

El sujeto y las construcciones:
Una visión de la ruptura del sujeto con su mundo en
Uno, nessuno e centomila de Luigi Pirandello

Ana María Archila Mera

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Literatura
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, enero 2010

**El sujeto y las construcciones:
Una visión de la ruptura del sujeto con su mundo en
Uno, nessuno e centomila de Luigi Pirandello**

Ana María Archila Mera

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar por el título de
Profesional en Estudios Literarios**

**Director:
Jaime Andrés Baez León**

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Enero de 2010**

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Ciencias Sociales

Rector de la universidad

Joaquín Sánchez García S.J.

Decano académico

Decano del medio universitario

Luis Alfonso Castellanos Ramírez S.J.

Director del Departamento de Literatura

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Directora de la Carrera de Literatura

Liliana Ramírez Gómez

Director de trabajo de grado

Jaime Andrés Baez León

“La universidad no se hace responsable de los conceptos emitidos por sus alumnos en sus proyectos de grado. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica y porque los trabajos no contengan ataques o polémicas puramente personales. Antes bien, que se vea en ellos el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Artículo 23 de la resolución No. 13 de 1946

*A mis padres,
Nicolás y Paola,
por ser y dejarme ser*

Tabla de contenido

Introducción	7
1. Contexto	12
1.1. Europa: mitad del siglo XIX e inicios del XX	17
1.2. Italia: mitad del siglo XIX e inicios del XX	
2. Luigi Pirandello y su obra	27
2.1. Vida	28
2.2. Obra	29
2.3. <i>Uno, nessuno e centomila</i>	39
3. <i>Uno, nessuno e centomila</i> y la ruptura con el mundo	54
3.1. Las formas generadas por las almas	55
3.2. La forma de la novela	58
3.3. <i>Uno, nessuno e centomila</i>	61
Conclusiones	68
Fuentes	
Bibliografía	71
Artículos y revistas	72

Introducción

Al pensar en hacer una investigación, es probable que dos cosas vengan a la cabeza del investigador: primero, trabajar en algo que sea de su interés y gusto personal y, segundo, encontrar un tema que tenga alguna relevancia. En éste caso, esos dos pensamientos vinieron a mi cabeza cuando decidí escoger éste tema para mi trabajo de grado. Sabía que quería tratar algún autor italiano, por el gusto y el interés que ésta cultura me genera, por su lengua, por su historia, por su país. Sabía también que ésta investigación tendría alguna relevancia dado el poco conocimiento y difusión que en nuestra academia, en general, se tiene de la literatura italiana posterior al Renacimiento.

Mi gusto por la cultura italiana, decisivo en la escogencia del tema, nació hace muchos años, pero se ha venido cultivando desde que empecé a estudiar su lengua y tras años de esto, viajé a Italia por una corta temporada no solo a conocer aquel país, sino a tomar un curso de lengua y cultura en la *Università degli Studi di Firenze*, donde obtuve ciertas bases de la literatura italiana del siglo XIX, que resultaron realmente valiosas para éste trabajo.

Así, teniendo ciertas competencias en cuanto a la lengua y a la temática, me encaminé a explorar aquel mundo. Pirandello y las tres obras en italiano de él que descansan en mi biblioteca me ayudaron a decidirme por éste autor ganador de un Premio Nobel, pues aunque no es tan conocido y tan estudiado en nuestro ámbito académico como lo son otros autores, sí es un escritor muy importante y estudiando en Italia y en otras locaciones del mundo.

Sin embargo, las dificultades, como en toda investigación, no tardaron en aparecer. Primero, el simple hecho de no tener acceso propio a una versión en lengua española de la obra, a no poseer suficiente bibliografía y, segundo, a no contar con las bases sobre éste autor y sobre la literatura italiana que la carrera ofrece, en cambio, acerca de literaturas como la francesa, la inglesa o la rusa.

Teniendo ya estos elementos, supe que trabajaría la novela *Uno, nessuno e centomila*, no solo porque me interesaba mostrar una faceta diferente al Pirandello ganador del Premio Nobel, escritor de teatro, específicamente de *Sei personaggi in cerca d'autore*, sino también porque ésta es, junto con *Il fu Mattia Pascal*, una de sus novelas más importantes; pero a diferencia de ésta, *Uno, nessuno e centomila* aborda al sujeto desde una perspectiva mucho más psicológica, mucho más desde el interior del personaje. Por lo cual, según Giancarlo Mazzacurati, ésta es la obra de Pirandello con “raíces más profundas y secretas” y de la cual toma, durante los 15 años que duró escribiéndola, diversos elementos para sus ensayos, novelas y obras de teatro.

Según el mismo Pirandello (1919, en una entrevista publicada en *Il messaggero della domenica*), *Uno, nessuno e centomila* “habría debido salir primero que todas mis comedias. Se habría tenido, tal vez, una visión más exacta de mi teatro. En ésta novela está la síntesis completa de todo lo que he hecho y la fuente de todo lo que haré” (en Mazzacurati, 1994, p.VIII). Así entonces, ésta novela no solo se escogió para mostrar una faceta diferente al Pirandello dramaturgo, sino porque por su temática y su tratamiento del sujeto, sirve también para entender la obra pirandelliana en gran parte.

Entonces, el objetivo principal de éste trabajo de grado es analizar la visión problemática de sujeto presentada en *Uno, nessuno e centomila* del autor italiano Luigi Pirandello, dado su interés por abordar ésta temática a lo largo de toda su obra. A partir de éste objetivo central, surgieron al menos tres preguntas: ¿Cómo era la literatura y la sociedad italiana en la época del autor?, ¿cuáles son las características de la obra de Luigi Pirandello?, ¿cómo se puede interpretar el sujeto de Vitangelo Moscarda, personaje de *Uno, nessuno e centomila*? Así, estos tres interrogantes son el origen de los tres capítulos que componen éste trabajo de grado, como se verá a continuación.

Aunque para algunas escuelas literarias el texto “se defiende sólo” la verdad es que ningún texto se produce en el vacío o se lee en el vacío. Por lo tanto, el reconocimiento de los elementos circundantes ayudan al investigador a entender mejor o más ampliamente los recursos y las temáticas usadas por el escritor y, también, el posible impacto que éstas tienen en su público lector. En el caso de éste trabajo de grado, ese estudio partió del interés por ubicar a Pirandello dentro de la historia y la literatura italiana y europea del momento, primero, por el desconocimiento que en lo

personal y, en general, se tiene de éstas en el caso italiano y, segundo, para buscar elementos convergentes y divergentes con su obra.

Al trabajar éste tema, existió una dificultad: la bibliografía. Pues la mayoría de los teóricos más conocidos, como Arnold Hauser o Harold Bloom, por citar algunos ejemplos, abordan el tema de la literatura europea, en general, pero muy pocas veces ahondan en la literatura italiana, en la mayoría de los casos, por desconocimiento de la lengua. Cuando se habla de literatura europea, normalmente vienen a la cabeza las literaturas francesas, inglesas e incluso alemanas, pero muy pocas veces hay un conocimiento profundo acerca del resto de las literaturas del viejo continente. Por lo cual, el investigador se llega a preguntar acerca del canon europeo y de cómo éste se construye.

Sin embargo, como ese no es el tema de éste trabajo de grado, había que buscar una solución. Así, se trabajó con autores especializados en el tema italiano (todos italianos, por cierto) como Antonio Gramsci (Italia, 1891-1937), Salvatore Guglielmino (s.d), Mario de Micheli (Italia, 1914-2004) y, por otra parte, autores que abordan la literatura europea desde un ámbito más general, como Arnold Hauser (Rumania, 1892-1978).

En éste primer capítulo, entonces, se aborda, grosso modo, la situación europea e italiana de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX, por ser éste el período en el que vivió y escribió Luigi Pirandello. Éste lapso de tiempo estuvo marcado por grandes cambios en el continente europeo: la Primera Guerra Mundial, el nacimiento de nuevas naciones, las huelgas obreras, la caída de monarquías y el levantamiento de dictaduras, etc. Situaciones que influyeron en la mentalidad humana, primero en la forma de un Positivismo que creía en que la ciencia y el progreso traerían el bienestar a los hombres y, después, caída ésta idea, en la forma de la inseguridad, de las incertezas, de lo finito y mutable.

Éste cambio en la mentalidad de los hombres, entonces, se hace evidente en la literatura de la época. En un Naturalismo y Verismo confiados en que lo que se percibe es la realidad, en unos poetas decadentes que ya no creen más en esas ideas de liberación y bienestar ofrecidas por el progreso y la modernización, en un Surrealismo que quiere renovar aquel arte que ya no les sirve

para expresar lo que sienten y lo que piensan, en un Futurismo que ama a las máquinas y exalta la guerra que podría hacer grande a la nación italiana, entre otros.

El segundo interrogante que surgió al momento de iniciar éste trabajo de grado fue acerca de la obra de Luigi Pirandello y sus características. Entonces, éste segundo capítulo empieza por abordar la vida del autor, nacido en Agrigento, al sur de Italia, en 1867. Es importante aquí señalar que su lugar de origen influiría en algunas de sus obras, sobre todo, en las de corte verista donde se muestra la situación del sur del país, tanto diferente del norte (rico e industrializado), como se puede entender en el primer capítulo.

La biografía de Luigi Pirandello, entonces, tiene una gran influencia en su obra, no solo por éste elemento ya comentado de su lugar de nacimiento, sino también por situaciones que vive y que después plasma con sus letras. Ejemplo de esto es la supuesta infidelidad de la que lo acusa su esposa Antonietta Portulano, con quien se casó en 1894, y que le servirá después para materia de obras como *Enrico IV* y *Uno, nessuno e centomila*, en las que advierte que muchas veces los demás se hacen cierta idea del otro, de tal manera que resulta siendo verdadera no solo para quien la impone sino también para a quien le es impuesta, con lo que demuestra la subjetividad y la existencia de múltiples verdades.

Más adelante, habiendo ya hablado de la vida de Pirandello, se pasa directamente a su obra, bastante extensa, en la que maneja (en teatro y en novela), según los estudiosos de su obra, algunos elementos recurrentes, de los cuales se hace hincapié en tres de estos que, como se explicará más adelante, son la relatividad de la verdad, la diferencia entre vida y forma, y la incerteza de la personalidad. Tomando como base esos tres elementos, se hace una primera aproximación a la novela *Uno, nessuno e centomila* desde la perspectiva de esa subjetividad que hace que el sujeto, a pesar de actuar como si fuera uno, termina siendo ninguno para él, porque no le es posible definirse, conocerse exhaustivamente; y termina siendo cien mil para cada una de las personas que lo conocen, porque no actúa de la misma manera con todas, porque en cada situación actúa de manera diferente, llegando, incluso, a no entender sus actos, a no reconocerse en ellos.

Finalmente, de ésta primera aproximación a *Uno, nessuno e centomila* desde los elementos que hacen que Vitangelo Moscarda, el personaje principal de la novela, sienta aquella ruptura con su mundo, se pasa a la tercera pregunta que dio origen a éste trabajo de grado y que se refiere a la visión problemática del sujeto en ésta obra específica de Luigi Pirandello. Para eso, entonces, era necesario buscar un fundamento teórico que diera fuerza y forma a la interpretación de ésta novela.

Y así, después de revisar libros y apuntes de clase, se llegó a la conclusión de que dos teóricos que se acercan cronológica e ideológicamente a Pirandello son Georg Lukács (Budapest, 1885-1971) y Lucien Goldmann (Bucarest, 1913-1970); sin embargo, se optó por el primero dado que profundiza en aquella ruptura tan característica de toda la obra pirandelliana; y se descartó al segundo porque se centra demasiado en el problema de las clases sociales, asunto que no es tratado, por lo menos en un primer plano, por nuestro autor italiano.

De éste modo finaliza el trabajo de grado que empezó con la intención de conocer más la literatura italiana, que se estudia muy poco en nuestra academia y a la que habría que prestar más atención dada su enorme tradición; y que culmina con el deseo de explorar más no solo acerca de éste autor, sino también de otros, contemporáneos a él y también poco estudiados en nuestro ámbito, como Aldo Palazzeschi, contraparte de Gabriele D'Annunzio y figura muy importante en la Italia de la época del Futurismo; o Giovanni Pascoli, poeta italiano de la desilusión y de las cosas simples.

1. Contexto

En el marco del siglo XIX y XX, siglos en los que vivió Luigi Pirandello, hubo muchos cambios importantes, no solo en Italia, su país de origen, sino en Europa en general: revoluciones obreras, cambios en los regímenes políticos, descubrimientos científicos, desarrollos industriales y urbanos, entre otros. Con esto, el tiempo arrastra diferentes ideas y actitudes frente a la propia persona y frente a la sociedad, por lo tanto, el propósito de éste capítulo es hacer una breve contextualización de las situaciones y las ideas que circulaban en aquel tiempo, sobre todo en Italia, para tener una idea del ambiente histórico y literario que se respiraba en aquella época.

1.1. Europa: mitad del siglo XIX e inicios del XX

La literatura no puede reflejar todo lo negro de la vida.
La razón principal es que la literatura escoge y la vida no.

Pío Baroja

El siglo XIX empieza en Europa con la influencia de las ideas de libertad, igualdad y fraternidad que enmarcaron a la Revolución Francesa de 1789. El ascenso al poder de la burguesía, clase que anteriormente solo tenía una importancia económica; y la puesta en evidencia de que la autoridad supuestamente incuestionable de una persona, en éste caso, el rey, puede ser reemplazada por otra logran hacer que las personas tomen conciencia de que son dueñas de su destino y son artesanas de su futuro, de que pueden ascender socialmente y de que no tienen que estar supeditadas a una tradición familiar que les imponga qué hacer.

En el marco de procesos como éste y otros similares que se estaban viviendo en Europa, las ideas del Positivismo, pensamiento surgido en Francia, al inicio de éste siglo, que proclamaba el triunfo de la razón, de la ciencia, la tecnología y, en general, lo tangible y lo concreto; se empiezan a extender por todo el continente, influenciando, a su vez, a corrientes como el Realismo y el Naturalismo, también de origen francés.

Antes de continuar, es necesario decir que para éste trabajo se hablará específicamente del Naturalismo y no del Realismo, dado que, según Arnold Hauser, “es más conveniente denominar Naturalismo a la totalidad del movimiento artístico en cuestión, y reservar el concepto de Realismo para la filosofía opuesta al Romanticismo y a su idealismo” ([s.d.], p.1052).

El Naturalismo, entonces, definido en 1880 por el escritor francés Émile Zola, consiste en estudiar la realidad social en el marco del racionalismo económico y la lucha de clases, producto de aquellos cambios e inestabilidad política y social que estaba sufriendo Francia en aquellos tiempos, especialmente, tras el fracaso de la revolución, pues, al caer con ésta los ideales y las utopías, solo queda atenerse a los hechos, a lo que se ve y se toca. Se hace a un lado a la mitología, a la evocación histórica, a la belleza convencional de los cánones clásicos.

Según Belinskij, “el poeta no puede vivir en el mundo de los sueños, él ya es un ciudadano del reino de su realidad contemporánea; todo el pasado debe vivir en él. La sociedad quiere ver en él ya no un consolador, sino un intérprete de su vida espiritual, ideológica; un oráculo que responde a las preguntas más arduas” (citado en De Michelli, 2002, p.13). Así, a través de la aplicación de los principios de las ciencias exactas, se logra una descripción artística de la realidad que, a su vez, es una crítica a la burguesía, clase a la que iba dirigida éste tipo de literatura.

Ésta actitud crítica y de oposición, aunque no es una novedad, sí es importante destacarla, dado que hasta el siglo XVIII, normalmente, la función del autor era la de defensor de valores ya existentes, para los que el público y sus gustos ya estaban definidos de antemano. La escritura práctica, desde ese momento, empieza a decaer, pues el autor, como en el caso de Gustav Flaubert (1821-1880), se empieza a alejar de la sociedad, no solo para verla mejor desde “afuera”, sino también, porque “el alejamiento de los artistas con respecto al presente y su renuncia a toda comunidad con el público llega a tal punto, que no solo aceptan la falta de éxito como algo completamente natural, sino que consideran el éxito como signo de inferioridad artística, y descubren en la incomprensión de sus contemporáneos precisamente una condición previa para la inmortalidad” (Hauser, [s.d.], p.1061), pues, como afirmaría Charles Baudelaire (1821-1867): “hay cierta gloria en no ser comprendido”.

La literatura así toma otro rumbo. En Rusia, por ejemplo, antes de la década del 80 del siglo XIX, no existía la novela como mero entretenimiento. El intelectual era, más bien, un activista opositor, pues “la nación se encuentra en una fermentación tan violenta y en el público lector la conciencia política y social está tan desarrollada, que un principio como el del arte por el arte no puede en absoluto aparecer” (Op.cit. p.1146).

En otros países, sin embargo, el Naturalismo se dio de manera diferente. En el caso de Inglaterra, gracias a que, para ese momento, no se dieron desilusiones como las del caso francés, tal Naturalismo se evidenció, más bien, como un segundo Romanticismo, como un anhelo por el medioevo y la utopía. Sin embargo, entre 1840 y 1850, la novela social inglesa había encontrado su punto más alto. Se caracterizaba por cuestionar los objetivos y criterios de la burguesía, con lo cual trata de explicar su súbito ascenso y el peligro que la amenaza. Ésta, a diferencia de la francesa, en general, discute problemas “más concretos, de significación más general, menos intelectualizados y artificiosos (...); el punto de vista del autor es más humano, más altruista, pero al mismo tiempo más conciliador y oportunista” (Op.cit. p.1123).

El Naturalismo, entonces, no se dio del mismo modo en todos los casos: hubo autores que se alejaron de la sociedad, como el caso ya mencionado de Flaubert o el de George Eliot (1819-1880); otros, por el contrario, no se opusieron a su época, no tuvieron esa tensión con su ambiente, como en el caso de Charles Dickens (1812-1870). Sin embargo, todos coincidieron en una mirada positivista, que se fue opacando, poco a poco, debido a la crisis de ésta manera de concepción del mundo, que fue posibilitada por la caída de muchas certezas y seguridades que se tenían en el pasado. Ejemplo de esto es lo ocurrido en Francia con la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871), en la que el pueblo galo es derrotado y se vienen al piso muchas seguridades e ideas de grandeza.

Sumado a eso, “el rápido desarrollo de la técnica no solo acelera el cambio de las modas, sino también variaciones en el criterio del gusto estético, a menudo trae consigo una manía de innovación sin sentido y estéril, una lucha sin descanso por lo nuevo, por el simple gusto de la novedad” (Op.cit. p.1185). Ese constante cambiar, esa sociedad que vive de la velocidad, de la novedad, produce en el individuo el sentimiento de soledad que se tiene cuando se es un extraño entre mil personas, que es, a fin de cuentas, la más profunda de las soledades. Es en éste punto donde se

encuentran el Naturalismo y el Impresionismo. El primero, como un pensamiento que va de la idea abstracta a la experiencia concreta, de lo general a lo particular. Y el segundo, desarrollado desde la mitad del siglo XIX hasta el final de la década del 80 del mismo siglo, como un conocimiento propiciado por la observación, que va de lo particular a lo general.

Las fronteras entre uno y otro, en una primera instancia, no fueron muy marcadas; sin embargo, se hacen más evidentes en el momento en que, dado el ambiente de crisis que se respiraba en aquellos años, se llega a una “renovación de las tendencias idealistas y místicas y se origina, como reacción contra el pesimismo imperante, una fuerte corriente de fe” (Op.cit. p.1185) que, según Arnold Hauser, se convierte en una nueva forma de Romanticismo, sobre todo en literatura, en el sentido en que es un compendio de la pasividad y la resignación propias de éste movimiento.

El Impresionismo, como característica principal, entonces, busca poner la atención en el sentido heráclito del mundo, en que cada instante es único e irrepetible. Esa concepción atomizada del mundo produce la impresión de que una frase tenga más impacto que un párrafo, que una página sea más profunda que el texto entero, por ejemplo. Todo es movimiento, cambio constante de sensaciones, la realidad no es un ser, sino un volverse. Siendo así, el individuo debe mantenerse a la expectativa, pero sin comprometerse, sin buscar lo práctico, lo utilitario; logrando así una actitud estética frente a la vida.

“La actitud pasiva, meramente contemplativa ante la vida, la transitoriedad y la ausencia de todo compromiso de las vivencias y del sensualismo hedonístico, constituyen ahora los criterios del arte por excelencia” (Op.cit. p.1202). Ese alejamiento perceptivo de la sociedad por parte del artista, ese mero esteticismo, ese propósito de vivir el momento, ese gusto por el artificio y ese desprecio por lo natural son signos también de una antipatía por la concepción burguesa del mundo, de una fuga de éste, dado que la realidad no podría ser tan bella como la ilusión, pues, como explicó Baudelaire “el mal ocurre sin esfuerzo, o sea, naturalmente, y el bien, por el contrario, es siempre producto de un arte, es artificial, innatural” [s.d.].

Así, en la década del 70 y 80 del siglo XIX, se da el Decadentismo, como un énfasis de ese hedonismo estético del que se venía hablando, pero también como un rechazo a la simple “normalidad” burguesa y como una angustia por esa contingencia que tanto fascinaba al impresionista, pues para el decadente “el abismo es (...) todo aquello para lo que él no tiene un concepto, una palabra y una formulación. De aquí su desesperada lucha por la forma y su insuperable horror por lo informe, lo no domado y lo natural” (Hauser, [s.d.]).

De éste modo, ese artista extrañado se va separando cada vez más de la sociedad, sus obras son cada vez más para una minoría. Es, entonces, la intención del Simbolismo francés, en la última década del siglo XIX, el renunciar a la excitación de las pasiones y emociones, con lo que se aísla cada vez más de la masa, pues, según Stéphane Mallarmé (1842-1898), el rasgo básico de toda gran poesía es su incomprendibilidad y su inconmensurabilidad. El poeta es, entonces, ya no un portavoz, ya no un inspirado, ya no un observador; es ahora un vidente, es quien ve lo que los demás no ven, gracias a su desnaturalización y a su deshumanización, como había notado Arthur Rimbaud (1854-1891), para quien, incluso, es necesario crear un lenguaje artificial propio que se aleje del emocionalismo y el convencionalismo de otras épocas.

Es éste también el camino tomado por las vanguardias, en las primeras tres décadas del siglo XX. Éstas, a diferencia del cansancio espiritual del decadentismo, optan por la insurgencia, por la acción. El Dadaísmo, nacido en Zúrich en 1916, por ejemplo, se resiste a las formas prefabricadas, a los clichés lingüísticos, que ya están desgastados y falsifican el objeto descrito y lo espontáneo de la expresión. Niega cualquier forma conectada a la tradición y a las costumbres de su sociedad y, por tanto, niega incluso el concepto de arte, dado que es producido por esa misma sociedad de la Primera Guerra Mundial de la que reniegan. “Antiartístico, antiliterario, antipoético es entonces Dadá” (De Michelli, 2002, p.156).

Del mismo modo, el Surrealismo va en pro de una escritura que sea “una nueva ciencia, una nueva verdad y un nuevo arte”, que surja de “lo inconsciente y de lo irracional, de los sueños y de las regiones no vigiladas del alma”, que sea un “desarrollo automático de las ideas y de su reproducción sin ninguna censura racional, moral ni estética” (Hauser, [s.d.], p.1275). Sin embargo, a dife-

rencia del Dadaísmo, que fue un rechazo total, el Surrealismo busca un sistema de conocimiento basado en la búsqueda experimental apoyada en la filosofía y en la psicología.

En general, las vanguardias son una respuesta a los modelos preestablecidos, a las tradiciones sin sentido o momificadas, como es el caso del Futurismo italiano, del que se hablará posteriormente. Para concluir, entonces, se tiene que la literatura europea, específicamente la francesa, que fue la que más se trató en ese apartado; sufre diversos cambios a lo largo de la mitad del siglo XIX y del inicio del XX. Sin embargo, todas éstas variaciones tienen que ver con lo que estaba ocurriendo socialmente en el entorno, pues son éstas condiciones las que influyen en los artistas y en el pueblo, en general, para que actúen y piensen de cierta manera. Siendo así, a continuación se hará un panorama similar a éste, pero en el caso particular de Italia, para entender con mayor claridad su literatura.

1.2. Italia: mitad del siglo XIX e inicios del XX

(...) Coesistono il vecchio e il nuovo,
la nostalgia del pasato e la sua revisione critica,
la stanca ripetizione di vecchie formule
e la ricerca di nuove vie (...)

Salvatore Guglielmino

En la segunda década del siglo XIX, en Italia, empieza lo que se ha dado por llamar Resurgimiento. Éste proceso, que va hasta los años 70 del mismo siglo, fue la época de la independencia y unidad de la nación, tras siglos de dominación extranjera, ya que la Lombardía y el Véneto, al norte del país, estaban bajo el dominio del Imperio Austriaco. Abruzzo y Molise, al centro, y toda la parte meridional, con la Sicilia, estaban bajo el dominio de la familia española de los Borbón, y constituían el Reino de las dos Sicilias. Finalmente, “otras zonas de Italia eran controladas políticamente por éstas dos potencias extranjeras, Austria y España, por medio de una serie de alianzas y sumisiones. Roma, el Lacio, Marcas y parte de la Romaña estaban bajo el dominio de la Iglesia y del Papa y constituían el Estado Pontificio” (Buono Hodgart, 2002, p.293).

Aunque en 1861 se proclama el Reino de Italia, con su primer rey, Víctor Emanuel II de Saboya y, posteriormente, en 1870, se instala a Roma como la capital del reino; es claro que el sueño de una Italia unificada no se había cumplido totalmente, ya que las diferencias entre el norte del país: industrializado, alfabetizado y rico; y el sur: agrícola, analfabeta y pobre, eran abismales. Italia, en ese tiempo, carecía de vías de comunicación entre las diferentes regiones y de una lengua hablada común a todos, lo cual, sumado a los marcados prejuicios sociales, dificultaba la existencia de un sentido cívico y nacionalista.

Al final del 800, la industrialización italiana¹ surgió como una transformación económica operada desde arriba y con la intervención del Estado, esto; sin embargo, no solucionó el problema de la disparidad regional en el país y, “más bien contribuía a acentuar mayormente el desequilibrio y los diferentes niveles económicos debidos al secular fraccionamiento político y a la variedad de experiencias históricas de las regiones. Las nuevas industrias surgen en las regiones del norte, y las regiones meridionales se ven desplazadas a un nivel colonial: ya sea como mercado de abastecimiento de productos, o como proveedores de mano de obra a buen precio.” (Guglielmino, 1971, p.7/I).

Ésta supremacía de las clases altas, la imposibilidad de las masas de participar activamente en la democracia (el cuerpo electoral solo llega al medio millón)² y el aparente boom industrial³, además de las desigualdades ya anotadas, posibilitan el crecimiento de masas de trabajadores inconformes que reclaman una mejoría en su situación económica. Así, en los últimos 20 años del siglo XIX, se dan agitaciones de los operarios, tentativas revolucionarias por parte de la anarquía y movimientos que terminan con, por ejemplo, la creación del Partido Socialista en 1892.

¹ Gran parte de este “boom” industrial, se le debe a la creación, en 1899, de la Fiat (Fabbrica Italiana Automobili Torino).

² En 1881, se extendió el derecho al voto a todos los varones mayores de edad y alfabetizados, con lo cual, se triplicó el cuerpo electoral, aunque, “dada la alta tasa de analfabetismo, Italia seguía estando todavía bastante lejos de instaurar plenamente el sufragio universal masculino” (Header, 2003, p.256). En 1903, el papa Pío X, levanta la prohibición del *Non expedit*, con lo cual, se les permite votar a los católicos por primera vez. Después, en 1911, bajo el gobierno de Giovanni Giolitti, el derecho al voto pasó, también, a manos de los analfabetos que hubieran cumplido el servicio militar o que fueran mayores de 30 años.

³ El naciente desarrollo industrial italiano deriva en una “ilusión óptica”, que hace creer a algunos sectores de la población que el país se ha convertido en una gran potencia, olvidando; sin embargo, que Italia es uno de los últimos países europeos en llegar a la industrialización.

Éste fracaso del Resurgimiento propició las características del Verismo italiano que, a la par con el Naturalismo del que se habló anteriormente, buscaba estudiar la realidad de la sociedad, así, en el ochocientos italiano prima una exigencia por lo verdadero, por los temas cotidianos que reflejan la época. Sin embargo, según Antonio Gramsci (1976), el caso italiano se diferencia del resto de Europa, en tanto que “se limita a describir la ‘bestialidad’ de la llamada naturaleza humana (...) o en cuanto centra su atención en la vida provincial y regional, en aquello que era la Italia real en contradicción con la Italia ‘moderna’ oficial (...) la preocupación obsesiva no fue (como en Francia) establecer un contacto con las masas populares ya ‘nacionalizadas’ en sentido unitario, sino dar elementos que demostraban que la Italia real no estaba aun unificada” (p.32).

Así, surgen novelas sociales, con ideales humanitarios, incluso, pedagógicos, como es el caso de Carlo Collodi (1826-1890), con *Pinocchio* (1883), o Edmondo de Amicis (1846-1908), con su novela *Cuore* (1888). Éste último, aunque prestó atención a los personajes más humildes, no fue más allá de la cosa vista, lo que hace que “sus incitamientos y sus valoraciones acerca de la sociedad descrita se reduzcan a una invitación general a la fraternidad, a la comprensión de las clases subalternas, a la pacificación (...) pero cuando se trata de descubrir –y de representar –el mecanismo social que relega a la subalternidad a éstas clases (...) las carencias ideológicas resultan evidentes: no se ve más allá de la filantropía” (Guglielmino, 1971, p.15/I).

Entonces se refleja una realidad, pero, a la larga, no se problematiza. En contraposición nacen movimientos como los Scapigliati en Milán, entre los años 60 y 80 del siglo XIX, quienes “sienten un sincero fastidio por la lagrimosa y recargada ‘arcadia romántica’ de sus contemporáneos e inmediatos predecesores” (Op.cit. p.11/I). Por esto, sus letras están cargadas de desprecio y de una voluntad de desacralización que, sin embargo, sigue estando dentro de la tradición del Verismo, dado su interés por el estudio de la realidad, pero en éste caso, por lo excepcional, por lo que no es común y por las experiencias extranjeras que den a la literatura italiana un nuevo aire.

Teniendo en cuenta el contexto italiano anteriormente descrito (las diferencias sociales, el predominio del poder de la clase alta, la desilusión post-resurgimiento, etc.), las ideas del Positivismo empiezan a tomar otro rumbo, de manera que, junto al interés por representar la realidad, está presente también una tendencia más individualista, más hacia el descubrimiento del yo. Esto ter-

mina por conducir a una realidad psicológica y meditativa de tono trágico; como en el caso de Giovanni Verga⁴ (1840-1922), quien toma del Positivismo el interés por los datos reales y la idea darwiniana de la lucha por la existencia, pero no comparte con éste la confianza en el porvenir; lo que resulta en un fatalismo y una desconfianza por la obra humana, un silencio o una evasión. Él, como otros naturalistas y veristas, “era realmente extraño al mundo que representaba, pueblo o burguesía, extraño a sus convicciones y restricciones, extraño a la locura de unos y a la maldad o convencionalidad de los otros” (Accorsi, 2006, p.255).

Así, teniendo presente el decaer de las ilusiones y las utopías positivistas, se da, como se explicó anteriormente, una fuga por parte del autor, en la que su actitud es pasiva, no comprometida, y meramente estética. Llegando así al nacimiento del Decadentismo (años 70 a 90 del siglo XIX), que en Italia tuvo a Giovanni Pascoli (1855-1912) como una de las figuras más importantes. Éste, tras el asesinato de su padre (1867), es invadido por un fuerte sentimiento de desilusión, tristeza y angustia, que marcó su poesía. “Son innumerables sus páginas colmadas de angustiosa pérdida, de verdadero miedo por los tiempos que se anuncian, por el desastre que está por alcanzar al género humano, por las monstruosas e infinitamente enormes metrópolis que están surgiendo, instrumentos de la esclavitud del hombre” (Op.cit. p.50/I).

Además de esto, la poética pascoliana se caracterizó por la concreción terminológica (por ejemplo, al dar el nombre exacto de cada flor) y por la recreación de escenas bucólicas y de la vida diaria. “La constante de su producción es la fuga de la historia, una regresión a la infancia, a las cosas simples y a la naturaleza como única salvación” (Op.cit. p.4/I). Su importancia dentro de las letras italianas radica en que renueva profundamente los modelos poéticos (*Myricae*, 1891), desarticula las estructuras métricas tradicionales, introduce imágenes y términos jergales que antes no eran poetizables y transgrede las fronteras semánticas de la palabra, al encontrar relaciones inéditas entre las cosas; por lo tanto, aunque pareciera una poesía simple, tiene una carga simbólica enorme.

⁴ Entre sus obras más importantes de Giovanni Verga están: *Novelas breves de Sicilia Maestro don Jesualdo* (1889), *La casa junto al níspero* y *La loba y otras historias*.

Otra figura importante de ésta época en las letras italianas es Gabriele D'Annunzio⁵ (1863-1938), poeta refinado, artífice literario, figura mediática de la época, retrata en su literatura la fuerza y el heroísmo del superhombre. En su vida actúa por causas políticas en pro de la superioridad de su patria; como en 1919, cuando “se puso a la cabeza de una columna motorizada formada por 2000 desertores del ejército italiano y entró en Fiume, donde proclamó una república independiente, a la espera de que el Gobierno italiano se sintiera lo bastante fuerte como para hacerse con el control de la ciudad” (Hearder, 2003, p.273). Es él quien introduce en la literatura italiana la figura del héroe decadente con su personaje Andrea Sperelli (*Il piacere*, 1889), para quien la sensualidad se vuelve lujuria y quien desprecia su tiempo basándose en motivaciones estéticas. De éste modo, D'Annunzio no es influyente solamente en el campo literario, lo es también en las costumbres de la sociedad italiana, pues, por lo menos hasta la Primera Guerra Mundial, se mantiene como modelo de comportamientos y gustos (amoríos con mujeres, mundaneidad, duelos, autos, aviones).

Por otra parte, desde 1900, año en el que el rey Humberto I es asesinado, hasta 1915, entró a gobernar Giovanni Giolitti, quien pretendió integrar las fuerzas de operarios al estado liberal, buscando así una conciliación entre clases. Aunque ésta tentativa fracasó, lo que posibilitó el llamado bienio rojo (1919-1920), en el que se escuchaban muchas voces partidarias del Socialismo ruso, no se pueden desconocer los grandes cambios que sufrió Italia en el período de su mandato: se crearon leyes para la protección del trabajo femenino e infantil, se instituyó la oficina nacional del trabajo, se nacionalizó el sistema de ferrovías, se crearon leyes de salud pública, se instauró un sistema de seguros en caso de accidentes laborales y se crearon las pensiones de vejez. Sin embargo, aunque en el país se lograron éstas mejorías, la situación seguía siendo difícil, lo que obligó, a finales del siglo XIX y principios del XX, a que gran parte de la población buscara un mejor futuro en otro lugar. Para 1920, había unos 7'500.000 italianos viviendo fuera de su país natal.

Teniendo ésta situación y tomando en cuenta las poéticas de Pascoli y de D'Annunzio, en el primer decenio del siglo XX, y en el marco de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), nacen los

⁵ La obra más importante de Gabriele D'Annunzio es *Alcyone* (1899-1903)

poetas crepusculares⁶ que, conscientes de la soledad, de las incertezas y de su situación de marginalidad, se refugian en un mundo de cosas pequeñas y sencillas y se cierran en el yo, apuntando más hacia la actitud pascoliana, que hacia aquella de D'Annunzio, de la que critican la mitología del superhombre y la figura de la mujer fatal, por ejemplo. Los temas más tratados por la Poesía Crepuscular son, según Sanguineti, “el cansancio de vivir, un desilucidado replegamiento sobre sí mismo, una incapacidad por establecer una relación, al menos cordial, con el mundo, una voluntad de sufrimiento y de lamento” (Op.cit. p.86/I).

Con éste ánimo en el ambiente y las intenciones fascistas de posicionar a la cultura italiana en lo alto, ya en la segunda década del siglo XX, época en la que estaba al mando Benito Mussolini⁷ se da, por parte de algunos intelectuales, un afán por hacer que las letras italianas tengan una dimensión europea. Esto se consigue, por ejemplo, en el caso de Italo Svevo (1861-1928), quien, curiosamente, fue descubierto por el público italiano gracias a la crítica extranjera. En sus primeros años de producción, sus obras están influenciadas por el Naturalismo y el Verismo (*Una vita*, de 1892 y *Senilità*, de 1898); sin embargo, su novedad consiste en la especial atención que presta a la relación entre el interior del personaje y el mundo en el que vive, encontrando que ésta relación no es auténtica y, así, siendo éste incapaz de afrontar la realidad (que no puede mejorar, por cierto), se autoengaña y toma ciertas actitudes, como refugiarse en la fantasía o escapar en las cosas mundanas.

Luego, con *La conciencia de Zeno* (1923), Svevo abandona los modelos narrativos tradicionales y se emboca en una narrativa en la que mezcla tiempos y voces, en la que los personajes existen no como una individualidad dicha por el narrador, sino como sujetos fragmentados que se muestran a sí mismos. Auerbach dice de éste cambio de perspectiva que caracteriza a la narrativa del siglo XX, que “el autor, como narrador de hechos objetivos, pasa casi completamente a un se-

⁶ Giuseppe Antonio Borgese, en 1910, fue el primero en usar el término “crepuscular” para referirse a aquella poesía al margen de la gran tradición de la literatura de los últimos años del siglo XIX.

⁷ Benito Mussolini asumió la jefatura del gobierno el 28 de octubre de 1922, bajo el reinado de Víctor Manuel II. Desde ese entonces, hasta 1925, gobernó un Estado autoritario, que se convirtió en un régimen totalitario que duró hasta 1928. El giro totalitario se dio en 1924, tras el asesinato del diputado socialista Giacomo Matteoti por parte de las escuadras fascistas; “en pocos meses las oposiciones fueron acalladas y obligadas al exilio, el estado parlamentario y los derechos civiles fueron suprimidos; la economía, el aparato estatal, las expresiones culturales fueron puestas bajo el control del partido fascista” (Buono Hodgart, 2002, p.294).

gundo plano, casi todo lo que se dice es el reflejo de la conciencia de los personajes” (Op.cit. p.203/I).

Éste abandono de los modelos narrativos tradicionales y de las formas predeterminadas es compartido por las vanguardias que se dan en las primeras tres décadas del siglo XIX en Europa. En el caso italiano, específicamente, se encuentra el Futurismo que, al igual que los crepusculares, critican los modelos de Gabriele D’Annunzio que, como ya se vio, es un poeta que despierta odios o amores: no comparten con él las mitologías y complicaciones decadentes; sin embargo, de él acogen, por ejemplo, la exaltada vitalidad y el amor por el riesgo: “Nosotros queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad” (Marinetti, 1909, 1°).

A diferencia de D’Annunzio, que evadía la realidad creando un mundo de pura belleza, y de los crepusculares, que lo hacían en un mundo de cosas pequeñas y simples; los futuristas quieren dejar el pasado atrás y “se dan cuenta de que el camino tomado por la sociedad europea y, con retardo, por Italia, es el de la rápida industrialización y ponen su atención y su simpatía en los componentes de ésta nueva realidad: las máquinas, los grandes complejos industriales y las grandes masas obreras, las ciudades modernas, las metrópolis, el automóvil, nuevo mito naciente, la velocidad” (Guglielmino, 1971, p.90/I).

Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia. (Marinetti, 1909, 4°)

El futurismo no se refiere solamente a una estética literaria, pues comprende otras artes como la pintura y la música, e, incluso, se relaciona con la política, el comportamiento y un nuevo sentido de vida, en general. Sin embargo, es Filippo Marinetti (1876-1944)⁸, en 1909, quien publica el primer manifiesto futurista⁹ y, posteriormente, en 1912, publicó el *Manifiesto técnico de la litera-*

⁸ Algunas de sus obras más importantes, fuera de sus manifiestos, son *Zang Tumb Tumb* (1914), inspirada en la batalla de Adrianópolis; y la novela *Mafarka el futurista* (1910).

⁹ Fueron escritos al menos una decena de manifiestos futuristas acerca de varios campos artísticos, algunos de estos son: *Manifiesto técnico de la pintura futurista* (1910), por Boccioni, Carrà, Russolo, Severini y Balla. *Manifiesto de*

tura futurista. Los futuristas hablan, entonces, de la necesidad de superar el pasado latino, para posicionarse en el presente italiano, ya que éste se fundamenta en una lengua altamente retórica y arrogante; por lo cual, abogan por una revolución de la tipografía, por una supresión de la sintaxis tradicional, de la analogía de “primer orden”, de los adjetivos, de la puntuación, de las tradiciones momificadas:

“sentado sobre el depósito de gasolina de un aeroplano, (...), sentí la ridícula inutilidad de la vieja sintaxis heredada de Homero. ¡Violenta necesidad de liberar las palabras, sacándolas de la prisión del periodo latino!” (Marinetti, 1912).

De modo que no se impone ninguna estética precisa, no hay nada absoluto ni sistemático, es más bien una protesta en sí, un mundo dominado por nuevos valores y nuevos medios.

Es desde Italia que lanzamos al mundo éste nuestro manifiesto de violencia arrolladora e incendiaria con el cual fundamos hoy el FUTURISMO porque queremos liberar a éste país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios. Ya por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de ropavejeros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren por completo de cementerios. (Marinetti, 1909, N°11).

En ésta búsqueda de renovación para las letras italianas, tuvo gran importancia la poesía denominada hermética (años 20 y 30 del siglo XX), que como escuela (codificación de técnicas y modelos específicos) se dio en los años treinta, con Giuseppe Ungaretti (1888-1970), como iniciador y uno de los autores más importantes. Los herméticos, al igual que los crepusculares, van por una desacralización de la palabra poética; el hermetismo apunta a los juegos analógicos, pero “la exigencia de esencialidad lleva al repudio del lenguaje poético tradicional y a la búsqueda de la expresión que, depurada de cualquier intención de oratoria ético-política, libre de lazos lógico-sintácticos, logre alcanzar el fondo de la realidad que se quiere expresar” (Guglielmino, 1971, p.213/I), se buscaba devolverle a la palabra aquel sentido mágico y evocativo que da forma y realidad a las cosas, así, busca expresar lo inexpresable a través de analogías, indicaciones, relaciones, reciprocidades y correspondencias.

la escultura futurista (1912), por Boccioni. *Manifiesto futurista del teatro* (1915), por Settimelli. *Manifiesto de la cocina futurista* (1931), por Marinetti.

La poesía de Giuseppe Ungaretti, iniciador del hermetismo, es un experimentar con la métrica, para hacer evidente que el valor de la palabra y su carga significativa y sugestiva es más importante que la simple sonoridad que suena pero no crea (*L'Allegria*, en 1931). Sin embargo, más adelante, regresará a la métrica y a los modelos tradicionales para renovarlos, dándoles éste elemento de la importancia de la palabra anteriormente señalado. En cuanto a temática, además de que su poética tiene un marcado elemento autobiográfico, que conecta con una dimensión colectiva, en textos como *El dolor*, de 1947, habla de los conflictos internos del hombre, de la búsqueda de certezas, de lo efímero y lo eterno, de la aceptación de un destino doloroso.

Eugenio Montale (1896-1981), por su parte, usa un lenguaje en el que incluye algunos elementos dialectales y jergales y describe el paisaje de manera simbólica; estos son sus medios para manifestar un mundo interior en el que reside la angustia existencial, la constatación de la impotencia del hombre, la conciencia del mal que supone vivir y la búsqueda ansiosa, pero fallida, de una vía para salvarse, lo cual se puede constatar en su primera antología de poemas *Ossi di seppia*, de 1925 y que se profundiza en *Le occasioni*, de 1939; antología en la que continúa con la temática existencialista de vivir; pero del mundo de las cosas, pasa al mundo de la memoria, de su pasado interior. Montale, durante toda su obra, para evitar caer en el sentimentalismo, llena su poesía de simbolismo.

Cabe notar que el paso histórico de las etapas, de los movimientos, no se da de un día para otro ni radicalmente, sino que es un proceso en el que las influencias anteriores juegan una parte activa, ya sea que se tomen de manera positiva o negativa, en cualquier caso, son visibles las conexiones entre unas estéticas y otras, entre unos escritores y otros. Por eso, no se puede decir que en una época en la que prima un movimiento específico, sea éste el único y verdadero, porque en las fronteras siempre hay voces que hablan con otras tonalidades. Así, cuando en la Italia de la tercera década del siglo XX, algunos pensaban en la importancia de retratar la realidad, otros creaban sus propios mundos para evadirse de ésta y otros más se centraban en la revisión de los fundamentos, los valores y las instituciones con las que habrían de enfrentar los nuevos tiempos.

Así, conociendo grosso modo la situación europea e italiana general, será más fácil empezar a hablar de la vida y la obra del autor italiano Luigi Pirandello, quien escribió poesía, narrativa y

drama usando elementos de algunas de las corrientes literarias estudiadas anteriormente y usando elementos propios que hicieron a su obra merecedora del Premio Nobel de Literatura en 1934. Éste será, entonces, el objeto de estudio del segundo capítulo de éste trabajo.

2. Luigi Pirandello y su obra

Ma che altro avevo io dentro,
se non questo tormento che mi scopriva
nessuno e centomila?

Luigi Pirandello

En el capítulo anterior, se habló de los diferentes hechos, movimientos y estéticas que circulaban por Europa a finales del siglo XIX e inicios del XX. En éste capítulo, ya con la base de ese conocimiento, el trabajo será adentrarse en las características específicas de la obra de Pirandello, para así poder entender de una mejor manera *Uno, nessuno e centomila* y poder situarla como una suerte de tesis de las ideas acerca de la objetividad y del sujeto que expone en gran parte de su obra.

Como se entenderá más adelante, es imposible inscribir a Luigi Pirandello en una poética o en un movimiento específico, ya que en su trabajo escritural se perciben diferentes elementos. Por ejemplo, el interés por la situación “real” de Sicilia o de ciertas clases sociales, propia del Verismo; sin embargo, no se queda en el interés por la anécdota real, sino que va más allá, creando mundos en los que se hace evidente la heterogeneidad, la relatividad; la importancia del instante en éste mundo de cambios constantes, de lo efímero, de lo heráclito, características propias del Impresionismo.

Con el Decadentismo, por otra parte, comparte la misma visión de imposibilidad de la existencia de un mundo en el que se de la comunicación, en el que haya certezas, pero, a diferencia de los poetas decadentes, Pirandello no escapa de la realidad, de hecho, la muestra y la escudriña de tal modo que devela, en cierto sentido, los mecanismos que llevan a éstas imposibilidades, pero, a diferencia de Italo Svevo, por ejemplo, Pirandello no se interesa por encontrar las causas de esa condición, sencillamente, muestra que así es la vida¹⁰.

¹⁰ Hay que notar; sin embargo, que como toda regla tiene excepción, Pirandello trata el tema de las causas que han llevado a ser a la sociedad italiana lo que para ese momento era, en solo una obra: *I vecchi e i giovani* (1913). En ésta habla de la desilusión post-resurgimiento y del conflicto entre las viejas generaciones y las nuevas que, en vista de la situación, tratan de buscar nuevas salidas. Es importante decir que este tema, el del fracaso de la unificación, es muy común en la literatura siciliana, tal vez, porque es en el sur donde las condiciones se hacen más evidentes y más difíciles. (Guglielmino, 1971, p. 208/I)

Éste no escapar de la realidad es una similitud que tiene con el Futurismo; sin embargo, como ya se advirtió, él no celebra su presente, a diferencia de los poetas futuristas. Con el Hermetismo, por otra parte, comparte la innovación, aunque en Pirandello no existe un interés por renovar las letras o los modos de escribir en sí, prevalece, más bien, la intención de mostrar la incomunicabilidad, la disonancia y la polifonía, de lo cual resultan interesantes técnicas y temas. Así, conociendo grosso modo éstas características, se puede entonces entrar a hablar de la vida y obra de Luigi Pirandello.

2.1. Vida

Io penso che la vita è una Molto triste buffonata;
perchè abbiamo in noi,
senza poter sapere nè conoscere nè perchè nè da chi,
la necessità di ingannare di continuo noi stessi
con la spontanea creazione d'una realtà
(una per ciascuno e non mai la stessa per tutti)
la quale di tratto in tratto si scopre
vana e illusoria.

Luigi Pirandello (1910)

Luigi Pirandello nació en Agrigento, ciudad de la costa sur de Sicilia, en 1867; en una familia de patriotas y admiradores fervientes de Garibaldi. En 1886, se inscribió a la universidad en Palermo, y frecuentó cursos de leyes y de literatura. En 1887, se estableció en Roma, donde continuó los estudios literarios que había iniciado en Palermo. De 1889 hasta 1891, vivió en Bonn, Alemania, donde se especializó y se graduó con una tesis en alemán llamada “Laute und Lautenwicklung der Mundart von Girgenti”, acerca de los sonidos y el desarrollo de estos en el dialecto de Agrigento.

En 1891, volvió a Italia, se casó con Antonietta Portulano y se fueron a vivir a Roma, donde empezó a trabajar como profesor de estilística y lengua y literatura italiana. En 1903, tras una crisis económica familiar, su esposa empezó a sufrir depresiones, que la llevarían a una futura locura; esto fue motivo de fondo, después, para algunos de los escritos de Pirandello¹¹. En 1915, Stefano,

¹¹ Su mujer sospechaba que él la traiciona con otra mujer, incluso, llegó a pensar que Pirandello sentía pasión por su hija. “¿Quería decir esto que la realidad no es igual para todos y, en cambio, es aquella que le parece a cada uno?”

uno de sus tres hijos, partió a la guerra; su mujer, en 1919, con salud aun más deteriorada, fue internada en una clínica psiquiátrica.

En 1926, Pirandello se adhirió al Fascismo, acción que, para algunos, fue ingenuidad y para otros fue una búsqueda de apoyo político para la difusión del teatro italiano, en contraposición a la creciente “invasión” del teatro francés. En 1929, entró a hacer parte de la Academia de Italia. En 1934, obtuvo el Premio Nobel de literatura por su coraje y la ingeniosa representación del arte dramático y teatral. En 1936, murió en Roma, para lo cual dejó escrita su última voluntad:

“Que muerto no se me vista, que se me envuelva desnudo en una sábana. Y nada de flores en el lecho, y ninguna vela encendida. Carro de clase ínfima, aquel de los pobres. Que ninguno me acompañe, ni parientes ni amigos. El carro, el caballo, el cochero y basta” [s.d.]¹².

2.2. Obra

Pirandello es un símbolo de toda nuestra época presente:
sus historias fantásticas son símbolos de la lucha
que se libra sin cesar en la mente del hombre moderno.
No hay en su obra una dolorosa serenidad,
porque la mente actual no puede darse punto de reposo

Starkie

Como escritor, su labor se remonta a 1889, cuando publicó sus primeros poemas (*Mal giocondo*), labor fuertemente influenciada por la poética de Giosuè Carducci (1835-1907) y de Arturo Graf (1848-1913); luego, el poema *Pasqua di Gea*, en 1891, y *Elegie romane*, en 1895, antología inspirada en las *Elegías romanas* de Goethe. Además de esto, durante gran parte de su vida, colaboró con revistas y con uno de los diarios más famosos de Italia: el *Corriere della sera*. Sin em-

(Antonelli, en: Op.cit. p.205/I). Una situación similar a ésta se expresa en *Uno, nessuno e centomila*, donde dice: “Si Dida, pues, atribuía aquella secreta simpatía a su Gengé, importa poco que no fuese verdadera para mí. (...) Puede, incluso, suceder que los demás, si no os agarráis con fuerza a la realidad que por vuestra cuenta os habéis dado, pueden inducirlos a reconocer que es más verdadera la realidad que os dan ellos que la vuestra misma” (Pirandello, 1956, p.644).

¹² “Morto non mi si vésta, mi si avvolga nudo in un lenzuolo. E niente fiori sul letto, e nessun cero acceso. Carro d’infima classe, quello dei poveri. Nessuno m’accompagni, nè parenti nè amici. Il carro, il cavallo, il cocchiere e basta” [s.d.].

bargo, su carrera en las letras se hizo fuerte con la narrativa: en 1901, publicó *L'esclusa*, que había empezado a escribir en 1893; en 1902, publicó *Il turno*, dos años después, en 1904, salió a la luz *Il fu Mattia Pascal*, una de sus obras más reconocidas y admiradas.

En 1908, publicó los libros de ensayos *L'Umorismo* y *Arte e scienza*. Luego, en 1910, tuvo su primera experiencia con el teatro, género con el que encuentra el mayor reconocimiento como escritor, al reducir a actos únicos las novelas *Lumie di Sicilia* y *La morsa*. Pero es desde 1916, que su carrera dramática se empezó a afirmar; entre 1916 y 1918 escribió para el teatro, en lengua italiana y en el dialecto de su tierra natal, obras como *Pensaci*, *Giacomino!*, *Liola*, *La giara* y *Così è (se vi pare)*.

Entre 1921 y 1922, consolidó su fama internacional como dramaturgo, al presentar, en Italia y en otros países, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Vestire gli ignudi* y *Enrico IV*. En 1925, y tras 15 años de trabajo en ésta, publicó *Uno, nessuno e centomila*, novela que se verá con más profundidad en el siguiente capítulo de éste trabajo. Luego, en 1929, escribió *Quèsta sera si recita a soggetto*, un año más tarde, *Come tu mi vuoi*, y, en 1936, estaba trabajando en la escritura del drama *I giganti della montagna*, cuando fue sorprendido por la muerte.¹³ (Mazzacurati, 1993).

Pirandello, actualmente, es mucho más conocido por su teatro que por su narrativa; sin embargo, muchos críticos apuntan a que de su narrativa salen muchas de las historias que trata en su teatro y, también de ahí, su estilo, caracterizado por los actos únicos. Según Gaspare Giudice, Pirandello gozaba del placer máximo al escribir historias cortas, como *La giara* (1906), porque, “solo para esto se sentía hecho” (1999, p.33). Según declaró su hijo Stefano, después de muerto Pirandello, “le gustaba pensar que su teatro aparecería como un paréntesis en su más vasta obra como narrador” (Ibídem).

Antes de entrar a hablar de las particularidades del teatro (y a su vez, de la narrativa) de Luigi Pirandello, es preciso decir que para la época en la que el autor empezó su carrera dramática, en

¹³ Otras de sus obras son: Novelas: *Suo marito* (1911), *I vecchi e i giovani* (1913), *Si gira* (1915), *Novelle per un anno* (1921-22). Poesía: *Fuori di chiave* (1912). Teatro: *Maschere nude* (que recoge su producción entre 1918 y 1921, donde se encuentran obras como: *Il berretto a sonagli*, *Il piacere dell'onestà*, *Il giuoco delle parti*, *Ma non è una cosa seria*, *La patente*).

el teatro italiano imperaban las ya comunes formas del teatro llamado burgués, que se construía a partir del triángulo “tú, yo, lo otro” y que apuntaba a la representación, supuestamente objetiva, de una realidad ya existente.

La única manifestación, en algún término novedosa, es lo que se conoce como “teatro co¹⁴”, que surgió oficialmente con el estreno de *La maschera e il volto*, de Luigi Chiarelli, en 1916. Éste teatro se caracteriza por estar siempre de la mano de las las coincidencias y casualidades y por una uniforme actitud pesimista hacia la vida, según la cual, los personajes “no ponen sus esperanzas en la acción, porque su alma está rendida” (Starkie, 1946, p.30).

El teatro grotesco es una mezcla entre lo cómico y lo trágico, la presencia de elementos irreales, como en el caso de Luigi Antonelli (1882-1942), con *L'uomo che incontrò se stesso*; las diferencias entre la vida al norte y al sur de Italia, como en el caso de Rosso di San Secondo; la denuncia de un mundo escéptico y la caricaturización grotesca del viejo drama, como en *La maschera e il volto*, de Luigi Chiarelli (1884-1947); el pesimismo que niega alguna solución posible, la ironía, la parodia y la “libre introducción en el mismo drama de elementos que antes pertenecían a distintos géneros teatrales (la farsa, la comedia y la tragedia)” (Giudice, 1999, p.41).

Aunque Chiarelli, Rosso di San Secondo, Cavacchioli, y otros autores del teatro grotesco coinciden con Pirandello en “la misma atmósfera de pesimismo hacia la vida y de desconfianza por las leyes y las normas sociales” (Op.cit. p.40); hay que dejar en claro que aunque algunas veces se trate al teatro pirandelliano como grotesco, no pertenece propiamente a ésta corriente, pues, Pirandello no se queda en lo externo, sino que ahonda en el carácter de sus personajes y sorprende al público con ciertas novedades fundamentales respecto al teatro que se venía trabajando, “tiene el gran mérito de hacer por lo menos fulgurar imágenes de vida que salen fuera de los esquemas habituales de la tradición y que, sin embargo, no puede iniciar una nueva tradición, no pueden ser imitadas, no pueden determinar el *cliché* de moda” (escrito en 1917, Gramsci, 1976, 292). Hay que tener presente que éstas novedades no se dan gratuitamente, sino que se deben, en parte, a

¹⁴ “La palabra ‘grottesco’, derivada de ‘grotta’ (gruta), designaba un dibujo extraño que servía para adornar los espacios donde no hubiera resultado poner una pintura de mayor regularidad” (Starkie, 1946, p.15).

que debido a la conciencia de las falsas certezas de la sociedad, se hace también necesario cambiar las costumbres y las formas de representación. (Guglielmino, 1971, p.211/I).

Hablando de su obra en general, toma también, como ya se dijo, elementos de las diversas corrientes y estilos que por el momento circulaban. Por ejemplo, toma del Verismo ciertos aspectos de la realidad, como la Sicilia, la miseria o el mundo de la pequeña burguesía, del tal forma que la “sicilianidad” termina siendo paradigma de la contemporaneidad (Op.cit., p.208/I), pero su intención no es la escritura como mimesis de la realidad ni la predicación social, más bien, toma lo que le sirve de ésta para crear aquel mundo inestable y subjetivo, como el caso de *Il fu Mattia Pascal* (1904), en el que Pirandello toma el asunto de una noticia según la cual a un músico de Milán lo daban por muerto y éste aprovechó la situación y no desvirtuó aquella información errónea. (Monner Sanz, 1936, p.25).

Así, el autor crea a un personaje del que, por error, se dice que está muerto, saca ventaja de esto y decide empezar una nueva vida; sin embargo, se da cuenta de que no puede construir una sin un pasado que la sustente y cuando desea volver a tomar su lugar original, ve que todos los que lo rodeaban ya se han hecho una vida, aparentemente feliz y de la que él no hace parte. Matías Pascal decía que de la única cosa que estaba seguro era de su nombre; sin embargo, hasta éste hecho esencial se pone en duda.

Usa el Verismo y el Realismo, también, como modo de demostrar que los simples “datos de hecho”, como él los llama, no bastan para crear la realidad, como lo hacía el Naturalismo al creer que con estos datos se podía simular, verdaderamente, la autenticidad de aquella representación; esto se ve, por ejemplo, en el caso de *Uno, nessuno e centomila*, cuando Pirandello, después de haber “pintado” una “realidad” con palabras (oficina del notario Stampa, en la vía del Crucifixo número 24, del año..., en reinado de Víctor Emanuel III, en la ciudad de Richieri, etc.), pone en evidencia al lector, que por más datos que tenga, no puede conocer realmente al notario Stampa, que es la figura importante de éste fragmento¹⁵:

¹⁵ No se trata, en este caso, del pacto narrativo entre autor y lector. Se trata, más bien, de una crítica que Pirandello hace, tal vez, al concepto de realidad manejado por el Naturalismo y el Verismo; que a la vez sería una crítica al concepto de realidad que muchos tienen, en el que importan los datos, los hechos perceptibles, pero, de nuevo, ninguno se detiene a pensar en sí detrás de la realidad como solo ese dato o ese hecho hay algo, algo que permita que se

-¿Estoy todavía? ¿En el número 24? ¿Conocen todos al notario Stampa?

Oh, entonces podemos estar seguros de no equivocarnos. El notario Stampa allá, que todos conocemos. ¿Está bien? Pero yo estaba, al entrar en la oficina, en un estado de ánimo, que ustedes no pueden imaginarse. ¿Perdón, cómo podrían imaginárselo, si ahora les parece la cosa más natural del mundo entrar en la oficina de un notario (...) y si dicen que lo conocen bien todos a éste notario Stampa? (Pirandello, 1994, p.94)

La obra de Luigi Pirandello, hablando de narrativa o de drama, se basa, grosso modo, en el conflicto que hay entre vida (realidad) y forma. Dado que la vida es, como lo notan los impresionistas desde mediados del siglo XIX, un constante flujo, una ambigüedad, un continuo cambio, un eterno movimiento, los individuos tratan de construir formas (conceptos, abstracciones, generalizaciones, imágenes), que hagan de ésta vida algo más estable, más concreto, algo que puedan, supuestamente, aprehender. De éste modo, el hombre trata de darle sentido a su vida y a la de los demás; sin embargo, también éstas formas que él crea, al igual que la vida, son mutables, lo que termina en una constante incerteza. (Migliore, 2001, p.101-2). El problema, entonces, resulta cuando el hombre trata de aprehender y de darle forma a lo que es inaprensible e informe, como la vida o las personas; pues todo el tiempo se le escapan, todo el tiempo cambian, dado que no son realidades objetivas ni en sí.

Su obra es bastante extensa en cantidad; sin embargo, a lo largo de ésta, maneja más o menos la misma idea del mundo y del ser humano como relativos, como cambiantes, como múltiples. En sus textos, Pirandello tiene imágenes a las que recurre insistentemente, incluso, algunas veces sin cambios considerables en cuanto al vocabulario, como la del reconocimiento en el espejo o la de las palabras vacías de un sentido que sea común a todos. Según Adriano Tilgher (Lawrence,

conozca a una persona y, sobre todo, si ese hecho o ese dato es visto e interpretado por todos del mismo modo, pues, a la manera de la concepción impresionista del mundo, todo es movimiento, cambio constante, ya que la “realidad” no es un ser ya dado sino un volverse.

1970, pp.61-2), Pirandello maneja más de 31 temas en su obra; sin embargo, se los podría reducir a 3 temas principales, que son las más recurrentes en su escritura:

1. Relatividad de la verdad: Cada persona tiene su versión de la realidad, porque cada uno mira el mundo de un modo diferente y ésta, y no otra, es su verdad; de manera que hay tantas verdades como individuos hay en el mundo.
2. La incerteza de la personalidad: Las personas, normalmente, están convencidas de quiénes son; sin embargo, lo que uno piensa ser no coincide con lo que los demás piensan, incluso, la persona misma no se podría definir como un uno homogéneo, pues cada día, en cada año, en cada situación y con cada persona, se comporta de una manera diferente, que la hace, de algún modo, indefinible. Así, hay tantas versiones de una misma persona como personas y situaciones hay en el mundo que la circunda.
3. Vida vs. Forma: Vida es un flujo de energía que circula por todo el universo, forma son las ideas, filosofía, ciencia, arte y religión que construye el hombre. Las personas tratan de establecer un terreno común, un punto en el que realmente se logre la comunicación, pero como ésta tentativa no tiene resultado, la vida “real”, lo que cada uno “es”, se debe poner la máscara que la sociedad le impone, es decir, las convenciones sociales, las formas, los conceptos, las apariencias; lo que la sociedad piensa que cada persona es o debería ser. Así, la vida se convierte o usa la forma que la sociedad le asigna, y el drama ocurre cuando el individuo es consciente de que lo que se ve es su máscara y no su verdadero rostro.

Así, la escritura de Pirandello, en términos generales, es, según el crítico Mac Clintock, pesimista, porque en sus obras expresa que todo carece de valor absoluto y que la comunicación entre humanos es imposible, dado que cada uno le da un sentido diferente a las palabras¹⁶ (Neglia,

¹⁶ Pirandello, en *Seis personajes en busca de autor* dice: “Y cómo podemos entendernos si en las palabras que yo digo, pongo el sentido y el valor de las cosas como son dentro de mí; mientras quien las escucha, inevitablemente, las asume con el sentido y con el valor que tienen para sí, del mundo como aquel lo tiene dentro. Creemos entendernos; ¿no nos entendemos nunca!”

1970, p.31). En su obra Pirandello no busca soluciones, porque sabe que no hay solución posible, sencillamente, muestra las imposibilidades del mundo, razón por la cual, sus personajes tienden más al pensamiento que a la acción. Según Octavio Paz, tal vez es “el poeta dramático que ha llevado más lejos la revelación de la ‘irrealidad’ del hombre. Para los antiguos, el mundo reposaba sobre sólidos pilares; nadie ponía en duda las apariencias porque nadie dudaba de la realidad. En la edad moderna, aparece el humor, que disocia las apariencias y vuelve real lo irreal, irreal lo real” (2003, p.217).

De éste modo, el autor pone de manifiesto que aquellas cosas que siempre se consideraron y aun hoy algunos consideran como estables y homogéneas, como definibles y aprehensibles, son, más bien, todo lo contrario; por eso, aunque las obras de Pirandello existen hace ya varios años, siguen hoy siendo contemporáneas, pues “para el lector todavía hay un comentario acerca de la vida y del modo de pensamiento que él puede reconocer” (Fiskin, 1948, p.43). El hecho de que algunas de sus preocupaciones coincidan con las de los impresionistas o los decadentes, por ejemplo, demuestra la relevancia y la permanencia de sus temas.

Ésta heterogeneidad de los mundos que nos muestra Pirandello, éste desmantelamiento de la univocidad en el momento de interpretar la realidad, empieza con *L'esclusa* (1901), en la que una mujer es acusada de serle infiel a su marido con otro hombre y, a causa de esto, echada de la casa, hasta el punto en que llevada por la presión de ésta suposición que recaía sobre ella, termina haciendo realidad la acusación de su marido y lo engaña con aquel hombre que él difamaba. Así, la mujer, finalmente, termina usando una de las máscaras que la sociedad le imponía, termina siendo lo que la sociedad, equivocadamente, aseguraba que ella era.

Otro ejemplo de éste tomar la máscara que la sociedad impone se ve en *Enrico IV* (1921), en donde el personaje crea, conscientemente, un mundo de loco que para él representa un escape y el cual encuentra más real que el supuesto mundo real que hay afuera, pues en éste, la gente no es lo que “realmente” es, sino que toma la máscara de lo que aparenta ser y finalmente termina siendo para los demás, porque esto es lo único que las otras personas pueden percibir. Así, también Enrico toma la máscara que la sociedad le impone y así, de acuerdo con la idea que ésta tenía, Enrico termina viviendo como un loco.

Ésta multiplicidad de verdades también se evidencia en *Così è, se vi pare* (1917), donde la gente de un pueblo tiene versiones diversas acerca de tres nuevas personas que llegan al lugar. Varias versiones de la verdad circulan acerca de todos los personajes, de manera que se vuelve imposible descubrir cual de todas aquellas es la “verdad real”. De éste modo, el contraste entre realidad y apariencia le sirve para reforzar la idea de cómo no hay una única verdad en el mundo, pues cada persona ve el mundo según su propia verdad, “cada cual lleva su verdad, que no corresponde a la realidad, sino que se torna el fantasma (ficción) de cada uno. Ésta sería la única realidad, porque es creada por cada cual, por su propia imaginación” (Kupareo Raimundo, 1966, p.111).

Sin embargo, ésta idea no fue aceptada o entendida por todos en su momento, como lo evidenció el crítico Antonio Gramsci, el 5 de octubre de 1917, hablando del estreno de la obra anteriormente nombrada, respecto al argumento de la cual dice: “La verdad en sí no existe. La verdad no es otra cosa que la impresión personalísima que cada hombre obtiene de determinados hechos. Ésta afirmación puede ser (más bien lo es evidentemente) una tontería, un pseudojuicio emitido por un bromista agudo, para obtener frente a los incompetentes un éxito de superficial hilaridad” (1976, p.281).

De cualquier modo, la racionalidad de los personajes, que se caracteriza por las diversas visiones e interpretaciones que hacen del mundo, de las personas y de las cosas, el “sentimiento de lo contrario”, para usar el término del autor, es típica de la obra pirandelliana. Es lo que el mismo Luigi Pirandello ha llamado “teatro del espejo”, que se refiere a la intención o casualidad que tienen sus personajes de “verse vivir”, es decir, de ser conscientes de sí mismos y de sus acciones, de escudriñarse y reflexionar acerca de su vida. Así, el personaje que vive inmerso en su mundo, un día se da cuenta de la “realidad”.

“Cuando uno vive, vive y no se ve. Ahora bien, haced que se vea en el acto de vivir, presa de sus pasiones, poniéndolo frente a un espejo: o queda atónito y desconcertado ante su propio aspecto, o desvía la mirada para no verse, o, indignado, escupe a su imagen, o levanta airadamente el puño cual si fuera a destrozarla. Y si lloraba, ya no puede llorar y, si reía, no puede ya reír. De esto deriva a la postre, forzosamente, una desventura” (Kupareo Raimundo, 1966, p.199). En ese momento, entonces, “nace un problema a la fuerza. Éste problema es mi teatro”, decía Luigi Pirandello en una entrevista realizada por el *Corriere della sera*, el 28 de febrero de 1920. (Mazzacurati, 1994, p.19).

Fuera de estos elementos en la temática, Pirandello innova, en el caso específico del teatro, en el movimiento de los actores en la escena: “El espectáculo ya no tiene lugar solo en el escenario sino que se extiende a otras partes del teatro. Por lo tanto, el espectador se siente parte de todo lo que le pasa a su alrededor y vive pendiente de lo inesperado” (Neglia, 1970, p.37). Esto ocurre, por ejemplo, con *Ciascuno a suo modo* (1924), obra que según Martin Esslin, en su artículo del *New York Times* (25 de junio de 1967) *One autor in search of Pirandello*, da para considerar a

Pirandello como precursor del *happening*¹⁷ (Op.cit. p.21). En dicha obra, la acción debe empezar en la calle, afuera del teatro; donde un chico debe repartir a los asistentes periódicos en los que se habla acerca de un asesinato cometido, supuestamente, por uno de los que actuará en la obra. Mientras los espectadores entran al teatro, habrá tres caballeros que tratan de convencer a una dama para que entre a ver la representación teatral, y así, durante toda la obra, habrá interrupciones que aunque parecen hechos de la vida real, son parte de la actuación.

Éste “teatro dentro del teatro”, para usar los términos de Pirandello, es trabajado, específicamente, en la trilogía formada por la ya nombrada *Ciascuno a suo modo* (1924), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) y *Questa sera si recita a soggetto* (1930). En *Sei personaggi in cerca d'autore*, sin duda, una de las obras más conocidas del autor, un grupo de seis personajes acude a un director de una obra de Pirandello, quien los pone a representar papeles que interfieren con sus convicciones éticas. Los personajes interpretan éstas situaciones de maneras diferentes a las que el director desea, pues, para cada uno, la situación es una tragedia de la cual él es el centro, mientras que para el director ésta tiene otro significado (Fiskin, 1948, pp.45-6).

Esto pone de manifiesto, entre otras cosas, la posición del autor respecto al escritor y a su escritura: “Si él ha creado verdaderamente caracteres, si ha metido en la escena hombres y no maniqués, cada uno de ellos tendrá un modo particular de expresarse, por lo cual, al leer, un trabajo dramático debería resultar como escrito por tantos y no solo por su autor, como compuesto, por ésta parte, por los propios personajes, en el foco de la acción, y no por su autor” (Pirandello, en: Luti, 1979, p.156).

¹⁷ *Happening* es una manifestación artística, surgida en la década del 50 del siglo XX, que se caracteriza por la participación del público.

Se cuestiona, entonces, el carácter ficcional de los personajes o su independencia respecto al autor, como escribe Pirandello en *La tragedia de un personaje*: “somos seres vivos, más vivos que los que respiran y alternan; quizás menos reales, pero más verdaderos (...) quien nace personaje, quien tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede mofarse hasta de la muerte, porque no muere jamás. Morirá el hombre, el escritor, instrumento natural de la creación; pero la criatura es imperecedera” (Monner Sans, 1936, pp.51-2). Así, no solo resalta la importancia de la labor escritural en el momento de dar voz independiente a cada uno de los personajes, sino que también es consciente de que estos perdurarán en el tiempo, independientemente de su creador.

Habiendo visto ya, grosso modo, cómo maneja Pirandello el tema de la subjetividad, de la oposición entre vida y forma, y de la multiplicidad de verdades; será preciso pasar a revisar, de un modo más específico, estos elementos característicos de su obra *Uno, nessuno e centomila*, cuyo estudio es el propósito específico de éste trabajo.

2.3. Uno, nessuno e centomila

C'è forse una realtà sola, una per tutti?
Ma se abbiamo visto che non ce n'è una neanche per ciascuno di noi,
poichè in noi stessi la nostra cangia di continuo!
E allora?

Luigi Pirandello

Como se vio anteriormente, los grandes temas de Luigi Pirandello (según la crítica clásica italiana) son la relatividad de la verdad (cada persona tiene su versión de la realidad, hay tantas verdades en el mundo, como personas hay en él); la incerteza de la personalidad (las personas actúan

según las diferentes situaciones a las que se enfrentan y según las personas con las que interactúan, así, se tiene que cada quien es uno diferente para cada una de las personas que lo conocen y para sí mismo, llegando, entonces, a ser cien mil); y el conflicto vida vs. forma (la vida es un flujo que suele estar obligado a tomar la forma, que son las diferentes construcciones que el hombre hace. Así, el individuo, para vivir en la sociedad, debe ponerse las máscaras ofrecidas por ésta, en lugar de mostrar su verdadero rostro).

Estos tres grandes temas se hacen evidentes en *Uno, nessuno e centomila*, publicada en 1925, después de 15 años de trabajo. Ésta novela que, según Pirandello, debería haber sido el proemio a su producción teatral y que, sin embargo, termina como un epílogo; narra la historia de Vitangelo Moscarda, para él, hijo de un banquero; para los demás, hijo de un usurero. Un día descubre que para la sociedad no es el mismo Vitangelo Moscarda que piensa ser para él, pero reflexionando un poco más, se da cuenta de que ni siquiera él, Vitangelo Moscarda, es para sí mismo, ahora, lo que había pensado ser para sí y para las demás personas antes.

Es el drama de una persona que estando viva, no se puede ver vivir, que siendo él, no puede saber cómo es. Es el drama del sujeto que siendo consciente de sí mismo y de sus acciones, termina por desconocerse y por pensar que es uno, en apariencia; ninguno, para sí mismo; y cien mil, para las diversas personas de la sociedad.

El tema más visible en ésta obra es la fragmentación del sujeto en sus múltiples personalidades que hacen imposible aprehenderlo y definirlo dado que, en cada situación, en cada época y con cada persona, su modo de actuar, de pensar y hasta su apariencia física cambian. Inclusive, en muchas oportunidades, el mismo individuo se sorprende viendo su reflejo en un espejo físico o

mental, dado que no es capaz de reconocerse en una imagen o en una acción que, supuestamente, es lo que lo define exteriormente y lo hace reconocible a otros como un individuo. De ahí, se parte a ver del mismo modo a la sociedad y a la supuesta realidad, por lo cual, se plantea que aunque el hombre viva en comunidad, la comunicación es imposible, pues ésta nunca tendrá un sentido objetivo, por lo que Pirandello termina por concientizar al lector de que aunque el hombre viva con otros, siempre estará aislado en sus propias percepciones y en sus propios pensamientos, ya que no es posible que sean conocidos, exactamente, por los demás.

Así, se tiene que “nada es verdadero, nada existe. Y si algo existe es la ilusión creada por cada cual, a su manera. Pero no lo olvidemos: la misma ilusión sería algo estable si perdurara” (Kupareo Raimundo, 1966, p.108). Naturalmente, hay que entender que según ésta concepción no es que se piense que no existen cosas materiales o hechos fácticos en el mundo per se. Se refiere, más bien, a que no hay absolutos, a que un objeto es algo para cada uno, a que un hecho significa algo para cada quien. Éstas significaciones y modos de ver el mundo no son iguales para todos y, sobre todo, nadie puede saber cómo son exactamente para los demás.

Es importante hacer ésta última aclaración dado que algunas personas, como se ejemplificó anteriormente, entendieron las ideas de Pirandello erróneamente, como cita Gramsci a un crítico de apellido D’Amico: “es bien cierto que, en sentido absoluto, nuestra personalidad es siempre idéntica y una, del nacimiento al más allá; si cada uno de nosotros fuese ‘tantos’ como dice el padre de los *Sei personaggi*, cada uno de estos ‘tantos’ no tendría ni para gozar los beneficios ni para pagar las deudas de los otros que lleva en sí (...)” (1976, p.67-8).

Estos problemas que plantea el autor son, supuestamente, inherentes al ser humano; sin embargo, solo aquellos que son conscientes de ello lo “padecen”. Éste tomar conciencia es posibilitado, como se vio en el capítulo anterior, por aquella concepción cambiante e inaprensible del mundo, dados los cambios en la sociedad de aquella época, lo cual permite al hombre reflexionar y darse cuenta de que no hay absolutos, de que lo que está puede ser cambiado. Se evidencia “la noción de que existe una pluralidad de valores, de que son incompatibles; toda ésta idea de pluralidad, de lo inagotable, del carácter imperfecto de las respuestas y los arreglos humanos; y de que ninguna respuesta puede reclamar perfección y verdad” (Berlin, 2000, pp.192-3).

Como Pirandello es consciente de que si ésta es una condición intrínseca al hombre, no puede ser cambiada; tampoco trata de hacerlo a través de sus letras. Su intención es, más bien, hacer conciencia de la situación y de algún modo convencer al lector de ello. Por esto lo llama y le habla directamente, “se hace analista y se produce en una invasión simulada en la intimidad del lector, para igualarlo a sí mismo y convencerlo de que no es solo espectador de acontecimientos extraños y alienantes, sino testigo de una historia que, potencialmente, es espejo de su propia alienación inconsciente (...)” (Mazzacurati, 1994, p.82).

En las conclusiones que Vitangelo Moscarda, el protagonista de *Uno, nessuno e centomila*, saca tras reflexionar acerca de su identidad, de quién es para él mismo y de quién es él para los demás (Pirandello, 1994, pp.29-30), se ve el problema de la relatividad de la verdad:

1. Que yo no era para los otros aquel que hasta ahora había creído ser para mí.
2. Que no podía verme vivir.

3. Que no pudiendo verme vivir, resultaba extraño a mí mismo, es decir, uno que los otros podían ver y conocer, cada uno a su modo, y yo no.
4. Que era imposible ponerme delante de éste extraño para verlo y conocerlo; yo podía verme, no verlo.
5. Que mi cuerpo, si lo consideraba desde afuera, era para mí como una aparición de ensueño; una cosa que no sabía que vivía y que permanecía allí, a la espera de que alguno la tomara.
6. Que, como la tomaba yo, éste cuerpo mío, para ser a veces quien quería y quien sentía, del mismo modo lo podía tomar cualquier otro para darle una realidad a su modo.
7. Que finalmente aquel cuerpo, por sí mismo, era tanto nada y tanto ninguno, que un soplo de aire lo podía hacer estar hoy y mañana llevarse.

Teniendo en cuenta ésta actividad reflexiva de Vitangelo Moscarda, se podría entender al personaje desde la figura del humorista, planteada por el mismo Luigi Pirandello en un curso de conferencias dictadas en el Instituto Superiore di Magistero, de Roma, donde dio clases durante muchos años. Del ensayo *El Humorismo* hay dos versiones: la primera, de 1908, y la segunda, aumentada, con la que se trabaja en éste texto, del año 1920. Éste ensayo nace del contraste que existe entre apariencia y realidad, o forma y vida, que, como ya se ha dicho anteriormente, no son equivalentes. Así, entonces, hace una diferencia entre el cómico y el humorista, pues, el primero, al advertir lo contrario, se ríe inmediatamente; el segundo, en cambio, reflexiona y, en cierto sentido, se compadece.

Lo cómico es precisamente un *darse cuenta de lo contrario*. Pero si ahora interviene en mí la reflexión, (...) ya no me puedo reír como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando en mí, me ha hecho superar aquella primera advertencia, o, mejor dicho, me ha hecho adentrarme en ella: de aquel primer *darme cuenta de lo contrario* me ha hecho pasar a éste sentimiento de *lo contrario*. Y en esto reside toda la diferencia que hay entre lo cómico y lo humorístico. (Pirandello, 1920, p.1035).

El humorista, entonces, es un conciente de la “realidad” que lo circunda, y no es que le guste ni que la tome a la manera de los naturalistas, sino que reflexiona sobre ella, hasta el punto en que, de sus reflexiones, resulta la descomposición de toda “realidad” que antes se considerara como estable, como definible. Empieza por darse cuenta, por ejemplo, de que la imagen que cada uno tiene de sí mismo, tal vez, no es la realidad de su ser, ¿el hombre se ve realmente como es o como quiere ser?, así, “a través de lo ridículo de éste descubrimiento, el humorista verá el lado serio y doloroso, desmontará ésta construcción ideal, pero no para reírse de ella solamente, y, en lugar de indignarse, incluso riéndose, la compadecerá” (Op.citp., p.1060).

Ese reflexionar, ese pensar en el hombre no terminará jamás, porque “la sed de saber será siempre ardiente, nunca se extinguirá la facultad de desear, y, por desgracia, nadie ha dicho que la felicidad de los hombres consista en el progreso” (Op.citp. p.1050). Bien se ha dicho que el conocimiento no siempre porta consigo la felicidad y, en éste caso, “induce a reflexionar en la tristeza de los hombres, que se debe con frecuencia a la tristeza de la vida, a los males de que está llena y que no todos saben o pueden soportar” (Op.cit. 1049). Induce a reflexionar, entonces, acerca de que si no hay en sí, si no hay un fin verdadero al que todos puedan aspirar, entonces, habrá que darle importancia a algo que le permita al hombre seguir viviendo; sin embargo, el hombre sabrá que ésta cosa a la que le da importancia es una creación, un constructo, y que no es el mismo para todos.

Para un escritor humorista como Pirandello, las cosas, entonces, no pueden aparecer tan claras y tan homogéneas, dado que así tampoco se dan en la “vida real”, y es por esto que en *Uno, nessuno y centomila*, la narración aparece al lector como un conjunto de cambios en los que el personaje, Vitangelo Moscarda, a veces tiene monólogos interiores, a veces le habla a otras personas del

universo de la narración y, en otras ocasiones, le habla al lector. Del mismo modo, cambia permanentemente de ideas y planea acciones que, en momentos, pueden llevar a dar la impresión de desorden pero que, sin embargo, intentan dar cuenta del fluir de las ideas y las percepciones del hombre del modo como ocurren en su interior. Según Luigi Pirandello:

¿Orden? ¿Coherencia? ¡Pero si nosotros tenemos dentro cuatro, cinco almas en lucha entre ellas: el alma instintiva, el alma moral, el alma afectiva, el alma social! Y según predomine ésta o aquella, se compone nuestra conciencia; y nosotros consideramos válida y sincera aquella interpretación ficticia de nosotros mismos, de nuestro ser interior que ignoramos, porque nunca se manifiesta del todo, sino a veces de un modo, a veces de otro, tal como quieren los casos de la vida. (Op.citp. pp.1073-4).

El humorista, escritor o no escritor, gracias a su reflexión, se da cuenta de la inexistencia de los absolutos, se da cuenta de las infinitas contingencias, por lo cual, según el mismo Pirandello, ve al mundo en mangas de camisa. Al darse cuenta de lo anterior, desmitifica ciertas cosas, vuelve profano lo que antes era sagrado y, de éste modo, ve y muestra los diferentes engranajes que existen para componer lo que se ha entendido como mundo, porque para el humorista todo sí se desdobra en un no, en una incerteza, en una multiplicidad, en la que el hombre está siempre fuera de tono, en el “no puede nacer un pensamiento sin que en seguida no le nazca otro opuesto, contrario; a quien por una razón que tenga que decir sí, en seguida le surjan dos o tres que le obliguen a decir no; (...) de un hombre que no puede entregarse a un sentimiento sin advertir en seguida algo dentro de él que le hace una mueca y le turba, le desconcierta y le enfada” (Op.cit. p.1049).

La conciencia de ésta contingencia, en *Uno, nessuno e centomila*, ocurre cuando Vitangelo Moscarda se está mirando en un espejo y su esposa le hace notar que tiene la nariz torcida hacia la derecha, cosa de la que él no se había dado cuenta hasta ese momento: “tenía 28 años y siempre,

hasta ahora, había considerado mi nariz, si no exactamente bella, al menos sí muy decente, como todas las otras partes de mi persona. (...) El descubrimiento imprevisto e inesperado de aquel defecto, por eso, me fastidio como un castigo inmerecido” (Pirandello, 1994, p.4). Por eso, empieza a preguntarse si la manera en la que él se ve es la misma en la que lo ven los demás pero, sobre todo, por ahora, importa la pregunta que se hace él acerca de sí mismo pues siente que no puede saber exactamente cómo es, dado que nunca puede verse. Lo más cercano a una visión de sí mismo es un espejo y; sin embargo, no se ve él mismo, ve su reflejo: “sabemos que el espejo hace un buen trabajo de reflejo, pero éste es imperfecto: un espejo es solo un espejo y estamos siempre de éste lado de él” (Lawrence, 1970, p.75).

El personaje, al ser conciente de su exterioridad, se aterra, dado que, a diferencia del niño que reconoce su cuerpo, Vitangelo Moscarda no lo reconoce, pues no sabía que era exactamente así: “¿Por qué debía ser yo éste, así? Viviendo, yo no representaba ninguna imagen de mí. ¿Por qué debía, entonces, ver aquel cuerpo como una imagen necesaria de mí? (...) Yo podía muy bien no conocerme así. ¿Si no me hubiera visto en un espejo, por ejemplo? (...)” (1994, p.27); y, además, no acepta que su persona sea reducida, por los demás, a éstas formas: “yo era para todos, sumariamente, aquel pelo rojizo, aquellos ojos verdosos y aquella nariz; todo aquel cuerpo que para mí no era nada; eso: ¡nada!” (Ibídem).

Según José María Monner Sans, “el hombre, al vivir, plasma su correspondiente forma, pero cuando logra conciencia de ésta, germina en él el tormento metafísico porque se ve vivir. ‘Conocerse es morir’” (1936, p.33). En el ensayo *L'umorismo* (1920), Pirandello dice: “¿Por qué tenemos que ser precisamente así? –nos preguntamos, tal vez, ante el espejo -¿Por qué hemos de tener ésta cara, éste cuerpo? En nuestra inconciencia levantamos una mano, y el gesto nos deja asom-

brados. *Nos vemos vivir*” (pp.1066-7). Con esto, el autor se refiere al momento de autoconciencia, cuando el hombre se da cuenta de que tiene una exterioridad por la que los demás lo reconocen.

Sin embargo, aunque en el mencionado ensayo, en éste sentido el hombre se vea vivir, en *Uno, nessuno e centomila* (1925) dirá, por el contrario, que el hombre no se puede ver vivir, dado que lo que reconoce en el espejo no es más que su reflejo. No es él, vivo, natural sino, más bien, una suerte de actuación: él actúa ante el espejo, “como el objetivo de una máquina fotográfica, frente al cual se está normalmente posando, construyendo así una imagen voluntaria, inauténtica de sí” (Mazzacurati, 1994, p.18); y es por eso, explica, que el hombre se sobresalta tanto cuando se “sorprende” haciendo algo inconcientemente, porque no sabía que actuaba así, que los demás podían verlo de ese modo sin él darse cuenta y sin él ser conciente de aquello que hace y que los otros ven.

De todo esto, resulta el principal problema que descubre Vitangelo Moscarda respecto a su propia persona, y es que él no puede fijar una imagen de sí mismo que sea la que ven los demás, pues todo el tiempo, para él, su imagen es su autorepresentación; aunque él quisiera ver al Vitangelo Moscarda que ven los demás desde el exterior: “Y me fijé de ahora en adelante éste desesperado propósito: de andar siguiendo a aquel extraño que estaba en mí y que se me escapaba; que no podía parar delante de un espejo porque, de inmediato, se convertía en mí, como yo me conocía, aquel que vivía para los otros y que yo no podía conocer, que los otros veían vivir y yo no. Lo quería ver y conocer también yo, así, como los otros lo veían y lo conocían.” (Pirandello, 1994, p.174).

Vitangelo Moscarda, al darse cuenta de que él mismo no se puede ver vivir, aunque los demás sí puedan verlo; trata, sin éxito, de capturar la imagen que los demás tienen de él. Trata de ver a Vitangelo desde afuera, no trata de verse, sino de verlo: “¿Es posible? Mi esfuerzo supremo debe consistir en esto: no verme *en mí*, sino ser visto *por mí*, con aquellos ojos míos pero como si fuera otro: aquel otro que todos ven y yo no” (Op.citp. p.24). Vitangelo resulta siendo cien mil personas diferentes, para sí mismo y para los demás: “repito, creía todavía que era uno solo éste extraño: uno solo para todos, como solo uno creía ser yo para mí. Pero pronto mi atroz drama se complicó: con el descubrimiento de los cien mil Moscarda que yo era para los otros pero también para mí, todos con éste único nombre Moscarda, feo hasta la crueldad” (Op.citp. p.20).

Vitangelo Moscarda logra la autoconciencia gracias a sí mismo y, sobre todo, a los otros, y, entonces, nace en él la angustia de su persona. “La realidad que tengo yo para ustedes está en la forma que ustedes me dan; pero es realidad para ustedes y no para mí; la realidad que ustedes tienen para mí está en la forma que yo les doy; pero es realidad para mí y no para ustedes; y para mí mismo yo no tengo otra realidad sino aquella forma que logro darme.” (Op.citp. p.54).

Entonces solo se puede conocer al otro a través de las diversas formas que se le dan, es decir, el conocimiento que un sujeto tiene de otro es tan personal como subjetivo. El sujeto conoce a través de las formas que asigna según algunos aspectos físicos, comportamentales o actuaciones del otro. Esto lleva a que Vitangelo Moscarda se queje porque los otros lo quieren juzgar como un todo a pesar de solo conocer algunas de sus partes y, en éste sentido, su inconformidad se refiere tanto a su exterior como a su interior.

Pues bien, por un acto, no se debería juzgar a toda la persona, ni se debería tomar éste como una constante, pues que el individuo haya actuado de cierta manera una vez, no obliga a que lo haga del mismo modo una segunda: “Ya. ¿Pero qué pretenden decir con esto? ¿Qué los actos como las formas determinan la realidad mía y la de ustedes? ¿Y cómo? ¿Por qué? Que sea una prisión, nadie lo puede negar (...) son una prisión y la más injusta que se pueda imaginar” (Op.citp. p.76). Ésta misma reflexión se la hacía el padre en *Sei personaggi in cerca d'autore*: “nos percatamos, quiero decir, de que no participamos del todo en ese acto, y que sería por tanto una atroz injusticia juzgarnos solo por él, tenernos enganchados y suspensos, en la picota, toda una existencia, ¡como si ésta se hubiera concentrado toda en aquel acto!” (Pirandello, 2003, pp.61.2)

Según Moscarda, un individuo no se debería conocer por su aspecto físico, porque, en primer lugar, es algo que ni siquiera fue escogido por él y, segundo, no dice nada acerca de lo que tiene en su interior. Sin embargo, esa es una de las maneras en la que los hombres se pueden conocer entre sí, por lo cual, se confirma que el conocimiento real y completo del otro no es posible:

Para los otros que miran desde afuera, mis ideas, mis sentimientos tienen una nariz. (...) ¿Qué relación hay entre mis ideas y mi nariz? Para mí, ninguna. Yo no pienso con la nariz (...) ¿Pero los otros? ¿Los otros que no pueden ver dentro de mí mis ideas y ven desde afuera mi nariz? Para los otros mis ideas y mi nariz tienen tanta relación, que si aquellas, digamos, fueran muy serias y éste por su forma muy gracioso, se pondrían a reír (...). (Pirandello, 1994. p.18).

Del mismo modo ocurre con lo que Pirandello llama “datos de hecho”, es decir, informaciones sobre una persona que, grosso modo, se supone llevan a saber quién es, sin embargo, según Vitangelo Moscarda, no dicen nada de la persona, nada de su realidad: “¿De qué hechos quieren

hablar? ¿Del hecho de que yo nací, año tal, mes tal, día tal, número tal, del señor Tal de Tales y de la señora Tal de Tales, bautizado en la iglesia madre a los seis días; mandado a la escuela a los seis años, casado a los 23 años; de estatura un metro y 68, pelo rojo, etc. etc.? (...) Datos de hecho, dicen ustedes. ¿Y quieren deducir mi realidad?” (Op.citp. p.79).

Entonces, se podría decir que Vitangelo Moscarda solo podría conocerse verdaderamente a través de la conjunción de las versiones que los demás tienen de él, sin embargo, es a pesar de ellas, y de las mil versiones que también él tiene de sí mismo, que no puede conocerse como un sujeto uno, pues cada uno le da una realidad diferente a las personas y a las cosas según se relacione con ellas y, evidentemente, ésta realidad nunca va a ser una, dado que es subjetiva y circunstancial.

Conozco a Tizio¹⁸. Según el conocimiento que tengo, le doy una realidad: para mí. Pero ustedes también conocen a Tizio, y es cierto que aquel que conocen ustedes no es el mismo que conozco yo, porque cada uno de nosotros lo conoce a su modo y le da a su modo una realidad. Ahora, también para sí mismo Tizio tiene tantas realidades para cuantos de nosotros conoce, porque de un modo se conoce conmigo y en otro se conoce con ustedes y con un tercero, con un cuarto y así sucesivamente. (Op.cit. p.76).

Así, se tiene que, en lo personal, no hay una sola realidad, pues ésta cambia según las diferentes personas con las que el sujeto interactúa, las diferentes situaciones en que se ve envuelto y las diferentes etapas que vive. En lo social, tampoco se tiene una única realidad, pues, del mismo modo, cambia para cada persona, y esa realidad personal cambia también, como ya se dijo. Entonces, habría cien mil realidades personales y otras cien mil en la sociedad, de lo cual, resultaría en la ilusión de una, en la realidad de ninguna y en la práctica de cien mil.

¹⁸ Tizio es un nombre que se usa en lengua italiana para hablar de alguien cuyo nombre se ignora o que es un yo inespecífico. En español, el equivalente de este sería Zutano, Fulano o Mengano. Sin embargo, en la traducción de este fragmento se ha optado por dejar el nombre Tizio, con ésta aclaración pertinente.

Vitangelo Moscarda, al darse cuenta de que estando en él no se podía conocer como los demás lo conocían, pues se daba él mismo su propia realidad subjetiva, se creaba él mismo su propio yo; tiene el deseo de estar solo, pero no separado de los demás, permaneciendo compacto, monocéntrico y egocéntrico, sino que busca estar solo, sin él, sin máscaras. Busca actuar y verse actuar inconcientemente, de manera que se pudiera ver desde afuera, como si viera a un extraño, como lo vería otro, y no como se vería él mismo “actuando” concientemente ante el espejo. Trata de lograr esto apartándose, entonces, de toda forma que él pudiera darle a su propio ser, de toda subjetividad hacia sí mismo, pues, dice que “cesando cada afirmación de ustedes, cesa la intimidad misma de su conciencia”. (Op.cit. p.17).

Así el individuo de tanto buscarse como centro, termina descentrándose, pues al querer buscarse siempre como un uno central, se encuentra, más bien, con muchos que dependen de la periferia. Esto hace que se pierda, y cuestione todo el tiempo lo que antes le parecía que era real. Pierde, entonces, su “seguridad ontológica”, entendida ésta, según A. Giddens como “la confianza que la mayor parte de los seres humanos tenemos en la continuidad de nuestra identidad y en la continuidad de nuestros entornos sociales y naturales de acción” (en: Beriain, 2000, p.99); dado que lo improbable se vuelve probable y se “institucionaliza” la duda.

Entonces, en ésta búsqueda de su unidad, Vitangelo Moscarda llega a ser considerado socialmente como un loco, especialmente, cuando dice que quiere retirar su parte del banco, herencia de su padre, para él, banquero, para los demás, usurero; precisamente, para no ser considerado del mismo modo en que era considerado su progenitor. “El Dios que en mí quería sacar el dinero del banco para que yo no fuese llamado más usurero, era un Dios enemigo de todas las construcciones” (Pirandello, 1994, p.169).

Teniendo que el individuo no se puede conocer, dado que no se puede ver y, así pudiera hacerlo, cambia en todo momento, por lo cual es inaprensible y fragmentado; y que, dado que nadie se puede conocer completamente, tampoco puede conocer a los otros, porque solo ve de ellos algunos aspectos, pero no un todo homogéneo; sucede lo mismo con el mundo alrededor, pues cada cosa es vista subjetivamente; lo que resulta en un mundo relativo, un mundo que genera escepticismo.

Entonces, aun sabiendo que lo que antes se creían axiomas, ahora se develan como constructos, el hombre tiene que aprender a vivir con esto, porque tiene el “triste privilegio” de verse vivir, de ser conciente de su persona y de lo que lo rodea, por lo tanto, necesita organizar y dar forma a ese mundo que se le presenta como caótico e informe. Así, se ve obligado a ponerse aquellas máscaras construidas por y para la sociedad, lo que lo obliga a actuar dentro de ciertos parámetros “socialmente aceptados”, y que lo instalan dentro de la normalidad. Así, “cada uno se arregla la máscara como puede, la máscara exterior. Porque dentro hay otra, que suele no estar de acuerdo con la de afuera. ¡Y nada es verdad! Es verdad, sí, el mar, la montaña; verdad, la piedra; verdad, la brizna de hierba; pero, ¿el hombre? Siempre disfrazado, sin quererlo, sin saberlo, con aquella cosa que él, de buena fe, se figura ser. (Pirandello, 1920, p.1069).

Vitangelo Moscarda es conciente de esto: “Yo he perdido, perdido para siempre mi realidad y aquella de todas las cosas en los ojos de los otros (...) apenas me toco, me faltó. Porque debajo de mi propio tacto supongo la realidad que los otros me dan y que yo no sé ni podré jamás saber” (Pirandello, 1994, p.123). De éste modo, en el intento de buscar su verdadero yo, solo lo encuentra en la enfermedad, es decir, en el propio descentramiento, en el verse vivir, en el estar sin él, en el verse como un extraño, hasta que, finalmente, pierde aquella concepción subjetiva y construida

de la forma que tenía de su yo. Entonces, dice Vitangelo Moscarda, declarado loco: “Muerdo a cada momento, yo, y renazco nuevo y sin recuerdos: vivo y entero, no ya en mí, sino en cada cosa afuera”. (Op.cit. p.191).

El personaje, entonces, al buscar su unidad, se sale de sí mismo y de la sociedad. Al empezar por quererse quitar de encima aquellos “datos de hecho” que no dicen nada de su persona en sí, pero que sirven para que la sociedad lo conozca, como el hecho de ser hijo de un banquero (para otros, un usurero); hace cosas que el resto de la sociedad no entiende, como renunciar a su herencia, y por las cuales, es declarado loco.

En ésta lucha, se concientiza de muchas cosas que quiere cambiar, pero difícilmente logra hacerlo. En ésta búsqueda de su verdadera persona, el camino es degradado por los diferentes valores que tiene la sociedad y que hacen que el personaje tenga una ruptura con ésta, porque no suelen ser compatibles. En ésta incompatibilidad, entonces, se centra el principal problema del sujeto, cuyo estudio será abordado en el próximo capítulo teniendo en cuenta la teoría de Georg Lukács, que habla de un tipo de héroe novelesco que, como Vitangelo Moscarda, se encamina en una búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo degradado también.

3. *Uno, nessuno e centomila* y la ruptura con el mundo

*El árbol muere tranquilo, simple y heroicamente.
Hermosamente porque no miente, no gesticula,
no teme nada ni lamenta nada.*

León Tolstoi

*Yo no tiraba de ningún carro,
y por eso no tenía ni bridas ni anteojeras;
sin duda veía más que ellos;
pero andar, no sabía dónde andar.*

Luigi Pirandello – *Uno, nessuno e centomila*

En el capítulo anterior se trató el tema de la relatividad de la verdad, de cómo la realidad es percibida de una manera diferente por cada persona, llegando así a que haya tantas verdades como sujetos hay en el mundo pues para cada uno lo cierto es lo que él percibe, del modo en el que lo percibe. Así, cuando Vitangelo Moscarda, el protagonista de *Uno, nessuno e centomila*, se da cuenta de esto, surge en él la actitud del humorista que, al advertir el sentimiento de lo contrario (el contraste que existe entre apariencia y realidad, entre forma y vida), en lugar de reír o de ignorarlo, reflexiona.

En éste acto de reflexionar se da cuenta de que, definitivamente, la comunicación y la total objetividad es imposible en la sociedad, por lo cual, poco a poco, empieza a desear la soledad, quiere estar sin los demás, sin las construcciones sociales, incluso, quiere estar sin él. Por lo tanto, en éste capítulo la tarea será analizar esa búsqueda y para ello, se usarán algunas de las ideas del filósofo y crítico literario húngaro Georg Lukács¹⁹ (1885-1971), teniendo en cuenta que en ésta aproximación a sus ideas no se analiza la relación de éste con Hegel o su valiosa transformación al marxismo, sino, simplemente, en la búsqueda de ampliar la mirada acerca de la obra de Pirandello, se han tomado ciertas ideas del joven Lukács que resultan pertinentes para tal fin, aclaran-

¹⁹ Algunas de sus obras son *El alma y las formas* (1911), *Teoría de la novela* (1916), *Historia y conciencia de clase* (1923), *La novela histórica* (1937).

do, una vez más, que ésta interpretación no es hecha por alguien especialista en la teoría lukacsiana.

3.1. Las formas generadas por las almas

*La búsqueda no es más que la expresión,
dicho desde el sujeto,
de que tanto el objeto todo de la vida
cuanto sus relaciones con los sujetos
carecen totalmente de armonía evidente.*

Georg Lukács

Para Georg Lukács, el mundo es un lugar en donde los hombres no encuentran su patria, donde no se sienten totalmente a gusto por diferentes motivos, pero a pesar de esto, la mayoría de los hombres logra adaptarse a éstas condiciones; sin embargo, hay quienes definitivamente no lo consiguen; son los seres críticos que no aceptan ese mundo en el que les tocó vivir, son, como las llamó Lukács, las “almas”. Éstas almas crean las formas, definidas por la relación o la ruptura en mayor o en menor medida que tengan con el mundo y que se ven materializadas en las obras literarias, así surge el drama, la lírica, la novela y la épica que “no se encuentran como tesis, antítesis y síntesis en un proceso dialéctico, sino que cada una de ellas es una forma de configuración del mundo cualitativamente heterogénea con las demás” (Lukács, 1975, p.395).

La forma que expresa una menor ruptura entre el alma y el mundo es la épica, caracterizada por estar inmersa en un mundo cerrado, comunitario, en el que existen las verdades universales, el orden preestablecido y no hay individualismo, pues se trabaja por conseguir un bien común, no trabaja por su destino personal sino por el de la comunidad. El héroe épico debe su importancia a la gracia que se le ha concedido y no a su esfuerzo individual en sí, pues “el redondeo y la cerrazón del sistema de valores que determina el cosmos épico produce un todo demasiado orgánico para que pueda cerrarse en él una parte tan completamente, o tan intensamente fundamentarse en sí misma que pueda descubrirse como interioridad, devenir persona” (Op.cit, p.333).

Es un mundo en el que las posibilidades de movilidad social o económica son nulas porque las cosas deben conservar, sin mayor razonamiento, su *statu quo*. Como lo explica Octavio Paz, “es un tiempo inmutable, impermeable a los cambios; no es lo que pasó una vez, sino lo que está pasando siempre: es un presente (...) Insensible al cambio, es por excelencia la norma: las cosas deben pasar tal como pasaron en ese pasado inmemorial” (1998, p.28). La suma de éstas condiciones genera cierta seguridad en el hombre, que no sabe que puede perderse a sí mismo, que no piensa tampoco que tenga que buscarse, es un yo empírico, a diferencia del yo inteligible propio del drama.

En la épica, aunque el héroe sufre, al final logra una reconciliación con su entorno, “hay ante él un camino largo, pero ningún abismo en él (...) se perciben fuerzas amenazadoras e incomprensibles, sin embargo, estos poderes no consiguen reprimir la presencia del sentido; pueden destruir la vida, pero no confundir el ser” (Lukács, 1975, p.301). Existe un final feliz, porque ser y destino son idénticos, porque vuelve a dar forma a la comunidad, y todo el tiempo los dioses observan desde lo alto su viaje que es, según Lukács, rico en tensiones, pero ordenadamente dirigido y sin peligros.

Luego, cuando Dios se aleja del hombre, en medio de la inestabilidad y la soledad, surge la forma trágica. En ésta el héroe lucha solo y para sí mismo por una causa a la que no puede renunciar (pues es su destino), en la que la ruptura con el mundo es tan grande, que no hay negociación o reconciliación posible, pues solo hay dos caminos: el del mundo y el de la ética; y el siempre va por éste último, pues no es una decisión que pueda tomar, no es una cuestión en la que se distancien su psique y su alma, porque para él “todo lo externo le es ocasión de destino predeterminado y adecuado” (Op.citp. p.355). Para el héroe trágico no existen aventuras, solo su destino, y aunque aparentemente pudiese renunciar a muchas cosas en pro de su búsqueda, y no obtenga “nada” a cambio, gana simbólicamente en el momento de la conversión, del milagro, cuando logra “morir” antes que ceder ante el mundo.

En el drama, aunque el héroe se encuentre solo con su destino, “el diálogo presupone una elevada comunidad de esos solitarios” (Op.citp. p.312), sin embargo, es en la lírica, cuya forma de expre-

sión es el monólogo, donde esa soledad es más profunda que la de la forma trágica porque ésta última, al menos, exigía una relación con el destino.

Después del Renacimiento, con la Modernidad, las condiciones cambian, el mundo deja de ser cerrado y se abre para mostrar al hombre un abanico de posibilidades infinito en el que puede elegir, sin que su elección sea necesariamente la correcta o la mejor. El Dios del cristianismo ha abandonado al mundo y el hombre, en su soledad, solo puede buscar sentido y sustancialidad en su propia alma. Ésta ausencia de verdades absolutas, la insustancialidad, la nostalgia por los valores ausentes, la coexistencia de puntos de vista y la ambivalencia entre lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, genera una gran incerteza en el alma y con esto, la capacidad de negociar con sus principios para lograr ciertas cosas. En un mundo finito en el que no se piensa en un paraíso eterno ganado con las buenas obras, en el que una verdad vale tanto como cualquier otra, no siempre importa la ética, importa, más bien, conseguir recursos hoy para vivir bien mañana.

En éste mundo degradado, en el que la verdad y la ética se cuestionan, surge la forma de la épica degradada, la novela, que es la forma “del valor propio de la interioridad; su contenido es la historia del alma que parte para conocerse, que busca las aventuras para ser probada en ellas, para hallar, sosteniéndose en ellas, su propia esencialidad” (Op.cit. p.356). Ésta es la forma de la “virilidad madura”, es decir, de la vivencia imperfecta y subjetiva que termina en resignación.

A partir de éste momento, la literatura empieza a mostrar los defectos, las acciones comunes de cada día, la cotidianidad. El héroe se vuelve humano, con defectos, virtudes y necesidades, complejos y autodeterminación. Busca en un mundo imperfecto y si al caso encuentra solo resignación. Aquí los personajes ya no se diferencian tanto unos de otros, lo cual da paso a la interioridad del héroe, pues ésta “no es posible y necesaria más que si lo que distingue a unos hombres de otros se ha convertido en abismo insalvable, si los dioses han enmudecido y ni los sacrificios ni el éxtasis consiguen resolver sus enigmas (...)” (Op.citp. p.333).

Con esto, la actitud narrativa cambia también, pues se empieza a incluir al lector, se empiezan a mostrar elementos que van construyendo la historia y conduciendo al desenlace, a diferencia de lo que sucedía en la tragedia, por ejemplo, en la que las cosas sucedían sin una preparación, sin

un desarrollo. Es importante aquí recordar que la tragedia²⁰ no trabaja con los códigos del realismo y su evolución no es psicológica, pues no importa el pasado o el futuro, sino que es un eterno presente; en la epopeya, en cambio, sí se conoce la duración del tiempo, pero éste no afecta a los hombres ni a los destinos. La novela, a diferencia de éstas, muestra la maduración y los diferentes cambios que suceden en el pensamiento de los héroes a través del tiempo y las experiencias, “se separan el sentido y la vida y, por lo tanto, lo esencial y lo temporal; casi podría decirse que la entera acción interior de la novela es una simple lucha contra el poder del tiempo” (Op.cit. p.389).

Habiendo ya visto algunas de las formas identificadas por Lukács, se podrá pasar a profundizar un poco más en la novela, pues ésta es la forma en la que Pirandello nos muestra el alma de Vintangelo Moscarda, el héroe de *Uno, nessuno e centomila*.

3.2. La forma de la novela

La forma interna de la novela es el camino del individuo problemático hasta sí mismo (...) Tras la consecución de ese autoconocimiento el ideal hallado penetra sin duda con su luz, como sentido de la vida, en la inmanencia de ésta, pero con eso no se supera la escisión del ser y deber-ser (...)

Georg Lukács

La novela es, a grandes rasgos, una forma en la que el alma tiene una búsqueda degradada de valores auténticos²¹, en un mundo también degradado, es, según Georg Lukács una “expresión del desamparo tradicional” en la cual la ruptura entre el héroe y el mundo es insuperable. Sin embargo, no todas las novelas se materializan del mismo modo, como se verá a continuación, pues Lukács distingue tres diferentes tipos de novela occidental en el siglo XIX, dependiendo del grado de ruptura que exista entre el alma y el mundo. No hay que olvidar tampoco que existen

²⁰ Según la Academia francesa, la tragedia debía suceder en el plazo de 24 horas, en un solo espacio y en torno a un hecho central.

²¹ Estos valores no son necesariamente los que “la crítica o el lector estiman auténticos, sino aquellos que sin estar manifiestamente presentes en la novela, constituyen, de modo *implícito*, la base de la estructuración del conjunto de su universo (...) son específicos de cada novela y diferentes de una novela a otra” (Goldmann, [s.d.], p.16)

formas híbridas debido a que “los géneros se entrecruzan en intrincación insoluble, como signos del auténtico y del inauténtico buscar un fin que ya no está dado clara ni inequívocamente” (Op.citp. p.308).

- Novela del idealismo abstracto: El héroe actúa según sus ideales, bien diferentes a los del mundo; actúa según su deber ser, bien diferente al ser del mundo, por lo tanto, éste se le presenta como ajeno o imposible de ser conocido, como una melancolía por lo que fue y se quiere renovar. Sin embargo, aquí la problemática interior se presenta menos crasamente y por eso, “la falta completa de una problemática íntimamente vivida transforma el alma en pura actividad” (Lukács, 1975, p.365). La conciencia de éste héroe idealista y solitario es demasiado estrecha en comparación con la gran complejidad del mundo en el que habita, por eso, todavía intenta dar forma, intenta convertir su deber ser en el ser. Ejemplo: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra.
- Novela del romanticismo de la desilusión (o psicológica): El héroe no actúa, es pasivo, pues su alma es más amplia que el mundo y esto hace que sepa su lucha como a priori imposible, por eso se presenta una “tendencia a resolver exclusivamente dentro del alma todo lo que al alma afecta” (Op.cit. p.380). La separación entre interioridad y mundo resulta radical, la soledad de los hombres es innegable, por eso la narración se basa en los pensamientos del héroe problemático, en el análisis de su vida interior. Ejemplo: *La educación sentimental*, de Gustav Flaubert.
- Novela de la educación: El héroe, al enfrentarse a la perversidad del mundo, se va formando y va madurando. Existe en éste tipo de novela un equilibrio entre actividad y contemplación, entre voluntad de influir en el mundo y capacidad de recibir de él. Hay una “necesidad formal de que la reconciliación de la interioridad con el mundo, a pesar de problemática, sea posible; por la necesidad de buscar esa reconciliación a través de duras luchas y extravíos, pero encontrándola al final” (Op.cit. p.399).

Acá el héroe sufre una ampliación del alma que quiere vivirse actuando e interviniendo en la realidad, dejando de lado cualquier actitud meramente contemplativa o reflexiva. Para esto, cuenta con la colaboración de otras almas, que se educan y promueven entre sí, en una soledad resignada, en una comprensión de la ruptura (que no es ni protesta ni aceptación de ella, más bien solo vivencia), que no implica una renuncia completa a los ideales; sino que lleva a “un ideal de humanidad libre que entiende y afirma todas las formaciones de la vida social como formas necesarias de comunidad humana” (Op.cit. p.400) Ejemplo: *Wilhelm Meister*, de Wolfgang von Goethe.

Habiendo visto ya, grosso modo, estos tres diferentes tipos de novela, se podría clasificar a *Uno, nessuno e centomila* de Luigi Pirandello, como un género híbrido entre el tipo de novela del idealismo abstracto y aquel del romanticismo de la desilusión, debido a que comparte características de estos dos.

Se podría ver a ésta obra de Pirandello como una novela del idealismo abstracto debido a que su personaje principal, Vitangelo Moscarda, lucha por un ideal absolutamente imposible de llevar a cabo en el mundo en el que él vive, pues su intención de vivir sin construcción y sin forma alguna, no solo lo desconfiguraría a él dentro del mundo sino que, también, borraría cualquier forma de sociedad posible. Por esto, se podría decir que la conciencia de Vitangelo Moscarda es estrecha respecto a su mundo, debido a que su idealismo, su deber ser, no tiene ninguna posibilidad en el ser del mundo.

Sin embargo, éste tipo de novela del idealismo abstracto se caracteriza por la prevalencia de la acción del héroe sobre su contemplación y, en éste sentido, se podría hablar de Vitangelo Moscarda como un héroe problemático totalmente reflexivo y a la novela como pura evidenciación de la psicología del personaje. El héroe tiene un ideal imposible para el mundo actual en el que vive, sin embargo, él es consciente de esto y sabe que no puede cambiar a los demás, por lo que deja su lucha como algo personal, como algo que él debe conseguir para sí mismo y no en favor de los demás, porque lo sabe imposible; por lo tanto, se centra en su individualidad y en su soledad. De manera, entonces, que éstas características la harían más cercana al tipo de novela del romanticismo de la desilusión.

Siendo que se ha dicho que *Uno, nessuno e centomila* comparte características con dos tipos de novela de los ilustrados anteriormente, sería importante también citar las razones que llevaron a no ubicar ésta obra dentro del tipo de novela de educación. En éste tipo de novela existe un balance entre el interior del héroe y el mundo, entre sus ganas por influir en el exterior y la capacidad por recibir de aquel afuera, y esto no se presenta en Vitangelo Moscarda, dado que él es un héroe que se niega a recibir del mundo, de hecho, niega totalmente al mundo porque asegura que de éste es que vienen todas las construcciones y formalidades que precisamente es su ideal combatir. Por tanto, jamás logra llegar a una comunidad con los demás hombres, nunca logra comprender esa discrepancia entre su alma y el mundo, como si lo logra, a la manera que ya se explicó, el héroe de la novela de educación.

3.3. *Uno, nessuno e centomila*

*El alma del humorista tiene sed de una sustancialidad
más auténtica que la que la vida le puede ofrecer;
por eso destruye todas las formas y todos los límites
de la frágil totalidad de la vida, con objeto de llegar
a la única verdadera fuente de ésta,
al yo puro que domina el mundo.
Pero, con el colapso del mundo objetivo,
también el sujeto se convierte en fragmento (...)
Esa subjetividad quería darle forma a todo,
y precisamente por eso no ha podido sino reflejar
un fragmento.*

Georg Lukács

En el capítulo anterior se abordó *Uno, nessuno e centomila* de Luigi Pirandello, desde la temática de la subjetividad y la relatividad de la realidad. Para cada uno la realidad es lo que percibe, cada uno percibe a los demás y a sí mismo desde su punto y, por eso, ninguna de las versiones de ésta realidad o de las diferentes personas coinciden unas con otras. Aquello lleva al personaje de Vitangelo Moscarda a reflexionar acerca de éste hecho y a sentir que la comunicación objetiva es imposible. Así, invadido por el sentimiento de lo contrario, en lugar de aceptar ésta realidad que no puede cambiar, reflexiona sin descanso. El objeto de ésta reflexión, sirviéndose de la teoría de la novela de Georg Lukács, es entonces lo que se tratará a continuación.

En principio, hay que situar a Vitangelo Moscarda en la figura del humorista que, como se vio en el capítulo anterior, es aquel que advierte la ruptura entre vida y forma y reflexiona acerca de ésta; o bien en la figura del héroe problemático que para Lukács es aquel que no se rige bajo los valores que le impone el mundo pero que, sin embargo, tampoco puede escaparse totalmente de estos. Vitangelo Moscarda es, como se entenderá más adelante, un ser crítico y opuesto a la sociedad. Es un héroe que, como se dijo anteriormente, se puede situar entre la novela del tipo del romanticismo de la desilusión y la novela del idealismo abstracto.

Ese humorista o héroe problemático, tras descubrir en el espejo que lo que su mujer veía de él no era exactamente la imagen que él tenía de sí mismo, empieza a reflexionar hasta darse cuenta de que el problema que él advierte, su ruptura con el mundo, radica en la diferencia que hay entre vida y forma, como se explicó en el segundo capítulo. Es la ironía, que según Lukács “significa una escisión interior del sujeto normativamente poético en una subjetividad que, (...) intenta imponer al mundo externo los contenidos de su nostalgia (...) Mas ésta unidad es puramente formal: la extrañeza y la hostilidad de los mundos internos y externos no se han superado sino que se han reconocido, simplemente en su necesidad (...)” (Op.cit. p.342).

En medio de esa nostalgia que añora volverse a saber uno, pero no de los cien mil modos en que lo era antes, sino uno para él, ese mismo para los demás; advierte que un primer problema radica en que los demás (e incluso él mismo) lo definen a partir de elementos no escogidos por él, como la tradición de su familia, su nombre o hasta sus rasgos físicos.

¿No había sido siempre usurero, siempre, incluso antes de nacer? (Pirandello, 1956, p.625).

Dice Vitangelo Moscarda que “vivía como un ciego en las condiciones en que me habían puesto, sin considerar cuáles eran, porque en ellas había nacido y crecido y por eso me resultaban tan naturales” (Op.cit. p.565). Así, se evidencia la inconciencia en la que él vivía, en términos no solo de no darse cuenta de que la imagen que los demás tenían de él y la suya propia difieren; sino además, en el sentido en que lo dado de antemano le parece natural e incuestionable, simplemente porque ha sido siempre así, como ocurría en aquel mundo cerrado sin preguntas y sin cuestionamientos del que ya se habló.

Ésta se podría identificar, entonces, como una ruptura con aquel mundo cerrado, en el que el individuo cumplía un rol más bien grupal y en el que las tradiciones y la herencia eran una constante, un elemento que definía. Hay que recordar, sin embargo, que para Vitangelo Moscarda el individuo tiene una importancia central, pues éste se debe construir a sí mismo, debe ser dueño de toda forma que él da para sí y para los demás. Igual, Moscarda es consciente de que aunque la individualidad y la autoconstrucción en todo el sentido de la palabra sean su ideal, hay elementos que no permiten que éstas se den, porque el hombre está atado a su pasado, a sus condiciones, a su tiempo. “Mi mismo ocio, que creía realmente mío, tampoco era mío para los demás: me había sido dado por mi padre, dependía de la riqueza de mi padre (...) la cárcel del tiempo; el nacer ahora, y no antes ni después; el nombre y el cuerpo que nos es dado; (...) involuntario fruto de aquel hombre; ligado a aquel tronco; determinado por aquellas raíces” (Op.cit.558-9).

Entonces, se tiene a un Vitangelo Moscarda ahora consciente de que en un mundo en el que supuestamente “la individualidad se ha convertido en fin en sí misma, porque encuentra en sí lo que le es esencial” (Lukács, 1975, p.345), también el individuo está llamado y obligado a contar con los demás, a depender, incluso, de los demás. Esto no en el sentido de una fraternidad, sino en la representación que los demás se hacen de él, quién es él para los demás y, por tanto, quién termina siendo él en la sociedad, importa la imagen que los demás tengan de él, dado que vive en comunidad y no apartado de ésta. Se critica de éste modo la idea del individuo como conciencia que se basta a sí misma, pues, en una sociedad, ¿de qué vale que el individuo se sepa de cierto modo, cuando los demás lo conciben de un modo hartamente diferente?

¡Oh, en resumidas cuentas, tengo mi conciencia y me basta! (...) Si estuviéramos solos, tal vez sí (...) Por desgracia, estoy yo y estáis vosotros. Por desgracia. (Pirandello, 1956, p.529).

Éste humorista sabe entonces que él se percibe de un modo diferente al que lo perciben los demás y, además de esto, se da cuenta de que esa percepción, tanto la suya como la de los demás, no se reduce a una sola, sino que resulta en cien mil personas diferentes, dependiendo de la ocasión, por lo cual, ningún individuo tendría una esencia única e inmutable, no existiría un “verdadero yo”, como se explicó en el segundo capítulo. Por tanto, se propone descubrir quién es él, aunque sea para las personas más allegadas, para poder destruir esa imagen que de él se han hecho y así hacer evidente que ésta es una construcción. Así, lo primero que trata es hacer que los demás se

den cuenta de que él ve en ellos características, sobre todo físicas, que ellos no habían notado; después, trata de destruir a toda costa cualquier ligamento que tenga con la herencia de su padre: el dinero y la reputación de usurero.

En éste ejercicio advierte la posibilidad de que las demás personas también hubieran notado esas diferencias perceptivas, esa subjetividad y esa multiplicidad de verdades, ese constante cambiar que se presenta dependiendo de los tiempos y los espacios; sin embargo, le sorprende el hecho de que aunque lo hubiesen notado, siguieran actuando como si esto no ocurriera, como si el mundo fuera completamente unívoco y objetivo. “Ahora decid que todo esto ya se sabe, que el espíritu cambia y que todos nos podemos equivocar (...) Pero yo no tengo la pretensión de deciros nada nuevo. Solo os pregunto: -Y ¿por qué, entonces, Santo Dios, hacéis como si no se supiera? ¿Por qué seguís creyendo que la única realidad es la vuestra, la de hoy (...)?” (Op.cit. p.536).

En éste momento, Vitangelo Moscarda se concientiza de todas las construcciones que hace la sociedad para poder mantener una realidad.

El hombre utiliza como materia incluso a sí mismo, y se construye, sí, señores, como una casa. ¿Creéis vosotros que os conocéis si no os construís de alguna manera? ¿Y que yo puedo conocerlos si no os construyo a mi manera? (...) Podemos conocer solamente aquello a lo que conseguimos dar forma. (...) Y la construcción dura mientras no se cuartea el material de nuestros sentimientos y mientras dura el cemento de nuestra voluntad (...) Basta con que aquella vacile un poco y con que estos se alteren algo o cambien mínimamente, y ¡adiós realidad nuestra! En seguida nos damos cuenta de que no era más que una ilusión nuestra. (Op.cit. p.547).

Y éste construir constante no se refiere solamente a los individuos, sino también a instituciones como la religión, de la cual Moscarda dice que es la construcción de un edificio para los sentimientos del hombre, pues “no les basta con llevar los sentimientos dentro del corazón, quieren verlos, además, fuera, tocarlos, y les edifican una casa” (Op.cit. p.648). Sin embargo, ésta construcción que además produce otras construcciones (éste Dios de la religión, el de afuera, el representado por un edificio), de ninguna manera se puede igualar al Dios de adentro, al real, que es enemigo de toda construcción.

Al evidenciar construcciones como éstas, hace un paralelo entre la sociedad y la naturaleza. Ciudad es un mundo construido, “casas, calles, iglesias, plazas y no solamente por éstas, sino construido también, porque en él no se vive ya por vivir, como éstas plantas, sin saber que se vive, sino por algo que no está y que ponemos nosotros, por algo que da sentido y valor a la vida” (Op.cit. p.542). Sociedad es una figura que crea incluso a los individuos, pues no los deja actuar como les fluye, sino que les enseña qué es lo bueno y qué es lo malo, según sus diferentes ideas que, naturalmente, cambian de sociedad en sociedad, lo cual es evidencia de que éstas no son verdades unívocas.

Las vidas de los santos están llenas de tentaciones semejantes (...) Los santos las atribuían a los demonios, y, con la ayuda de Dios, podían vencerlas. Así también los frenos que habitualmente os imponéis suelen impedir que esas tentaciones nazcan en vosotros o que en vosotros salte fuera de improviso el ladrón o el asesino. (Op.cit. p.577).

El hombre, por otra parte, trata de imitar a la naturaleza, como cuando vuela un avión queriendo ser como un pájaro y, sin embargo, no lo consigue con la misma facilidad. “Aquí, amigos míos, habéis visto al pajarito verdadero, que vuela de verdad, y habéis perdido el sentido y el valor de las alas falsas y del vuelo mecánico. En seguida lo adquiriréis de nuevo allí, donde todo es falso y mecánico, reducción y construcción (...) mundo que solo tiene valor para el hombre, que es su artífice” (Op.cit.543).

Pero a pesar de ésta suerte de imitaciones, la ciudad no deja que la naturaleza, es decir, lo que vive sin saber que vive, lo que es sin ser conciente de ello, según la visión de Luigi Pirandello, se mezcle con ella, porque son dos realidades diferentes, excluyentes entre sí.

Tal vez cree que aquello no es ciudad; que los hombres han abandonado aquella plazuela, e intenta recuperarla, alargando, en silencio, despacito, por entre el empedrado, muchas briznas de hierba (...) Pero, ¡ay!, no duran más de un mes. Aquello es ciudad, y no está permitido a la hierba brotar. (Op.cit. p.545).

Vitangelo Moscarda, debido a su conciencia de la mutabilidad y de la subjetividad, dice que siente horror de tener que encerrarse en la cárcel de una forma cualquiera. Va dejando de lado su voluntad de conocerse, de saber quién era para los demás y para sí mismo, porque no se puede en-

casillar en una forma, porque en éste instante es alguien diferente a quien será más tarde; y entonces, querer capturar y ser capturado por los demás de una sola manera cortaría el flujo de la vida, es decir, los cambios constantes e inconcientes que sufre el hombre y su entorno en cada situación, con cada persona, en cada momento. “Usted se mira tanto en éste espejo, en todos los espejos, porque no vive, no sabe, no puede, o no quiere vivir. Quiere conocerse demasiado, y no vive” (Op.cit. p.658).

Por lo tanto, le sobreviene un nuevo deseo: el de vivir por vivir, ser sin ser conciente de que se es, como una piedra o una planta. Pues, “toda renuncia a un conquistado trozo de la realidad es en verdad una victoria, un paso hacia la conquista de la mismidad ya libre de ilusiones” (Lukács, 1975, p.377), pues las construcciones de la realidad que el hombre logra hacerse, cortan el flujo vital. Sin embargo, advierte también que de éste modo la vida en sociedad resulta imposible pues, en abstracto no se es, es necesario encajar en una forma y definirse por ella durante un tiempo, lo cual se evidencia cuando Moscarda destruye con sus acciones la imagen que su esposa tenía de él. Ella, sin reconocer a ese sujeto que se le presentaba delante, “declaró que no podía seguir queriéndome, que no podía convivir conmigo ni siquiera un minuto más, y se escapó” (Pirandello, 1956, p.553).

Por lo cual, ya no solo desea estar solo, sin él, sino que ahora quiere también apartarse de toda construcción que construye realidades en la apariencia de una sola realidad, de los demás, de la ciudad, “de manera que vuestra voluntad y vuestro sentimiento queden suspendidos y extraviados en una incertidumbre angustiosa, y, al cesar toda afirmación de vosotros, cese la misma intimidad de vuestra conciencia” (Op.cit. p.516).

Solo de éste modo se podría alejar de las construcciones en las que vivía, pero esto también lo alejó de la sociedad, no solo por su voluntad de no vivir dentro de las construcciones sino, además, porque al no ajustarse a la forma de la sociedad y al amenazar, por tanto, su orden; ésta empezó a tildarlo de loco y a alienarlo: “Y yo, y ese, y todos, delante de los llamados locos, así (...) id, id a oírles hablar! ¡Los tenéis encerrados porque os conviene!” (Op.cit. p.594).

Al no entenderlo, lo confinan. A pesar de que Vitangelo Moscarda es interiormente conciente de lo que hace y siente que ve más allá, los demás no dejan de tomarlo como un descentrado que ya no forma parte de la sociedad como lo hacía antes. “Hablo, hablo, digo tonterías, me hago el distraído; pero no es verdad, ¿sabes? Porque yo, en cambio, lo observo todo, ¡lo observo todo!” (Op.cit. p.618).

Observa el constante fluir de la vida que la sociedad trata de capturar, los infinitos instantes que trata de volver un presente igual y constante, a pesar de la naturaleza cambiante del hombre y del mundo que Vitangelo identifica al hacer conciencia de que no es más verdadera la realidad de uno que la del otro, al hacer conciencia de que el hombre en un momento piensa o siente algo y al siguiente piensa y siente todo lo contrario, pues la vida es un contante fluir que no se acaba, que no es un ser sino un volverse, que no entiende de nombres, de categorías.

Entonces, finaliza Vitangelo Moscarda por triunfar de algún modo, pues cumple su ideal de salirse de toda forma, de no estar encasillado. Sin embargo, alma y mundo tienen una ruptura insuperable, pues ésta victoria lo deja por fuera de la sociedad, lo aparta porque tal descentramiento no daría orden a las diferentes construcciones que facilitan la interacción entre los hombres, que facilitan la permanencia de ciertas instituciones y certezas que dan de algún modo seguridad al sujeto. Porque, como advirtió éste héroe problemático, las personas pueden ser concientes de que viven bajo un constructo, sin embargo, actúan como si no lo fueran, precisamente porque eso es lo que les posibilita, aunque sea subjetivamente, vivir dentro de una ciudad, dentro de un grupo de personas.

Y el aire es nuevo. Y todo, minuto por minuto, es como es, y se prepara para aparecer. Aparto en seguida los ojos para no ver nada fijarse en su apariencia y morirse. Solo así puedo vivir ya. Renacer a cada instante. Impedir que el pensamiento se ponga a trabajar de nuevo en mi interior y vuelva a hacerme dentro el vacío de las construcciones inútiles. (...) La ciudad está lejos (...) me muero a cada instante y renazco de nuevo, sin recuerdos: vivo y entero, no ya en mí, sino en toda cosa exterior. (Op.cit. p.671).

Conclusiones

*¿Lo veis, lo veis?
¿Cómo podéis, entonces, estar tan seguros,
si de un momento a otro
la más trivial impresión basta para haceros dudar de
vosotros mismos y de los demás?*

Luigi Pirandello

Situarse en la Europa y específicamente en la Italia de la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX es encontrarse con una época llena de cambios políticos, como el Resurgimiento italiano, en el que la nación se volvió una, en apariencia, desterrando el poderío del Imperio Austro-Húngaro o el Pontificado, por citar solo dos ejemplos; o la toma del poder por parte de Benito Mussolini, que pretendía posicionar a Italia en lo más alto del continente.

Es encontrarse con una época llena de cambios económicos, como la creación de grandes industrias, sobre todo en la Italia del norte, que trajeron prosperidad a ciertas regiones del país, pero que también marcaron más la brecha entre ricos y pobres, entre el norte adinerado e industrializado y el sur con pocos recursos y agrícola. Es encontrarse con una época llena de cambios sociales y culturales, como las huelgas obreras que reclamaban mejores condiciones laborales, como las represiones hechas por el Estado fascista a quienes no se adecuaban a sus políticas, como la unificación del italiano como la lengua común de la república o como la ampliación de las personas aptas para votar.

En el marco de estos cambios, también los pensamientos del hombre cambian. Primero, se perciben ideas positivistas, confiadas en el bienestar que traería el progreso, la modernización; después, se empieza a advertir que ésta salvación no llega y que hace falta algo más que maquinaria y construcciones para que ésta se haga realidad. La posibilidad de construir un futuro exitoso empieza a tambalear a causa de las múltiples verdades, de las incertezas, de la subjetividad, por lo cual, se le empieza a dar valor al instante, al momento, porque la vida no es ser, es un convertirse.

Éstas ideas se presentan en la literatura y en las artes en general, por lo que se podría concluir, a la manera de Georg Lukács, que el arte es una forma producida por la relación que las almas, los hombres, tienen con aquel mundo que causa rupturas, angustias, pero que también produce ideales (independientemente de si se pueden materializar o no).

Según las diferentes corrientes y movimientos literarios que se examinan en el primer capítulo de éste trabajo, se concluye que la sociedad y la literatura italiana de aquella época es bastante heterogénea, pues coexisten muchas realidades, muchas maneras de ver el mundo, muchos antagonismos que, aunque se quisiera tener la ilusión de igualdad, son evidentes incluso en la actualidad. Éstas diferencias hacen que el hombre se defina más por su región o por su pueblo, que por su país; lo cual dificulta la identificación de una identidad propiamente italiana, por no decir que precisamente la identidad de Italia es ésta fragmentación que los une y los separa en un solo territorio con diferentes lenguajes, con diferentes cosmovisiones y, en suma, con diferentes realidades.

“La grandeza del arte y de la literatura italianos se basa en ésta misma variedad regional. El italiano es, ante todo, un hombre de su ciudad; luego, de su provincia, y, por último, italiano” (Starkie, 1946, p.50).

De éste modo, la obra de Pirandello también lleva en sus entrañas esa fragmentariedad, esa coexistencia de verdades, que se manifiesta no solo en algunas obras en las que muestra la realidad de Sicilia, la región de la cual proviene, sino también en sus temáticas principales. La relatividad de la verdad se refiere a que hay tantas verdades como sujetos hay en el mundo y más, porque cada individuo puede tener infinitud de verdades, que cambian según las diferentes situaciones por las que éste atraviesa.

La diferencia entre la vida y la forma muestra que el flujo de la vida no necesariamente se corresponde con las construcciones que el hombre ha hecho para poder vivir en sociedad, pues en muchos casos hay que aprender qué es bueno y qué es malo, qué se acepta y qué no; y esto no necesariamente se corresponde con el impulso vital de los sujetos, con aquello que harían espontáneamente. Finalmente, la incerteza de la personalidad se refiere a aquella divergencia que existe entre la concepción que se tiene de sí mismo, y aquella que los demás tienen de uno, incluso, a la

dificultad que existe en el momento de autodefinirse, dados los diferentes comportamientos y reacciones que cada individuo tiene ante diferentes situaciones y personas.

Con estos elementos, Pirandello muestra en *Uno, nessuno e centomila* a un personaje, Vitangelo Moscarda, reflexivo ante el hecho de encontrar que no es para los demás lo que él pensaba ser para sí mismo. Que advierte que la vida, no solo de los humanos sino también de la naturaleza en general, no conoce nombres, no sabe de categorías, pero, sin embargo, al vivir en una sociedad, los sujetos están obligados a actuar dentro de ciertos constructos que, aunque sean conscientes de ellos, deben actuar como si no lo fueran, con la naturalidad a que obligan las cosas por el simple hecho de que siempre han sido así.

Entonces, se podría decir que la visión problemática que Luigi Pirandello muestra en sus obras, específicamente en *Uno, nessuno e centomila*, comparte características con aquella visión impresionista del mundo, de la cual se hablaba en el primer capítulo de éste trabajo, dado que Vitangelo Moscarda habla del instante en el que se es una cosa y en el siguiente se es otra, del constante devenir de las características y comportamientos de los individuos que harían que la vida no fuera un ser sino un volverse constante.

Lo anterior se demostraría, sobre todo, con el hecho de que Vitangelo Moscarda, de tanto buscarse como un ser individual y homogéneo, de tanto querer quitarse todas las formas que los demás le daban para fijarlo, para hacerlo uno reconocible, termina por perderse, por apartarse de esa sociedad de las construcciones, y por entender que la vida, la naturaleza, es un constante fluir, un constante devenir. Termina por entender que el hombre no es uno ni ninguno, sino cien mil, pues a cada instante se está haciendo, se está transformando.

Ésta visión problemática del héroe se entiende de una mejor manera al posicionarla ahora dentro de aquel contexto italiano en el que coexisten diferentes verdades, dentro de aquella obra pirandelliana en la que los personajes se debaten todo el tiempo entre el mundo y su interior, entre la construcción y su alma. Así, pues, no se pretende decir para nada que la obra de Pirandello es una mimesis de la realidad, sino, más bien, que se unta de esa realidad que le muestra el cambio cons-

tante, la coexistencia de verdades, para mostrar un personaje con una ruptura entre su alma y ese mundo en el que se desenvuelve.

Así, pues, en cada uno de los capítulos de éste trabajo se responde una de las preguntas que dieron origen al mismo. Al leer el primer capítulo se entiende cómo era la literatura italiana de la época de Luigi Pirandello, su relación con la cambiante sociedad no solo de Italia sino también de Europa, las diferentes corrientes que coexistieron y las posiciones que éstas tomaron en contra o a favor de aquellos cambios que afectaron la realidad de la sociedad de aquel entonces. En el segundo capítulo se aterriza éste tema de la literatura italiana en la obra de Luigi Pirandello, de lo cual se evidencia la relación que el contexto tiene con la visión de sujeto y la visión que éste tiene acerca de su entorno; tema con el que se empieza a responder la pregunta que dio origen al tercer capítulo, que habla acerca de la visión del sujeto pirandelliano, específicamente en la figura de Vittangelo Moscarda, que se sitúa como un personaje en constante cambio, un personaje consciente de que la vida está hecha de instantes, y que en cada instante él y su entorno son diferentes a lo que eran en el instante anterior.

Fuentes

Bibliografía

- Accorsi, M. (2006), “Da ‘ridere del matto’ a ‘ridere come un matto’. Il riso dei personaggi nella narrativa di Pirandello”, en: Dillon Wanke, M. y Tellini, G. (2006), *Palazzeschi e i territorio del comico*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, pp.247-83.
- Berlin, I. (2000), *Las raíces del Romanticismo*, Ed. Taurus, España.
- Buono Hodgart, L. (2002), “Unità 4/ Scheda 1”, en: *Capire l’Italia e l’italiano*, Guerra Edizioni, Perugia, pp.293-4.
- De Michelli, M. (2002), *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Ed. Feltrinelli, Milano.
- Giddens, A. (2000), en Beriain, [s.d.].
- Giudice, G. (1999), [s.d.]
- Goldmann, L. [s.d.], “Introducción a los problemas de una sociología de la novela”, en: *Para una sociología de la novela*, pp.15-36, [s.d.]
- Gramsci, A. (1976), *Literatura y vida nacional*, Juan Pablos Editor, México, D.F.
- Guglielmino, S. (1971), *Guida al novecento*, Principato Editore, Milano.
- Hauser, A. (2004), *Historia social de la literatura y el arte*, [s.d.].
- Hearder, H. (2003), *Breve historia de Italia*, Alianza Editorial, Madrid.
- Luti, G. (1979), “Il ruolo degli atti unici nel teatro di Pirandello”, en: *Letteratura e società tra otto e novecento*, pp.153-81, Vita e pensiero, Milano.
- Lukács, G. (1975), *Teoría de la novela*, Ed. Grijalbo, Barcelona.
- Marinetti, F. (1909), *Manifiesto futurista*, [s.d.].
- Marinetti, F. (1912), *Manifiesto tecnico della letteratura futurista*, [s.d.].
- Mazzacurati, G. (1993), “Cronologia”, en: *Il fu Mattia Pascal*, pp.I-XXXVII, Ed. Einaudi, Torino.

- Mazzacurati, G. (1994), “Introduzione”, en: *Uno, nessuno e centomila*, pp.V-XXIX, Ed. Einaudi, Torino.
- Mazzacurati, G. (1994), Anotaciones, en: *Uno, nessuno e centomila*, Ed. Einaudi, Torino.
- Monner Sanz, J. (1936), *El teatro de Pirandello*, Imprenta López, Buenos Aires.
- Neglia, E. (1970), *Pirandello y la dramática rioplatense*, Consiglio Nazionale delle ricerche: Centro di ricerche per l’America Latina, Valmartina Editrice, Firenze.
- Paz, O. (1998), *Los hijos del limo: del Romanticismo a la Vanguardia*, ed. Seix Barral, Barcelona.
- Paz, O. (2003), *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Pirandello, L. (1920), “El Humorismo”, en: *Obras escogidas*, pp.896-1077, Ed. Aguilar, Madrid.
- Pirandello, L. (1956), “Uno, ninguno y cien mil”, en: *Obras escogidas*, pp.507-671, Ed. Aguilar, Madrid.
- Pirandello, L. (1994), *Uno, nessuno e centomila*, Ed. Einaudi, Torino.
- Pirandello, L. (2003), *Seis personajes en busca de autor*, Ed. Sol 90, Buenos Aires.
- Raimundo, K. (1966), *Creaciones humanas: 2. El drama*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Starkie, W. (1946), *Pirandello*, Ed. Juventud, Barcelona.

Artículos y revistas

- Fiskin, A. (1948), “The tragedy of the man who thinks”, en: *Italica*, vol.25, nº1, marzo, pp.44-51.
- Lawrence, K. (1970), “Luigi Pirandello: holding nature up to the mirror”, en: *Italica*, vol.47, nº1, pp.61-77.
- Migliore, S. (2001), “From illness narratives to social commentary: a pirandellian approach to ‘nerves’”, en: *Medical Anthropology Quarterly*, vol.15, nº1, pp.100-25.