

Relevancia de la oposición  
entre la ciudad y la naturaleza  
en *Uno, nessuno e centomila* de Luigi Pirandello

Tesina que para obtener el título de  
Licenciada en Lenguas y Literaturas Modernas (Italianas)

Presenta

**Jazmín Elizabeth Vázquez Pérez**

Asesor:  
Mtra. Sabina Longhitano

Ciudad Universitaria 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Doy gracias en primer lugar a Dios que me ha dado la vida, los medios, la oportunidad y todo para lograr este sueño.

Doy gracias a mi querido esposo por amarme, apoyarme, animarme, estar conmigo incondicionalmente y por creer en mí.

Gracias a mi hijo que, aunque es muy pequeño, es una gran inspiración para nunca rendirme y para hacer las cosas lo mejor que pueda.

Por supuesto mil gracias a mis padres, quienes me han apoyado y amado desde siempre y han dado su tiempo, su cariño, su dinero para que yo tenga una educación y valores para que sea un gran ser humano. Gracias por su esfuerzo para que llegara yo a este punto.

Gracias a la profesora Agnoletto, a la profesora Giovanna y en especial a la profesora Sabina Longhitano por darme su tiempo, sus conocimientos y apoyo para lograr mi tesina.

Gracias a mis sinodales Fernando, Paola y Luz Aurora por su apoyo y en especial a la profesora María Pía por su ayuda, su animo, sus comentarios y por creer en mí.

En fin, gracias a todos aquellos que me han animado, han orado por mí y me han acompañado en todo este proceso de mi tesina.

No ha sido fácil, ha sido largo el camino, pero bendita la esperanza de ver terminado un proyecto tan importante para mí y de nuevo gracias a mi amado Dios.

## INDICE

AGRADECIMIENTOS.....	2
INTRODUCCIÓN.....	4
CAPITULO I - VIDA Y OBRA DE LUIGI PIRANDELLO.....	6
1.1 La vida de Luigi Pirandello.....	6
1.2 Pirandello en el entorno cultural de su época.....	9
1.3 La producción literaria pirandelliana.....	12
1.3.1 La novela.....	12
1.3.2 El cuento.....	13
1.3.3 El ensayo.....	15
1.3.4 El teatro.....	16
1.4 Breve presentación de algunos elementos sobresalientes en la temática pirandelliana.....	17
1.4.1 <i>Identità</i> .....	18
1.4.2 La contraposición entre <i>vita</i> y <i>forma</i> .....	19
1.4.3 La <i>maschera</i> .....	21
1.4.4 Multiplicidad de la personalidad.....	21
1.4.5 La angustia de <i>sentirsi vivere</i> .....	22
1.4.6 El humorismo y el <i>sentimento del contrario</i> .....	23
1.4.7 La locura.....	24
CAPÍTULO II - <i>UNO, NESSUNO E CENTOMILA</i> .....	25
2.1 El argumento.....	25
2.2 Reseña de la crítica literaria sobre <i>Uno, nessuno e centomila</i> .....	26
2.3 <i>Uno, nessuno e centomila</i> dentro de la producción pirandelliana.....	28
CAPITULO III-CIUDAD VS NATURALEZA EN <i>UNO, NESSUNO E CENTOMILA</i> .....	31
3.1 Oposición ciudad-naturaleza en la cultura de principios del siglo XX.....	31
3.2 Ciudad-naturaleza en las obras pirandellianas.....	34
3.3 Oposición ciudad-naturaleza en <i>Uno, nessuno e centomila</i> .....	39
CONCLUSIONES.....	51
BIBLIOGRAFIA.....	54

## INTRODUCCIÓN

Me propongo investigar la contraposición ciudad-naturaleza en la novela *Uno, nessuno e centomila* de Luigi Pirandello. En relación con otros aspectos de la obra pirandelliana, este tópico ha sido menos estudiado y destacado por la crítica. Por ello decidí dedicarme a ello en la presente tesina.

En el primer capítulo presentaré un retrato de Pirandello, para identificar conexiones relevantes entre sus experiencias de vida, su formación cultural, el desarrollo de su obra y los temas que en ella enfrenta. Lo anterior nos ayudará a comprender su pesimismo, frente a los avances vertiginosos de la industrialización en la edad moderna. Además, haré un recuento de las obras principales de Pirandello y una recopilación de los aspectos más importantes de su obra, lo cual nos servirá más adelante para relacionar algunos de ellos con el que nos concierne.

En el segundo capítulo introduciré *Uno, nessuno e centomila*, para ir acercando al lector a esta novela, resaltar sus rasgos sobresalientes y presentar una breve reseña crítica y su relación con la demás producción del autor y con el momento en el que fue escrita. En esta reseña destacaré todos los elementos útiles para en un segundo momento abordar el tema de la contraposición ciudad-naturaleza.

La contraposición ciudad-naturaleza es uno de los tópicos más tratados en la Europa del principio del siglo XX, y se inscribe en un debate sobre los efectos de la modernidad. Por ello, me parece importante presentar algunos elementos de la sociedad de finales del siglo XIX y principios del XX útiles para entender la actitud de los intelectuales de la época frente a la transición de una sociedad rural a una sociedad industrial, actitud que tuvo consecuencias en la percepción de la identidad e individualidad del ser humano y en su relación con los demás.

Una vez identificado y delimitado el argumento de mi investigación, mostraré su presencia en diversas obras de Pirandello, entre las cuales destacan varios cuentos de *Novelle per un anno* y algunas novelas donde el autor plasmó sus ideas acerca de la ciudad y la naturaleza.

Finalmente me enfocaré en cómo Pirandello trata la contraposición entre ciudad y naturaleza en *Uno, nessuno e centomila*. A través de un análisis textual, mostraré cómo Pirandello presenta la contraposición ciudad-naturaleza, entrelazándola con otros temas característicos de la obra pirandelliana y en especial con el tema de la identidad, que es el eje de la novela de *Uno, nessuno e centomila*.

En conclusión, me parece que la contraposición entre ciudad y naturaleza es algo recurrente en la obra pirandelliana, tanto que hay frases o párrafos completos que se repiten casi literalmente en varios de sus textos, pero no tan estudiado en los análisis críticos acerca del autor.

## CAPITULO I - VIDA Y OBRA DE LUIGI PIRANDELLO.

### 1.1 La vida de Luigi Pirandello.

Luigi Pirandello nació en Girgenti,<sup>1</sup> Sicilia, el 28 de junio de 1867, en el seno de una familia burguesa. El padre, Stefano, tenía minas de azufre y se dedicaba al comercio. Desde muy joven la literatura fue la pasión de Luigi, pero su familia no estuvo de acuerdo con su inclinación, puesto que era el hijo mayor y le correspondía dedicarse a los negocios como futuro sucesor de su padre.

En 1886 se inscribió en la Facultad de Filosofía y Letras de Palermo; al año siguiente continuó sus estudios en la Universidad de Roma donde tuvo algunos problemas, por lo que decidió transferirse a la Universidad de Bonn en Alemania.

La experiencia en Alemania fue decisiva en su formación cultural porque conoció la literatura, filosofía, psicología y estética alemanas. Es también aquí, en Alemania, donde leyó las obras de Schopenhauer, las cuales serían la base de su notorio pesimismo. Estas mismas obras fueron las que lo orientaron hacia el estudio de las religiones de la India.

Finalmente en 1892 Pirandello regresó a Italia y se relacionó con un grupo de escritores y artistas innovadores, de vanguardia, con tendencia verista,<sup>2</sup> los cuales en su mayoría eran profesores de la universidad o periodistas. Entre este grupo se encontraban Alfredo Cesareo, Ugo Fleres, Ugo Ojetti y Luigi Capuana, quien convenció a Pirandello de probar el género narrativo. Y fue en 1893 cuando Pirandello escribió su primera novela, la cual en 1901 se dio a conocer con el título de *L'esclusa*; al mismo tiempo empezó a colaborar en diversas revistas literarias.

En 1894 se casó con Maria Antonietta Portulano, hija de uno de los socios de su padre; con ella tuvo tres hijos. Un año después escribió su segunda novela: *// turno*.

---

<sup>1</sup> Antigua colonia griega llamada Akragas, después se le llamó Girgenti hasta 1927 y hoy se le conoce con el nombre de Agrigento. Estos datos fueron tomados de la *Biografía di Luigi Pirandello* a cargo de Giuseppe Bonghi. que aparece en el sitio <http://www.pirandelloweb.com/bio.htm>

<sup>2</sup> El Verismo fue una corriente literaria que se manifestó en Italia en los últimos 30 años del siglo XIX. Fue la variante italiana del Naturalismo francés. El primero en adherir a esta corriente fue Luigi Capuana, pero su más destacado representante fue Giovanni Verga. El Verismo italiano además de su búsqueda de lo verdadero en lo que sus escritores representaban, quiso aplicar el principio de la "impersonalidad" (el autor no debe de aparecer en el lugar del narrador) y prefirió los temas regionales, buscando en las sociedades marginales del campo italiano, sobre todo en el Sur, lo primitivo y tradicional.

En 1903, pasó algo que tuvo un gran impacto en la vida de Pirandello: su familia perdió todo su capital y pasó una crisis económica muy profunda, al grado que él pensó en el suicidio. La ruina económica causó en su esposa una impresión muy fuerte que la mantuvo en cama por varios meses. Éste fue el inicio de su enfermedad mental, que le provocaba arranques de celos e ira incontrolables. Tras el intento de Maria Antonietta de matar a su hija, pensando, en su locura, que Pirandello tuviera una relación incestuosa con ella, la hija no soportó la situación y decidió irse de la casa. Pirandello amó a su esposa incondicionalmente y la soportó pacientemente, rehusándose durante varios años a internarla en un manicomio. Sin embargo en 1919 tuvo que ser internada en una clínica para enfermos mentales y permaneció ahí hasta 1959, año en que murió.

En 1904, Pirandello sacó a la luz una de sus grandes novelas: *Il fu Mattia Pascal*, que se considera su obra maestra en el género narrativo.

De 1911 en adelante escribió diversas obras todavía con una influencia bastante notoria del realismo, pero en 1915, con el éxito de su comedia *Pensaci, Giacomino!* y más adelante en 1917 con sus otras comedias: *Così è (se vi pare)*, *La giara e Il piacere dell'onestà*, empezó a desarrollar los temas característicos de su madurez literaria, dando comienzo a un tipo de drama humorístico a partir de una definición muy personal del término humor y de sus implicaciones existenciales y literarias. La escritura teatral fue para él un medio de expresión tan poderoso que decidió adaptar al teatro muchos de sus cuentos escritos precedentemente.

Éstos fueron años de gran soledad particularmente difíciles en su vida: su madre murió; su hijo mayor cayó prisionero en la guerra y enfermó de tuberculosis; su hija intentó suicidarse y huyó de casa debido a la enfermedad de su madre.

El año de 1921 y los años siguientes hasta 1930 fueron muy fructíferos literariamente para Pirandello, pues en estos años escribió muchas de sus obras más reconocidas como *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Enrico IV*, *Ciascuno a suo modo*, y *Questa sera si recita a soggetto*.

Poco a poco, alternativamente a sus comedias, volvió a escribir narraciones y en 1926 publicó su última novela, titulada *Uno, nessuno e centomila*, la cual es



una especie de acopio filosófico de las ideas y reflexiones sobre la vida que Pirandello fue acumulando en el transcurso de su existencia.

Sorpresivamente, en 1929, nuestro escritor siciliano fue nombrado Académico de Italia (máximo reconocimiento del régimen fascista para los escritores italianos). A pesar del reconocimiento, Pirandello era considerado por el régimen como un escritor pesimista y negativo.

Pirandello se convirtió en director artístico del Teatro d'Arte en Roma que se fundó en 1935 por Bontempelli, Vergani y Bragaglia. Ya en esta época Pirandello era reconocido internacionalmente por lo que los últimos años de su vida los pasó viajando gracias al éxito de sus obras en el extranjero. Su éxito y fama lo llevaron a obtener en 1934 el Premio Nobel de literatura en Estocolmo, al mismo tiempo que sus obras fueron prohibidas en la Alemania nazi.

Pirandello murió en Roma el 10 de diciembre de 1936. Durante su agonía, Pirandello dictó a su hijo con mucho esfuerzo el cuarto acto de su última obra / *giganti della montagna*.

La última voluntad de Pirandello fue que no se diera noticia de su muerte, que la carroza fúnebre fuera muy sencilla y sin cortejo, que fuera enterrado como pobre, sin los honores que generalmente los artistas piden o desean al morir.

A petición de Pirandello, sus cenizas fueron llevadas al campo de Girgenti que tanto amó, sin embargo esto no pudo ser realizado inmediatamente, ya que la ley decía que las cenizas se debían conservar por 10 años. Después de estos 10 años, todavía pasaron 15 más en los que las cenizas estuvieron custodiadas en dos lugares diferentes, primero en el museo de Agrigento y después en la casa donde había vivido su infancia, casa que para entonces se convirtió en monumento nacional. Es necesario aclarar que la incineración era una práctica poco común en Italia, debido a que la religión católica la prohibía. La decisión de Pirandello fue fuerte y reveladora de su personalidad: "Pirandello, a través de su muerte, afirmó ser libre e independiente de las instituciones sociales que tanto criticó."<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Cfr. Giuseppe Bonghi, *op. cit.*

## 1.2 Pirandello en el entorno cultural de su época.

Luigi Pirandello es uno de los escritores relevantes de finales del siglo XIX y principios del XX y ejemplo de los artistas que produjeron las grandes ideas y temáticas del mundo moderno, de nuestra actualidad.

Este momento histórico, y sobre todo nuestro autor, se vieron influenciados por grandes personalidades de la cultura europea del siglo XX como Karl Marx, Friedrich Nietzsche, y Sigmund Freud entre otros.

Por ejemplo filosóficamente parte de la influencia vino de Karl Marx, quien trató la opresión laboral, la explotación del trabajador y cómo ésta enajena al hombre y destruye una parte de él como ser humano. Marx consideraba que la base real de la historia era la economía y que las instituciones políticas, el estado, las ideas religiosas, filosóficas y morales sólo servían para consolidar y justificar el dominio de la clase más fuerte: la burguesía. Por lo tanto, Marx propone que la clase proletaria se afirme y cree una nueva sociedad.

Otra personalidad que dejó huella fue Nietzsche, el cual dio la interpretación más radical de la crisis de la civilización del siglo XIX e intentó demoler todas las construcciones que pretendían tener valor absoluto como la ciencia, la moral, la religión y el idealismo. También, Nietzsche habló de buscar la esencia de la vida que se esconde detrás de la apariencia, de quitarle la máscara a los valores tradicionales. El controvertido filósofo fue malentendido muchas veces, e incluso se le relacionó con el nihilismo, movimiento que proponía poner en duda todo conocimiento. La contribución más destacada de Nietzsche fue la teoría del *súper hombre*, en la cual expresa que el hombre puede y debe superar los límites que los conceptos absolutos le han impuesto.

Otra influencia sobresaliente fue la filosofía de Kierkegaard y Schopenhauer conocida después como existencialismo. Esta filosofía se concentra en la angustia de la existencia, tema que inspiró a Pirandello, aunque él no fue propiamente un existencialista.

En el aspecto científico Freud, el padre del psicoanálisis, intentó indagar en la parte más profunda de la mente humana y abrió el camino para una nueva ciencia: la psicología, ya que antes el estudio de la mente se ligaba a la filosofía y

no a la ciencia. Él divide en tres regiones la mente del hombre: preconsciente, inconsciente y consciente. Para Freud las tres son importantes, pero se concentra en el estudio del inconsciente a través de la interpretación de los sueños y los recuerdos de la infancia, ya que cree que de esta forma el hombre podrá liberarse y conquistar su propia identidad. En base a las tres regiones de la mente, Freud realiza la teoría de la personalidad que también está basada en tres áreas: *ello* (deseos e instintos reprimidos por el sujeto) *yo* (mediador entre el ello y la realidad exterior, el yo decide cuando debe ser satisfecho o reprimido un impulso) y *súper yo* (conjunto de las normas morales, prohibiciones y amenazas éticas interiorizadas por el individuo, en otras palabras la conciencia moral). El hombre para Freud estaba “represso nei propri impulsi profondi e primari dalle esigenze della convivenza sociale.”<sup>4</sup> Por consiguiente el hombre de la crisis se ponía una y mil máscaras, o una y mil personalidades.

En el campo de las letras los escritores experimentaron una profunda desilusión acerca de la literatura y de la teoría positivista que exaltaba la capacidad humana, la racionalidad, el intelecto, y creía que éstos eran suficientes para que el hombre creara un mundo feliz socialmente. Fue entonces cuando surgió el Decadentismo, movimiento que enfrentaba la crisis de valores, rechazaba los valores burgueses, gustaba de lo desconocido, y utilizaba el simbolismo junto con los nuevos descubrimientos acerca de la conciencia.

El Decadentismo se inició en Francia, pero Italia también tuvo algunos representantes como Giovanni Pascoli y Gabriele D’Annunzio, quienes crearon sus propios mitos como método de fuga de la sociedad en la que estaban viviendo. Salinari<sup>5</sup> considera que Svevo y Luigi Pirandello también fueron influenciados por el Decadentismo.

Se sabe que en un principio Pirandello estaba apegado a las tendencias del siglo XIX como el carduccianismo romántico tardío y el verismo, aunque sus

---

<sup>4</sup> Cesare Segre, *Testi nella storia*, vol IV *Il Novecento*, Milano, Mondadori, 2000, p. 10.

<sup>5</sup> Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano. D’Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1993.

personajes no se resignan a su destino como *i vinti*<sup>6</sup> de Verga. Sin embargo, poco a poco, Pirandello se fue alejando del Verismo y comenzó a adentrarse en las inquietudes propias del Decadentismo entorno al subconsciente y a la condición del hombre como observa Giuseppe Bonghi:

Il Decadentismo nella sua essenza più profonda era stato volto alla esplorazione e alla rivalutazione del subcosciente considerato come la più gelosa realtà fisica mutevole ed ingannatrice: la concezione della vita in Pirandello è tutta impostata su questa intuizione decadentistica della condizione dell'uomo [...].<sup>7</sup>

La literatura de este periodo de guerra y posguerra manejaba en general temas como la crisis de valores, el sujeto y la conciencia, la problemática de la relación del yo y las cosas, el yo y el lenguaje. Además, los dos grandes temas de la subjetividad y la realidad, que por siglos habían dominado la literatura, fueron analizados a profundidad. Incluso, los científicos pusieron en la mesa de discusión el concepto de realidad.

Escritores como Joyce y Proust se percataron de la fragmentación de la conciencia y mostraron sus ambigüedades e incertidumbres, al mismo tiempo que descomponían el aparente orden del mundo.

Otra tendencia fuerte en la literatura de esta época fue hablar acerca de la pérdida de identidad. Desde el siglo XIX hasta la actualidad, el tema de la pérdida de identidad ha sido un tema recurrente, ya que al hombre, dentro del complejo sistema de las instituciones sociales y del ritmo acelerado de la industrialización, no ha podido encontrar su posición en el mundo ni en la sociedad. Ejemplo de escritores que usaron esa temática son Kafka y Sartre, este último unos años después. Esta pérdida de identidad hace que el hombre se sienta sin una verdadera razón para vivir y lo hace enfrentarse al mundo con pesadez, con desagrado, con incomodidad hacia su propia vida. A esa pesadez ante la vida se le llamó *il male di vivere*.

---

<sup>6</sup> Nombre que Giovanni Verga dio a un ciclo de novelas que dejó inconcluso. El nombre de *i vinti* (los vencidos) fue inspirado en el continuo movimiento del hombre hacia el progreso y cómo los débiles son los más afectados, los vencidos.

<sup>7</sup> Giuseppe Bonghi, *op. cit.*

Por último, una influencia decisiva fue la del teatro grotesco, el cual intenta crear una situación burlesca de la incoherencia que hay entre lo que se es por dentro y lo que se aparenta ser por fuera. De hecho, el teatro italiano es uno de los más ricos en historia y tradición, desde los romanos, el Renacimiento, la comedia del arte y por supuesto la reforma teatral de Carlo Goldoni.

### **1.3 La producción literaria pirandelliana.**

La primera publicación de Pirandello fue un poemario al que tituló *Mal giocondo* (Palermo 1889). Sucesivamente, realizó *Zampogna* que apareció en 1901. Éste estaba impregnado de hechos autobiográficos y de una indiferencia muy profunda del hombre hacia la naturaleza.

La producción literaria de Pirandello es muy variada e incluye, además de poesía, guiones cinematográficos, ensayos de diversos tipos, libretos de ópera, comedias, novelas cortas, novelas y doscientos cuarenta y dos cuentos. Sin embargo hubo cuatro géneros en los que se destacó notablemente: el cuento, el teatro, el ensayo y la novela.

#### **1.3.1 La novela.**

En 1893, por influencia de Luigi Capuana, Pirandello escribió su primera novela: *Marta Ajala* que posteriormente (en 1901) se publicó con el título de *L'esclusa*; en esta novela se percibía ya la lucha entre los sentimientos y las exigencias de la sociedad. Al mismo tiempo empezó a colaborar en revistas y periódicos, publicando poemarios y obras narrativas.

Su siguiente novela fue *Il turno* (1895; publicada en 1902), de corte cómico. Esta novela describe las costumbres sociales de la época, entre ellas, una muy importante: el matrimonio y la familia como un microcosmo y requisito indispensable para tener el respeto de la sociedad. Desde este momento, se empezó a destacar su ideología en contra del Naturalismo.

Después creó su obra maestra, en cuanto a la narrativa, su obra clave como muchos la han llamado: *Il fu Mattia Pascal*, editada en 1904. Fue corregida,

aumentada, reeditada varias veces, hasta la edición definitiva en 1921. Algunos motivos que se encuentran en esta narración ya habían sido utilizados en cuentos anteriores; sin embargo, el motivo inspirador fue el tema de la multiplicidad y fragmentación del “yo” (muy semejante a las teorías freudianas) que está relacionado con el tema de la identidad y de la fuga de sí mismo.

Entre 1906 y 1908 salió al público su tercera novela *I vecchi e i giovani*, de corte histórico, novela que muestra los conflictos entre dos generaciones, en una Sicilia que no percibe la renovación política y social. En 1911, Pirandello escribió la novela *Suo marito*, cuya última versión póstuma intitulada *Giustino Roncella nato Boggiolo* salió después de varias revisiones. Su corte es melodramático y caricatural.

Otra novela que ha atraído a la crítica actual es *Si gira* (1915), reimpressa en 1925 con el título de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Esta novela se considera como una crítica a la nueva técnica repetitiva y mecanizada del cinematógrafo (medio por el cual se pueden grabar acciones ficticias y jugar con la realidad), y una protesta en contra de este nuevo medio tan característico de la civilización contemporánea. Además, esta narración tiene diversas semejanzas con *Uno, nessuno e centomila*: por ejemplo, la fecha de publicación, la evolución de la concepción del hombre pirandelliano y la falta de identidad del protagonista, aunque en ellas se ahondará más adelante. *Uno, nessuno e centomila* fue su última novela publicada, la que estuvo más tiempo en elaboración y dio constantemente ideas a Pirandello para escribir muchos de sus cuentos.

### **1.3.2 El cuento.**

Nuestro autor escribió cuentos y novelas cortas a lo largo de toda su vida (aproximadamente 2500 páginas), por lo que fue necesario agruparlas en volúmenes. La primera recopilación se dio en 1884 y se le llamó *Amori senza amore*. Su recopilación más importante empezó a editarse con los primeros volúmenes en 1922, continuando hasta 1928. A esta compilación se le conoce como *Novelle per un anno* y contiene todos los cuentos y novelas cortas que escribió (con excepción de muy pocos que fueron rechazados). Las *Novelle per un*

*anno* son consideradas una especie de *Comédie humaine* donde Pirandello guardaba sus vivencias, reflexiones, y otros sucesos. Esta recopilación no lleva un orden preciso, al contrario la falta de estructura interna en la colección se puede considerar como una metáfora de una realidad percibida como caótica por el autor. Pirandello escribió sus cuentos siguiendo al principio las técnicas veristas y evolucionando poco a poco en su manera de escribir, hasta llegar al monólogo interior.

Los protagonistas de las *Novelle* son hombres y mujeres *senza qualità* (sin calidad), que se presentan desnudos, indefensos, con “la pena di vivere così” (la pena de vivir así). Algunos de estos personajes viven en una provincia italiana pobre y lacerada: la Sicilia de finales del siglo XIX y principios del XX que sufría enormes rezagos políticos y económicos por haber estado en una condición semi feudal durante muchos siglos.

Esta enorme producción de cuentos se considera como un acervo de temas y motivos que serán reelaborados y desarrollados constantemente en las obras teatrales y en las novelas.

La colección de *Novelle per un anno* es muy importante porque ha sido vista como un pizarrón, en el cual Pirandello, a lo largo de los años, plasmó sus ideas, sentimientos, y deseos que después formarían lo que hoy se conoce como la temática pirandelliana.

Entre sus primeras narraciones cortas se encuentran “Non è una cosa seria” y “Stefano Giogli uno e due”, los cuales tratan el tema de la identidad y de la personalidad disgregada. El tema de la personalidad disgregada se refiere a que hay una pérdida de identidad y la personalidad se divide en muchas vertientes.

En sus últimos cuentos se percibe cierto sentimiento de soledad, cierto monologar consigo mismo y también una madurez literaria, en la que se encuentra un nivel muy alto de invención, concentración, y estilo. Entre estas últimas narraciones abiertas, llamadas así porque no tienen un final concreto, es decir el final permanece abierto para el lector, están “Di sera, un geranio”, “Canta l’epistola”, “Vittoria delle formiche”, “La carriola”, “Sedile sotto un vecchio cipresso”,

“Il gatto, il cardellino e le stelle”, “Quando si è capito il giuoco”, “La tartaruga” y “Fortuna di essere cavallo”.

### 1.3.3 El ensayo.

El ensayo fue un género que le sirvió a nuestro autor para reflexionar y teorizar sobre varios temas que después le servirían para la realización de sus novelas, obras y cuentos. Por ejemplo en *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, escrito entre 1906 y 1910, Pirandello habla sobre la representación objetiva y subjetiva en la novela, y examina la validez de la poética naturalista. En otro de sus ensayos *Illustratori, autori e traduttori*, el autor comenta el debate que lleva a cabo el pensamiento estético frente al tema de la representación de la realidad. Por último se coloca el altamente reconocido ensayo *L'umorismo* (1908), con el cual Pirandello aportó un concepto novedoso y polémico acerca del humorismo, alejándolo de lo cómico y lo irónico, ya que proponía el llamado *sentimiento del contrario*, concepto que mezcla la risa y el llanto y será explicado más adelante.

Pirandello en este ensayo fue descartando diversas definiciones que a través de la historia se le habían dado a dicho término, además hizo evidente su oposición al Naturalismo y dio las bases de la famosa contraposición entre la vida y la forma, de la que hablaremos más adelante.

El ensayo termina con la mención de dos arquetipos del género: el primer arquetipo es *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne, obra maestra de la literatura inglesa del siglo XVIII, cuyo tema principal es la representación de las contradicciones y paradojas humanas a través de lo cómico y lo grotesco. Dato interesante de *Tristram Shandy* es que la protagonista de esta novela es su nariz, detalle que Pirandello retomará en *Uno, nessuno e centomila*. El segundo arquetipo es *La historia maravillosa de Peter Schlemil*, escrita por Adalbert von Chamisso, que cuenta la historia de un hombre que por vender su sombra al diablo ya no se reconoce a sí mismo y tampoco puede salir a la calle por temor a que los demás se den cuenta que no tiene sombra. Esta última obra tuvo una gran influencia en la creación de varios personajes pirandellianos, como el protagonista de *Uno, nessuno e centomila* Vitangelo Moscarda, y el de *Il fu Mattia Pascal*.



### 1.3.4 El teatro.

El drama fue el último género literario al que llegó Pirandello, y a su producción teatral debe su fama imperecedera y universal, y el premio Nobel. La escritura teatral fue una lenta conquista, y mucho debe a sus precedentes producciones en cuento y novela, sobre todo en cuento, pues muchos de sus dramas tuvieron anteriormente la forma de una narración en prosa. Sin haber sido jamás hombre de escena, sin haber pisado tablas, Pirandello alcanzó la cumbre de la producción teatral de su época y renovó el teatro universal sin posibilidad de retorno.

Se inició escribiendo teatro al estilo naturalista y en dialecto siciliano con obras como *Pensaci Giacomino!* (1916) *Liola* (1917) *Il berretto a sonagli* (1917) *La giara* (1917) *La patente* (1919). Después, nuestro autor da el paso al drama humorístico, que ya estaba gestando desde su ensayo de 1908. En esta fase, Pirandello empieza a ver lo real desde una perspectiva que él definía humorística, que se vuelve un instrumento hermenéutico de la realidad, al descubrir las paradojas de la naturaleza humana. A este tipo de teatro pertenecen obras como: *Se non così* (1915) *Il piacere dell'onestà* (1917) *Ma non è cosa seria* (1917) *Così è se vi pare* (1917) Esta etapa teatral llega a su punto crucial con la estructura dramática de *Il giuoco delle parti*, donde cada miembro de la sociedad está encasillado en una forma, y la única manera de legitimar los roles es el humorismo, ya que sólo por medio de éste se puede afirmar la realidad interior. Mas cuando eso no es suficiente, Pirandello da otra vía de escape al personaje: la locura. Obras pertenecientes a esta etapa son: *Il giuoco delle parti* (1918), *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919), *Come prima, meglio di prima* (1920), *La signora Morli, una e due* (1920).

Pirandello no conforme con lo que había logrado hasta el momento, va más allá y ya no sólo pone las cosas de la vida en escena, sino que ahora el teatro mismo es representado; dicha innovación es conocida como *teatro nel teatro* y es considerada la revolución teatral pirandelliana. La novedad consiste en poner elementos en escena que tradicionalmente no se escenifican, y por otro lado se amplió el espacio escénico y se involucró al público en el diálogo teatral.

Pirandello utilizó esta forma novedosa para transmitir sus consideraciones negativas acerca de la representación dramática tal y como se venía llevando a cabo, donde la trama se desarrolla frente al espectador sin involucrarlo y sin causarle ninguna duda; en suma, para poner en discusión las características del teatro tradicional. La técnica descrita anteriormente se encuentra en la trilogía *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924), *Questa sera si recita a soggetto* (1930). También *Enrico IV* (1922) está ligado a esta etapa.

En sus últimas obras, *Come tu mi vuoi*, *Trovarsi*, *Quando si è qualcuno*, Pirandello retoma temáticas realistas para ser representadas por Marta Abba, musa inspiradora y actriz preferida de nuestro autor. En su última etapa creativa, Pirandello experimentó nuevos temas con una trilogía llamada “teatro dei miti” (teatro de los mitos). La trilogía fue catalogada de esa manera porque cada una de las tres obras propone un mito, *La nuova colonia* propone el mito social donde precisamente se busca formar una nueva sociedad, a su vez *Lazzaro* (1929) da el mito de la muerte y la religión, por último la inconclusa *I giganti della montagna* muestra el mito del arte y del sueño.

Desde 1918, Pirandello comenzó a hacer una recopilación de todas sus obras teatrales en un volumen llamado *Maschere nude*, título totalmente característico, ya que Pirandello constantemente trató de quitarle la máscara al personaje y presentar “la nuda verità” (la verdad desnuda).

Pirandello realizó la catarsis de su vida personal a través del teatro y encontró en éste su mejor forma de expresión, puesto que era la manera que más se adaptaba a su ideología y a la culminación de su temática.

#### **1.4 Breve presentación de algunos elementos sobresalientes en la temática pirandelliana.**

Hablar de la temática de Pirandello es muy complejo porque son muchos los temas que se encuentran entrelazados en su obra. Debido a esto, sólo se tratarán algunos de ellos, los más significativos.

### 1.4.1 Identità

El tema eje de la poética pirandelliana es el de la identidad, ya que se encuentra en muchas de sus obras principales como *Il fu Mattia Pascal*, *Uno, nessuno e centomila*, *Enrico IV*, *Come tu mi vuoi*, *Come prima meglio di prima*, *Quando si è qualcuno*, *Così è se vi pare*, *La signora Morli*, *una e due*, *Liolà*, *La patente*, *La ragione degli altri*, *Pensaci Giacomino*, *L'innesto*, *L'altro figlio*, *Trovarsi*, *Vestire gli ignudi*, “Berecche e la guerra”, “La carriola”, “Il tabernacolo”, “La disdetta di Pitagora”, “Paura d’esser felice”.

Dentro del mundo capitalista, donde lo más importante es el dinero, el hombre pierde su identidad y se percibe como un instrumento de producción que, incluso, puede llegar a ser sustituido por la máquina. En este mundo mecanizado, industrializado, el hombre no se encuentra a sí mismo, no se reconoce, no puede ver su esencia. Él ha perdido su individualidad para ser parte de la masa; se convierte en un *hombre sin cualidades*. Éste es un concepto de la crítica literaria, tomado de la novela *Der Mann ohne Eigenschaften* (El hombre sin atributos) de Robert Musil. Esta novela se inicia en 1919, pero aparece terminada hasta 1943 y define al hombre que no tiene las cualidades necesarias para adaptarse a la sociedad, para ser aceptado o para ser considerado como un miembro funcional de ésta, y por lo tanto intenta fugarse del mundo.

Eso es lo que sucede con los personajes pirandellianos: no tienen conciencia real de quiénes son, empiezan a sentir descontento por el rol que desempeñan en la vida y llegan a cuestionarse acerca de su identidad por medio de hechos casuales como Vitangelo Moscarda quien, a partir de la simple observación de su nariz comienza a hacerse una serie de preguntas existenciales.

El tema de la identidad está muy relacionado con los requerimientos sociales, ya que el ser humano desde que nace adquiere obligaciones sociales que cargará hasta la muerte y que lo hacen sentir prisionero de las demandas sociales. Sin embargo, el hombre no se puede reconocer en las máscaras sociales porque se siente etiquetado, clasificado, o como una marioneta que actúa la vida de alguien más, que vive para los fines de alguien más; el hombre se siente como una pieza de todo un gran mecanismo, como un objeto.

Los personajes pirandellianos son presa de esos requerimientos sociales y el más claro ejemplo es Mattia Pascal, quien en la novela *Il fu Mattia Pascal* cambia de personalidad y se convierte en Adriano Meis. Como Adriano se enamora de la joven Adriana, pero no le puede declarar su amor porque no tiene identidad social, no tiene nada que lo acredite como Adriano Meis, y tampoco puede reclamar el dinero que le pertenece cuando es víctima de un robo. Otro ejemplo es el de la protagonista de *L'esclusa*, Marta Ajala, la cual es acusada de adulterio falsamente por su padre y su marido. Debido a la acusación, Marta es rechazada y excluida de la comunidad. Después, irónicamente, cuando ella está embarazada de otro hombre es perdonada y reintegrada a la comunidad. Un ejemplo más es la novela *Il turno*, en la cual todo gira en torno al compromiso matrimonial como medio para alcanzar el respeto social.

Los personajes creados por Pirandello pierden su individualidad o, mejor dicho, nunca llegan a darse cuenta de ella como en el caso de Mattia Pascal, que no logra desarrollar las características que lo distinguen como persona: enamorarse o elegir pareja entre otras. Tampoco las desarrolla a través de la paternidad, puesto que no se percibe en él un deseo de prolongar su existencia en la vida de sus hijos.

La obra de Pirandello refleja la pérdida de principios como el matrimonio o la familia, principios que identifican al hombre y que entonces estaban desaparecidos o habían perdido su sentido verdadero, siendo reducidos a hostigantes requerimientos sociales. Es decir esos principios se habían convertido en requerimientos que sólo encasillaban al hombre en una forma, como se observará en el siguiente apartado.

#### **1.4.2 La contraposición entre *vita* y *forma*.**

Para Pirandello la *vita* es un flujo continuo, constante, espontáneo, creador, absoluto, que no se detiene y que no puede ser encerrado: “La vita è un flusso continuo e indistinto che non ha altra forma all’infuori di quella che a volta a volta le

diamo noi...”<sup>8</sup> Sin embargo, para nuestro autor la vida se pone un límite que cada uno de nosotros le da.

La *forma*, al contrario, es la norma, la imitación de la masa, lo falso, lo convencional, lo que es fijo, establecido, fabricado, y construido por el hombre. Esa representa también el rol que cada uno desempeña dentro de la sociedad, es decir lo que somos cada uno frente a los demás.

En *Il piacere dell'onestà*, el protagonista Baldovino se encierra en una *forma* que no tiene nada que ver con él y se involucra en un matrimonio falso, hasta que la misma fluidez de la vida lo obliga a dejar la máscara, ya que es más fuerte en él su deseo de decir la verdad, de ser honesto, y no acepta hacerse pasar por ladrón a cambio de dinero. Baldovino regresa a su ser esencial diciendo la verdad, tal como lo comenta Ferdinando Viridia en una de sus críticas:

...sino a che non è sopraffatto dai sentimenti, in altre parole non è ripreso dal magma di un perenne muoversi e fluire della vita, che lo costringe a gettare la maschera, cioè la forma assunta e a ritornare ad essere se stesso.<sup>9</sup>

Krysinsky<sup>10</sup> lo explica así: el ser es la esencia del hombre, su naturaleza, todo aquello que lo hace un individuo único como sus defectos y virtudes; en cambio el parecer es la apariencia, la falsedad, la máscara, lo que el hombre se construye para jugar cierto papel dentro de la sociedad.

Por ejemplo Lina, personaje de *Così è (se vi pare)*, cuando le preguntan quién es ella, responde: “soy por cierto la hija de la Sra. Frola... y la segunda mujer del Señor Ponza...y para mí... ¡nadie, nadie!... ¡Para mí soy quien me crean!”<sup>11</sup> El hombre se siente perdido entre estos dos polos y no se reconoce ni en uno ni en otro. Ésos eran los problemas que se planteaban los filósofos de la época como Nietzsche.

---

<sup>8</sup> Ferdinando Vidria, *Invito alla lettura di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985, p. 60.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>10</sup> Wladimir Krysinsky, *El paradigma inquieto*, Madrid, Vervuet Iberoamericana, 1995.

<sup>11</sup> Citado por Krysinsky, *ibidem*, p. 263.

El hombre en su búsqueda de ser alguien logra quedarse solamente en el mundo de las apariencias. Para mostrarnos esto el autor hace uso del concepto de la máscara y deja que sus personajes la utilicen para fingir algo que no son.

#### **1.4.3 La *maschera*.**

Es característico el nombre que Pirandello dio a su antología de teatro: *Maschere nude*, ya que revela el deseo ferviente que tenía nuestro autor de quitarle la *maschera* al personaje y presentar la realidad tal cual era, la realidad desnuda.

Físicamente una máscara se utiliza para ocultar algo, para ocultar lo que verdaderamente somos, o también para representar otra personalidad que no es la nuestra. Los personajes pirandellianos a través de ella se someten a las convenciones que el mundo les impone, es decir entran al 'juego de la vida'. El mismo Pirandello veía la vida real como un teatro en el que cada uno era un actor que iba cambiando de *maschera* de acuerdo al papel que necesitaba representar en el mundo.

Los personajes la utilizan para ser aceptados, para no salirse de la *forma* que los demás les imponen, para construirse una identidad, 'una vida', o para cambiar de personalidad como en *Enrico IV*, *Sei personaggi* y otras obras de Pirandello. Por ejemplo en *Enrico IV*, el protagonista primero porta la máscara para fingir que es un loco que se cree Enrico VI, y después se vuelve realmente loco y de verdad se cree Enrico IV, por lo que se queda encerrado en esa *forma* y ya no es una persona con vida propia y real, sino que ahora posee una vida inventada.

#### **1.4.4 Multiplicidad de la personalidad.**

Al no tener una identidad verdadera, los personajes de Pirandello sufren, constantemente, una duplicidad o multiplicidad de su personalidad, como en el caso de "Stefano Giogli, uno e due" y por supuesto de Vitangelo en *Uno, nessuno e centomila*, del cual se hablará más adelante. En otras palabras el personaje sufre una crisis en su subjetividad, ya no se cree tan inmutable como en un principio, por lo que se presentan en él variaciones y ambigüedades que serán tratadas una y otra vez por la literatura del siglo XX. El concepto de objetividad que está

fuertemente relacionado con el de subjetividad también entra en crisis, ya que los escritores ponen al descubierto que no todo es como aparenta ser o como nosotros lo vemos.

De acuerdo con las teorías de Freud, conocidas por el autor, existe una fragmentación del yo, que se divide en múltiples posibilidades. De hecho, la psicología moderna ha tratado el tema de la convivencia de personalidades contradictorias en una misma persona.

En las creaciones literarias pirandellianas los personajes se multiplican cuantas veces es necesario; se multiplican en todas las formas que los demás les dan; son uno diferente para cada persona como Vitangelo de *Uno, nessuno e centomila* y Mattia Pascal de *Il fu Mattia Pascal*. El personaje pirandelliano no logra encontrar su verdadera esencia, se pierde en la multitud de personalidades que los demás le dan. Sin embargo, el personaje no cesa de buscar su verdadero yo, aunque a la menor percepción de éste se angustia, se atemoriza. Esto nos da pie al siguiente apartado.

#### **1.4.5 La angustia de *sentirsi vivere*.**

Otra constante en Pirandello es el tema de la angustia de *sentirsi vivere*, Al hombre pirandelliano le aterra verse desnudo, sin la máscara, le aterra reconocer su propio yo y verse tal como es sin la imagen que los demás ponen sobre él.

El personaje pirandelliano intenta observarse vivir a través del espejo, no obstante, llega a la conclusión de que esto es imposible, puesto que un espejo no se puede capturar la *vita*, en el espejo sólo se encuentra la *forma* que se repite incansablemente.

El hombre pirandelliano cree que existe cuando se deshace de todo lo cotidiano, de todos los lazos con la sociedad como su mismo nombre, el matrimonio, la familia, el trabajo, aunque al mismo tiempo lo invade un gran miedo, una inmensa soledad, un vacío intenso, y busca de nuevo entrar en la *forma*. La conciencia de vivir es todo un drama porque el personaje no logra reconocerse ni en la *vita*, ni en la *forma*. Por ejemplo Vitangelo Moscarda cuando ve su imagen en el espejo no se reconoce, piensa que es otra persona y se llena de angustia.

Para que sus personajes puedan escapar de esa forma en la que no se reconocen, Pirandello utiliza el camino del humorismo.

#### 1.4.6 El humorismo y el *sentimento del contrario*.

En su ensayo sobre el humorismo, Pirandello nos proporciona un ejemplo excelente para entender cómo él percibía los conceptos de cómico y de humorístico:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sè l'amore del marito più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima...<sup>12</sup>

En este ejemplo una señora madura se peina y se viste de una manera que resulta inadecuada para su edad, entonces en un primer momento se percibe ésta como una situación graciosa, cómica, que provoca risa. A esta primera percepción, Pirandello le llama *advertimiento del contrario*, a su vez comenta que lo cómico se queda en este punto del advertimiento, sin embargo el humorismo va más allá, pues al reflexionar en la situación y los motivos de la señora para arreglarse así, la risa no es la misma de antes, la risa se vuelve amarga. A esta situación que se desencadena a partir de la reflexión, Pirandello le llama *sentimento del contrario* y base del humorismo.

A veces el humorismo no es suficiente para la liberación del personaje porque la sociedad cree que todavía lo puede frenar y aprisionar, así que nuestro autor utiliza otro recurso: la locura.

---

<sup>12</sup> L. Pirandello, *L'umorismo*, citado por R. Ceserani, L. de Federicis: "La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura", *Il materiale e l'immaginario*, Vol.V, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 2003, p. 276.



### 1.4.7 La locura.

En el ensayo sobre el humorismo la locura es vista sólo como una fuga de la existencia, sin embargo los personajes pirandellianos ven la locura como una respuesta al *male di vivere*; viven la locura por momentos o están sumergidos en ella; la gozan o la padecen. Algunos de ellos utilizan la locura para evadir aquello que los incomoda, otros para fugarse del mundo en que viven y algunos más para atacar a la sociedad que los oprime como Enrico IV, Tommasino de “Canta l’epistola”, Fabio Feroni de “Paura d’esser felice y el mismo Vitangelo Moscarda de *Uno, nessuno e centomila*. Los personajes locos se oponen a la miseria humana y se rebelan en contra de la máscara y el destino, por ejemplo: sor Leonora de “Ignare”, el protagonista de “La carriola”, Dreetta de “Pubertà”, Lucietta de “La rosa”.

La locura, al igual que la muerte, se presenta en la obra de Pirandello como un tipo de evasión de la realidad, y muchas veces, como un medio, un intento de liberarse de la forma. “Loco” es aquél que empieza a actuar de una manera inesperada, intentando romper los límites de la forma que los otros tienen de él. No es casualidad que 22 personajes de *Novelle per un anno* tengan como final la locura.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> María Carrillo Espinosa, Tesis *Diseño y concepción de la locura, como alivio del dolor de vivir, en los personajes de las Novelle per un anno de Luigi Pirandello*, México, UNAM, 2005, p. 81.

## CAPÍTULO II - UNO, NESSUNO E CENTOMILA.

### 2.1 El argumento.

*Uno, nessuno e centomila* es una especie de recopilación de todos los grandes temas de Pirandello: *vita y forma*, *sentimento del contrario*, *identità*, angustia de *sentirsi vivere*, multiplicidad de la personalidad y locura. Esta novela fue escrita en primera persona a manera de diario o de confesión como un monólogo continuo. Su protagonista es Vitangelo Moscarda, hijo de un banquero cuya fama de usurero corría por todas partes pues era dueño de casi toda la banca de Richieri.

Vitangelo Moscarda empieza a tener ciertas reflexiones existenciales que lo llevan a cuestionarse acerca de su identidad. Todo empieza de una manera casual. Un día, su esposa Dida le dice que tiene la nariz un poco chueca, entonces, él se da cuenta que nunca se había percatado de ese detalle, y comienza a observarse en el espejo de una manera más detenida, encontrando otras características que nunca antes había tomado en cuenta. Vitangelo también les hace preguntas a las demás personas acerca de su aspecto físico con la finalidad de que duden de quienes son en realidad. Al preguntar a los demás cómo lo consideran se da cuenta de que él es una persona diferente para cada una de las personas que lo conocen y por consecuencia no es nadie ni para sí mismo, al grado que no se reconoce en la imagen que ve en el espejo. Entonces siente una profunda soledad y se cuestiona si ésta puede ser la primera señal de que se está volviendo loco. Esa etapa es la primera fase de la locura de Moscarda, que comienza al percatarse de algo que no había visto antes, sigue cuestionando su identidad hasta reconocer la multiplicidad de la personalidad humana, para finalmente sentirse un extraño para sí mismo y sufrir la soledad.

En la segunda fase, Vitangelo da inicio al “inseguimento dell’estraneo”, es decir trata de perseguirse a sí mismo porque él se ve como un extraño u otra persona. Vitangelo intenta capturarse en el espejo, intenta reconocerse, mas se da cuenta que es imposible y que así como él no se reconoce en el espejo tampoco se identifica con la opinión que los demás tienen de él, por lo que se empeña en destruir a los diferentes Moscarda que los otros han construido.

El intento de deshacerse de 'todos los Moscarda' lo lleva a hacer cosas que jamás había imaginado: pretende liquidar la banca que su papá le heredó, regalar una casa, y una serie de hechos bastantes extraños, que provocan en los demás la duda de su sanidad mental; y piensan recluirlo en una institución para enfermos mentales. A pesar de todo, Moscarda insiste en deshacer al usurero que la gente cree que es. Vitangelo tiene unos encuentros con una amiga de su mujer, Anna Rosa, durante los cuales ella es herida accidentalmente con un tiro de pistola, y sucesivamente también Vitangelo recibe una herida de arma de fuego. Indiscutiblemente, esto hace que la gente que lo rodea se forme un concepto negativo acerca de él y se empieza a sospechar que incluso es amante de Anna Rosa. A este punto, lo único que él desea es liberarse de la forma en la que ha sido encasillado.

A raíz del accidente, Vitangelo conoce a un obispo que intenta aclarar lo sucedido y que también le aconseja donar su dinero a un asilo. Moscarda sigue el consejo e incluso se recluye él mismo en este lugar, alejado de la ciudad y en contacto con la naturaleza. En esta etapa final, su locura llega a un límite y a un punto de estabilidad y sosiego, al retirarse Vitangelo de la vida en sociedad para fundirse con la naturaleza y a través de ella fugarse del mundo y liberarse de las ataduras sociales.

## **2.2 Reseña de la crítica literaria sobre *Uno, nessuno e centomila*.**

En general, la crítica literaria sobre Pirandello no fue muy favorable en sus inicios; pero, poco a poco, las generaciones posteriores le han dado más valor y han reconocido la novedad, originalidad y virtuosidad de Pirandello como escritor. En el caso específico de *Uno, nessuno e centomila*, la mayoría de los críticos coincide en que fue una obra determinante de Pirandello, donde se culmina su poética y filosofía.

Spagnoletti<sup>1</sup> la considera una novela experimental con una trama que no tiene peso, un diseño austero con extrema repetición que trata un tema relativo a la metafísica de aquellos tiempos: cómo es la vida y cómo podría ser. Giacinto

---

<sup>1</sup> Giacinto Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Gremese, 1994, pp. 109-119.

Spagnoletti también expresa que Pirandello, a través de *Uno, nessuno e centomila*, dio por primera vez en la literatura moderna el ejemplo de cómo se podría realizar una novela-ensayo, partiendo de premisas teóricas propias. Además comenta que al tener esta novela por tanto tiempo sin terminarla definitivamente, y al utilizarla como base o, incluso, al tomar frases completas para sus cuentos, dramas o artículos, le quitó al texto su novedad y excentricidad. En pocas palabras, la novela llegó tarde y ya no causó el impacto que podría haber suscitado.

Fernando Giovile<sup>2</sup> escribe que M. Moscarda es un personaje que representa la angustia existencial y el deseo de fuga, temas propios de la época.

Para Krysinsky<sup>3</sup> *Uno, nessuno e centomila* es la novela que trata por primera vez el tema de la socialización imposible. El crítico afirma que Moscarda es un personaje que está en contra del tiempo ya que cada momento para él significa una multitud de posibilidades y de personalidades. Krysinsky afirma que Pirandello considera a Vitangelo como su portavoz en cuanto a la búsqueda del yo, además nos comenta que la manera en que se utiliza en la novela el verbo 'ser' y el tiempo de la narración no proporcionan la idea de estabilidad sino de fuga. Así el 'yo' se da cuenta que no es nadie y a la vez cien mil, y cae en un vacío infinito y va de una ilusión a otra. El personaje se debate entre el ser y el parecer todo el tiempo: a través de él Pirandello expresa la tragedia social de la imposibilidad del ser. Otro comentario importante de este crítico es referente a la unión del protagonista con la naturaleza: dice que es sólo una escapatoria.

Claudia Carrà<sup>4</sup> enfatiza que Vitangelo es un hombre inepto que no logra tener una identidad, a su vez Luperini<sup>5</sup> lo concibe como un hombre, cuyos sufrimientos se originan a partir del aspecto social.

Por su parte, Ferdinando Virdia<sup>6</sup> afirma que en la novela hay una despersonalización del personaje y que Vitangelo cae en un extrañamiento hacia

---

<sup>2</sup> Fernando Giovile, *La poetica narrativa di Pirandello*, Bologna, Patron, 1984, pp. 192-200.

<sup>3</sup> Wladimir Krysinsky, "Pirandello y el campo de la modernidad", *El paradigma inquieto*. Madrid, Vervuet Iberoamericana, 1995. 118-129; 238-329.

<sup>4</sup> En [www. biblio-net.com](http://www.biblio-net.com).

<sup>5</sup> Romano Luperini, "Verso l'espressionismo: Luigi Pirandello", *Il Novecento*. Torino, Loescher, 1985, p. 118.

<sup>6</sup> Ferdinando, Virdia, *Invito alla lettura di Pirandello*, Bari, Mursia, 1985, pp. 104 –112.

la vida y hacia sí mismo. La búsqueda de Vitangelo consiste en encontrar lo que está más allá de la aparente realidad. Además, este crítico expone que existen varias semejanzas entre *Uno, nessuno e centomila* y *Serafino Gubbio operatore*: los dos protagonistas son reducidos a objetos, Serafino, debido a su trabajo monótono queda reducido a la palanca que acciona el proyector de cine y Vitangelo a través de la *forma* que le dan queda reducido a no ser nadie, sino sólo una *forma*, algo sin *vita*. Pirandello creó a Serafino y a Vitangelo gracias a una profunda reflexión sobre la vida y la sociedad.

Para Segre,<sup>7</sup> Vitangelo es el personaje que representa mejor todo el mundo pirandelliano, es un personaje que rechaza la forma y desea regresar a la infancia. El autor, comenta Segre, deshace pedazo a pedazo y con amarga ironía al personaje principal hasta convertirlo en la sombra de sí mismo como Tristram Shandy de Lawrence Sterne. También hace una observación de los subtítulos que aparecen en cada uno de los capítulos del libro para demostrar el análisis obsesivo que Moscarda hace de sí mismo y la forma en que intenta destruir la unidad de su propio yo. Este último crítico dice que al igual que en *Serafino*, Pirandello llama provocativamente al lector a participar en el diálogo que los personajes llevan a cabo consigo mismos.

### **2.3 *Uno, nessuno e centomila* dentro de la producción pirandelliana.**

*Uno, nessuno e centomila* fue la última novela de Pirandello, aunque comenzó a escribirla en 1909. Fue empezada y remodelada varias veces entre 1909 y 1924. Por fin, en 1924 se publicó. Esta novela tuvo como antecedente “Stefano Giogli, uno e due”, un cuento donde el protagonista sufre de duplicidad debido a que su esposa le da una personalidad a su gusto. Tal como sucede con Vitangelo, quien no se reconoce en la imagen que su esposa tiene de él: este hombre que ella adora y apoda “Gengé” y del que, sin embargo, no conoce casi nada. En los dos casos anteriores, las esposas les dan una forma determinada y absolutamente personal a sus esposos.

---

<sup>7</sup> C. Segre, *op. cit.*, p.259.

Son varios los personajes pirandellianos que muestran habitualmente dos caras, una tan válida como la otra, como los protagonistas de *Così è (se vi pare)* y *Come tu mi vuoi*. Otro ejemplo es el cuento “Non è una cosa seria” que después se convertiría en la obra teatral *Ma non è una cosa seria*, en la cual la protagonista Gasperina sufre de una personalidad desintegrada. Ya desde 1902, en el cuento “Risposta” se encuentra el tema de la identidad, de la personalidad disgregada, y del rol que cada uno juega frente a los demás. Estos mismos temas los encontramos en las obras *Ciascuno a suo modo* y *L'uomo, la bestia e la virtù*.

Otros personajes pirandellianos que tienen que jugar el rol impuesto son: Baldovino, que es obligado a portar la máscara de buen padre y esposo, el Padre de *Sei personaggi* que debe conformarse con el espejo que le tiende la Hijastra, Enrico IV que se ve obligado a aceptar el papel de loco, Mattia Pascal que tiene que aceptar ‘morir’. Estos personajes defienden su fluidez, defienden el hecho de ser al mismo tiempo como ‘uno, nadie y cien mil’ y quieren arrancarse las etiquetas que los demás les han impuesto, por ejemplo Mattia Pascal quien se deshace de su identidad como Adriano Meis y regresa a ser Mattia, o Enrique IV quien termina permaneciendo en su falsa identidad.

Krysinsky considera a algunos personajes pirandellianos como Mattia Pascal, el Padre, Diego Cenci, Serafino Gubbio y Moscarda sujetos-actores, sujetos observadores e intérpretes. Asimismo, el crítico explica que la soledad que buscan algunos personajes como Diego, Mattia y Vitangelo, sólo se da en el terreno físico, porque mentalmente siempre están invadidos e influenciados por los pensamientos de los otros.

En su crítica, Krysinsky compara a *Uno, nessuno e centomila* con *Enrico IV*: son relatos inauguradores del tema de la socialización imposible y del despojo total del individuo hasta llegar al final de su subjetividad.<sup>8</sup>

Los temas de la novela *Uno, nessuno e centomila* guardan cierta relación con algunos de otras novelas de Pirandello. Con *Il fu Mattia Pascal* se identifica por la falta de identidad de su protagonista, con *Il turno* comparte el matrimonio por interés del personaje principal, y definitivamente con el que tiene más semejanzas

---

<sup>8</sup> Cfr. Krysinsky, *op. cit.*

es con *Serafino Gubbio operatore*. Estas dos novelas coinciden en la época de elaboración final, en la narración en primera persona por parte de los personajes principales, en la despersonalización de sus protagonistas, en la búsqueda que Serafino y Vitangelo hacen de lo que está más allá de lo que se ve a simple vista y en un cierto fondo mágico y surrealista que existe en la relación de sus protagonistas con la sociedad.

Finalmente, observamos que los cuentos “Ciàula scope la luna”, “Canta l’epistola”, “Filo d’aria”, “Soffio”, “Stefano Giogli, uno e due” y la obra de teatro *Sei personaggi in cerca d’autore* poseen en común con *Uno, nessuno e centomila* algunas ideas, incluso fragmentos completos. Los tres primeros cuentos coinciden con nuestra novela a tratar en la concepción que el autor tiene de la naturaleza.

## **CAPITULO III-CIUDAD VS NATURALEZA EN *UNO, NESSUNO E CENTOMILA***

### **3.1 Oposición ciudad-naturaleza en la cultura de principios del siglo XX.**

En el siglo XX se llevan a cabo diversas transformaciones políticas, revoluciones sociales y culturales que no tienen comparación con períodos anteriores de la historia. Durante este siglo, los avances tecnológicos y el continuo desarrollo de la Revolución Industrial, iniciada en el siglo XVIII, contribuyeron de manera irreversible al mejoramiento de las condiciones de vida de gran parte de la población mundial.

Por mucho tiempo la organización social se estructuró en torno a la agricultura pero con la Revolución Industrial, la sociedad se fue transformando, produciendo una serie de extraordinarios progresos y nuevos retos en todos los campos de la actividad humana, pues ésta comenzó a organizarse alrededor de la fábrica como institución predominante. Desde la aparición de la máquina, se podría decir que la vida funciona de acuerdo a los ritmos de la producción industrial y las jornadas laborales.

La sociedad industrial se basó en la supremacía de la clase burguesa derivada del antiguo estamento mercantil que con el paso de los siglos se había transformado en una clase productora, extendiendo en toda Europa el sistema económico monetario. La clase burguesa poco a poco había cobrado mayor peso, socavando la estructura monárquico-aristocrática de origen medieval. La escala de los valores cambió, y el dinero se volvió el primero de ellos; la vida campestre se devaluó frente a la vida urbana. Hubo entonces un incremento de las instancias burocráticas y la creación de diversas instituciones que fueron encasillando al hombre en una serie de requerimientos que eran obligatorios para ser parte de la nueva sociedad.

Los intelectuales del siglo XIX describieron los sentimientos de desorientación y soledad que la transición de la organización rural, basada en ritmos más lentos y naturales, a la organización urbana e industrial provocó en el hombre. La experiencia de procesos de industrialización acelerados, que se dieron en muchas áreas de Europa, desapareciendo o desplazando los antiguos oficios,



propiciaron crisis de identidad individuales y colectivas. El carácter serial del trabajo en la fábrica, su dimensión enajenante y la pérdida de la individualidad transforman al ser humano en una pequeña pieza dentro de ese enorme engranaje que era la sociedad moderna, una pieza que servía sólo por el trabajo que hacía, cuyo fruto, además, le era ajeno. Los valores que habían cimentado la sociedad se desgastaban y junto con ellos el valor del hombre en el mundo, lo cual hizo que la sociedad entrara en crisis y se convirtiera en una civilización de masa, donde la individualidad se vuelve un asunto irrelevante.<sup>1</sup>

La Revolución Industrial provocó enfrentamientos entre los diversos niveles económicos de los hombres: surge el concepto de clase y la teoría de la lucha entre las superiores y las inferiores a cargo del gran filósofo alemán Karl Marx, quien en su famoso *Manifiesto del Partido Comunista* declara que la historia de todas las sociedades es la historia de la lucha de clases.

Temas como la lucha de clases, la crisis de la sociedad, la pérdida de valores, la decadencia moral de la clase burguesa, en contraste con su predominio en el ámbito político, la falsedad de las relaciones y la ineptitud, fueron tratados en la narrativa por Mann, Musil, Joyce, Proust, Svevo; en el teatro por Ibsen, Pirandello, Beckett y en la poesía por Eliot y Montale, entre otros. En contraste con los temas antes mencionados, los escritores crearon algunos mitos como el del mundo perdido de la infancia o el del pasado histórico, donde todavía contaban valores como la felicidad individual, la solidez familiar y la buena cultura. Esta actitud de añoranza de los tiempos pasados es una constante en la historia del hombre. Baste recordar aquel verso famoso de Jorge Manrique: “que todo tiempo pasado fue mejor”.

En el caso específico de Italia, país que siempre estuvo profundamente dividido, en sentido político como en el geográfico, con diferencias notables de desarrollo y mentalidad, la industrialización hizo que se acentuara la diferencia

---

<sup>1</sup> Todos los conceptos básicos para la definición de esta época y sus cambios fundamentales se han derivado de O. Ciofini, y F. Franiello, *La nostra storia*. Torino, Società Editrice Internazionale, 1987; Gabriele De Rosa, *La storia, la società, gli uomini*, Firenze, Minerva Italica, 1993. Pero también nos hemos valido de Ceserani y Federicis, en su tomo *Novecento, La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura* de la obra citada.

económica y social: en el norte iniciaba un avance industrial vertiginoso, mientras que el sur permanecía retrasado industrialmente, limitado a la vida campesina. Las circunstancias anteriores provocaron una fuerte migración del sur al norte; muchas personas que vivían en el campo buscaron las ciudades, donde el estilo de vida era diferente y la sociedad estaba estructurada de forma distinta. Los campesinos tuvieron que enfrentar la nueva cultura productiva y fueron los que más se resistieron al brusco cambio de las innovaciones tecnológicas.

Las nuevas ciudades habitadas por grandes masas, que se fueron transformando poco a poco en grandes metrópolis llenas de construcciones gigantescas, de automóviles y de diversos avances tecnológicos, crearon opiniones encontradas entre los escritores y artistas de la época: por ejemplo los futuristas consideraron la ciudad como un lugar ideal, la exaltaron, la tomaron como fuente de inspiración y transformaron las máquinas en objetos míticos de belleza y erotismo, ya que asociaban las máquinas con las ideas de potencia y progreso; otros autores se sintieron perdidos en ella y la vieron como un lugar del cual era necesario huir: por ejemplo, los poetas berlineses la percibieron como una experiencia violenta y traumática, cuyos temas eran la frustración, la impenetrabilidad del tiempo, la inutilidad y vacío de la vida cotidiana y la desolación de la miseria social en la gran ciudad. Los futuristas rusos también estaban muy interesados en la novedad de las máquinas, pero su postura frente a la modernidad era más compleja y crítica, ya que revelaban una inquietud por la forma en que las máquinas intervenían en las relaciones humanas. En general, la literatura se preocupó por la relación entre la máquina y el hombre, y exploró la manera en que la máquina transformó la vida del hombre, llevándolo, hacia una verdadera mutación antropológica:

Esse, condizionando comportamenti e costumi collettivi, trasformavano rapidamente tutto il sistema di percezioni dell'animale umano, dando l'avvio, come denunciarono con preoccupazione molti intellettuali, a una vera mutazione antropologica.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> R. Ceserani y L. de Federicis *op. cit.* p.139.

Muchos de los literatos de la época observaron que en la civilización de las máquinas, el ser humano se veía reducido a objeto:

In molti testi la macchina evoca la riduzione dell'uomo a cosa; essa rinvia all'immagine dell'uomo-macchina o dell'uomo-massa (soprattutto il burocrate) destinato a mansioni parziali e ripetitive, che sempre più assomiglia all'ingranaggio di una macchina; la "meccanicità" suggerisce tutta una serie di metafore negative dell'esistenza.<sup>3</sup>

Los escritores reflejaron en sus escritos su sentir ante la ciudad moderna: por ejemplo, Franz Kafka trató el tema de la máquina y la mecanización de las relaciones humanas; para Kafka la existencia del hombre se vuelve mecánica y repetitiva, al mismo tiempo que su creatividad se aminora. Algunos autores contemporáneos consideran que el capitalismo creó un estado de esquizofrenia en las personas.

En conclusión, todos estos cambios trajeron ventajas materiales para el hombre, pero también provocaron un estado de crisis de la razón y de la conciencia, crisis vinculada a fenómenos como la alienación social del individuo, la degradación de los valores humanos en un sentido amplio, la hegemonía de la burocracia y de las instituciones del Estado y el proceso de destitución y de masificación de lo intelectual.<sup>4</sup>

La dependencia de la máquina ha llegado hasta nuestros tiempos de una manera arrolladora, al grado de que el hombre no podría vivir sin ésta: "If the man of 2000 loses his mass of mechanical aids, such as motor cars, typewriters, wireless sets, gramophones, aeroplanes, he will cease to exist."<sup>5</sup>

### **3.2 Ciudad-naturaleza en las obras pirandellianas.**

Desde su nacimiento, Pirandello vivió cerca de la naturaleza y vio como la industria fue tomando poder en su amada Girgenti. Pirandello extrañaba el pasado y la naturaleza:

---

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> *Cfr.*, W.Krisinsky, *op. cit.*, p. 321.

<sup>5</sup> Walter Starkie, *Luigi Pirandello*, California, University of California Press, 1946, p. 107.

...he feels every now and again nostalgia for the country around Girgenti – the fresh grass sod, the far-off, wandering sounds of the country, the silence, broken only here and there by the hoarse croack of some frog when it rains, and the pools of water reflecting the starlit sky.<sup>6</sup>

De la misma manera, los personajes de Pirandello tienden a mirar hacia el pasado, donde la naturaleza tenía una gran importancia, ya que el pasado significaba una vida más tranquila, representaba la vida que existía antes de la modernidad, antes de la industrialización, antes de lo mecanizado. El mundo antes era más sencillo, sin tanto artificio.

Pirandello muestra que la corrupción de la civilización, la convivencia, el “progreso” han destruido al ser humano. Starkie comenta: “Pirandello in those later plays incessantly turned his eyes back to a golden age when life was not so full of treasons, stratagems and spoils.”<sup>7</sup>

El personaje pirandelliano representa al hombre moderno, ciudadano, que se percibe como una pequeña pieza de un gran engrane, y esto provoca el horror de nuestra civilización, percibida como un mecanismo extremadamente complicado, que entre más crece hace sentir más pequeño al hombre. Los cambios industriales, sociales y culturales llegan hasta el punto en que el hombre se ve en varios casos sustituido por la máquina, dominado por ella, como se muestra en el caso de la novela *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, donde el protagonista queda reducido a ser la mano que mueve una palanca, una mano que pronto podría ser sustituida por una máquina. Luperini observa que la vida de Serafino está predispuesta por las instituciones sociales desde su nacimiento: “per Serafino, infatti, tutta la vita è ingabbiata in istituzioni che predispongono sin dalla nascita il destino dell’uomo.”<sup>8</sup> Mattia Pascal también se ve afectado por la civilización industrial y los compromisos sociales. Pirandello utiliza las reflexiones de Mattia frente a la ciudad de Milán para expresar su descontento hacia la industrialización, y al hacerlo lanza unas preguntas al aire:

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>7</sup> W. Starkie, *op. cit.*, p. 240.

<sup>8</sup> Romano Luperini, “Verso l’espressionismo: Luigi Pirandello”, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1985, p. 115.

E che farà l'uomo quando le macchine faranno tutto? Si accorgerà allora che il così detto progresso non ha nulla a che fare con la felicità? [...] Eppure la scienza, pensavo, ha l'illusione di render più facile e più comoda l'esistenza! Ma, anche ammettendo che la renda veramente più facile, con tutte le sue macchine così difficili e complicate, domando io: E qual peggior servizio a chi sia condannato a una briga vana, che rendergliela facile e quasi meccanica?<sup>9</sup>

Pirandello se inspira generalmente en la gente común para describir a la sociedad burguesa en proceso de cambio, sociedad en crisis, en la cual el hombre no siente tener una identidad definida. Debido a esto, los personajes están en continuo conflicto entre el ser y el parecer, y hacen uso del recurso de la *maschera* para cumplir con las exigencias de la sociedad, aunque muchas veces el ocultarse les causa angustia porque saben que sólo es una apariencia y que por medio de eso nunca lograrán tener una verdadera existencia. Por lo tanto, los personajes que crea Pirandello están destinados a fracasar en su intento de liberarse de la forma. Mattia Pascal es nuevamente un buen ejemplo de un personaje construido con una identidad falsa que se siente la marioneta de los demás y lo expresa de esta forma:

...la costruzione, spesso arzigogolata, che facciamo di noi, o che gli altri fanno di noi: dunque, davvero, un macchinismo, sì, in cui ciascuno volutamente, ripeto, è la marionetta di se stesso; e poi alla fine, il calcio che manda all'aria tutta la baracca.<sup>10</sup>

En sus obras teatrales, Pirandello expone igualmente cómo los personajes se construyen una *maschera* para entrar en el rol social, para ser lo que los demás quieren o necesitan que sean o para crearse una personalidad como la *Sconosciuta* de *Come tu mi vuoi*, quien afirma: “un día de una manera, otro día de otra ¡tal cómo la modelaron los azares de la vida! Ser, ser no es nada, es construirse, y ¡yo me hice esta mujer!”<sup>11</sup>

En diversas obras pirandellianas se observa que la vía de escape de la cruel realidad del ser humano dentro de una ciudad industrializada es la naturaleza. Al contacto con la naturaleza los personajes reflexionan, se hacen preguntas acerca

<sup>9</sup> Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1988, p. 369.

<sup>10</sup> *Ibidem.*, p. 499.

<sup>11</sup> Citado por W. Krynski, *op. cit.*, p. 263.

de la existencia, disfrutan, sienten una especie de libertad, tal como los personajes de algunas de las *Novelle per un anno*.

Los cuentos de *Novelle per un anno* muestran, notoriamente, muchas de las reflexiones de Pirandello entorno a la naturaleza, ya que, como se mencionó anteriormente, éstos fueron una especie de borrador para escribir muchas de sus novelas y por supuesto *Uno, nessuno e centomila*. Por ejemplo, el protagonista de “Sedile sotto un vecchio cipresso” tiene un trabajo pesado, rutinario, y diversos problemas familiares que le hacen sentir una gran inconformidad con la vida que lleva, así que, para aliviarse un poco, camina hacia la salida de la ciudad, donde puede admirar un paisaje natural, una vía llena de árboles nuevos y frescos, hasta llegar a sentarse bajo un viejo ciprés y pensar.

El cuento “Di sera un geranio” tiene una descripción de la naturaleza donde podemos observar la manera en que nuestro autor la percibía. La naturaleza era un misterio, y morir una liberación. Existe un deseo profundo en el protagonista de ser como una hierba, al igual que el protagonista de *Uno, nessuno e centomila*. El autor dice acerca del personaje principal de este cuento: “volle esser erba lui, una volta, guardando i cespugli e respirando la fragranza di tutto quel verde così fresco e nuovo!”<sup>12</sup> La muerte significaba el retorno a la naturaleza, sin tener conciencia de nada.

“Canta l’epistola” es un cuento que tiene diversas semejanzas en la percepción de la naturaleza con algunos fragmentos de *Uno, nessuno e centomila*. El protagonista de “Canta l’epistola”, Tommasino, se aísla, y sólo sale de vez en cuando a dar algunos paseos por el bosque. Su ideal es fundirse con la naturaleza y no preocuparse más por nada, ya que piensa que ante la naturaleza, todos los dolores y todas las alegrías de los hombres se vuelven nada:

Ma davanti all’ampio spettacolo della natura, a quell’immenso piano verde di querci e d’ulivi e di castagni [...] tutte le illusioni e tutti i disinganni e i dolori e le gioie e le speranze e i desiderii degli uomini gli apparivano vani e transitorii di fronte al sentimento che spirava dalle cose che restano e sopravanzano ad

---

<sup>12</sup> L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Constanzo, premessa di Giovanni Macchia. Milano, Mondadori, 1985, p.236.

essi, impassibili. Quasi vicende di nuvole gli apparivano nell'eternità della natura i singoli fatti degli uomini.<sup>13</sup>

En “Canta l’epistola” (un cuento que le sirvió de borrador para escribir *Uno, nessuno e centomila*), Tommasino, por una piedad inimaginable por un pedazo de hierba, se ve involucrado en un duelo y muere. Muere, simplemente, por el hecho de que la señorita Olga había arrancado su pedazo de hierba. Ese pedazo de hierba significaba algo muy importante para Tommasino, era como un símbolo de lo que el hombre de la crisis, vanamente, trataba de conservar. Un símbolo de esa naturaleza a la que trataba de aferrarse. Pirandello señala en “Canta l’epistola” que Tommasino

...si [era] preso d’una tenerissima pietà per tutte le cose che nascono alla vita e vi durano alcun poco...Quanto piú labili e tenui e quasi inconsistenti le forme di vita, tanto piú lo intenerivano, fino alle lagrime talvolta.<sup>14</sup>

En “Ciàula scopre la luna” Ciàula, el personaje principal, es un minero que tiene que trabajar duramente, a pesar de que no le gusta. Un día, Ciàula ve la luna a través de la oscuridad de la mina y esta imagen lo deja conmocionado ya que siente que el ser humano ve las cosas, pero ya no les da importancia. Las bellezas de la naturaleza han dejado de tener sentido, dentro de todo el embrutecimiento de su condición, ya no se disfrutan, o tal vez, ya nadie se toma el tiempo para admirarlas, descubrirlas y darles su justo valor.

Es impresionante y revelador cómo termina este cuento con el protagonista sumamente conmovido y llorando al ver a la luna:

E Ciàula si mise a piangere, senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva, nell’averla scoperta, là, mentr’ella saliva pel cielo, la Luna, col suo ampio velo di luce, ignara dei monti, dei piani, delle valli che rischiarava, ignara di lui...<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.415.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 417.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 610.

En esa imagen de la luna, encontramos que varias veces Pirandello presenta a la naturaleza impávida, pasiva, e ignorante de todo. La misma concepción de la naturaleza se encuentra en *Il fu Mattia Pascal*: “E intanto la natura, nella sua infinita grandezza, non ha forse il piú lontano sentore di noi e della nostra vana illusione.”<sup>16</sup> Esta visión de Pirandello acerca de la luna nos recuerda al gran poeta romántico italiano del inicio del XIX, Giacomo Leopardi, quien presenta a la luna como símbolo de la indiferencia de la naturaleza ante el dolor humano. Leopardi habló de la luna muchas veces en sus poesías, en algunas ocasiones la presentaba serena, divinamente humana, ambigua, fúnebre, ignorante, sorda, pero, siempre, y sobre todo, insensible ante el sentir del ser humano. Además este grandioso poeta, como el mismo Pirandello, tenía un profundo pesimismo ante la vida y una aversión hacia la sociedad de su época, pues la percibía como un medio corruptor de los valores auténticos de la naturaleza.

Otro motivo recurrente en la obra pirandelliana es el hecho de que los personajes se cuestionen o hablen acerca de lo que la naturaleza siente cuando está atrapada en la ciudad o acerca del deseo de libertad que tienen los animales. En “Fortuna d’esser cavallo”, “Il gatto, un cardellino e le stelle”, *Il fu Mattia Pascal* y *Uno, nessuno e centomila*, vemos un caballo, en el primer caso, y un pajarillo en los demás casos que están prisioneros, están atados, y el autor se cuestiona qué sentirán. Él cree que desean ir hacia la naturaleza, hacia la libertad. Incluso, el caballo de “Fortuna d’esser cavallo”, instintivamente, busca el campo:

Condotta fuori dell’abitato, dopo le ultime case e le fabbriche, passato il ponte, il cavallo, che non s’è reso conto di nulla, una sola cosa avverte: l’odore dell’erba, questa volta vicina, là sulle prode della strada oltre il ponte, che conduce alla campagna.<sup>17</sup>

### **3.3 Oposición ciudad-naturaleza en *Uno, nessuno e centomila*.**

La ciudad en *Uno, nessuno e centomila* representa el mundo moderno, industrializado, mecanizado, artificial, burocrático de finales del siglo XIX y

<sup>16</sup> L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, ed. cit., p. 370.

<sup>17</sup> L. Pirandello, *Novelle per un anno*, ed. cit., p. 303.



principios del XX; un mundo donde el hombre se siente esclavizado por las instituciones y los requerimientos sociales. Un mundo, como dice Vitangelo, donde

Tutto è finto e meccanico, riduzione e costruzione: un altro mondo nel mondo: mondo manifatturato, combinato, congegnato; mondo d'artificio, di stortura, d'adattamento, di finzione, di vanità; mondo che ha senso e valore soltanto per l'uomo che ne è l'artefice.<sup>18</sup>

Luperini, estudioso de Pirandello, comenta:

Gli uomini appaiono prigionieri delle istituzioni, dediti senza scampo alla bottega, alla fabbrica, al tribunale: lo stesso riposo, lungi dall'essere utilizzato per un recupero del tempo-di-vita, è solo svago che produce un accrescimento di stanchezza ed è funzionale alla ripresa dell'attività [...]. L'uomo è diventato servo e schiavo della macchina.<sup>19</sup>

Vitangelo Moscarda se siente preso de los requerimientos de la nueva sociedad y se queja de la condición que le han impuesto: "quel corpo non me l'ero fatto io, come non me l'ero dato io quel nome [...] tant'altre cose m'erano state fatte, date da altri, a cui effettivamente io non avevo mai pensato [...] la storia della mia famiglia".<sup>20</sup> En otras palabras, Vitangelo vive el problema de la falta de identidad y se queja, porque todo lo que él es delante de la sociedad es impuesto y él no encuentra su verdadera esencia en todo eso. Vitangelo expresa que incluso el nacer, de acuerdo a las condiciones en que se haya dado, es un hecho que condiciona la vida para siempre:

Nascere è un fatto. Nascere in un tempo anziché in un altro, ve l'ho già detto; e da questo o da quel padre, e in questa o quella condizione; nascere maschio o femmina; in Lapponia o nel centro dell'Africa; e bello o brutto; con la gobba o senza gobba: fatti.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, p. 776.

<sup>19</sup> R. Luperini, *op. cit.*, p. 115.

<sup>20</sup> L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, p. 789.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 797.

Las condiciones de nacimiento nos determinan, pero, de la misma manera el hombre se construye a sí mismo, en otras palabras se da una forma y no sólo a sí mismo, sino a los demás. Pirandello comenta a través de Vitangelo que el hombre:

Ricostruisce, ricostruisce, bestiolina pervicace.[...] Perché ha in sé quella tal cosa che non si sa che sia, per cui deve per forza costruire, trasformare a suo modo la materia che gli offre la natura ignara [...]. L'uomo piglia a materia anche se stesso, e si costruisce, sissignori, come una casa.<sup>22</sup>

Algunos de los personajes buscan deshacer ese rol impuesto de esa construcción; tal es el caso del protagonista de *Enrique IV*, Mattia Pascal y por supuesto Vitangelo Moscarda.

Vitangelo se siente encasillado en una forma, en la forma que le dan todos; siente que no tiene identidad, ya que nunca se reconoce en la forma que le dan y varias veces expresa que es una marioneta al servicio de los demás. Vitangelo percibe y analiza la naturaleza de su máscara que le impide llegar a identificar su verdadero ser, nunca alcanza a encontrar la vida como el flujo continuo que define el autor.

La postura de Pirandello no es ni moralista ni nostálgica. Él se limita a describir la inquietud que se experimenta en la sociedad moderna, refleja lo que percibe, y a través de Vitangelo expresa un problema esencial en el hombre de su época: el hombre intenta darle una forma a todo, necesita construir en su afán de encontrar una identidad para sí mismo, busca reafirmar su existencia, justificarla a través de sus construcciones. Si el hombre no da forma a lo que siente, a lo que tiene dentro, se siente perdido, sin identidad, ya que basa su identidad en los requerimientos sociales al ser incapaz de encontrarla en su interior. Es significativo observar que Vitangelo expresa su inquietud a Bibí, su perrita; como muestra de una terrible falta de comunicación con los seres humanos:

Tu non puoi intendere queste cose, perché sei per tua fortuna una cagnolina e non un uomo. Gli uomini, vedi? Hanno bisogno di fabbricare una casa

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 778.

anche ai loro sentimenti. Non basta loro averli dentro, nel cuore, i sentimenti: se li vogliono vedere anche fuori, toccarli; e costruiscono loro una casa.<sup>23</sup>

Los problemas de Vitangelo Moscarda tienen su origen en lo social: su mujer, el dinero, el trabajo, aspectos que en el mundo industrializado daban una aparente identidad. Para Vitangelo la libertad consiste en “privarsi a uno a uno di ogni condizionamento: questa è l’unica via per poter essere, insieme, nessuno e centomila...”<sup>24</sup>

Él quería liberarse, ya que desde su punto de vista, la familia y el matrimonio eran instituciones que habían perdido su valor inicial como base de la sociedad. Como observamos en el apartado anterior, en el siglo XX se asiste a una crisis de los valores burgueses, tales como el individualismo, la estabilidad de las instituciones: familia y matrimonio, y la inmutabilidad de la naturaleza humana. Al respecto Luperini dice:

Se in questa società, l’uomo non può che aspirare invano a una identità, dato che può cercarla solo in un specchio mendace (perché l’unico specchio che può dargliela è quello sociale, che rimanda una identità falsa, determinata dalle convenzioni...) lo sdoppiamento diventa ancora piú grottesco quando questa ricerca si svolge nell’ambito di quella struttura fondamentale della società borghese che è la famiglia.<sup>25</sup>

Es dentro de la familia donde nuestro autor sitúa muchas de sus obras, y *Uno, nessuno e centomila* no es la excepción. Vitangelo se ha casado por conveniencia, la suya no ha sido una elección personal, sino una decisión que su padre había tomado por razones sociales, debido a que el matrimonio y la familia eran útiles para formarse una vida en sociedad, para ganarse el respeto de los demás, y como Vitangelo no tenía éxito en los estudios, él mismo dice “fui richiamato a Richieri e subito, non so se in premio o per castigo, ammogliato.”<sup>26</sup> Su esposa Dida también se había casado por interés: “e anche di Dida, che certo,

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 880.

<sup>24</sup> R. Luperini, *op. cit.*, p. 118.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>26</sup> L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, ed.cit., p. 793.

sposando me (voglio dire il figlio d'un usurajo) aveva dovuto lasciare intendere alle sue amiche che lo faceva perché alla fin fine era un matrimonio 'vantaggioso'.<sup>27</sup>

Vitangelo habla constantemente de que su padre siempre había deseado que él fuera diferente, que fuera un digno sucesor suyo, por ello esperaba que por lo menos tuviera un hijo para que cumpliera su rol social y formara una familia. Vitangelo siempre había sufrido una presión social que lo había llevado a ser algo que nunca quiso: un banquero–usurero, además de casarse sin desearlo y de ser presionado para tener un hijo. Nuestro protagonista se siente oprimido por el deber ser, por la apariencia, la máscara:

Dopo la morte di mio padre; il quale, per quanto ci si fosse adoperato con le buone e con le cattive, non era riuscito a farmi concludere mai nulla; tranne di prender moglie, questo sì, giovanissimo; forse con la speranza che almeno avessi presto un figliuolo che non mi somigliasse punto...<sup>28</sup>

Y muestra su inconformidad acerca de su profesión:

...un usurajo, per gli altri [...]. Non si trattava del mio spirito, che si sentiva dentro di me libero e immune, nella sua intimità originaria, di tutte quelle considerazioni delle cose che m'erano venute, che mi erano state fatte e date dagli altri, e principalmente di questa del danaro e della professione di mio padre.<sup>29</sup>

La identidad que tiene Vitangelo delante de la sociedad es falsa, es algo impuesto. Incluso él se queja de tener un nombre y una firma porque éstos lo encasillan en una *forma* y considera que la esencia de una persona no puede ser resumida ni encerrada en un nombre, es decir, un nombre no puede englobar todo lo que una persona es. El nombre y la firma también le restan poder a la persona porque ante la nueva sociedad tienen más valor que la persona en sí misma:

Se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 869.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 741.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 795.

funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparve, e la lasci in pace e non ne parli piú. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Convieni ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi la vita.<sup>30</sup>

Ese mundo artificial y esa imagen en la que lo encasillan asfixian tanto a Vitangelo que busca escapar, a pesar de que, como dice Luperini, “in questa società non si dà l'integrità della persona umana, l'autenticità è impossibile, non si può vivere al di fuori delle finzioni imposte dalle convenzioni sociali.”<sup>31</sup>

El reto de Vitangelo Moscarda es disponerse a buscar su autenticidad, su verdadera esencia, para destruir todas las falsas imágenes de Moscarda que los demás se han formado. Para lograrlo empieza a hacer una serie de cosas fuera de lo común, cosas que no había hecho antes, como interesarse por su dinero y por la banca que le heredara su padre. Ahora Vitangelo quiere manejar su dinero, controlarlo (a pesar de que siempre había sido considerado un inútil para los negocios) y decide sacarlo del banco, al mismo tiempo que le regala una casa a Marco di Dio. Este es un hombre pobre y aprovechado que le pedía prestado al padre de Vitangelo, y que había vivido por mucho tiempo sin pagar renta en una casa perteneciente a la familia Moscarda, casa que le es cedida inexplicablemente por Vitangelo. Todo eso es realizado por el protagonista con la esperanza de borrar esos falsos Moscarda. Mas llega a la conclusión de que es imposible, no se puede escapar de la forma como explica Wladimir Krysinski citando a Tilgher:

Adriano Tilgher señalaba respecto a la obra de Pirandello que la principal ley relativa a la manifestación de la Vida pura es: definirse, darse un límite, encerrarse en una Forma y, al mismo tiempo, al no poder agotarse en ella, sintiéndola como una prisión, rebelarse contra ella para tratar en vano de disolverla, de volverla fluida y de restituirse en su pureza y su desnudez primeras.<sup>32</sup>

Llega un momento en que Moscarda incluso se pregunta qué pasaría si ya no tuviera lo que tiene, si no fuera quien es; y siente miedo de esa libertad. Siente

---

<sup>30</sup> *Ibidem.*, p. 901.

<sup>31</sup> R. Luperini, *op. cit.*, p. 114.

<sup>32</sup> W. Krysinski, *op. cit.*, p. 238.

miedo con el simple hecho de imaginarse sin ataduras sociales, sin nombre, sin identidad, y señala: “mi gettavano in un mare d’incertezze senza fine su ciò che sarebbe stato di me, spogliato di tutto, senza piú né stato, né famiglia.”<sup>33</sup>

Ese comentario de Vitangelo nos hace ver que él –como cualquier ser humano- no está preparado para esa libertad que tanto ha buscado, ya que cada uno se acostumbra al rol social que desempeña, a portar la máscara, a encajar en el mundo por medio de los requerimientos sociales. La libertad, parece decirnos Pirandello, no es para el hombre: al liberarse de las ataduras sociales se precipita hacia la locura, ya que pierde su rol social que es todo, que es lo que le permite relacionarse con las otras personas. El marcado pesimismo de Pirandello nos muestra que el ser humano tiene pocas maneras de enfrentarse a la realidad: resignarse, morir, enloquecer en el intento desesperado de “liberarse”.

El final de la novela nos muestra a un Vitangelo absorto en la naturaleza, rodeado de la paz y de la infinitud que ésta le produce; él busca la naturaleza para fundirse en ella y renacer, ser diferente en cada momento y no dejarse atrapar por la forma:

Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni... La città è lontana. Me ne giunge, a volte nella calma del vespro, il suono delle campane... muoio ogni attimo, io, e rinasco novo e senza ricordi: vivo e intero, non piú in me, ma in ogni cosa fuori.<sup>34</sup>

Vitangelo reacciona como un hombre desesperado que desea escapar de la *forma*, y por eso paga el precio del aislamiento y la locura. Ya hablamos de varias vías de escape que utilizan los personajes pirandellianos para no ser encasillados en la *forma*, y aquí encontramos que a Vitangelo toma la de la *locura*. Pirandello nos deja entrever que Vitangelo se vuelve *loco* pues va contra la lógica humana, se retira de todo para vivir voluntariamente en un asilo con la intención de deshacerse de todos sus lazos con el mundo. Hasta cierto punto, Vitangelo es un *loco* pacífico ya que no hace grandes *locuras* más que retirarse a un asilo para

---

<sup>33</sup> L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, p. 886.

<sup>34</sup> *Ibidem.*, p. 902.

convivir con la naturaleza. Este retiro no lastima a nadie y tampoco altera demasiado su entorno, sin embargo la inquietud es acerca del precio que el personaje tiene que pagar: ¿qué tan alto es el precio? ¿El precio es renunciar al inherente aspecto social del ser humano? A través de Vitangelo, Pirandello presenta la naturaleza como lo opuesto al mundo de la *forma*, de los requerimientos sociales, la naturaleza como un refugio desesperado del ser humano que no constituye ninguna solución para la problemática del hombre moderno.

Sin duda, en las reflexiones de Pirandello y en su postura tan amarga y pesimista, más que su sentimiento personal hacia la naturaleza (que en unos fragmentos aparece como un espacio de idílica y nostálgica paz y belleza), influyó de forma determinante la experiencia en su nativa Girgenti, al observar el deterioro de la vida campesina y la naturaleza y el cambio de valores que produjo.

En *Uno, nessuno e centomila*, sin embargo, Vitangelo refleja también una mirada nostálgica, añorando disfrutar en la naturaleza, con un aire de fiesta, de libertad, como se hacía en un pasado más sencillo y feliz.

Mi facevano anche pensare all'allegria delle corse in carrozza, da ragazzo, quando si andava in villeggiatura, per lo stradone, tra le campagne aperte che mi parevano fatte per accogliere e difondere la festività delle sonagliere.<sup>35</sup>

Vitangelo en sus reflexiones se pregunta de dónde viene la paz y su conclusión es que la paz viene de la naturaleza porque ahí el hombre puede respirar, puede sentirse libre por el simple hecho de estar fuera de la ciudad, de ese mundo construido, donde la vida ya no es simple.

Dal semplicissimo fatto che siamo usciti or ora dalla città; cioè, sì, da un mondo costruito: case, vie, chiese, piazze, non per questo soltanto, però costruito, ma anche perché non ci si vive piú così per vivere, come queste piante, senza saper di vivere.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 765.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 774.

El tema del pajarillo en su jaula y las preguntas acerca de sus sentimientos están presentes también en *Uno, nessuno e centomila*, donde el protagonista se pregunta un tanto con ironía si el pajarillo sentirá la primavera:

Il cardellino canta nella gabbietta sospesa tra le tende al palchetto della finestra. Sente forse la primavera che s'approssima? Ahimè, forse la sente anch'esso l'antico ramo del noce da cui fu tratta la mia seggiola, che al canto del cardellino ora scricchiola.

Forse s'intendono, con quel canto e con questo scricchiolío, l'uccello imprigionato e il noce ridotto seggiola.<sup>37</sup>

Se entrevé que el pajarillo y el árbol, arrancados de su condición natural, se sienten igual de atados, de infelices. En ellos, Pirandello ve una metáfora del propio sentir del hombre.

La naturaleza citadina se ve muerta como si le hubieran robado toda su vitalidad al tenerla dentro de ese desenfreno y escándalo de la ciudad:

...pare che chiedano, nel vedersi così specchiati in queste vetrine di botteghe, che stiano a farsi qua, tra tanta gente affaccendata, in mezzo al fragoroso tramestio della vita cittadina. Piantati da tanti anni, sono rimasti miseri e squallidi alberelli.<sup>38</sup>

Pirandello menciona que la naturaleza necesita del silencio y de la paz para crecer. Aún dentro de la ciudad, la naturaleza busca espacios para desarrollarse; ella, por sí misma, busca alejarse del tormento de la ciudad: "Ebbene, ogni anno la terra, lì, nella sua stupida materna ingenuità, cerca d'approfittare di quel silenzio. Forse crede che lì non sia piú città."<sup>39</sup> Otras veces la naturaleza asiste horrorizada a observar lo que el hombre es capaz de hacer en la urbe, a darse cuenta que no la dejan desenvolverse y crecer de forma natural. En la ciudad podan los pastos y cortan los árboles para que se vean mejor. El pasto no puede crecer ahí porque "...è città lì; e non è permesso ai fili d'erba spuntare."<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 771.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 776.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 777.

<sup>40</sup> *Idem*.



Al igual que en “Canta l’epistola”, Pirandello en *Uno, nessuno e centomila* expresa que todo lo que ocupa la vida del hombre parece vano y transitorio frente al sentimiento que inspira la naturaleza:

È naturale che illusioni e disinganni, dolori e gioje, speranze e desiderii ci appajano vani e transitorii, di fronte al sentimento che spira dalle cose che restano e sopravanzano ad essi, impassibili.<sup>41</sup>

Pirandello comenta, constantemente, que la naturaleza estaba ignorante de todo y, precisamente esta ignorancia es lo que él envidia, y lo dice a través de sus personajes. Vitangelo hace un comentario al respecto, expresando su deseo de ser parte de la naturaleza:

Ah, non aver piú coscienza d’essere, come una pietra, come una pianta! Non ricordarsi piú neanche del propio nome! Sdrajati qua sull’erba, con le mani intrecciate alla nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti che veleggiano gonfie di sole; udire il vento che fa lassù, tra i castagni del bosco, come un fragor di mare.<sup>42</sup>

Moscarda envidia que la naturaleza no tenga conciencia de existir, que no se preocupe por nada, que tenga aspecto eterno, que no posea conciencia de todo lo que existe fuera de ella y que tampoco le importe si tiene un nombre o si las demás cosas lo tienen, ya que la naturaleza no está consciente de ellas tampoco, no tiene conciencia de nada, no se preocupa por su identidad. Entonces la contraposición ciudad-naturaleza y su importancia se entrelazan con la *identità*.

Vitangelo Moscarda también desea vivir por vivir como las plantas, sin un motivo específico, con libertad de ser, simplemente existir sin tantas ataduras sociales, y dice: “...e alle piante, le quali ci sembra che vivano per vivere, così soltanto come in questa stupidità possono vivere.”<sup>43</sup> Por otro lado, la naturaleza, muchas veces, se rebela contra el hombre, se muestra superior ante él, que es muy pequeño dentro del mundo, tan pequeño e impotente como un pedazo de hierba. En la novela, la naturaleza se presenta en ocasiones como una fuerza

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 775

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 774.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 773.

destructora que puede acabar en un instante con las construcciones del hombre, con su mundo y con él mismo. Vitangelo dice “Troppo spesso la natura si diverte a buttare all’aria tutte le nostre ingegnose costruzioni. Cicloni, terremoti...”<sup>44</sup> Lo anterior refuerza las ideas que se han mencionado sobre lo que Pirandello piensa de la construcción, de la *forma*. Las construcciones de los hombres son tan vanas, tan fugaces que en un instante pueden ser aniquiladas por algún fenómeno natural, además de recordarnos nuevamente la visión leopardiana de la indiferencia de la naturaleza y de su crueldad involuntaria.

Pirandello plantea por medio de Vitangelo que despojarse de la máscara significa deshacerse de su identidad e incluso de su propia naturaleza humana para convertirse en un parte cualquiera de la naturaleza, ya que el personaje desea ser como una piedra o alguna otra cosa que no tenga conciencia de ser, conciencia de existir. Y regresa a lo que se comentaba anteriormente acerca de la angustia de sentirse vivir, ya que todo está interrelacionado.

En su interpretación de la evolución del ser humano, y la civilización, Vitangelo afirma del hombre, cuando todavía era una bestia como las otras:

A star sempre in piedi, vale a dire ritta su due zampe soltanto, si stancava; a sdraiarsi per terra come le altre bestie non stava comoda e si faceva male...Vide allora l’albero e pensò che se ne poteva trar fuori qualche cosa per sedere piú comodamente. E poi sentì che non era comodo neppure il legno nudo e lo imbottì; scortico le bestie soggette, altre ne tosò e vestì il legno di cuoio e tra il cuoio e il legno mise la lana...<sup>45</sup>

El protagonista de *Uno, nessuno e centomila* casi al término de la novela expresa cómo se siente él en la naturaleza, y su deseo profundo de perderse en ese sentimiento. Con unas paradojas, trata de describir la gran emoción que experimenta frente a la naturaleza. Esta emoción es tan grande que incluso se percibe como herido, temeroso, invadido de ternura y deseo de perderse en esa inmensidad, en ese silencio. Busca llenarse del sentimiento que le produce la naturaleza y olvidar todo para encontrar una paz infinita que la vida industrializada no le da, sino que al contrario se la quita:

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 778.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 771.

Avevo quasi timore di sentirmi ferire dalla tenerezza dell'aria limpida e nuova ch'entrava dalla finestra semichiusa...Ci vedevo la campagna: come se fosse tutta una sterminata distesa di grano; e carezzandola, me ne beavo, sentendomi davvero, in mezzo a tutto quel grano, con un senso di così smemorata lontananza, che quasi ne avevo angoscia, una dolcissima angoscia.

Ah, perdersi là, distendersi e abbandonarsi, così tra l'erba, al silenzio dei cieli; empirsi l'anima di tutta quella vana azzurrità, facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria!<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibidem.*, p. 896.

## CONCLUSIONES.

Pirandello poseía una profundidad inmensa para describir y caracterizar a sus personajes. Trató tópicos de gran importancia para la época en la que estaba viviendo, pero también universales y eternos, como el de la identidad, la multiplicidad de la personalidad, el dolor de vivir, entre otros. Sin embargo, no encontré muchos estudios que trataran la antítesis ciudad-naturaleza. Para Pirandello es vital el contraste, ya que tiene un gusto natural por la antítesis como lo observamos a través del estudio de su obra, en la cual se han analizado y comentado muchos de esos contrastes: vida-forma, locura-cordura, persona-personaje.

El tema de la ciudad en oposición con la naturaleza se puede rastrear a lo largo de toda la obra pirandelliana, no sólo en los diálogos y reflexiones que el autor pone en la boca de sus personajes, sino también en lo que el mismo escritor expresa como narrador de sus cuentos y novelas. Y a pesar de que el tema no es tan evidente, éste es importante en toda su obra, ya que se encuentra, además de en *Uno, nessuno e centomila*, en otras novelas, obras y cuentos.

Además, la contraposición ciudad-naturaleza está profundamente relacionada con la *identità*, ya que al complicarse la estructura social y laboral, propia de la vida urbana, el hombre, de acuerdo a los intelectuales de la época, se sintió desubicado, perdido en los requerimientos sociales y tuvo que crearse una máscara, la mayoría de las veces totalmente opuesta a su verdadera personalidad, para entrar en su rol en la vida, para llegar a 'ser alguien' dentro de esta nueva sociedad. Sin embargo, Pirandello parece ir más allá, pues propone que no sólo esta sociedad encasilla al hombre, también lo hace el simple hecho de nacer: como se mencionó anteriormente, el hombre es predeterminado desde las condiciones de su nacimiento. De hecho, ésta me parece una buena propuesta e interesante, preguntarse si tan sólo es el nuevo orden en el mundo lo que inquieta al hombre, o es su propia naturaleza humana y todo lo que ésta implica desde siempre. La antítesis es tan importante porque refleja el sentimiento del hombre contemporáneo que queda maravillado al ver todos los adelantos tecnológicos e

industriales y a la vez comienza a extrañar ese mundo pasado, sin tanto artificio; comienza a extrañar su libertad en un mundo más natural y sencillo. Para Pirandello y para otros intelectuales de la época el pasado significaba naturaleza, paz, libertad, ignorancia, inutilidad de la identidad, ausencia de presión social, y el presente: ciudad, industria, instituciones, requerimientos sociales, apariencia, falta de verdadera identidad.

El crítico Carlo Salinari habla de dos mundos contrastantes en Pirandello uno aferrado al pasado, a los con ideales de libertad y otro que representa a la sociedad industrial, es decir:

...la realtà della nuova civiltà industriale e borghese con le sue città inumane, le sue leggi ipocrite, i suoi costumi e i suoi meschine pregiudizi, con le sue forme di organizzazione, insomma, che cristallizzavano ogni slancio, soffocavano ogni volontà di rinnovamento, finivano per divenire un carcere in cui era vano dibattersi.<sup>1</sup>

El tópico ciudad-naturaleza da pie a otras investigaciones, pues existe una interrelación con otros temas ya conocidos y tratados por el autor. Entonces se podría estudiar la relación entre ciudad y naturaleza con la locura, el dolor de vivir o la *identità*.

Por otro lado, en *Uno, nessuno e centomila*, Pirandello comenta que el valor que tiene la naturaleza es un valor tan diferente al del hombre, y que precisamente por eso el hombre no lo entiende. Por medio de los pensamientos de Vitangelo, el autor lo dice de la siguiente manera:

...le bestie, le piante e tutte le cose, hanno poi un senso e un valore per sé, che l'uomo non può intendere, chiuso com'è in quelli che egli per conto suo dá alle une e alle altre, e che la natura spesso, dal canto suo, mostra di non riconoscere e d'ignorare.<sup>2</sup>

Al investigar y estudiar sobre el tema me percaté de la gran influencia que tuvieron los cambios industriales, sociales, y culturales sobre la vida del autor, la

---

<sup>1</sup> C. Salinari, *op.cit.* p. 267.

<sup>2</sup> L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, p. 778.

historia de su país e indiscutiblemente sobre la sociedad de ese tiempo, pero también sobre nosotros como herederos de la nueva sociedad que avanza vertiginosamente.

Al hacer la investigación me di cuenta que Vitangelo no es el único personaje pirandelliano que busca la naturaleza para escapar de la realidad. Existen varios personajes, y algunos de ellos ya los mencionamos, sobre todo en los cuentos, que demuestran esta misma actitud, que son afectados por lo que representa la ciudad, por la nueva estructura social, y buscan su escape en la naturaleza. Por ejemplo el protagonista de “La carriola”, Mattia Pascal, Tommasino de “Canta l’epistola”, el protagonista de “Quando ero matto”, Nàzzaro de “Fuoco alla paglia”, Serafino y otros.

Estos personajes buscan su escape en la naturaleza, mas este escape no es gratuito, hay un precio que pagar, y el precio es una separación de su naturaleza humana, la renuncia a su esencia, a la comunicación con los demás, a la conciencia, y especialmente la renuncia a la conciencia de ‘ser’. Otro precio es el de ser considerado como un loco fuera de la realidad, de lo que es lógico y natural para los demás.

Sería interesante estudiar el tema ciudad-naturaleza en la obra pirandelliana comparado con estudios más modernos en los que se habla de la ciudad como una jungla, en los que se analiza la presión social que recibe el hombre actual. Deberíamos, siguiendo el ejemplo de Pirandello, investigar la manera en que nosotros, hombres y mujeres del siglo XXI, percibimos los avances tecnológicos, industriales, sociales, culturales y de qué forma nos han afectado, incluso en nuestras relaciones interpersonales, en nuestra conciencia de ser, y en nuestra visión de la naturaleza.

## BIBLIOGRAFIA.

### Obras de Luigi Pirandello:

*Il fu Mattia Pascal*. Milano, Mondadori, 1988.

*Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1960, 2 voll.

*Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 2001. 3 voll.

*Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti. Milano, Mondadori, 1965.

*Tutti i romanzi*. Milano, Mondadori, 1945.

### Estudios sobre Pirandello y teoría literaria

ABRUZZESE, Alberto, *La crisi dello stato liberale e l'età del Fascismo*, Firenze, La Nuova. Italia 1974.

CARRILLO, María, *Diseño y concepción de la locura, como alivio del dolor de vivir, en los personajes de las Novelle per un anno de Luigi Pirandello*, Tesis, UNAM, 2005.

CESERANI Remo, Lidia DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario*, vol.V, *Novecento. La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*. Torino, Loescher, 2003.

CROCE, Benedetto, *La letteratura della Nuova Italia*. Bari, Laterza, 1950.

CIOFINI, O. y F. FRANIELLO, *La nostra storia*. Torino, Società Editrice Internazionale, 1987.

DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del Novecento*. Milano, Garzanti, 1998.

DE ROSA, Gabriele, *La storia, la società, gli uomini*, Milano, Minerva Italica, 1993.

GIOVILE, Fernando, *La poetica narrativa di Pirandello*. Bologna, Patron, 1984.

GUGLIELMINO, Salvatore, *Guida al Novecento*. Milano, Principato, 1971.

KRYSINSKY, Wladimir, "Pirandello y el campo de la modernidad", *El paradigma inquieto*. Madrid, Vervuet Iberoamericana, 1995. pp. 236-329.

LUPERINI, Romano, "Verso l'espressionismo: Luigi Pirandello", *Il Novecento*. Torino, Loescher, 1985.

NARDELLI, Federico Vittorio, "Vita e croci di Luigi Pirandello", *L'uomo segreto*, Milano, Mondadori, 1944.

SALINARI, Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1975.

SEGRE, Cesare, *I testi nella storia*, vol.IV, *Il Novecento*, Milano, Mondadori, 2000.

SIMIONI, Corrado, "Introduzione" a Luigi Pirandello, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1988. pp. XXI-XXIX.

SPAGNOLETTI, Giacinto, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Gremese, 1994.

STARKIE, Walter, *Luigi Pirandello*. Los Angeles, University of California Press, 1946.

VIRDIA, Ferdinando, *Invito alla lettura di Pirandello*, Bari, Mursia, 1985.

### **Bibliografia informática**

BONGHI, Giuseppe, *Biografia di Luigi Pirandello*, [www.pirandelloweb.com](http://www.pirandelloweb.com)

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