

Un caso clinico: *el destino del hombre en Dino Buzzati*

Ana MARTÍNEZ-PEÑUELA
Universidad Complutense de Madrid

Han sido varios los autores contemporáneos italianos que han utilizado alguno de sus cuentos para la creación de una obra de teatro. Éste es el caso de Dino Buzzati, que ha sabido convertir su cuento *Sette piani* en *Un caso clinico*, transfiriendo toda una serie de elementos narrativos a una representación dramática.

La maestría de este autor está, por encima de todo, en su habilidad para escribir cuentos, para elegir los elementos indispensables y definirlos en su exactitud, utilizando la palabra justa y reduciendo el efecto externo al mínimo para que influya, como él cree que debe ser, sobre el ánimo del lector. Se trata de una economía narrativa que obedece a esa fidelidad por el gusto nato de contar. No en vano la crítica habla del «artigianato di Buzzati» para definir su minuciosa pericia narrativa. Prima en él su enorme deseo de comunicación con el lector, de «engancharlo» desde el principio, de ahí que sus formas expresivas sean simples y cercanas a la lengua hablada. Nos hacemos eco de estas palabras de Cecchi que resumen a la perfección las características de su estilo:

La novellistica di Buzzati è ormai così nota da rendere superflua qualsiasi esemplificazione. Nelle due colonne che corrono fra il titolo d'un racconto di Buzzati e la firma, all'incirca tutti sappiano che genere di emozione ci aspetta. Ma al medesimo tempo possiamo essere sicuri, e raramente resteremo delusi, che lo scocco di questa emozione avrà sempre qualcosa di nuovo e sorprendente. È come in una esibizione di alta acrobazia. La posta che è messa in giuoco, il nero fondo dell'attrazione, sta in un senso d'angoscia, di rischio, di pericolo e raccapriccio. La virtù dell'artista è di eccitare questo sen-

so fino al limite del sopportabile; e sciogliere la tensione nel piacere ch'egli crea con l'arditezza e esattezza delle sue aree evoluzioni, con la varietà delle sue invenzioni ritmiche¹.

Su técnica está perfectamente ejemplificada en el cuento que hemos elegido, y su pensamiento, su forma de entender la vida se concentra, como vamos a ver, en estas dos obras. *Sette piani* se publicó en 1942 dentro de la colección *I sette messaggeri* y fue llevado al teatro en 1953 con el título de *Un caso clínico*².

El tema de la obra es consecuencia de una experiencia vivida por Buzzati (su estancia en una clínica en 1935) que más adelante contará a Panafieu:

La giornata era grigia, e davanti a questa finestra aperta senza tende si vedeva la casa di fronte (cioè la parete del cortile), con finestre tutte uguali una all'altra, tutte senza tende, tristi, vuote come se dietro non ci fosse nessuna vita. Allora, chissà perché, mi è venuta in mente questa storia di questo malato che dall'alto viene portato in basso, e per il quale, a ogni piano, c'è questa scadenza di gravità del male. L'idea mi è parsa molto bella. Si trattava di trovare dal piano al piano la giustificazione falsa, l'inganno dei medici per portarlo da un piano all'altro. E questo l'ho risolto abbastanza facilmente. E mi ricordo che sono andato a casa o mi sono messo alla macchina da scrivere e l'ho scritto tutto dalla prima all'ultima parola, ininterrottamente, così...³.

La obra es una alegoría poética «in quanto arriva a rispecchiare il più cieco degli eventi in un mondo tutto fabbricato, organizzato, controllato dall'uomo; il corrompersi organico in immagini di retrocemento»⁴, una alegoría en donde se ve la vida como una tarea automática: el viaje hacia la muerte de Corte, que entra en una clínica para curarse de algo sin importancia y se ve envuelto en un mecanismo que le empuja inexorablemente hacia su fin.

¹ Cecchi, E. (1958: 135).

² Representada por primera vez el 14 de mayo de 1953 por el *Piccolo Teatro della Città di Milano*, dirigido por Giorgio Strehler. Dos años después se estrena en París en el teatro La Bruyère, dirigida por George Vitaly y adaptada por Albert Camus, gran entusiasta de la obra de Buzzati. Más tarde, en 1966, es llevada al cine por Ugo Tognazzi con el título de *Un fischio al naso*.

³ Panafieu, Y. (1973: 80).

⁴ Debenedetti, G. (1963: 185).

Sin embargo, los acontecimientos que narra Buzzati no son sólo pura alegoría porque esas situaciones, esos personajes no representan un concepto, una reconstrucción que se acaba en sí misma, sino un sentimiento total, sugestivo, una visión fabulosa pero siempre intuitiva del mundo: el miedo, la angustia, la espera, la soledad..., sentimientos que repite de forma oscura y obsesiva⁵, por esto toda su creación permanece actual.

Respecto a la obra de teatro el cuento aparece mucho más compacto y eficaz porque la acción, que hace descender a Corte desde el 7.º piso, donde están los enfermos más leves, al 1.º, de los moribundos, se desarrolla a través de unas brevísimas escenas relacionadas entre sí que envuelven al lector.

Sin embargo, en la obra de teatro la acción queda diluida por una serie de contaminaciones temáticas no acordes entre sí, aunque será en estos «apoyos» al tema central en donde encontraremos toda la filosofía de Buzzati.

Son pocas las obras de teatro que escribe y menos las que se llegaron a representar; sin embargo, le hubiera gustado ser un hombre de teatro:

Il teatro è una cosa infernale, il teatro mette l'uomo in una situazione completamente diversa della vita normale. Ed è per questo che è affascinante. Quando entri nel mondo del teatro, entri nella favola, entri nella fantasia, entri nel mito, entri nella droga. Il teatro è una droga.

Il teatro per questo è una cosa misteriosa. È la cosa che massimamente desidererei... ed è la cosa dove non sono riuscito⁶.

Sin embargo, las obras están bien construidas y, como en *Un caso clínico*, atraen la atención del espectador hasta el final.

En relación con esta obra lo que Buzzati hace es mantener casi al pie de la letra el cuento, que viene a ocupar el segundo acto de la obra y añadir una serie de temas que sirven de fondo a los acontecimientos. Podemos decir que en el primer acto estarían los preliminares del tema que se desarrolla en el segundo acto.

Vamos a analizar los elementos que reflejan el pensamiento de Buzzati y que no todos se encuentran en el cuento, aunque haya partido de él para la elaboración de la obra teatral.

⁵ Bertacchini, R. (1963: 1404).

⁶ Panafieu, Y. (1973: 184 y 181).

Por ejemplo, si nos centramos en los personajes vemos que el personaje principal, Giovanni Corte, pasa de ser un hombre corriente en el cuento, a Giuseppe Corte, un importantísimo hombre de negocios. Para la presentación de este personaje ocupa Buzzati todo el primer acto de la obra. A través de sus actuaciones, o, mejor dicho, de sus conversaciones, vemos que se trata de un hombre ocupadísimo, estresado, atado permanentemente al teléfono y con no muy buena salud, por sus constantes golpes de tos. Nos lo presenta así para apoyar la idea, por otra parte tan manida, de que ante la muerte el poder y las riquezas no sirven de nada.

Esta apariencia de hombre importante y seguro de sí mismo poco a poco se va derrumbando ante el miedo a la enfermedad. Miedo que, como veremos, se va acentuando a lo largo de la obra hasta convertirse en angustia, y que no es otra cosa sino miedo a la muerte. La enfermedad es la pesadilla que lleva a la muerte, unida siempre a la decadencia física. Vive en una situación de inestabilidad, esperando la llegada de alguien o de algo.

El personaje de Corte es una proyección autobiográfica del propio autor, de ahí el reproche de la crítica por la escasa capacidad de Buzzati para crear auténticos personajes. A través de Corte nos transmite esa tristeza fatal de soledad, miedo y angustia y a la vez (esto se ve más claramente en el segundo acto) espera y resignación ante un hecho que el destino nos tiene preparado.

Buzzati reafirma la belleza de la muerte en muchas de sus obras si ésta se afronta con dignidad, y por eso aquí Corte no se rebela contra su destino aunque éste le produzca ese miedo atroz.

Parte de la idea de que el hombre es «argilla, argilla nelle mani del vasaio»⁷, como gritan las sombras anunciando a Corte su fin.

El misterio de la vida va unido a la espera de la muerte, una espera que con el paso del tiempo se convierte en hábito y en miedo. Todo en la obra, a partir del primer acto, adquiere carácter de verdadera pesadilla.

El hombre está condenado a enfrentarse fatalmente a la terrible prueba del paso del tiempo. Buzzati vive ese paso del tiempo no como tragedia desesperante sino como realidad sin esperanza a la que hay que resignarse. No es algo angustioso sino natural porque nos viene dado de fuera, no depende de nosotros.

El aferrarse a la vida de una manera angustiosa del personaje de Corte queda patente en la premura del tiempo: la operación es inminente, el médi-

⁷ Buzzati, D. (1980: 79).

co hace oídos sordos al aplazamiento primero de diez días, inmediatamente de tres días y al instante a las 8,40 del día siguiente. Luego, ya en la clínica, también el tiempo pasa velozmente en los traslados de habitación de un piso a otro; la ansiedad, la angustia y el miedo se van incrementando hasta la aceptación del destino final.

Precisamente porque el tiempo está fuera de todo contacto con la realidad, puede, al final, identificarse con el destino, instrumento narrativo y al mismo tiempo etiqueta de muchos textos de Buzzati; este peso del destino no es, como explica Gramigna,

...una condanna o una lotta, piuttosto un'assuefazione dolorosa, una pazienza cieca, uno stupore. Esso si colloca d'altro canto fuori da ogni determinazione storico-sociale come da ogni implicazione psicologica o psicoanalitica; si istituisce insomma quale categoria dell'ordine letterario: e come categoria letteraria si reintegra, appunto, nell'ordine...⁸

Una espectacular solución desde el punto de vista teatral es la fulminante aparición de la muerte en la *Donna Sconosciuta* a la búsqueda de Corte en el primer cuadro, vestida como «una suora» que entra y sale «come un fantasma» y que está dispuesta a volver para encontrarle: «...C'è tempo... non mancheranno le occasioni...»⁹.

El símbolo de la muerte aparece al descubierto sólo en la obra de teatro minuciosamente personificado en la mujer que hace punto en el armario, en la enfermera ambiguamente amable y, repetidas veces, en la voz salmodiante que sólo los enfermos llegan a oír. Los sonidos le dan a la obra un especial carácter dramático.

Es realmente plástica la descripción que de la muerte hace la *Donna Malata* llegando a través de un túnel gris hasta un espacio sin fin, vacío, gris, iluminado por una luz tétrica, en el que se oye un lento latido: «come delle colonne di suono che non si riusciva a distinguere dove terminassero, e scandivano la vuota eternità per sempre... per sempre...»¹⁰.

La vida la refleja Buzzati en su obra como espera, como renuncia. El mundo gira a nuestro alrededor y la duración de la realidad encaja con la duración de la vida.

⁸ Buzzati, D. (1975: XX).

⁹ Buzzati, D. (1980: 58).

¹⁰ Buzzati, D. (1980: 84-85).

En el primer acto de la obra aparece la imagen del hombre que en su soledad se encuentra con sombras que le asustan: «...questo è il tessuto trasparente, ambiguo, ingannevole di cui siamo fatti, questi sono gli incontri inevitabili quando si viaggia come viaggiamo noi, di paura in paura...»¹¹; para superar el miedo en la consideración de la vida como viaje, el hombre, «la rispettabile comunità», «la troupe», «la congrega... di quelli che vivono fuori», de los sanos¹², trata de aturdirse con todo lo que le rodea para olvidar la condena a la que está sometido: «...hanno i treni e gli aeroplani... le campagne, i monti, i mari e tutto il resto... viaggiare, divertirsi, liberi, dimenticare quello che può succedere da un momento all'altro, dimenticare la comune condanna...»¹³ y se lamenta permanentemente o porque no tiene suficiente dinero, o porque el arroz está demasiado cocido, «...fanno tragedie per un raffreddore... per un raffreddore hanno il coraggio di pregare Dio Onnipotente! Hanno il coraggio di scomodarlo, i maledetti»¹⁴.

El mundo de los cuentos de Buzzati es casi exclusivamente masculino, a lo largo de muchos años no aparece una mujer y eso sucede en *Sette piani*. Sin embargo, en la obra de teatro existen varios personajes femeninos que reflejan la actitud misógina de Buzzati. La mujer representa una presencia maligna, egoísta, frívola: Anita, su mujer, sólo va a visitarle cuando quiere conseguir algo, sin importarle su estado de salud o sus preocupaciones, y su hija Bianca tiene otras ocupaciones, «però una volta dico una volta potevi pur farti vedere»¹⁵; todo esto hace que aumente el sentimiento de soledad de Corte.

La ausencia de la mujer en su producción literaria es fruto de una censura materna que le hace sentir el amor como traición y culpa, obteniendo una total separación entre sexualidad y amor verdadero; Buzzati confiesa que sus mejores experiencias de la mujer son la madre y la amante.

Sólo a la muerte de su madre se enamora locamente de la mujer que convertirá en el personaje de Laide en *Un amore* y se casa a los 60 años. En esta obra, escrita en 1963, aparece ya la mujer como una maraña de sentimientos, misterio y placer, pero también fuente de angustia y desesperación, salvación y condena, principio y fin, vida y muerte.

¹¹ Buzzati, D. (1980: 65).

¹² Buzzati, D. (1980: 119).

¹³ Buzzati, D. (1980: 120).

¹⁴ Buzzati, D. (1980: 120).

¹⁵ Buzzati, D. (1980: 109).

El amor en Buzzati es un descubrimiento tardío y él mismo lo confiesa en 1961: «L'amore per la donna, dico l'amore, non l'andarci a letto, le gelosie, le lacrime di passione, il desiderio di morire o addirittura di uccidersi, il piacere disperato per un'ingrata, per un'infedele, tutto questo l'ho scoperto solo in questi tempi»¹⁶. Mientras su madre vivió no quiso separarse de ella.

La madre es el otro personaje femenino que aparece en *Un caso clínico* pero con connotaciones muy distintas a las de las otras mujeres de la obra.

La figura de la madre en Buzzati representa el bien y él mismo dice: «...per me l'importanza della madre... è questa: quando muore lei ci si accorge che è l'unica persona al mondo che veramente partecipa del nostro dolore. Tutti gli altri, e anche la moglie che ti vuol bene, ti possono essere vicini, ma non sarà mai la stessa cosa...»¹⁷.

Por esto la madre de *Un caso clínico* es la única que con él oye las voces de la muerte y la que en el último momento, al final de la obra, hará un intento desesperado por salvar al hijo enfermo convertido en niño en sus brazos, ante la imposibilidad del hombre de huir de su propio destino. Un final que transmite al lector una gran sugestión aunque no consiga esa cadencia ralentizante del final del cuento: «Erano le tre e mezzo. Voltò il capo dall'altra parte, e vide che le persiane scorrevoli, obbedienti a un misterioso comando, scendevano lentamente, chiudendo il passo alla luce»¹⁸.

Buzzati, desde el punto de vista espectacular, expresa el paso del tiempo a través del espacio más que de los personajes, sobre todo en el segundo acto de la obra.

En el primer acto los espacios están claramente determinados para indicar lugares concretos que definen en cierto modo la situación del protagonista: oficina de alto empresario, cuarto de estar de una familia burguesa, dormitorio de Corte en el que las sombras le anuncian su muerte cercana, vestíbulo de la clínica de donde ya no saldrá y despacho de Schroeder.

Todos estos espacios cerrados están abiertos al exterior a través del diálogo, fundamentalmente a través de conversaciones telefónicas que conectan a Corte con su mundo de negocios.

Al final del primer acto el espacio de fuera, el sol, la vida, invade el escenario al abrir una ventana:

¹⁶ Monelli, P. (1965).

¹⁷ Panafieu, Y. (1973: 20).

¹⁸ Buzzati, D. (1968: 52).

... Ascolti ascolti il rombo della città che lavora e si affanna... le automobili, i tram, le sirene, i macchinari, i treni, le turbine, le gru, i camion... e in mezzo anche le voci dell'uomo, le grida le canzoni i pianti le risate... Senta senta, questa è magnifica! È magnifica! (Si ode un suono lontano di fanfara militare che si avvicina). Manco a farlo apposta! Le tombe, la fanfara militare!... La vita! La giovinezza! La battaglia!¹⁹.

La contraposición vida/muerte, fuera/dentro se hace evidente. El miedo de Corte en la clínica de la que ya no saldrá, ante la operación, enfermedad, muerte, en contraposición a la juventud y la vida que corre por la ciudad.

Al final del primer acto, con una gran expresividad, y sólo a través del diálogo, el espacio de la clínica se nos hace presente como una gran máquina de engranajes en la que si se entra ya no se puede salir con vida: «quelle cliniche sono come delle grandi macchine a ingranaggi, se ti lasci prender dentro...»²⁰.

El segundo acto, lo mismo que en el cuento, transcurre en la clínica, y sus siete pisos son los que van a dar premura a la acción. Sin embargo, en el cuento es más minuciosa la descripción del edificio y de sus habitaciones: «fisionomia d'albergo», «un palazzo in festa»²¹, si bien en las dos se establece claramente el contraste entre la luminosidad de los pisos altos y la oscuridad descendente y total del primero.

El 7.º piso era «un prolungamento del mondo abituale», en el 6.º «si sentiva al disagio il pensiero che tra lui e il mondo normale, della gente sana, già si frapponesse un netto ostacolo»²²; en el 5.º «lo tormentava il pensiero che oramai due barriere si frapponessero fra lui e il mondo della gente normale», ya no se asomaba a la ventana y se estremecía al ver las ventanas del primer piso cada vez más cerca.

Al llegar al 4.º piso la estancia es más agradable porque encuentra compañía en el médico, con el que charlaba de cosas de la vida aunque invariablemente terminaban por hablar de la enfermedad; la soledad es menor.

En el 3.º «fu invaso di una crudele paura». El miedo, lo mismo que la soledad, la impotencia y la resignación, son mucho más evidentes aquí que en la obra de teatro, donde se desahoga gritando y protestando a los que le ro-

¹⁹ Buzzati, D. (1980: 95).

²⁰ Buzzati, D. (1980: 77).

²¹ Buzzati, D. (1968: 37 y 39).

²² Buzzati, D. (1968: 41).

dean cada vez que le cambian de piso: «lei... è un malato un po' difficile... io da lei non sento che proteste...»²³. Corte se rebela pero no se opone, vence el autoengaño, se quiere crear las excusas que le van dando para ir cambiando de piso. Sólo al descender al 2.º piso en el cuento «il terrore, la rabbia infernale di Giuseppe Corte esplosero allora in lingue irose grida che si ripercossero per tutto il reparto»²⁴. «Ormai un pietoso tremito aveva preso a scuotere Giuseppe Corte. La capacità di dominarsi gli era completamente sfuggita. Il terrore l'aveva sopraffatto come un bambino. I suoi singhiozzi risuonavano lenti e disperati per la stanza»²⁵.

La fuerza y el valor que tiene el espacio, unido al paso del tiempo y al tremendo silencio, se acentúan al final del cuento: «...passò un quarto d'ora in completo silenzio. Sei piani, sei terribili muraglie, sia pure per un errore formale, sovrastavano adesso Giuseppe Corte con implacabile peso. In quanti anni, sì, bisognava pensare proprio ad anni, in quanti anni gli sarebbe riuscito a risalire fino all'orlo di quel precipizio?»²⁶. Y una vez más el contraste luz/tinieblas, vida y muerte; fuera es «pomeriggio pieno», dentro «la stanza si faceva improvvisamente buia».

Todo este poder descriptivo de Buzzati queda lógicamente apagado en la obra de teatro por necesidades de representación; sin embargo, introduce otros valores espectaculares: personajes (otros enfermos, secretaria, mujer, hija, madre, médicos) que palfan su soledad, sonidos (voz salmodiante) que aumentan la tortura del enfermo, y objetos todos ellos acordes con los espacios representados. Pero hay un objeto, sólo en el teatro, que se repite prácticamente en todos los cuadros y que poco a poco va perdiendo su significado inicial: el teléfono, instrumento que en esta obra de manera especial significa el contacto con los de fuera, con la vida; por eso cuando Corte va acercándose a la muerte, ya en el 5.º piso, no encuentra contestación al otro lado del teléfono, y cuando llega al 2.º piso el teléfono se convierte en un adorno, en un simple objeto ficticio sin más función que la de decorar para que el enfermo no pierda sus referentes de vida. Poco a poco se le va cortando la comunicación con el exterior.

Nada de esto se refleja en el cuento; sin embargo, la tristeza fatal de la soledad en la que se repliega Corte es aquí mucho más profunda desde el principio. Éste llega a la clínica andando desde la estación con la única com-

²³ Buzzati, D. (1980: 112).

²⁴ Buzzati, D. (1968: 50).

²⁵ Buzzati, D. (1968: 51).

²⁶ Buzzati, D. (1968: 52).

pañía de una maleta y sólo le visitan los médicos y enfermeras, que cumplen rigurosamente su oficio.

Otra característica de Buzzati es su fina ironía, que desahoga contra su «moderno» hombre de acción, «un bestione abituato a comandare...»²⁷, y su facilidad para describir situaciones; por ejemplo, en la sala de espera de la clínica llega un enfermo, Mascherini:

MASCHERINI.— ... Salute a tutti.

DONNA MALATA.— Lei, direi, non è pratico di qui...

MASCHERINI.— Perché?

DONNA MALATA.— Mai augurar salute qui... piuttosto peste e corna!

Y más adelante Corte: «... al primo sono proprio i moribondi... laggiù i medici hanno ormai poco da fare... laggiù ci lavora esclusivamente il prete»²⁸; esta misma frase aparece en el cuento: «C'è solo il prete che lavora»²⁹.

En el cuento cada sector de la clínica está confiado a un médico distinto, mientras en la obra el número de médicos queda reducido a dos: Claretta, el mejor, famoso en toda Europa, y Schroeder, el genio al que muy pocos tienen acceso, para definir mejor un personaje tipo por el que todo humano tiene que pasar. Buzzati desarrolla con agria diversión su polémica contra las mentiras de la medicina, «sono queste cose spaventose che sono anche giuste, forse perché è difficile stabilire se si deva o no dire la verità al malato»: el lenguaje ambiguo de los médicos que tratan al paciente «con la pazienza bonomia che si può avere per un bambino ignorante e curioso»³⁰, «... è buona norma generale esagerare prudenzialmente anzichè sminuire la gravità dei ricoverati...»³¹; los difícilísimos términos cuya incógnita acentúa el miedo del paciente: «melanomiasterionecroma»³².

Los temas más significativos de toda la obra de Buzzati quedan recogidos en *Un caso clínico*: el destino, que el autor utiliza como instrumento narrativo, es aquí el consumirse metódico del tiempo, que se convierte en Buzzati en una obsesión sin esperanza, es una tragedia inevitable y paralizante:

²⁷ Buzzati, D. (1980: 98).

²⁸ Buzzati, D. (1980: 98).

²⁹ Buzzati, D. (1968: 39).

³⁰ Buzzati, D. (1980: 91).

³¹ Buzzati, D. (1980: 108).

³² Buzzati, D. (1980: 78).

el tema de la soledad del hombre asaltado por un enorme terror y los mitos melancólicos de la espera y la renuncia. Es la denuncia de la angustia, de lo absurdo de la condición fúnebre de la vida que fatalmente concluye con la muerte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bertacchini, R. (1963): *Letteratura italiana. I contemporanei*, II, Milano, Marzoratti.
- Buzzati, D. (1968): *Sette piani*, en *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori.
- (1975): *Romanzi e racconti*, a cura di Giuliano Gramigna, Milano, Mondadori.
- (1980): *Un caso clinico*, en *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori.
- Cecchi, E. (1958): *Libri nuovi e usati*, Napoli, Esi.
- Debenedetti, G. (1963): *Intermezzo*, Milano, Mondadori.
- Monelli, P. (1965): *Ombre cinesi. Scrittori al girarrosto*, Milano, Mondadori.
- Panafieu, Y. (1973): *Dino Buzzati: un autoritratto* (Dialoghi al magnetofono registrati nell'estate del 1971), Milano, Mondadori.
- Pullini, G. (1961): *Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)*, Milano, Schwarz.
- Veronese, A. (1974): *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia.