

# Comedia y dolor. Derivas del humor en tiempos de la Primera Guerra Mundial en la producción de Luigi Pirandello (Lineamientos)

SUAREZ, Bernardo / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - [bersuarez@yahoo.com.ar](mailto:bersuarez@yahoo.com.ar)

---

Eje: Historia de las Ciencias de las Artes del Espectáculo- Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Grotresco - Humorismo – Pirandello –Primera Guerra Mundial

## › Resumen

A partir del análisis que realiza Bajtín (2003) en su obra sobre la risa en la Edad Media y en el Renacimiento, que se centra en el paso de la risa carnavalesca a la risa satírica, dimos cuenta en un trabajo anterior (Suárez, 2021), que podemos pensar ese paso como un cambio de configuración; desde una configuración que presenta como emergente características cercanas a lo cómico y que prevalece a lo largo de la Edad Media, a otra configuración más próxima a las especificidades de lo que se designa como humorístico ya en el Renacimiento. Es así que de acuerdo a elementos epocales y contextuales que se manifiestan en la construcción de imaginarios sociales, que una configuración puede prevalecer sobre la otra o hasta incluso coexistir. En este sentido, sostenemos que el imaginario social que se construye durante la Primera Guerra Mundial favorece la emergencia y el desarrollo del humor con características grotescas. Este fenómeno suele presentarse como una “deriva” en la configuración y se observa en distintos lugares del mundo. Para el presente trabajo tomaremos como objeto de análisis parte de la prolífica obra que Luigi Pirandello produce durante ese período. Inscripto en el marco del proyecto UBACYT “Imaginarios y humor grotesco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial”, que dirige la Lic. María Natacha Koss, lo que aquí se presenta resulta una disposición de ejes o lineamientos que serán desarrollados en el proyecto mencionado

## › Presentación

La obra de Luigi Pirandello (1867-1936) se localiza espacialmente en las tres primeras décadas del siglo XX, pero además expresa según sostenemos, las especificidades del humorismo con las propiedades y características que él mismo le asignara a este fenómeno. Existe, si se observa en

perspectiva su producción, cierta unidad estilística y temática que atraviesa tanto la narrativa como la obra dramática; eso elementos que cimentan la unidad tiene que ver con la puesta en práctica de aquello que aparece en forma teórica en sus ensayos y que da cuenta también de la travesía de la subjetividad en ese contexto. Nos referimos a su visión particular sobre lo social, atravesada por la mirada humorística en diálogo con el imaginario social que comenzó a construirse a partir de la modernidad y que en ese período sufre una acentuación a partir de la Primera Guerra Mundial.

En el presente trabajo nos proponemos poner en relación algunas cuestiones de ese imaginario social (Baczko, 1999) con la producción de Pirandello. Buscaremos entonces rastros en las cartas a su hijo Stefano y en su diario secreto, para ponerlos en diálogo con sus comedias e intentar así dar cuenta del reenvío y las formas en que se figuran allí esos elementos.

Lo serio y lo cómico son dos instancias, dos manifestaciones propias de la experiencia humana que pueden entenderse en sus modos de expresión como un continuum o una contracara, en tensión, en armonía o fusionados. Estas formas de entenderlo darán a su vez, distintas expresiones que se manifiestan entre otros campos, en el arte. Para Bajtín (2003), por ejemplo, existe una relación entre ambas realidades que parece manifestarse a través de la tensión: lo serio vinculado con lo institucional, lo oficial, en la Edad Media representado por la Iglesia y el Estado. Lo cómico, expresión cercana a lo popular que se manifiesta cuando lo serio le cede un lugar que, según Bajtín, encuentra su máxima manifestación en el espacio tiempo del carnaval. Cuando eso ocurre, la risa popular emerge subvirtiéndolo valores, jerarquías y proponiendo la lógica del grotesco en tanto mezcla de formas y reinos. Ahora bien, sobre el grotesco en particular ya Bajtín establece una diferenciación entre lo que denomina realismo grotesco y que corresponde a las características que mencionamos anteriormente y el grotesco romántico. Este último da cuenta según el autor de un proceso de disolución de la risa popular y estandarización en formas vinculadas con la literatura y el teatro. En este último se produce la separación entre lo que ocurre en el escenario y el espacio asignado al público. Experiencia esta que no acontecía en el carnaval en el que todos resultaban partícipes.

Respecto a la incidencia de estas experiencias en la obra de algún autor, Robert Escarpit (1972:59) llega a plantear que la producción humorística encuentra una mayor inspiración en épocas desfavorables y sostiene que el exceso de confort intelectual y el optimismo parecen minar las condiciones de producción humorística. Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos observar que hay un proceso que comienza un par de siglos antes pero que llega a un momento de mayor expresión hacia principios del siglo XX. La sociedad transita una experiencia de enajenación; largas jornadas laborales; grandes grupos de individuos que viven en condiciones humillantes como una nueva forma de esclavitud; las instituciones tradicionales que dejan de ocupar un lugar de refugio.

Frente a los desastres de la Primera Guerra Mundial y al clima general de crisis social que se manifiesta tanto en Europa como en América Latina el arte traduce la incertidumbre en la búsqueda de nuevas formas de reflejar al hombre y a la realidad (...) No es extraño entonces que la tendencia a la creación grotesca en el arte y en la literatura se acreciente en aquellos períodos de la historia cuando las sociedad se ha enfrentado a transiciones y cambios radicales y violentos, como resultado de los cuales el hombre ha caído en profundas crisis espirituales. (Kaiser-Lenoir, 1977: 26-30).

En ese estado de cosas comienza un nuevo siglo que en el que prontamente recaerá el conflicto que lleva a la Primera Guerra Mundial. Antes de que ello ocurra, Pirandello había comenzado una vida de tipo burguesa, con un matrimonio que vinculó a su familia con la de su esposa, María Antonietta Portulano, en el negocio del azufre. En ese período también nacen sus tres hijos Stefano, Lieta y Fausto. Una anegación en las galerías provoca la quiebra total del negocio y la ruina para ambas familias. Su esposa al recibir la noticia sufre un desmayo que continuará luego con un penoso proceso que la llevará a la demencia. Para poder sobrevivir, Pirandello escribe en forma casi compulsiva, edita y ejerce la docencia. En ese contexto:

(...) escribió su célebre novela *El difunto Matías Pascal* (...) Al estallar la guerra de 1914-18, su hijo Stefano se alista voluntario. Fausto no tardó en ser movilizado. El primero fue hecho prisionero, y del segundo no se tuvieron noticias durante varios meses. Lieta, atormentada por su madre, padecía una crisis nerviosa. Y de aquel hogar salían constantemente novelas, dramas, cuentos". (Pirandello, 1965: 5).

Sobre esta particularidad es que nos detenemos para observar y dar cuenta de la figuración de esos elementos en su obra. Para ello recurrimos a "Cuaderno secreto" y "Cartas a Stefano" que aparecen en el Prólogo a sus *Obras completas* (1956) recopiladas por Idelfonso Grande. Respecto de este tipo de textos, Mainer sostiene que: "En las cartas de un autor están a menudo los secretos de las obras más complejas o de los proyectos literarios más ambiciosos y, a menudo, los resortes de la decisión misma de ser escritor" (2018: 35). El epistolario que mantiene con Stefano y el cuaderno secreto y la presencia allí de elementos, huellas, rastros que conducen a sus obras pueden entenderse entonces como "pretextos" según la Crítica genética:

Una edición genética se postula, entonces, como la transcripción de un proceso significativo fracturado y multidimensional que rompe la ilusión de linealidad a la que nos tiene acostumbrados la letra impresa. Representar ese proceso y facilitar su "legibilidad" es su finalidad. Y es en este sentido que una edición genética pretende ser una máquina de leer los testimonios de la arqueología de una producción literaria. (Lois, 2000: 6).

Para completar el análisis nos valemos también de elementos para textuales (prefacios, prólogos) escritos por el autor u otros críticos. El análisis se propone avanzar sobre dos ejes temáticos o caracteres que creemos resultan específicos en la obra de Pirandello: *El grotesco y el humorismo, y la búsqueda de experimentación y de ruptura en su obra teatral*.

## › **Cartas, cuadernos, comedias**

Observando las distintas definiciones y caracterizaciones que autores han brindado tanto para lo grotesco como para lo humorístico puede observarse cierta relación entre contrarios. Respecto a lo humorístico, Pirandello observa que “tenemos una representación cómica, pero de ella emana un sentimiento que nos impide reírnos o nos turba la risa ante la comicidad representada, nos la amarga. A través de lo cómico tenemos el sentimiento de lo contrario (1994: 231). El humorismo según Pirandello fusiona lo trágico y lo cómico y produce un desdoblamiento en el autor que lo lleva a “compadecer riendo o reír compadeciendo” (cf. Óp. cit.: 266). El humorismo no oculta la reflexión (...) se le planta delante en actitud de juez, lo analiza desapasionadamente” (226). Se trata de una risa filosófica –sostiene Pirandello– con mezcla de dolor porque ha nacido de la comparación entre el mundo finito y la idea infinita; es una risa llena de tolerancia y simpatía. Los aspectos dolorosos de la dicha y los aspectos risibles del dolor humano. En este sentido, el humorismo así definido se acerca a la categoría de grotesco según la cual fusionaría en su expresión a lo trágico y lo cómico. Según Pavis: “es grotesco todo aquello que resulta cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño. Lo grotesco es visto como la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma” (1998: 227).

Pirandello escribe en 1916 *Liola (Amores sicilianos)*. Por ese entonces pasaba uno de los momentos más angustiantes: las cartas de su hijo en el frente se espaciaban, no llegaban.

“En este vacío de espera, me parece que toda mi vida se ha vaciado de todo sentido, y ya no comprendo la razón de los actos que realizo ni de las palabras que digo, y casi me maravillo de que los demás puedan moverse fuera de esta mi pesadilla, y obrar y hablar (...) Y tú, ¿qué haces? ¿Qué haces, hijo mío? ¿Dónde estás? Daría diez años de mi vida por saberlo”. (Roma, 24 de octubre de 1915).

La obra, escrita originalmente en dialecto siciliano, recrea paisajes, personajes y situaciones estereotípicas de su pueblo natal, Agrigento. El clima se presenta lúdico y alegre. “Es tan alegre que no parece obra mía” afirma más adelante en la misma carta. Inspirada en el capítulo IV de su reconocida novela *El difunto Matías Pascal* (1904), resulta en realidad un drama satírico. Ya en esa temprana novela, el personaje central se presenta con características tragicómicas. En ese mismo año de 1916 pone en escena *Lumie de Sicilia (Limonos de Sicilia. Comedia en un acto)*. En las cartas queda a la luz el sentimiento que lo embargaba mientras su obra era representada: “Un día (¡y que sea pronto!) nos parecerá también lejano este tiempo de tu cautiverio (...) tengo curiosidad por ver cómo resulta en la escena siciliana mi *comedieta (Lumie di Sicilia)*”. (Roma, 22 de febrero de 1916). Efectivamente, la obra tiene un gran éxito, pero en medio del suceso que parece haber decidido acompañarlo, se transparenta un sentimiento de amargura que termina por aumentar su caudal creativo:

“Me he comprometido a escribirle otra comedia para el próximo octubre, y espero cumplir mi promesa, aunque, como tú sabes, el teatro me tienta poco. Pero sueño con una casucha rústica, en cualquier burgo solitario, donde ir a enterrarme, en un tiempo más o menos

lejano, solo, con las uñas largas, sucio y peludo. Mi mayor satisfacción será lanzarle desde allí un solemnisimo escupitajo a toda la civilidad". (Roma 14 de julio de 1916).

La concepción grotesca del mundo que fusiona en un continuum discursivo, lo trágico y lo cómico, coincide con la posición subjetiva que presenta Pirandello. En efecto, en el humorismo, a diferencia de lo cómico, el sujeto queda implicado en su propia enunciación. El humorista percibe las sinrazones, los sinsentidos, las fallas de la razón y se procura develarlos. Pirandello aparece atravesado por esta realidad que se expresa en sus obras mediante el tragicómico del grotesco. Sus personajes aparecen erráticos, inacabados, desconcertados ante una realidad que los abrumba. El sujeto no se conoce cabalmente y por otra parte recibe múltiples miradas de los otros. Esos pareceres quedarán plasmados posteriormente en una de sus últimas novelas *Uno, ninguno, cien mil* (1927).

En el Prólogo a las *Obras completas* ya citado, Idelfonso Grande da cuenta del siguiente hecho:

(...) Fue a partir de la noche del 10 de mayo de 1921, en que se produjo el mayor alboroto que se registra en la historia del teatro, con el estreno de la obra que revolucionaría la técnica en el arte de hacer comedias. Pirandello había roto los moldes del pasado. Muchos espectadores y críticos no entendieron de qué se trataba. Otros aplaudían como locos. Las discusiones fueron tan violentas, que se originaron grescas en la sala y, después, en la calle. Como último argumento, funcionaron los puños. (1965: 2)

La crónica refiere al estreno de *Seis personajes en busca de autor* en el teatro Valle, de Roma. La obra dramática de Pirandello, más allá de mantener algunas invariantes tópicas, atravesaba distintos momentos. Hacia el final de la guerra, sus comedias parecen orientarse hacia un modelo experimental. En un contexto en el que las vanguardias históricas iban ganando terreno en el arte, Pirandello parece incorporar algunas de las propuestas de ruptura. Respecto al momento histórico en que se desarrolla la vanguardia, Dubatti sostiene que "Nunca antes en la historia del arte universal se había experimentado tanta liberación en la composición teatral" (2016: 15). Por su parte, Umberto Eco caracteriza al experimentalismo como "actuar de forma innovadora respecto de la tradición establecida (...)". Y agrega Dubatti: "el autor experimental posee voluntad de hacerse aceptar por la institución. Anhela que sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo (1988: 102-3; en Dubatti, 2016: 22). En esto se distingue, según los autores, de la posición vanguardista. Pirandello se propone en sus comedias zanjar los espacios asignados para el escenario y para los espectadores, la ruptura de la cuarta pared, como también el abandono del carácter de representación del arte. En ese contexto produce obras que luego conformarán lo que se conoció como la "trilogía" y que representará el llamado *Teatro del espejo* o *metateatro*. Allí se incluyen: *Seis personajes en busca de autor*, 1921, en la que cuestiona el contraste ente personaje y actor; *Cada uno a su modo*, 1924, donde se plantea la relación entre espectadores y actores; y *Esta anoche se improvisa la comedia*, 1928, que trabaja el vínculo entre los actores y el director. Ese proceso de transformación estética aparece expresado ya en las cartas a su hijo Stefano. Allí además, queda registrado el momento en que Pirandello comienza a esbozar la trama de *Seis personajes*...

"(...) tengo ya la cabeza llena de cosas nuevas ¡tantos cuentos...! Y una cosa extraña y tan triste, tan triste *Seis personajes en busca de autor: novela por hacer*. Quizá tú lo entiendas. Seis personajes, cogidos en un drama terrible que andan detrás de mí para que los meta en una novela. Una obsesión. Y yo no quiero saber nada, y les digo que es inútil, que me tiene sin cuidado de ellos y que ya no me importa nada de nada, y ellos mostrándome todas sus llagas, y yo echándolos de aquí, y así, al final de la novela, estará todo hecho. Y otros muchos proyectos que tengo en la mente". (Roma 23 de julio de 1917).

Resulta interesante detenerse en el Prefacio y en el detalle que realiza acerca del proceso de composición de la obra. Allí se trasluce el vínculo de esas creaturas con su creador. En efecto, la suerte de esos personajes parece por momentos asemejarse a la de la sociedad atravesada por la guerra y el sinsentido.

En ese diálogo que Pirandello tiene consigo mismo a modo de monólogo interior y jugando nuevamente con los límites entre el arte y la vida, el autor (creador) decide dejar a sus creaturas libradas a su suerte para que intenten así, completar su existencia (representar el drama que llevan inscripto):

"¿Por qué —me dije— no presento este novísimo caso de un autor que se niega a dar vida a algunos de sus personajes, nacidos vivos en su fantasía, y el caso de estos personajes que, teniendo infusa ya en ellos la vida, no se resignan a permanecer excluidos del mundo del arte? (...) De manera que voy a dejarlos ir a donde suelen ir los personajes dramáticos para tener vida: a un escenario. Y a ver qué pasa (...) Así lo hice. Y ocurrió, naturalmente, lo que tenía que ocurrir: una mezcla de lo trágico y lo cómico, de lo fantástico y de lo real, en una situación humorística completamente nueva y sumamente complicada". (1965: 23).

## › **A modo de cierre**

Hemos presentado a grandes rasgos algunos bosquejos que buscan dar cuenta de cómo las preocupaciones estéticas de Pirandello aparecen en la correspondencia con su hijo enviado al frente y tomado como prisionero durante la Segunda Guerra Mundial. Releyendo esas cartas, las cuales muchas no volvían contestadas, el autor parece embarcarse en un diálogo consigo mismo, en una especie de monólogo interior que le sirve para traslucir sus procesos escriturales. En ese contexto de desasosiego exterior y de angustia interior, parece transformar esos sentimientos en energía creativa. Pirandello vivió hasta sus últimos momentos al tamiz de la escritura. Y como una paradoja o epílogo ese hijo motivo de sus cartas, termina por reconstruir su última obra, *Los gigantes de la montaña*, aquella que por la inoportuna e imprevista visita de la muerte, no pudo concluir.

## Bibliografía

- Baczko, B. (1999) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Dubatti, J. (2016) "Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro". En *La escalera* N 26. Anuario de la Facultad de Arte, Buenos Aires, UNICEN.
- Escarpit, R. (1972) *El humor*. Buenos Aires, Eudeba.
- Kayser-Lenoir, C. (1977) *El grotesco criollo: Estilo teatral de una época*. La Habana, Casa de las Américas.
- Lois, E. (2000) *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires, Edicial.
- Mainer, J.C. (2018) *Epistolario I (1880-1899) Miguel de Unamuno*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.
- Pirandello, L. (1965) *Obras completas*. Barcelona, Plaza & Janés.
- Pirandello, L. (1994) *El humorismo*. Buenos Aires, Leviatán.
- Suárez, B. (2021) "La deriva de lo cómico al humor en el grotesco criollo de las primeras décadas del siglo XX en Argentina". En Koss, M. (ed.y comp.) *Actas V Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Instituto Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 2021. ISBN/ISSN: 978-987-8363-70-7. En línea: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2021/paper/viewFile/5606/3450>