

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

---

Bernardo Suárez\*

Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-06-2022 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 11-08-2022

## RESUMEN

A partir del análisis que realiza Mijail 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, podemos pensar ese paso como un cambio de configuración: desde una primera que presenta como emergente un dispositivo de lo reidero cercano a las características de lo cómico y que prevalece a lo largo de la Edad Media, a una segunda que da cuenta de un dispositivo más próximo 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 a partir de la Primera Guerra Mundial favorece la emergencia y el desarrollo del humor. 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 la obra, tanto ensayo como comedia, que Luigi Pirandello produce durante ese período.

## PALABRAS CLAVE

Grotesco; Comedia; Imaginario social; Primera Guerra Mundial; Pirandello

### *Comedy and pain. Drifts of humor in times of the First World War in the production of Luigi Pirandello*

## ABSTRACT

Based on the analysis carried out by Mijail Bakhtin (2003) in his work on laughter in the Middle Ages and in the Renaissance, which focuses on the passage from carnivalesque laughter to satirical laughter, we can think of this passage as a change of configuration: from a configuration that presents as an emergent a device of the reidero close to the characteristics of the comic and that prevails throughout the

Middle Ages, to a device closer to the specificities of what is designated as humorous already in the Renaissance. Thus, according to epochal and contextual elements that are manifested in the construction of social imaginaries, one configuration can prevail over the other or even coexist. In this sense, we maintain that the social imaginary that is built after the First World War favors the emergence and development of humor. This phenomenon is usually presented as a "drift" in the configuration and is observed in different parts of the world. For the present, we will take as an object of analysis the work, both essay and comedy, that Luigi Pirandello produced during that period.

**KEYWORDS**

Grotesque; Comedy; Social Imaginary; World War I; Pirandello

*“Cuando no se sabe vivir la vida, hay que escribirla”  
Luigi Pirandello*

**Introducción**

La vasta obra de Luigi Pirandello (1867-1936), que incluye poesía, cuentos, novelas, ensayos y obras teatrales, se ubica en los márgenes de ese devenir que hemos definido en trabajos anteriores como un paso de lo cómico a lo humorístico (Suárez 2021). Su producción se localiza temporalmente 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. O, mejor dicho y como el mismo Pirandello expresara, de un tipo humorístico propio de ese tiempo histórico. Recordemos que para el autor habría muchos humorismos según el estilo, el lugar, la época, los ingenios, etc. (1994: 88). Pero, además, la obra de Pirandello presenta otra particularidad que vuelve interesante su abordaje: existe, si se observa en perspectiva, cierta unidad estilística y temática que atraviesa tanto la narrativa como la obra dramática; esos elementos que cimentan la unidad tienen que ver con la puesta en práctica de aquello que aparece en forma teórica en sus ensayos y que dan 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 estas páginas 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 poner en diálogo con sus comedias e intentar así dar cuenta del reenvío y las formas en que se figuran allí esos elementos.

### **Preludio a la travesía de la existencia**

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. Desde la antigüedad, quedaron graficadas por las dos máscaras que representan a los géneros teatrales del drama y la comedia. Muchos autores, desde distintos campos del conocimiento han propuesto explicaciones que puedan dar cuenta de esta relación dialéctica. Para Mijail Bajtín (2003), por ejemplo, la relación entre ambas realidades 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 subvirtiendo valores, jerarquías y proponiendo la lógica del grotesco en tanto mezcla de formas y reinos. Para otros, como Karl Marx, aquello vinculado con lo gracioso, la farsa, es una segunda reaparición de lo serio: “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa” (2003: 13). 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 de la plaza medieval 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. “Con el derrumbe material del mundo exterior de las cosas y de los objetos, no era posible que no se produjera —como se produjo— un paralelo derrumbe en el mundo interior de los espíritus y de las conciencias”. (Lilli 1955: 244). Diferentes autores dan cuenta de este

proceso social que queda expresado también en las distintas expresiones artísticas:

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).

Pirandello, como sujeto de ese momento histórico, expresa y quedan plasmadas en sus producciones, representaciones de ese imaginario social. Podemos establecer dos tipos de condicionamientos que aparecen de distinta forma en su obra y que se encuentran íntimamente relacionados: la problemática social general y su experiencia personal. Respecto de la primera, se deja atrás un siglo conflictivo en donde se experimenta la inconsistencia como estado, las revoluciones sociales en distintos lugares de Europa. En ese estado de cosas comienza un nuevo siglo 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 Antonieta 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. Lietta, 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* (1965) recopiladas por Idelfonso Grande. Respecto de este tipo de textos, José-Carlos 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* en la forma en que lo entiende 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 paratextuales (prefacios, prólogos) escritos por el autor u otros críticos (en este caso funcionan como fuentes secundarias). 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.

### **Del sentimiento grotesco de la vida**

En el trabajo ya citado (Suárez 2021) mencionábamos la diferencia de configuración entre las formas cómicas y las humorísticas como subespecies de lo risible. 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 da cuenta de 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” (1994: 266). De este modo, “no oculta la reflexión [...] se le planta delante en actitud de juez, lo analiza desapasionadamente” (*ídem*). 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 Patrice 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 el autor 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. En Pirandello 1965: 6).

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. La obra 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. *Ibíd.*:8). Efectivamente, la obra tiene un gran éxito, pero en medio del suceso que parece haber decidido acompañarlo, en la correspondencia 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 solemnísimos escupitajo a toda la civilidad. (Roma 14 de julio de 1916. *Ibíd.*:10).

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, y a diferencia de lo cómico, el sujeto queda implicado ("sujetado" podríamos decir) en su propia enunciación. El humorista percibe las sinrazones, los sinsentidos, las fallas de la razón y se procura develarlos. Pero en ese "develar" queda implicado. Este es el sentido freudiano de la caracterización sobre el humor por el que resulta incluido entre los mecanismos de defensa de la vida psíquica: "El humor no es resignado sino opositor, no sólo significa el triunfo del yo, sino también el del principio del placer, capaz de afirmarse a pesar de las circunstancias reales que le son desfavorables" (Freud 1992: 159). 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. Existe tal vez un eje que atraviesa su obra debajo de la superficie discursiva y que puede formularse en base a la pregunta:

¿Quiénes somos realmente?” El “yo” de la modernidad se encuentra desintegrado, atormentado y hasta escindido del “yo social”. Se da así un juego entre el rostro y la máscara. En su “Cuaderno secreto” lo expresa del siguiente modo: “Hablo, y ya no reconozco mi voz. ¿Quién habla en mí? Somos todos fantasmas, apariencias: la idea que nos hemos hecho de nosotros mismos. Se cambia. ¡Ay de nosotros si la idea nos queda fija! (1965: 13).

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). Este malestar se profundizará en parte con el avance del siglo y tal vez pueda establecerse una relación con la angustia descrita por Jean Paul Sartre, ya bajo la mirada del existencialismo, en su novela *La náusea* (1938). En *Seis personajes en busca de un autor* (1921), obra que analizaremos en profundidad en el punto siguiente, vuelve a aparecer este mismo sentimiento, tanto en la concepción del autor como un demiurgo que crea y arroja al mundo a sus personajes, como estos últimos que inacabados, a medio terminar, recorren la existencia buscando un contexto donde poder desarrollar el drama que llevan inscripto : “Tanto es así que persistiendo yo en mi decisión de arrojarlos de mi espíritu (...) seguían viviendo por su cuenta” (1965: 43). Esa idea de la existencia en la que el sujeto es arrojado al mundo será retomada también por Sartre quien la expresa del siguiente modo: “Somos arrojados al mundo (...) Estamos solos, sin excusas” (2007: 35- 42). En el “Prefacio” de *Seis personajes...*, Pirandello reflexiona sobre las características de su escritura; y, para ello, vincula a los escritores en dos campos de acuerdo con las búsquedas y los tópicos que atraviesan sus obras:

Hay escritores —y no pocos— que tienen ese gusto, y, satisfechos, no buscan otro. Son escritores de naturaleza más propiamente histórica. Pero hay otros que, además de ese gusto, sienten una necesidad espiritual más profunda, por lo que no admiten personajes, vivencias, paisajes, que no estén embebidos, por decirlo así, de un sentido particular de la vida y no adquieran un valor universal. Son escritores de naturaleza más propiamente filosófica. Yo tengo la desgracia de pertenecer a estos últimos. (1965: 23)

Nótese la carga de amargura (Cf. “la desgracia”) con que, tal vez con cierta ironía y a modo de defensa, destaca la fatalidad de la escritura de tipo filosófico. Este fragmento nos ubica también en su posición respecto de la práctica teatral y sus fines: lejos de representar o entretener, Pirandello parece buscar *develar*.

### **El gran provocador**

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 un 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, Jorge Dubatti sostiene que: “Nunca antes en la historia del arte universal se había experimentado tanta liberación en la composición teatral” (2016: 15). Y agrega “el autor experimental posee voluntad de hacerse aceptar por la institución. Anhela que sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo” (2016: 22). En esto se distingue, según los autores, de la posición vanguardista. Pirandello se propone en sus comedias tratar de zanjear 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. También decide burlarse tomándose con humor las críticas que recibía ante algunas de sus comedias que no eran bien recibidas. Por ejemplo, al comienzo de *Seis Personajes...* aparece involucrado en la trama, en un intento de fusionar el arte con la realidad exterior, incluyéndola:

EL DIRECTOR. (Poniéndose de pie, furioso.) —«¡Ridículo, ridículo!» ¿Qué quiere que yo haga si de Francia no vienen más comedias buenas y nos tenemos que resignar a poner en escena comedias de Pirandello, que nadie comprende y parecen creadas a propósito para que ni los actores, ni los críticos, ni el público queden contentos? (1965: 38).

Este recurso suele repetirse en otra comedia posterior: *Esta noche se improvisa la comedia*.

Doctor Hinkfuss: Los espectadores, después de una gravosa jornada de preocupaciones gravosas y afanosas ocupaciones, angustias y trabajos de todo género, por la noche, en el teatro, quieren divertirse.

El señor de las butacas: ¿Divertirnos? ¿Con Pirandello? (Se ríe). (1965: 150).

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. Cabe destacar que el mismo Pirandello agrupa a estas obras en la trilogía que llamó *teatro en el teatro* en el prólogo escrito en 1933. 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 noche se improvisa la comedia*, 1928, que trabaja el vínculo entre los actores y el director. Respecto de su praxis teatral, Pirandello confiesa que:

Mi teatro es serio. Quiere toda la participación de la entidad moral-hombre (...) No es, ciertamente, un teatro cómodo. Teatro difícil. Teatro peligroso. Nietzsche decía que los griegos levantaban blancas estatuas sobre el abismo para ocultarlo. Yo, en cambio, las derribo para revelarlo... Es la tragedia del alma moderna. (1965: 20)

Si bien las tres obras significan un intento de ruptura a los cánones del objetivismo, del realismo y del teatro clásico, a los efectos del presente análisis nos centraremos en *Seis personajes...*, obra que inicia este proceso y que termina por ubicarlo como autor controversial. 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. *Ibid.*: 1965:11).

Ya en otra instancia de escritura, y abordando el texto final en el “Prefacio” a *Seis personajes en busca de autor*, Pirandello detalla ese momento pasándolo por el tamiz de su poética:

Hace muchos años que está al servicio de mi arte —pero como si fuera ayer— una doncella esbeltísima, pero no por eso nueva en el oficio. Se llama Fantasía (...) Ahora bien: esta mi doncella Fantasía, hace ya muchos años, tuvo la mala inspiración y el malhadado capricho de traerme a casa a toda una familia, que no sé dónde ni cuándo habría pescado, pero de la cual —si hemos de crearla— habría podido yo sacar el argumento para una magnífica novela. (1965: 22).

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, y de ese modo puede establecerse un paralelo con la posición de escritor filosófico que mencionaba párrafos atrás. En efecto, la suerte de esos personajes parece por momentos asemejarse a la de la sociedad atravesada por la guerra y el sinsentido.

Criaturas de mi espíritu, aquellos seis vivían ya una vida que era la suya propia, que había dejado de ser una vida que ya no estaba en mi poder negársela.

Tanto es así que, persistiendo yo en mi decisión de arrojarlos de mi espíritu, ellos, ya casi separados de todo apoyo narrativo, personajes de una novela desprendidos por prodigio de las páginas del libro que los contenía, seguían viviendo por su cuenta. (1965: 23).

Avanzando un poco más pareciera que el “Prefacio”, en tanto contenido paratextual, resulta un elemento importante a la hora de introducirse en la propuesta de la obra. En ese diálogo que Pirandello tiene consigo mismo a modo de monólogo interior (Cf. “me dije”) y jugando nuevamente con los límites entre el arte y la vida, el autor (creador) decide dejar a sus creaturas libradas a su suerte, arrojarlos, sostendría Sartre (2007: 43) 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).

### **Último acto (A modo de síntesis)**

Comenzábamos colocando un epígrafe en el que Pirandello deja clara su relación entre el arte y la vida. Hemos dado cuenta de cómo sus preocupaciones estéticas aparecen en la correspondencia con su hijo enviado al frente y tomado como prisionero durante la Primera Guerra Mundial. Releyendo esas cartas, de las cuales muchas no volvían contestadas, Pirandello parece embarcarse en un diálogo consigo mismo, en una especie de monólogo interior que le sirve para dar cuenta de sus procesos escriturales. En ese contexto de desasosiego exterior y de angustia interior, parece transformar esos sentimientos en energía creativa. En ese estado de profunda incomodidad, como ya hemos mencionado que sostiene Escarpit, surgen múltiples obras, muchas tematizando situaciones grotescas o humorísticas e incursionando en la experimentación con el objetivo aparente de desmontar las estructuras clásicas del teatro. Pasarán muchas otras cosas más que quedan fuera del recorte espacio temporal que hemos hecho para este trabajo. Por ejemplo, su adhesión al fascismo y a la figura de Mussolini, en la promesa de crear la Compañía Nacional del Teatro; y su posterior desilusión al enterarse que esos fondos serán destinados al cine por considerarse mejor instrumento de propaganda. O el romance con la actriz Marta Abba que quedará registrado también en una profusa producción epistolar. Volviendo entonces al comienzo y a esta intención de fusionar vida y escritura, 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, aquella que por la inoportuna visita de la muerte, no pudo concluir.

Pocos minutos antes de morir exclamó: «¡Qué lástima!», refiriéndose a sus obras sin terminar. Por Stefano tenemos noticia de las obras que su padre tenía pensadas. La última noche de su vida la pasó despierto, esforzándose por dejar terminado, frase por frase, el último acto de *Los gigantes de la montaña*, que Stefano hubo de reconstruir. (1965: 15)

\* **Bernardo Suárez** es Magister en Análisis del Discurso y doctorando en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Docente en las cátedras Semiología (Ciclo Básico Común) y Semiótica II de los medios (Facultad de Ciencias Sociales), e investigador en el Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras) en la Universidad de Buenos Aires. En la misma universidad dicta el seminario “Discurso humorístico” en la Maestría en Análisis del Discurso. En 2013 publicó *Discurso humorístico. Una mirada desde la Polifonía Enunciativa a los textos de Les Luthiers* y, en 2022, *The Beatles: Arte y vanguardia en la sociedad de masas*, ambos en Editorial Eudeba. Publicó también en revistas académicas argentinas y en el exterior. Participó con “El decir humorístico. Una aproximación a las cuestiones enunciativas en las prácticas discursivas del humor”, en *Arruinando chistes. Panorama de los estudios del humor y de lo cómico*, coordinado por Burkart, Fraticelli y Várnagy, en Teseo Press.

## **Bibliografía**

- Baczko, Bronislaw (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bajtín, Mijaíl (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Dubatti, Jorge (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.
- Eco, Umberto (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires, Lumen.
- Escarpit, Robert (1972). *El humor*. Buenos Aires: Eudeba.
- Freud, Sigmund (1992). “El humor”. En *Obras Completas*, Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kayser-Lenoir, Claudia (1977). *El grotesco criollo: Estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Américas.
- Lilli, Furio (1955). “Pirandello y su teatro”. En *Universidad*, N 31. Santa Fe: Universidad nacional del Litoral.
- Lois, Elida (2000). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial.
- Mainer, José-Carlos (2018). *Epistolario I (1880-1899) Miguel de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Marx, Carl (2003). *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pirandello, Luigi (1965). *Obras completas*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Pirandello, Luigi (1994). *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Sartre, Jean-Paul (2007). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.
- Suárez, Bernardo (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. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2021/paper/viewFile/5606/3450>



*Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons*

