad y de representación de sus formas:

«¡Qué suerte tienen las marionetas!», suspiré. «Por encima de sus cabezas de madera el cielo de papel se conserva sin cortes. Nada de perplejidades angustiosas, nada de recatos, de engorros, ni piedad: ¡nada! Y pueden ocuparse tranquilamente de su comedia y disfrutarla, y amarse y apreciarse a sí mismas, sin sufrir vértigos o mareos, porque, por su estatura y por sus acciones, aquel cielo es un techo proporcionado».

El *cielo de papel* no representa simplemente el horizonte de la ilusión y de la actuación, más bien constituye el recinto donde se sitúa el hombre, el espacio de la

representación ficticia y autoreferencial. Matías Pascal renuncia a la vida bajo aquel cielo, su destino es el destino de cada hombre que, puesto en situaciones penosas, socialmente anormales, representa el papel que ha elegido para sí o que los demás han elegido para él sufriendo todo el peso, hasta que la rebelión interior y las circunstancias exteriores quiebren la máscara. Por eso basta un acontecimiento mínimo para que la máscara se rompa, descubriendo el rostro individual y personal, perdido en la infinidad posible de identidades y roles.

El suceso que pulveriza toda la existencia de Vitangelo Moscarda, protagonista de la novela *Uno, ninguno y cien mil* (1926), es una simple constatación de su esposa sobre la forma de su nariz. El viaje de Moscarda se cumple en la dolorosa aceptación de que «la realidad de hoy está destinada a revelarse ilusión mañana», reflejada en la fragmentación de la identidad que invalida la unidad del ser y de sus percepciones. Pirandello propone una comprensión de la personalidad como construcción: el hombre construye su realidad, la formaliza en ilusiones y certezas, mientras se construye a sí mismo, formalizando aquella realidad en los rasgos que definen su humanidad.

Su obra dramática examina y expresa hasta las consecuencias más extremas esta trágica comprensión, utilizando las armas del humorismo y el marco de una poética teatral que concibe el arte como vida, como experiencia vivida y totalidad proyectada en la expresión artística, en plena participación de pensamientos y emociones. El teatro es una propuesta cada vez nueva y diferente, a través de la visión del artista, de todos los movimientos libres y espontáneos de la vida. En este sustrato teórico se halla la concepción del personaje como carácter humano vivo y no simplemente como personificación simbólica, funcional a la representación de un acontecimiento o de un tema. En este sentido el mismo

personaje se presenta como alteridad con respecto al autor, a los otros personajes y al público de lectores y espectadores: es un personaje *en busca de autor*. Los seis personajes piden desesperadamente que se represente su doloroso drama: quieren vivir en el escenario, pasando así a la vida, tras haber sido concebidos, vivos, en la fantasía de su creador. Ahora gritan su voluntad de ser y hacer teatro, de realizarse más allá del tiempo y del espacio, fuera de las estructuras de la vida social.

*Seis personajes en busca de autor* (1921), *Cada cual a su manera* (1924) y *Esta noche se improvisa* (1930) conforman la famosa trilogía del metateatro, cuya fórmula no responde simplemente a exigencias arquitectónicas o temáticas, sino que constituye la estructura interna de la dramaturgia pirandelliana: la dialéctica de niveles de lectura, interpretación y representación coincide con la contradicción entre la voluntad del personaje de hacerse criatura del arte y la realidad fijada que asume como lugar de su protesta. El *cielo de papel* efectivamente se lacera y la herida producida es el puente entre la vida y el arte, entre el hombre y el personaje.

Colocando el arte dramático en la misma esfera problemática de la experiencia humana, Pirandello cuestiona sus modalidades y funciones. La presentación de múltiples puntos de vista no se convierte en simple representación de una realidad o de una situación determinadas, más bien ofrece las armas para decodificar aquella representación. La fractura entre la vida íntima y el código de las relaciones sociales desnuda el juego de los papeles, mientras confirma la necesidad humana de preservarlo y renovarlo, como ocurre en *La gorra de cascabeles* (1920) y en *Así es (si os parece)* (1918), por citar sus piezas más conocidas.

Pirandello dibuja para sus *Máscaras desnudas*, como él mismo quiso titular los volúmenes recopilatorios de sus

textos teatrales, un recorrido circular y cíclico: la pérdida y la búsqueda de identidad (*Como tú me quieres*, 1930, y *La señora Morli, una y dos*, 1922), el refugio en la locura consciente (el grandísimo *Enrique IV*, 1922), en las máscaras asignadas (*El hombre, la bestia y la virtud*, 1922, y *Hecho para bien*, 1920), en el arte (la entrega total al teatro en *Encontrarse*), en el mito. Precisamente la trilogía de los mitos, compuesta por *Lázaro* (1929), *La nueva colonia* (1928) y *Los gigantes de la montaña* (1938), recupera y supera la ruta que los personajes anteriores habían trazado. En las palabras de Crotone, protagonista del último e incompleto texto de Pirandello, resuenan los ecos de todos sus predecesores: «Estamos aquí en las orillas de la vida».

Por estas puertas se accede al universo de los *Cuentos para un año*.

### *Itinerarios*

En una carta a su hermana Annetta del 5 de enero de 1888 Pirandello escribía: «Yo vivo por la alegría de ver narrar la vida desde mis páginas, extrayéndola de mi cuerpo, de mi sangre, de mi carne, de mi cerebro. Es un trabajo constante de destrucción para crear». Durante toda su existencia Pirandello narró la vida, la creó, la destruyó, la resucitó a través de sus cuentos.

El corpus de los relatos constituye una personalísima modalidad de figuración del mundo pirandelliano, fragmentaria síntesis de ideología y poética, estructuras y estilos, plataforma de ejercitación y de constante reformulación del personaje. La forma literaria, breve y directa, se adapta fácilmente a la necesidad de trazar un itinerario vital, donde el estilo de escritura humorístico se conjuga con las exigencias artísticas, deformando las conexiones y las estructuras de la narrativa tradicional.

Ningún relato propone verdades absolutas o soluciones para los dilemas de la existencia, todos plantean dudas y cuestiones abiertas, en un espacio a doble cara: el del desvelamiento de la máscara por un lado y el de la existencia por el otro, imposibles de separar. El mismo funcionamiento dialógico expresa dialécticamente la escisión de la personalidad entre la vida interior, la existencia auténtica y la máscara.

El escritor contempla el drama de la humanidad herida con aflicción y ternura, acompañando a sus personajes en un viaje eterno que se cumple en el arte, en el texto, en la historia y en la lectura, a través del tiempo y del espacio, la presencia y el recuerdo, el lenguaje y el silencio. Y constantemente el lector es convocado, interpelado, sorprendido durante ese viaje a los lugares de Pirandello, a sus miedos, a sus obsesiones, a su escritura.

### Itinerario cronológico

Aunque el título *Cuentos para un año* sugiera de inmediato una referencia cronológica y, por tanto, un recorrido progresivo, la disposición de los materiales narrativos, establecida por el mismo Pirandello, invalida esta tesis. La dimensión temporal sugerida por el título no remite a la historia creativa y al recorrido artístico del autor o las historias de personajes y lugares, más bien se refiere a una temporalidad interior, al fluir de la personalidad más allá de las estructuras sociales, temporales, lingüísticas y espaciales. De la misma manera, es casi imposible definir un criterio temático, estructural o estilístico que haya guiado la organización y publicación de los relatos.

Reúno en un único corpus todos los relatos publicados hasta ahora en varios volúmenes y muchos más, todavía inéditos, bajo el título *Cuentos para un año* que puede

parecer modesto y, al contrario, es tal vez demasiado ambicioso, si se considera que por la antigua tradición de las *Noches* y de las *Jornadas* se titularon a menudo otras colecciones parecidas, algunas de ellas famosísimas. [...] Quiero precisar que los cuentos de estos veinticuatro volúmenes no quieren ser singularmente ni estaciones, ni meses, ni cada uno un día del año. Un relato al día, durante todo un año, sin que de los días, de los meses o de las estaciones ninguno haya recibido su cualidad. Cada volumen reunirá no pocos nuevos y, de los ya publicados, algunos han sido rescritos completamente, otros retocados por aquí y por allá, y todos, en fin, reelaborados con largo y amoroso cuidado. En gracia al menos de este cuidado, el autor de los *Cuentos para un año*, espera que los lectores quieran perdonarlo si, por la concepción que él tuvo del mundo y de la vida, demasiada amargura y escasa alegría recibirán y verán en estos muchos y pequeños espejos, que la reflejan entera.

En estos términos presentaba Pirandello a los lectores sus *Cuentos para un año*, en una *Advertencia* que se publicó, según indicación expresa del autor, en los primeros trece volúmenes, de *Mantón Negro* (1922) a *Candelora* (1928).

La referencia a la obra de Boccaccio sitúa los relatos pirandellianos en un espacio literario muy personal y coherente con el fundamento humorista de la poética y de la práctica narrativa. Por un lado Pirandello defiende el fino trabajo de artesanía al que somete todos sus textos, y por el otro, mientras se disculpa por la risa amarga que anima su visión del ser humano y de la vida, reivindica la estructura en forma de mosaico que refleja, en su fragmentación y en la unicidad de cada pieza, la complejidad y la unidad del conjunto.

De hecho, el proyecto inicial que Pirandello discutió con la editorial Bemporad de Florencia consistía en la publicación de todos los relatos en un único volumen. Exigencias editoriales marcaron la repartición de los cuentos en veinticuatro volúmenes, cada volumen tenía que reunir quince relatos y titularse como el primero de la colección. Pirandello consiguió publicar, en vida, solo catorce volúmenes, los primeros trece con la editorial Bemporad y dos más, a partir de 1932, con la editorial Mondadori de Milán, que reeditó los volúmenes ya publicados desde 1922. El décimoquinto volumen, *Una jornada*, que comprendía cuentos redactados entre 1934 y 1936, más tres inéditos de redacción anterior, se publicó póstumo, en 1937. Se trata, además, del único volumen cuyo título es epónimo: «*Una jornada*» es el último cuento de la colección homónima, con la que concluye *Cuentos para una año*.

La edición completa, utilizada para esta traducción, comprende por tanto doscientos quince relatos (*El viejo Dios*, 1926, se compone de doce cuentos y *Berecche y la guerra*, 1934, de ocho, en vez de quince) a los cuales se añadió un apéndice, publicado por Mondadori, que comprendía veintiséis relatos, la mayoría de los cuales excluida por el propio Pirandello de los *Cuentos para un año*, algunos todavía incompletos y otros recuperados por el estudioso Manlio Lo Vecchio Musti tras la investigación y el examen de las revistas y diarios en los cuales Pirandello había colaborado. Muchos de los textos incluidos en *Cuentos para un año*, además de publicarse en prensa, habían sido publicados también en volúmenes de varios títulos y que reunían un variable número de cuentos, organizados más bien según un criterio temático, por varias editoriales (Bontempelli de Roma, Francesco Lumachi de Florencia, Treves de Milán, Facchi de Milán), a

partir de 1894, año en que Bontempelli publicó *Amores sin amor*.

La aclaración cronológica demuestra el interés constante, por parte de Pirandello, hacia el relato breve como medio de experimentación, definición y renovación de su poética y de su teoría del personaje.

### Itinerario temático

Una y otra vez la vida y la historia (las historias) de ese hombre pirandelliano, con sus nombres, sus cuerpos, sus conductas y su pena de vivir, es reflejada, en más de doscientos espejos, cada vez relatada con una voz diferente, desde una perspectiva diferente, con una diferente intención.

Entre los núcleos temáticos que forjan y compactan el universo de los *Cuentos para un año* destaca la reflexión sobre la pluralidad del ser y la fragmentación de la identidad, explorados también en las novelas y en los textos dramáticos. Relatos como «Respuesta», «El avemaría de Bobbio» o «Los jubilados de la memoria» decodifican la multiplicidad de la personalidad humana, la dolido aceptación de la falta de unidad y coherencia entre forma única y vida interior auténtica y plural.

Por tanto, en muchas ocasiones, el suicidio o la muerte se proponen como medio para conservar la falsa coherencia del ser, como ocurre en «¡Y dos!», «Sol y sombra» y «Con la muerte encima». Y la locura cumple un papel salvador, aunque rápidamente detenido por los frenos de la sociedad civil y de las exigencias de la vida en pareja, como ocurre en «Cuando estaba loco». Porque el matrimonio también es una ficción consciente y compartida, que a veces congela la libertad de la vida interior, a veces llena amargamente un vacío desesperado, otras se despliega en gesto de amor

extremo, como en «Agua amarga», «Las tres», «La sombra del remordimiento», «La corona» y «Una voz».

Sin embargo, la conciencia de la máscara se convierte en recurso para la vida en sociedad en «El diploma», en emblema consciente de la contradicción y en paradójica e inocente solución en el caso de «La máscara olvidada» y «La verdad». La necesidad del reconocimiento social nubla la humanidad auténtica y natural, como experimentan «Doña Mimma» y el protagonista de «Concurso para referendario al Consejo de Estado». Porque la relación entre el personaje y la sociedad es una lucha constante, una negociación infinita que conduce a las elecciones más originales, como en «No es algo serio».

Y no lo es, la vida no es algo serio si un incidente, el acontecimiento más obvio y común puede desencadenar una reacción imprevista, que conecta al personaje con su vida interior, experiencia magistralmente descrita y analizada en «El tren ha silbado...», «El frac estrecho», «Ciàula descubre la luna» y «La carretilla», entre otros. Porque en la mente, en la mirada, en el cuerpo, en el paisaje la vida auténtica brota inesperada, incluso a un paso de la muerte: es lo que ocurre en «El viaje».

Y los viajes, en «Nuestros recuerdos», «Noche» y «Regreso», constituyen el contrapunto temporal a la vacuidad de los recuerdos, ficcionalizados por la memoria, por el sentimiento de pertenencia a una realidad ya ilusoria, en la presente vivencia de pérdida y de miseria. Justamente esa pérdida y esa miseria provocan el exilio interior del protagonista de «Lejos», en busca de su patria, de sus orígenes, de su lengua. Al contrario, el personaje dimisionario de «Nada» ha renunciado a toda búsqueda, a toda esperanza, cansado por las burlas de la vida que se divierte a espaldas de los hombres confiados y esperanzados. Saben de qué se trata los personajes de «Al valor civil», «La muerta y la viva», «El ilustre difunto».

Tampoco los políticos o los religiosos están exentos de la ironía cruda y del corte en sus cielos de papel: el cielo angelical de las iglesias en «La bendición» e «*In corpore vili*», el firmamento de la política y de la imagen religiosa en el tríptico «Túnicas de Montelusa», y el cielo del ayuntamiento en «Su majestad».

Los interiores, las villas, las calles, los paisajes marinos y montanos, sobre todo sicilianos, asumen un valor semántico fundamental para el desarrollo de los relatos, como en el caso de «Limas de Sicilia» o de «El “humo”», relacionados con la realidad que Pirandello vivió en primera persona. De hecho trabajó en una azufrera durante tres meses en 1886; entre 1870 y 1879 recibió en casa la instrucción primaria y de Maria Stella, una anciana sirvienta, aprendió cantos populares, tradiciones y leyendas del folclore siciliano, protagonizadas por fantasmas y seres misteriosos. Se trata precisamente de las leyendas que encontramos en «Mal de luna», «El hijo cambiado» y «El estornino y el ángel Centuno». También se hace evidente el interés de Pirandello por los fenómenos paranormales y la necesidad humana de explicaciones racionales, de lógicas plausibles contra la impalpabilidad de la imaginación, como en su emblemático cuento «La casa de Granella».

Vida y muerte, recuerdos y presente, amor y celos, risa y llanto, infidelidad y traiciones, soledad y pérdida: «Esta pena, esta pena que no pasa, incluso si una alegría la consuela de vez en cuando, incluso si un poco de paz regala alivio y reposo: pena de vivir así...», esta «Pena de vivir así...».

### Itinerario estilístico-estructural

A raíz de los elementos matizados hasta el momento, no sorprende que el diálogo sea la herramienta narrativa privilegiada, señal de la vocación dramática de Pirandello.

El diálogo constituye la intervención inmediata del personaje, no representa o describe sino que *es* su acción. Por esa razón Pirandello utiliza la variedad de recursos sintácticos y variaciones semánticas que su profundo conocimiento de la lengua italiana le permite. Construcciones sintácticas audaces, neologismos, citas en latín y en otros idiomas, inserciones dialectales, monólogos, soliloquios, apelaciones directas al lector se hacen expresión palpable de aquella lengua en movimiento que *El humorismo* había defendido.

«La tragedia de un personaje», «Personajes», «La elección», «Coloquios con los personajes», entre otros, utilizan la fórmula del meta-relato para activar una reflexión sobre el propio arte narrativo, sobre los recursos de los que dispone y sobre la centralidad del personaje como núcleo generador, dotado de una biografía y de una personalidad definidas.

La personificación de los animales es otro recurso que Pirandello utiliza a menudo, como en el caso de «Pallino y Mimì», «La coz» y «La liberación del rey», como contrapunto a la humanidad atrapada en las formas exteriores. Los personajes dobles, las parejas de personajes trasladan el contrapunto al nivel relacional, como en «Pares» y «O de uno o de nadie», o al nivel nominal, como en «Rondone y Rondinella» y «Tanino y Tanotto».

El epistolario actúa en forma de diálogo imaginario, con un amigo muerto en el caso de «Noticias del mundo», o con un amigo vivo, en el caso de «Respuesta». Y el diálogo con el lector se establece, en numerosas ocasiones, a través de la locución *sí, señores*, o de manera explícita como en «La trampa».

También la ordenación de los relatos responde, en algunas ocasiones, a estructuras reconocibles, como en el tríptico «Túnicas de Montelusa» y en el probable díptico «Pubertad» y «Juventud». En cualquier caso, la unidad en

el ámbito de un corpus tan diversificado se consigue también a través de la intertextualidad, a veces apenas perceptible o mencionada, como en «Las sorpresas de la ciencia» y «Agua y adelante» (ambos cuentos se desarrollan y se refieren a la localidad de Milocca), «Coloquios con los personajes» y «Música Antigua» (donde aparece el maestro Ilicio Saporini), «Ayer y hoy» y «Cuando se comprende» (con la intervención de la madre de Marino Lerna), «Tanino y Tanotto» y «La liga disuelta» (con apariciones del marqués Nicolino Nigrelli y del barón Mauro Ragona), «No es algo serio» y «Zuccarello melodista distinguido» (protagonizados por el excéntrico Perazzetti).

La variedad de registros hila el tejido narrativo en los célebres cuentos «El vitalicio» y «El guardarropa de la elocuencia», en los cuales sintagmas dialectales, estilo áulico, citas clásicas y expresiones populares conviven armónicamente. También las referencias históricas (como en «Berecche y la guerra» o «Las medallas»), bibliográficas (en «La casa de Granella») y musicales (en el caso de «Música antigua») enriquecen y dan prueba del cuidado largo y amoroso que Pirandello defiende.

Finalmente, es imprescindible mencionar que la mayoría de los textos dramáticos de Pirandello deriva directamente de los cuentos, como en los famosos casos de «Hecho para bien», «El deber del médico», «El diploma», «¡Piénsatelo, Giacomino!». que incluso conservan el mismo título de los relatos de procedencia. En otras ocasiones, el cuento se incluye en la pieza teatral (como en el caso de «¡Leonora, adiós!» en *Esta noche se improvisa*) o el texto dramático deriva de la fusión de varios relatos con nuevas sugerencias: elementos estructurales y temáticos de *Seis personajes en busca de autor* aparecen en «La tragedia de un personaje» y «Coloquios con los personajes», conmovedor cuento autobiográfico que cierra esta edición.