



Ilenia de Bernardis

Investigadora de Literatura

Miembro del Comité para la Paridad de Oportunidades

IULM UNIVERSITY. Milán. Italia

@ ilenia.debernardis@iulm.it

0000-0002-1286-9614

■ Recibido / Received
1 de noviembre de 2023

■ Aceptado / Accepted
21 de noviembre de 2023

■ Páginas / Pages
De la 117 a la 125

■ ISSN: 1885-365X

La influencia de Sterne en *Uno, nessuno e centomila*, de Luigi Pirandello

The Influence of Sterne in *One, No One and One Hundred Thousand* by Luigi Pirandello

RESUMEN:

La hipótesis de partida de este artículo se centra en la existencia de una conexión literaria sustancial entre *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne y *Uno, Nessuno e Centomila*, de Luigi Pirandello. Se postula que la novela de Pirandello retoma elementos temáticos, estructurales y estilísticos de la obra del siglo XVIII, especialmente en la construcción del personaje de Vitangelo Moscarda y su exploración de la identidad y la realidad.

El principal objetivo de la investigación es verificar y analizar la descendencia literaria Sterne-Pirandello, destacando las influencias específicas de *Tristram Shandy* en la obra posterior. Se busca demostrar que la reanudación pirandelliana del arquetipo del siglo XVIII conduce a una reconversión sustancial y original del modelo, enriqueciendo la narrativa con nuevas capas de significado y complejidad.

La metodología empleada se basa en un riguroso análisis comparativo entre las dos novelas. Se examinan las similitudes estructurales, como la disposición tipográfica y la organización de los capítulos, destacando la influencia sterniana en la forma externa de la obra de Pirandello. Asimismo, se exploran temas recurrentes, como la reflexión sobre la «nariz», para evidenciar conexiones más profundas a nivel temático. Además, se aborda la desestructuración narrativa y la relación narrador-lector como elementos clave para comprender la reconversión narrativa de Pirandello.

Como conclusiones la investigación revela una conexión literaria sustantiva entre *Tristram Shandy* y *Uno, Nessuno e Centomila*. La disposición tipográfica, la temática recurrente de la «nariz» y la desestructuración narrativa demuestran una influencia directa de Sterne en la obra de Pirandello. Sin embargo, la reconversión narrativa realizada por Pirandello introduce elementos más amargos y corrosivos, infundiendo la narrativa con la «cultura de la crisis» desde Schopenhauer hasta Nietzsche. La identidad y la descomposición del sujeto, especialmente a través del personaje de Vitangelo Moscarda, son exploradas de manera única, llevando la narrativa más allá de la mera imitación hacia una reinterpretación profunda de los temas originales. La relación narrador-lector, aunque reminiscente de Sterne, adquiere un matiz dialéctico más pronunciado en manos de Pirandello, involucrando al lector de manera activa y crítica. En última instancia, la obra de Pirandello, si bien reconociblemente descendiente de Sterne, se

revela como una entidad literaria autónoma y original, enriquecida por las complejidades de su contexto cultural y existencial del siglo xx.

PALABRAS CLAVE:

influencia (Sterne y Pirandello), análisis comparado (Sterne y Pirandello), identidad (*Uno, Nessuno e Centomila*), desestructuración (*Tristram Shandy* y *Uno, Nessuno e Centomila*), relación narrador-lector (Sterne y Pirandello), locura (*Uno, Nessuno e Centomila*), reconversión (*Uno, Nessuno e Centomila*).

ABSTRACT:

The central hypothesis of this article revolves around the substantial literary connection between Laurence Sterne's «Tristram Shandy» and Luigi Pirandello's «One, No One, and One Hundred Thousand». It posits that Pirandello's novel takes up thematic, structural, and stylistic elements from the 18th-century work, especially in the construction of the character Vitangelo Moscarda and his exploration of identity and reality.

The main objective of the research is to verify and analyze the Sterne-Pirandello literary lineage, emphasizing specific influences of «Tristram Shandy» on the later work. The aim is to demonstrate that Pirandello's reappropriation of the 18th-century archetype leads to a substantial and original reconfiguration of the model, enriching the narrative with new layers of meaning and complexity.

The methodology employed relies on rigorous comparative analysis between the two novels. Structural similarities, such as typographic layout and chapter organization, are examined to highlight Sterne's influence on the external form of Pirandello's work. Recurring themes, like reflections on the «nose», are explored to showcase deeper thematic connections. Additionally, the narrative deconstruction and the narrator-reader relationship are addressed as key elements to understand Pirandello's narrative reconversion.

The research reveals a substantive literary connection between «Tristram Shandy» and «One, No One, and One Hundred Thousand». The typographic layout, the recurring theme of the «nose», and narrative deconstruction demonstrate Sterne's direct influence on Pirandello's work. However, Pirandello's narrative reconversion introduces more bitter and corrosive elements, infusing the narrative with the «culture of crisis» from Schopenhauer to Nietzsche. The identity and decomposition of the subject, especially through the character of Vitangelo Moscarda, are uniquely explored, taking the narrative beyond mere imitation towards a profound reinterpretation of the original themes. The narrator-reader relationship, while reminiscent of Sterne, takes on a more pronounced dialectical nuance in Pirandello's hands, actively involving the reader in a critical manner. Ultimately, Pirandello's work, while recognizably descended from Sterne, emerges as an autonomous and original literary entity, enriched by the complexities of its 20th-century cultural and existential context.

KEY WORDS:

influence (Sterne and Pirandello), comparative analysis (Sterne and Pirandello), identity (*Uno, Nessuno e Centomila*), deconstruction (*Tristram Shandy* and *Uno, Nessuno e Centomila*), narrator-reader relationship (Sterne and Pirandello), madness (*Uno, Nessuno e Centomila*), reconversion (*Uno, Nessuno e Centomila*).

1. Introducción

La intersección de influencias literarias entre Laurence Sterne y Luigi Pirandello revela una dinámica rica en la obra *Uno, Nessuno e Centomila*. La hipótesis que guía este análisis sugiere que Pirandello, al reapropiarse de elementos de *Tristram Shandy*, logra una reconversión sustancial y original del modelo del siglo XVIII. La estructura narrativa, la relación narrador-lector y temas como la identidad y la deconstrucción constituyen puntos clave en esta exploración comparativa. La reconexión de elementos característicos de la obra de Sterne en *Uno, Nessuno e Centomila* de Pirandello revela una relación profunda y compleja entre ambos autores. La organización textual, la disposición tipográfica y la relación con el lector son aspectos que conectan estas obras a pesar de las diferencias temporales y culturales.



Pirandello no solo imita sino que remodela significativamente las técnicas narrativas de Sterne, llevándolas a terrenos nuevos y desafiantes.

El objeto específico de este artículo es verificar a través de las herramientas del análisis comparado la descendencia Sterne-Pirandello, o más precisamente Tristram Shandy-Vitangelo Moscarda; descendencia respaldada por una bibliografía crítica autorizada de la cual informaremos y discutiremos con el objetivo de demostrar que la reanudación pirandelliana del arquetipo del siglo XVIII conducirá a una reconversión sustancial y original del modelo.

El artículo explora la influencia de Laurence Sterne y su obra *Tristram Shandy* en la novela *Uno, nessuno e centomila* de Luigi Pirandello. Se realiza un análisis comparativo detallado, respaldado por una bibliografía crítica, para demostrar cómo Pirandello retoma el arquetipo del siglo XVIII y lo transforma sustancialmente en su propia obra.

2. Metodología

Esta investigación se basa en un enfoque analítico y comparativo para explorar la presencia de Luigi Pirandello en el contexto de la novela europea. Para llevar a cabo este estudio, se han empleado varios textos de referencia clave que han proporcionado una base sólida para el análisis crítico. Entre estos textos se encuentran:

El de G. Mazzacurati (1987), *Pirandello nel romanzo europeo*. Este trabajo seminal ha sido fundamental para comprender la influencia de Luigi Pirandello en la narrativa europea. El análisis detallado ofrecido por Mazzacurati ha guiado nuestra comprensión de los elementos distintivos que Pirandello aporta al género.

Otro de los textos principales ha sido el de V. Masiello (1994), *Pirandello: l'identità negata*. La obra de Masiello proporciona una perspectiva única sobre la negación de la identidad en las obras de Pirandello. El texto publicado en Belfagor ha contribuido significativamente a la identificación de temas recurrentes y a la comprensión de su relevancia en el contexto literario.

La parte fundamental de esta investigación ha sido el estudio directo y comparado de las obras de L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, y la de L. Sterne, *Tristram Shandy*.

La obra maestra de Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, se ha considerado como fuente primaria para analizar directamente las complejidades y contradicciones presentes en la construcción de la identidad en sus escritos.

Así mismo con la obra de Sterne, *Tristram Shandy*. Se ha realizado un análisis comparativo con *Uno, nessuno e centomila* de Luigi Pirandello, explorando simultáneamente las complejidades narrativas y los elementos de construcción de la identidad en la obra de Stern, *Tristram Shandy*.

El análisis se centrará en identificar los motivos literarios recurrentes, los elementos de estilo distintivos y las influencias específicas de Pirandello en la literatura europea, además de comparar estos aspectos con la obra de Sterne. La combinación de estos textos de referencia proporcionará una comprensión integral de la posición única de Pirandello en la novela europea.



2.1. PRELIMINARES DE UNA COMPARACIÓN

Del modelo sterniano, *Uno, nessuno e centomila* refleja en primer lugar algunas características de la organización textual, podríamos decir tipográfica, del relato: la disposición característica, ocho libros contra los nueve de Sterne, divididos como los suyos en capítulos cortos y fragmentados; la visualización tipográfica, en particular, de algunos rasgos descriptivos, como las cejas de Moscarda ilustradas con dos acentos circunflejos (en el libro I); un capítulo completo colocado entre paréntesis para aislar un soliloquio mental del protagonista (libro V, 7); listas resumidas de cuestiones, reflexiones, puntos de vista, estados de la cuestión: en resumen, un extenso tratamiento shandiano de la superficie del texto.

Y eso no es todo: el tema de la «nariz» (el famoso comienzo de *Uno, nessuno e centomila*), que puede derivar de una tradición nosológica que en sus expresiones más recientes va desde Gogol hasta Collodi, es probable que sea un homenaje a la digresión sterniana sobre la nariz, así como las reflexiones sobre la capacidad potencial de desviación de la historia que tuvo la nariz de Cleopatra y otras observaciones dispersas en el ensayo sobre el humor.

Una ascendencia shandiana se reconoce, por su misma recurrencia material, pero en verdad más por su forma externa que por su esencia interna y su valía, en la representación y el análisis que, en el mismo libro, el protagonista de la novela pirandelliana hace de su relación con el padre (la herencia paterna), sobre la cual volveremos, así como en la imagen soñadora e inútil que él traza de su propia biografía juvenil.

Tan shandiana es la reflexión recurrente sobre los nombres. Ya Mattia Pascal no conocía de sí mismo más que el nombre. El problema del nombre, además de ocupar un capítulo entero de *Uno, nessuno e centomila* (libro III, 2) con reflexiones encadenadas sobre los contrastes grotescos entre el nombre y la persona a la que designa, entre el significado de ese signo y la influencia en la imagen y destino del portador y su falta de reconocimiento respecto a la vida interior, es una obsesión recurrente de Vitangelo Moscarda.

Falta completamente en ambas novelas la linealidad de la dimensión temporal: se cuenta yendo hacia delante y hacia atrás, las coordenadas espaciotemporales kantianas se invierten y vuelcan continuamente; falta la estabilidad narrativa, como es inevitable en novelas que no se basan en hechos, acciones o en un argumento. Común a ambos es, finalmente, la extraordinaria relación con el lector, llamado constantemente a intervenir y a participar en el mecanismo narrativo como interlocutor dialéctico, testigo y cómplice del escritor.

Los elementos mencionados hasta ahora pueden ser suficientes para declarar una relación reconocible de relación programada (algunos dicen de «filación») entre las dos novelas. Una relación cierta, incluso subjetivamente afirmada en el ensayo sobre el humor y objetivamente verificable, como se ha visto; pero una relación cuyas implicaciones y significados históricos y culturales (de sustancia) están por verificar.

2.2. LA RECONVERSIÓN DEL MODELO EN *UNO, NESSUNO E CENTOMILA*

Uno, nessuno e centomila es una novela con una forma narrativa desestructurada. La narración en la novela no sigue un orden cronológico ni una disposición de eventos según un principio de causa y efecto, sino que sigue los procesos mentales del personaje que ordena



los hechos y eventos siguiendo sus reflexiones, sus «elucubraciones», como en un flujo de conciencia, el joyceano *stream of consciousness*. Es una novela con una trama narrativa muy delgada, donde la diégesis es casi inexistente y la reflexión predomina, hasta casi anularla, sobre la narrativa, sobre la acción.

La desestructuración de la forma narrativa es el aspecto que nos permite registrar el máximo grado de cercanía entre *Uno, nessuno e centomila* y el arquetipo del siglo XVIII. En ambas novelas, de hecho, casi no hay trama y la narración está continuamente interrumpida por digresiones y divagaciones de los personajes. Pero si en el modelo sterniano el tejido narrativo está constituido por una trama de eventos quizás desordenada, enredada y discontinua pero consistente, que genera o sugiere al narrador digresiones encadenadas que se insertan en los intersticios de una narración continuamente suspendida e interrumpida o provocan nuevos eventos narrativos, en *Uno, nessuno e centomila* el dato narrativo, reducido al mínimo, representa el punto de partida o la ocasión que suscita un proceso encadenado puramente reflexivo.

Otro elemento característico del modelo sterniano, que parece regresar en la última novela de Pirandello, es la relación particular narrador-lector. El lector en *Tristram Shandy* no desempeña el papel pasivo de «narratario», de aquel que sufre la historia narrada, sino que desempeña un papel activo de participación y colaboración en la construcción de la novela misma.

El lector es continuamente llamado, interrogado, instado a prestar atención, con trucos y constantes llamadas —en una perspectiva en realidad generalmente más «conversacional» que propiamente «dialogante»— como en estos dos ejemplos que hemos seleccionado de *Tristram Shandy*, que muestran cómo el lector es considerado un elemento dinámico de la narración, interlocutor asiduo del narrador, su referente dialéctico, de modo que la narración asume a veces un carácter dialogante.

El papel activo del lector es un procedimiento narrativo que regresa, en términos más explícitamente y programáticamente dialógicos, en *Uno, nessuno e centomila*. Aquí también se establece un denso intercambio entre narrador y lector. El monólogo de la voz narrativa es frecuentemente interrumpido por el lector imaginario que, llamado a intervenir, participa en la narración casi como en un diálogo.

Pero la relación que el narrador establece con el lector imaginario en la novela pirandelliana es de naturaleza declaradamente dialéctica: el punto de vista que la voz implícita del lector expresa es el del sentido común, de la visión acrítica y banalizada de la realidad que representa el sentido común; y la voz narrativa a la que ese lector evoca y a la que se dirige como a un interlocutor necesario, es viceversa la del sentido crítico, del humorístico «sentimiento de lo contrario» que, a través de la descomposición y el análisis de las apariencias, perfora la corteza opaca del sentido común y descubre la verdad deformada que se oculta detrás de las engañosas apariencias.

Decíamos antes que en la estructura narrativa se testifica el nivel máximo de cercanía de la novela pirandelliana con su arquetipo del siglo XVIII. Y sin embargo, como hemos podido comprobar, las formas narrativas y los modos de narración tomados del arquetipo están sometidos en la reutilización pirandelliana a un remodelamiento significativo tanto en lo que respecta a su fisonomía como a su funcionalidad (me refiero a la diferente naturaleza y función que, como hemos visto, asumen en Pirandello los espacios —o las divagaciones— reflexivos en relación con el tejido narrativo y la diferente configuración de la relación narrador-lector).



La verdad es que dentro del molde sterniano, como veremos, Pirandello introduce una materia más amarga y corrosiva que remite a la «cultura de la crisis» (desde Schopenhauer hasta Nietzsche, en filosofía; desde Alfred Binet, cuyo ensayo *Les altérations de la personnalité* es citado directamente en el humor, hasta Otto Rank en psicología) y que altera, forzándolos desde dentro, los perfiles de ese molde readaptándolos a sus propias necesidades.

2.3. EL SUJETO Y LA DESCOMPOSICIÓN DE LA IDENTIDAD

El tema central de la novela pirandelliana es la descomposición de la identidad del sujeto perseguida a través del uso crítico de la reflexión. El inicio de este proceso de autoanálisis que llevará a la disolución y fragmentación de la presunta unidad e identidad del yo está constituido por una observación banal de Dida, la esposa del protagonista, Vitangelo Moscarda, sobre un defecto en la nariz del esposo del que él no era consciente.

La insignificante observación sobre la nariz representa el comienzo de este proceso: la ocasión de una reflexión centrada en el ser como ser-en-el-mundo, que comienza con el descubrimiento traumático de la brecha existente entre ser-por-sí-mismo y ser-por-los-otros: es decir, una escisión, una separación entre la imagen o representación que el protagonista tenía de sí mismo, y la que los demás tienen de él. Esta escisión se manifiesta originalmente en la relación de pareja, para proyectarse y multiplicarse luego en la pluralidad de los demás para los cuales es algo diferente de lo que el protagonista presumía ser subjetivamente. Vitangelo descubre una imagen de sí mismo múltiple, fragmentada y disuelta en las cien mil imágenes que los demás tienen de él. Esta disolución de la unidad del sujeto suscita una duda sobre su identidad real: «Si para los demás —se pregunta Vitangelo— no era lo que hasta ahora había creído ser para mí, ¿quién soy yo?». El intento de disolver esta duda («¿quién soy yo?») y la búsqueda de una posible identidad diferente a la presupuesta, conocida por los demás e ignorada por uno mismo, se manifiesta mediante el uso del espejo, que debería reflejar una imagen fiel a la realidad y, por lo tanto, garantizar el conocimiento de uno mismo en términos de objetividad y certeza. Por el contrario, la imagen que Vitangelo ve en el espejo es indescifrable, inexpresiva, petrificada en una rigidez de piedra, apagada y sin vida. Vitangelo llega así a la toma de conciencia de una primera escisión entre él y él mismo: la escisión del yo de un cuerpo que él no puede ver sino en la forma extrañada de un maniquí inerte y sin vida, y que, sin embargo, los demás ven y sobre el cual basan su identidad: una identidad desconocida para él, ya que no puede verla como la veían los demás. A la escisión entre ser-para-sí y ser-para-los-demás se une la relativización de la realidad externa y del universo de cosas que nos rodean: una relativización que sanciona su inconsistencia. La realidad no es igual para todos; no existe una realidad objetiva que tenga valor en sí misma, sino una realidad que tiene un valor relativo y precario, que cada uno de nosotros, subjetivamente, le atribuye. La idea de que «la realidad, tal como es para ustedes, deba ser y sea igualmente para todos los demás» es, para Vitangelo Moscarda, pura «presunción», es decir, un prejuicio carente de fundamento. La realidad es, por lo tanto, también incognoscible e indefinible, y el hombre está rodeado de objetos, cosas, eventos que adquieren valor e importancia solo para él. El descubrimiento de una identidad dividida y fragmentada y la toma de conciencia del valor precario y relativo de la realidad y las cosas llaman en causa, como ob-



serva Masiello, la relación entre sujeto y objeto, entre yo y mundo, entre individuo y sociedad. El hombre vive en un mundo construido donde todo es artificial, manipulado y por eso se siente alienado y frustrado. Este universo artificial, reificado, carente de autenticidad, se configura como radicalmente antitético al mundo natural. Se plantea así, pero de manera crítica y polémica con respecto a la «modernidad», un binomio clásico que es el de ciudad-campo, sociedad-instinto. Vitangelo y el lector imaginario abandonan la ciudad para ir al campo y aquí Vitangelo parece recuperar el sentido auténtico del mundo y la naturaleza; aquí saborea el placer de mirar el cielo y las nubes tumbado en el césped. Solo en el campo se captura un «ser de las cosas» cualitativamente diferente, se percibe la esencia de una «vida renovada». Pero ahora la sintonía entre el hombre y la naturaleza se ha roto y Vitangelo exclama «se necesitaría un poco más de acuerdo entre el hombre y la naturaleza». Este universo artificial es el lugar de lo auténtico: es el espacio donde el yo y las cosas que lo rodean adquieren una identidad ficticia histórica y socialmente determinada: constituida no solo en relación con los demás y dependiente de los demás, sino también sobre la base del «sentido común», es decir, sobre la base de las ideas y representaciones que se generan sobre nosotros y las cosas en la comunidad social. La identidad del yo, en resumen, se da por la «mirada de los demás», ser es ser visto. Pero, de esta manera, el ser del yo se resuelve y se disuelve en sus representaciones alienadas: en una fantasmagoría de apariencias que se solidifican y consolidan en máscaras sociales. Pero debajo de la mirada de los demás, ¿qué hay? ¿Hay un verdadero rostro más allá de la máscara? No. No, al menos, en el sentido de la concepción común del ser como sustancialidad y consistencia. La verdad del ser, más allá de la vista de los demás, consiste en el vacío y la nada. Este descubrimiento de tipo nihilista-destrutivo, que de alguna manera preanuncia la conclusión de la novela, se da a una distancia extrema del «mundo construido», en una condición de soledad en la que irrumpe la emoción violenta del descubrimiento de una verdad inédita que aturde: la nada. Si la única identidad reconocible y reconocida del yo es la alienada que se constituye en la dimensión de la vida asociada, a través de «la vista de los demás», con materiales representativos y factores identificativos ajenos al sujeto y derivados del contexto y el entorno (social, familiar, antropológico-cultural), la única posibilidad «teórica» de alcanzar una identidad auténtica y no alienada pasa por la negación y la destrucción de esa máscara constituida por las representaciones sociales del yo. La herramienta que Vitangelo utilizará para destruir esas imágenes es la locura, entendida no como patología mental, sino como un desafío al mundo y a las convenciones que lo regulan, como la experimentación de una libertad absoluta que permita recuperar, más allá de los engaños del sentido común que se cuelan como razonabilidad y sabiduría, una identidad auténtica. La destrucción con el arma de la locura de la máscara social que identifica al sujeto pasa por la negación de las formas institucionales y sociales a través de las cuales se estructura y organiza nuestra existencia y se define socialmente nuestra identidad: el nombre, el estado civil, la figura y la actividad del padre, la familia, el papel de la familia en el pueblo. El nombre y el estado civil, en primer lugar: el nombre, Moscarda, que en su fealdad (feo hasta la crueldad) parece llevar en sí mismo el signo de un destino, la preconstitución de una máscara social deformante («humorística»). Y, con el nombre, las raíces genéticas, de las cuales ese nombre es, además, en el estado civil, sello: raíces que en el proceso de formación de la identidad social del yo condicionan, debido al principio hereditario, la representación de la máscara en la que la insondable identidad personal del yo se aliena y disuel-



ve. El proyecto de liberación de la cadena de condicionamientos de los cuales desciende la propia imagen social mistificada, la destrucción de esa máscara y la reivindicación de la propia identidad autónoma, elusiva, encuentran en la ruptura del vínculo genético, en la «*dessa-crazione*» de la figura paterna (en el asesinato simbólico del padre) la palanca fundamental, el punto fuerte. El desconocimiento de la figura paterna, más allá de las obvias implicaciones freudianas, representa para Vitangelo no solo el rechazo de la herencia biológica (biopsicológica) y de la asimilación genética, sino también, sobre todo, el rechazo y la condena del sistema de valores, de los modelos de vida y de los códigos de comportamiento encarnados por esa figura. El proceso de destrucción de las representaciones alienadas del yo y de las matrices que las producen puede permitir una liberación parcial de las máscaras que «la vista de los demás» nos impone y una recuperación parcial de la identidad. Sin embargo, esa identidad solo se puede definir en negativo: por lo que no se es o ya no se es («ya no usurero»; «ya no Gengè»), no en positivo, por lo que se es. Si se intenta definirla en positivo, la identidad personal de ese sujeto físicamente concreto que se declara en el monosílabo «yo», nos damos cuenta de que solo se puede definir genéricamente, en términos de diferencia con la imagen «social», no específicamente, en términos connotativos y distintivos. La identidad de uno mismo permanece así como una hipótesis no verificable, un postulado carente de consistencia ontológica (porque no se puede decir de ella qué y cómo es) y, consecuentemente, carente de verificabilidad gnoseológica. Esa identidad, en resumen, no puede darse ni conocerse más que en la forma de no ser y de la muerte, del vacío y la nada de una soledad metafísica, desprovista de toda posibilidad de relación con el mundo de los vivos: Esta es la amarga revelación, la llegada totalmente desilusionada y radicalmente pesimista de la obsesiva búsqueda de identidad de Vitangelo Moscarda. El hecho es que, como escribe Masiello:



En la condición alienada y *deietta* del ser social, la existencia se da ya sea como representación, apariencia, máscara, forma ficticia inducida por la «vista de los demás», o como conciencia de la deyección, soledad, extrañeza de uno mismo y a los demás, sentimiento de exilio. La escena del mundo se configura así, como un universo de existencias fragmentadas, de fantasmas lúcidamente alucinados: de ojos que miran sin verse, de voces que hablan sin entenderse. En esta condición existencial, elevada ahora a plena evidencia histórica y a autoconciencia crítica, «Ya no vale la pena ser algo por sí mismo», son las palabras de Vitangelo Moscarda, «y nada más es verdadero si ninguna cosa por sí misma es verdadera».

A Vitangelo solo le queda la renuncia definitiva e irreversible a toda identidad, a partir del nombre, que en la disposición de la vida asociada pretende expresarla, esa identidad imposible, y representarla; más aún, la renuncia a las formas organizadas de vivir, en las cuales la vida se prostituye y aliena; solo queda la huida de la sociedad y la civilización y la reincorporación en la naturaleza primordial, la identificación total con ella, la disolución de la identidad —buscada ilusoriamente— definitiva e inmutable del yo en el flujo magmático y cambiante de las formas del ser: La vida no concluye —dice Vitangelo, ahora autoexcluido del mundo como un antiguo ermitaño—. Y la vida no sabe de nombres. Este árbol, aliento tembloroso de hojas nuevas. Soy este árbol. Árbol, nube; mañana libro o viento: el libro que leo, el viento que bebo. Todo fuera, vagabundo. Y aquí, en este destino, también está la medida de la distancia irreducible e insuperable que, en los variados caminos de la tradición humorística, separa esta novela de su arquetipo del siglo XVIII, cuya herencia (pero radicalmente transmu-

tada en sus significados sustanciales, en su «mensaje») es reconocible corpulentamente en sus estructuras fundamentales.

3. Conclusiones

La comparación detallada entre *Tristram Shandy* y *Uno, Nessuno e Centomila* revela la maestría de Pirandello al reapropiarse de las técnicas de Sterne para dar vida a su propia visión literaria. La reconversión de elementos clave del modelo del siglo XVIII en una obra profundamente arraigada en las preocupaciones y crisis culturales del siglo XX demuestra la capacidad de Pirandello para trascender las influencias y crear una obra única. La desestructuración narrativa, lejos de ser una simple imitación, se convierte en un medio a través del cual Pirandello explora la identidad fragmentada y la naturaleza efímera de la realidad. La relación dinámica entre narrador y lector, aunque reminiscente de Sterne, adquiere un matiz propio en *Uno, Nessuno e Centomila*, donde el lector se convierte en un interlocutor dialéctico fundamental en la búsqueda de la verdad. La exploración de la identidad en manos de Pirandello se convierte en una experiencia existencial profunda. La locura, presentada no como una patología, sino como un acto de desafío al mundo y las convenciones, emerge como la herramienta a través de la cual Vitangelo busca liberarse de las máscaras impuestas por la sociedad. La disolución de la identidad en el vacío y la nada revela una verdad nihilista, cuestionando la validez de las identidades socialmente construidas. En última instancia, la obra de Pirandello se erige como una respuesta crítica y polémica a las estructuras sociales y culturales de su tiempo. La fuga a la naturaleza primordial simboliza la búsqueda de una identidad auténtica más allá de las construcciones sociales. *Uno, Nessuno e Centomila* se convierte así en una obra maestra que va más allá de la influencia estilística, explorando las complejidades del yo y desafiando las nociones convencionales de identidad y realidad.



4. Referencias

- Pirandello, L. (2016). *Uno, nessuno e centomila*. Mondadori.
- Sterne, L. (1998) *The Life and opinions of Tristram Shandy*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Mazzacurati, G. (1987). *Pirandello nel romanzo europeo*. Bologna: il Mulino.
- Masiello, V. (1994). *Pirandello: l'identità negata*. Belfagor, 5, pp. 519-533.

