

El Humorismo – Primera parte

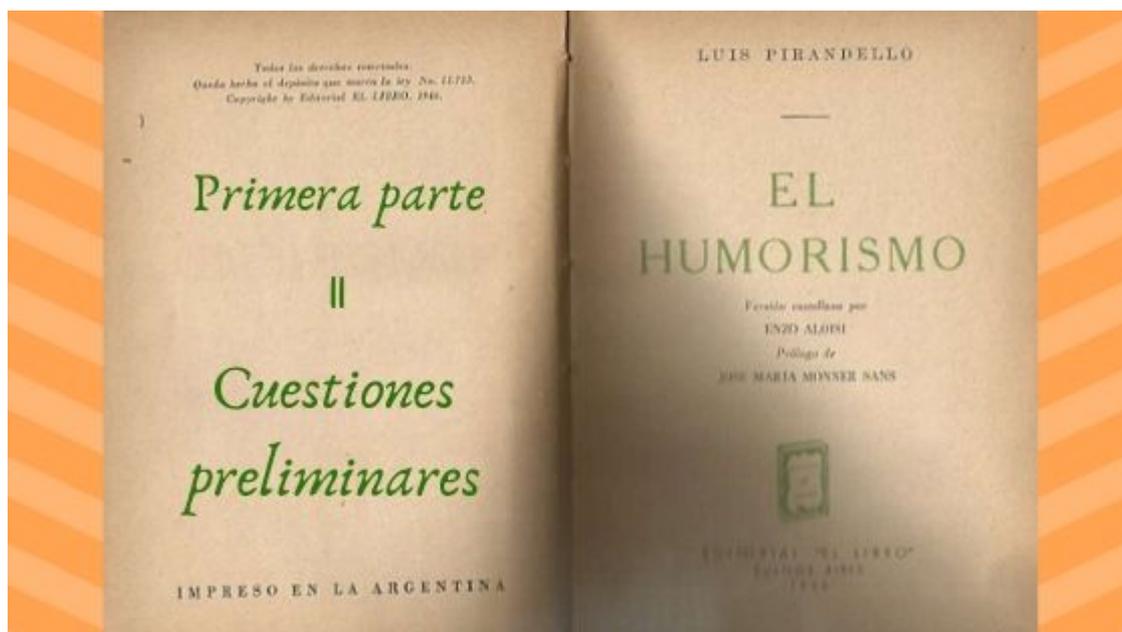
– II. Cuestiones preliminares

scritto da Pirandelloweb.com

In Italiano – [L'umorismo](#)

El Humorismo – Índice

- [1908/1920 – El Humorismo – Ensayo](#)
- [El Humorismo – Primera parte – I. La palabra humorismo](#)
- [El Humorismo – Primera parte – II. Cuestiones preliminares](#)
- [El Humorismo – Primera parte – III. Distinciones sumarias](#)
- [El Humorismo – Primera parte – IV. El Humorismo y la retorica](#)
- [El Humorismo – Primera parte – V. La ironia comica en la poesia caballeresca](#)
- [El Humorismo – Primera parte – VI. Humoristas Italianos](#)
- [El Humorismo – Segunda parte – ¿Qué es el Humorismo?](#)



El Humorismo
Primera parte

II. Cuestiones preliminares

Antes de hablar de la esencia, de los caracteres y de la materia del humorismo, debemos desembarazar el terreno de otras tres cuestiones preliminares:

1º, si el humorismo es un fenómeno literario exclusivamente moderno;

2º, si es exótico para nosotros;

3º, si es especialmente nórdico.

Estas tres cuestiones se vinculan estrechamente con aquella, más vasta y compleja, que se refiere a la diferencia entre el arte moderno y el arte antiguo, largamente discutida durante la lucha entre clasicismo y romanticismo, considerado éste por los anglogermanos como un desquite contra el clasicismo de los latinos.

Veremos, en efecto, reanudados en las varias controversias acerca del humorismo todos los argumentos de la crítica romántica, empezando por los de Schiller, quien con su famoso ensayo *Über naive und sentimentalische Dichtung* fue, según dijo Goethe [9], el fundador de toda la estética moderna.

Estos argumentos son bien conocidos: el subjetivismo del poeta especulativo – sentimental, representante del arte moderno, en contraposición con el objetivismo del poeta instintivo o ingenuo, representante del arte antiguo: el contraste entre lo ideal y lo real; la serenidad marmórea, el equilibrio austero, la belleza exterior del arte antiguo contra la exaltación de los sentimientos: lo vago, lo infinito, lo indeterminado de las aspiraciones, la melancolía, la nostalgia, la belleza Interior del arte moderno: de un lado la claridad del verismo, de la poesía Ingenua, y del otro, las nieblas de la abstracción y el intelectual frenesí de la poesía sentimental [10]; la acción del cristianismo, el elemento filosófico, la incoherencia del arte moderno opuesta a la

armonía de la poesía griega; las particularidades singulares frente a las tipificaciones clásicas; la razón que se interesa por el valor filosófico del contenido más que por la vaguedad de la forma externa, el sentimiento profundo de una íntima disociación, de una doble naturaleza del hombre moderno, etcétera.

Para dar de todo esto alguna prueba, transcribiremos lo que escribía Nencioni en ese estudio acerca del *El humorismo y los humoristas* que ya hemos citado: *“La antigüedad, en su feliz equilibrio de sentidos y sentimientos, también miró con placidez estatuaría en las trágicas profundidades del destino. El alma humana era entonces sana y joven; ni el corazón ni la inteligencia habían sido atormentados por treinta siglos de preceptos y sistemas, de dolores y dudas.*

Ninguna penosa doctrina, ninguna crisis interior había alterado la serena armonía de la vida y del temperamento humano. Pero el tiempo y el cristianismo han enseñado al hombre moderno a contemplar el infinito, a parangonarlo con el soplo doloroso y efímero de la vida presente. Nuestro organismo está continuamente excitado y sobreexcitado; y dolores seculares han humanizado nuestro corazón.

Nosotros miramos en el alma humana y en la naturaleza con una simpatía más penetrante y encontramos en ellas arcanas relaciones y una íntima poesía desconocidas para la antigüedad... La risa de artista de Aristófanes y su cómica fantasía, algunos diálogos de Luciano, constituyen excepciones. La antigüedad no tuvo, no podía tener, una literatura humorística... Diríase que ésta es la característica de las letras anglogermánicas. El cielo crepuscular y la húmeda tierra del norte parecen ser más aptos para nutrir la delicada y extraña planta del humorismo.”

Pero Nencioni llegaba a admitir que *“también bajo el cielo azul y en la vida fácil de las razas launas”* el humorismo *“ha florecido a veces, y en dos o tres casos en forma única,*

maravillosa". Y liablaba en efecto de Rabelais y de Cervantes, y también del humorismo "realista y viviente" de Carlos Porta, y de aquel, "delicado y desolado", de Carlos Bini, y consideraba el Don Abbondio de Manzoni como una creación humorística de primer orden.

Más neto en la negación fue Jorge Arcoleo [\[11\]](#), quien, aun aceptando que el humorismo – rasgo particular de la literatura moderna – no carece de vínculos con el mundo antiguo, y hasta citando aquel concepto de Sócrates que dice:

"Uno mismo es el origen de la alegría y de la tristeza: en los contrarios una idea no se conoce sino por su opuesta: de la misma materia se forman el zueco y el coturno", agregaba: "Esto pensaba el intelecto griego, mas el Arte no podía expresarlo: la percepción de los contrastes permanecía en el campo abstracto, porque la vida era distinta.

La Teogonía envolvía al alma en el mito; la Epopeya, los hechos humanos en la leyenda; la Política, las fuerzas individuales en la suprema ley del Estado. La Antigüedad aprisionó serenamente las formas en la armonía de lo finito; vio al Cíclope y al Gnomo, a las Gracias y a las Parcas. Así como la vida tenía libres o siervos, omnipotentes o impotentes, la ciencia tuvo sonrisas o llanto: Heráclito o Demócrito; y la literatura tuvo tragedias o comedias.

A lo sumo, el contraste pasó de la esfera del intelecto a la de la imaginación, se transmutó en fantasma, y entonces Aristóteles satirizó a los sofistas y Luciano a los Dioses. Pero si el Paganismo se había abstraído en la magnificencia de las formas y de la naturaleza, la Edad Media se atormentó con las dudas y las angustias del espíritu.

Fue triste, tuvo sueños agitados por espectros; el poderío de los barones concluía a menudo en los conventos; la belleza, en los claustros. La corruptela romana no seducía siquiera como recuerdo; la disolución del gran Imperio había inoculado en el

espíritu humano la idea de la impotencia. A la inversa de lo que hizo el mundo antiguo, que redujo en las formas plásticas las potencias sobrenaturales, la Edad Media las dilató en el infinito; y, constreñido por el espacio y por el tiempo, el espíritu humano se anuló con resignación brahmánica. Tal apocamiento ahogó todo intento de Iniciativa y de indagación.

En las creencias imperó el dogma; en la ciencia, la erudición, en el arte, la copia; en las costumbres, la disciplina.

La humanidad, durante el período de la decadencia romana, había soportado los dolores de la vida con la indiferencia del estoico: había buscado los placeres con la sensualidad del epicúreo. En la Edad Media quiso substraerse a la vida mediante el éxtasis; de ahí una nueva mitología cristiana, poblada de remordimientos, de temores, de oraciones.

El pensamiento seguía a la fe; el manual de lógica era un apéndice del catecismo. En tales condiciones dominaba el terror, se esperaba el fin del mundo... Entonces en la materia y en el espíritu surgió un mundo nuevo. Es un período de exultación, y al mismo tiempo de reflexión y de pesadumbre, revelado por dos tendencias bien distintas: una, entre las razas germánicas; otra, entre las launas: allí, el libre examen o la Reforma; aquí, el culto de la belleza y de la fuerza: el Renacimiento.

Los contrastes se multiplican en las instituciones en la vida privada, en las costumbres, en las leyes, en la literatura...

No es una antítesis percibida por el Intelecto o entrevista por la fantasía; no es la lucha contra la naturaleza humana, como en el período Intermedio; es disonancia estridente en todas las esferas del pensamiento y de la acción; es disensión entre el espíritu nuevo y las formas viejas. En tal situación, el triunfo del uno o de la otra tiene influencia decisiva sobre las instituciones, sobre las ciencias, sobre el arte. Y aquí precisamente debe señalarse la diferencia de los

resultados en las razas germánicas y en las launas; diferencia que explica, en gran parte, por qué el humorismo alcanzó tanto desarrollo entre las primeras, y resultó casi nulo entre las segundas."

Antes de proseguir el examen de una manifestación de arte tan excepcional y especiosa, debemos convenir en que no son admisibles estas rápidas síntesis, estas reconstrucciones históricas puramente ideales.

Al igual que en la formación de una leyenda, la imaginación colectiva recliaza todos los elementos, los trazos, los caracteres que son discordantes con la naturaleza ideal de un hecho determinado o de un determinado personaje y evoca, en cambio, y combina todas las imágenes convenientes; así al trazar la síntesis de una determinada época, inevitablemente nos sentimos inducidos a no tomar en cuenta muchos elementos particulares que se contradicen en cada una de sus expresiones. No podemos dar oídos a las voces disonantes en el conjunto avasallador de un coro.

Ya se sabe que de lejos ciertos colores vivos, dispersos aquí y allá, se atenúan, se apagan, se funden en el tinte general, azulado o gris, del paisaje. Para que resalten estos colores readquiriendo plenamente su individualidad, es necesario que nos acerquemos. Y entonces reconoceremos cómo y cuánto nos ha engañado la lejanía.

Si se aceptan las teorías de Taine, quien considera los fenómenos morales tan sujetos al determinismo como los fenómenos físicos, la historia humana como parte de la natural, la obra de arte como el producto de precisos factores y leyes, o sea la ley de las dependencias y de aquella otra de las condiciones, con las reglas que de las mismas se derivan: la del carácter esencial o de la facultad dominante, de la primera; la de las formas primordiales – raza, ambiente, momento – de la segunda; y si se ven exclusivamente en las expresiones artísticas los efectos necesarios de fuerzas

naturales y sociales, nunca penetraremos en la intimidad del arte; forzosamente nos representaremos todas las manifestaciones de una época cualquiera como solidarias entre sí y complementarlas, de tal modo que cada una tenga necesidad de las otras, y todas reunidas reflejen aquellas cualidades que, según nuestro concepto o nuestra idea sumaria, las han recogido y producido; y no ya la realidad, infinitamente varia y continuamente mudable, y cada uno de sus sentimientos, infinitamente varios y continuamente mudables también ellos.

Después de haber observado el cielo, el clima, el sol, la sociedad, las costumbres, los prejuicios, etc., ¿no tenemos acaso que mirar a cada uno de los individuos y preguntarnos en qué se han convertido esos elementos, según la especial estructura psíquica, la combinación originaria única que constituye este o aquel ser? Allí donde uno se rinde, el otro se rebela: donde uno llora, el otro ríe; y siempre puede haber alguien que ría y llore a un mismo tiempo.

Del mundo que lo rodea, el hombre, en cualquier época, sólo ve aquello que le interesa.

Desde la infancia, sin siquiera sospecharlo, elige elementos y los acepta y acoge en sí; y más tarde estos elementos, bajo la acción del sentimiento, se agitarán para combinarse de maneras bien diversas.

“La Antigüedad aprisionó serenamente las formas en la armonía de lo finito.” He aquí una síntesis.

¿Toda la antigüedad? ¿Sin excluir a nadie? *“El Cíclope o el Gnomo, las Gracias o las Parcas.”* ¿Y no las Sirenas, mitad mujer, mitad pez? *“La vida no tenía más que libres o siervos.”* ¿Y no podía algún libre sentirse siervo y algún siervo sentirse libre dentro de sí? ¿No cita acaso el mismo Arcoleo a Diógenes, *“que encierra el mundo en el tonel y no acepta la grandeza de Alejandro, si le impide ver el sol”*? ¿Y qué quiere decir aquello de que el intelecto griego podía percibir el

contraste, pero el Arte no podía expresarlo porque la vida era diversa? ¿Cómo era la vida? ¿Sólo llanto o sólo risa? ¿Y cómo lograba entonces el intelecto advertir el contraste?

Toda abstracción debe, por fuerza, tener su raíz en un hecho concreto. Existían, pues, el llanto y la risa, no el llanto o la risa; y si el intelecto podía advertir el contraste, ¿por qué el arte no había de lograrlo expresar? “A lo sumo – dice Arcoleo – *el contraste pasó de la esfera del intelecto a la de la imaginación; se transmutó en fantasma, y entonces Aristófanes satirizó a los sofistas y Luciano a los Dioses.*” ¿Qué significa ese a lo sumo? Si el contraste pasó, desde la esfera del intelecto, a la de la imaginación y se transmutó en fantasma, quiere decir que se convirtió en arte. ¿Y entonces...? Dejemos a Aristófanes, que, como veremos, nada tiene que ver con el humorismo; pero en cuanto a Luciano no es solamente el autor del *diálogo de los Dioses*. Y prosigamos.

“El mundo antiguo redujo en las formas plásticas las potencias sobrenaturales.” He aquí otra síntesis.

¿Todo el mundo antiguo y todas las potencias sobrenaturales?
¿El liado también?

Y toda la Italia del Renacimiento ¿*“permaneció pagana, serena en sus gustos; no sintió curiosidad, no tuvo intimidación”*? Lo veremos. Liablamos de humorismo y de sus expresiones artísticas, expresiones, repito, excepcionales y liarto especiosas. Nos bastaría con un solo humorista, pero encontraremos varios y en cualquier época y lugar, y daremos las razones por las que, especialmente los nuestros, no nos parecen tales.

Todas las distinciones son arbitrarias. Al poco tiempo de la publicación del ensayo en que Nencioni negaba a la antigüedad – como hemos visto -, no sólo una literatura humorística, sino hasta la posibilidad de liaberla tenido, aparecieron entre nosotros primero Fraccaroli, con un estudio titulado

precisamente *Per gli Umoristi dell'Antichità* [12], luego Bonghi [13] y después otros más, para señalar en las literaturas clásicas, y particularmente en la griega, mucho más humorismo que el que no logró ver Nencioni.

Aquel feliz equilibrio, aquella serenidad estatuaria, y el alma sana y joven y la serena armonía de la vida y del temperamento de los antiguos, así como la naturaleza representada por éstos con precisión y fidelidad, sin melancolía ni nostalgia, son viejos caballos de batalla de la crítica romántica.

Ya el propio Schiller, autor inicial de la distinción, hubo de reconocer que Eurípides, Horacio, Propercio y Virgilio no se habían formado un concepto Ingenuo de la naturaleza, y debió, por lo tanto, admitir que hubo almas sentimentales entre los antiguos, y almas griegas entre los modernos, borrando así, como imposible de perdurar, la línea divisoria entre inspiración antigua e inspiración moderna.

Siguiendo las huellas de Biese, que escribió acerca de la evolución en el sentimiento de la naturaleza humana entre los griegos [14], Basch demostró fácilmente cuanto había de sentimental en la poesía y en el pensamiento de los griegos, en la mitología primitiva, en las metamorfosis, a menudo grotescas, de las divinidades, en la utopía nostálgica de la edad de oro, en la refinada melancolía de los líricos y de los elegíacos en particular, quienes presentaron la naturaleza humana no sólo *"comme cadre des sentiments de l'âme, mais encore comme ayant des profondes et mystérieuses affinités avec ses sentiments"*.

También Herder, autor de la división entre Natur-poesie y Kunst-poesie, no le asignaba un sentido rigurosamente cronológico, Y Riebtter negaba que el cristianismo hubiese sido causa y origen exclusivo de la nueva poesía, dado que los poemas escandinavos de los Eddas y los de la India habían nacido fuera del misticismo cristiano: y, repitiendo la

observación de Herder: “ningún poeta se mantiene fiel a una inspiración sentimental única”, llamaba románticos no sólo a los autores, sino entre las obras a aquellas que eran de inspiración sentimental. Enrique Heine decía en Germania que se había caído en un deplorable error llamando plástico al arte clásico, como si todo arte, antiguo o moderno, queriendo ser arte, no hubiese de ser, por fuerza, plástico en su forma exterior. Y es inútil recordar aquí en cuantos aprietos se vio Víctor Hugo cuando quiso señalar, como principio del arte moderno, la famosa teoría del grotesco, al enfrentarse con Vulcano, Polifemo, Sileno, los tritones, los sátiros, los cíclopes, las furias, las Parcas, las arpías, el Tércites homérico, las *dramatis personae* de las comedias aristofanescas.

Por otra parte, nadie ya pretende negar que también los antiguos tuvieron idea de la profunda desventura de los hombres. La expresaron claramente filósofos y poetas. Pero, como siempre, aun entre el dolor antiguo y el moderno algunos han querido ver diferencias sustanciales y han sostenido que hay una lúgubre progresión en el dolor, que se desarrolla con la historia misma de la civilización; una progresión que tiene su fundamento en la sensibilidad de la conciencia humana, cada vez más delicada, y en la irritabilidad y disconformidad de esa conciencia, las que van liaciéndose progresivamente más agudas.

Si no nos engañamos, esto ya lo había dicho Sa-lomón desde la más remota antigüedad: a mayor ciencia, mayor dolor. ¿Pero tenía, en verdad, razón?

Queda por verse. Si las pasiones cuanto más se acrecientan y depuran tanto más adquieren una especie de atracción y compenetración recíprocas; si con la ayuda de la fantasía y de los sentidos avanzamos, según se dice, en un “proceso de universalización” que va liaciéndose de día en día más rápido y penetrante, al punto de que en un dolor nos parece experimentar muchos dolores, todos los dolores. ¿Por ello

verdaderamente sufrimos más? No; porque tal acrecentamiento, en todo caso, va en desmedro de la intensidad. Y precisamente por esto, Leopardi observaba con agudeza que el dolor antiguo era un dolor desesperado, como suele ser el de los pueblos bárbaros o semisalvajes o el de la gente del campo, es decir, sin el consuelo de la sensibilidad, sin dulce resignación en la desventura.

Ocurre hoy, a menudo, que si creemos ser infelices, el mundo se convierte a nuestros ojos en un teatro de infelicidad universal. Quiere decir que en lugar de fundirnos en nuestro propio dolor, lo dilatamos y difundimos en el universo. Nos arrancamos la espina y nos ensombrecemos.

Aumenta el fastidio, pero se suaviza y atenúa el dolor. Sin embargo, veamos: ¿y aquel tedio de la vida de los contemporáneos de Lucrecio? ¿Y aquella tristeza misantrópica de Timón?

¡Oh!, resulta verdaderamente inútil abundar en ejemplos y citas. Son cuestiones, disquisiciones y argumentaciones académicas. No es menester ir muy lejos para buscar al hombre del pasado; siempre está en nosotros, inmutable. Podemos admitir, a lo sumo, que hoy, por esta pretensa mayor sensibilidad y por el progreso (¡ay!) de la civilización, son más comunes aquellas disposiciones espirituales, aquellas condiciones de vida que pueden favorecer el fenómeno del humorismo o, mejor aún, de cierto humorismo; pero es absolutamente arbitrario negar que tales disposiciones no existieran o no hubieran podido existir en la antigüedad.

Bien mirado, Diógenes, con su tonel y su linterna, no es sólo de ayer; y nada hay más serio en lo ridículo, ni más ridículo en lo serio. ¿Son acaso excepciones Aristófanes y Luciano, como dice Nencioni y repite Arcoleo? Pero entonces también lo son Swift y Sterne. Todo el arte humorístico, insistimos, ha sido siempre, y es todavía, un arte de excepción.

Diferente del nuestro, según esta crítica, el llanto de los antiguos, y diferente asimismo su risa.

Bien conocida es la distinción que hace Juan Pablo Richter entre cómico clásico y cómico romántico: burla grosera aquél; éste, sátira vulgar, mofa que se hace de vicios y defectos sin conmiseración ni piedad alguna: humor, o, sea risa filosófica, con mezcla de dolor; porque ha nacido de la comparación entre el pequeño mundo finito y la idea infinita; risa llena de tolerancia y de simpatía.

Entre nosotros, Leopardi – que siempre sintió nostalgia del pasado y que en su *Pensieri* di varia filosofia e di bella letteratura quiso destacar que experimentaba el dolor, no como los románticos, sino como los antiguos, o sea, el dolor desesperado – defendió también lo cómico antiguo contra lo cómico moderno. La comicidad antigua, que *“era verdaderamente sustanciosa, expresaba siempre y ponía ante los ojos, por así decir, de lo ridículo lo corpóreo”*, en tanto *“que la comicidad moderna sólo nos da una sombra, un espíritu, un aire, un soplo, un humo. Lo cómico antiguo henchía de risa; lo cómico moderno apenas permite gustarla; aquél era sólido y éste fugaz [15]”*; aquél consistía en imágenes, similitudes, parangones, relatos; en suma: cosas ridículas; éste, en palabras, general y sumariamente hablando; y nace de aquella composición de voces, de ese equívoco, de tal o cual alusión en el discurso, de aquel jueguito de palabras, a veces de una sola palabra, de tal modo que, si quitáis esas alusiones, descomponéis y ordenáis diversamente las palabras, elimináis ese equívoco o reemplazáis una palabra por otra, lo ridículo se desvanece.”

Y cita el ejemplo de Luciano cuando compara los *Dioses que están suspendidos del huso de la Parca* con los pececitos suspendidos de la caña del pescador. Y luego advierte: *“Pero acaso, y aun sin acaso, actualmente y sobre todo a los franceses, parece tosco y grosero aquello que en otros tiempos se llamó sal ática, y agradó a los griegos, pueblo el más*

civilizado de la antigüedad. y a los latinos. Y puede ser que también Horacio tuviese una opinión semejante cuando liabló mal de las sales de Plauto; y en efecto, las Sátiras y las Epístolas de Horacio no tienen esa pesadez de lo ridículo que tuvo lo cómico antiguo, griego y latino, sin ser, ni con mucho, tan sutil como el moderno. Ahora, por obra de la palabra, se ha tornado ingenioso hasta lo ridículo, tan utilizado que ya no es un licor, sino un éter, un vapor, y sólo esto se estima como ridículo, digno de las personas de buen gusto, de fino ingenio y de verdadero buen tono, digno del gran mundo y de la conversación entre personas cultas. Lo ridículo de las antiguas comedias tenía comúnmente su origen en la actuación de los personajes en el escenario, fuente ésta también de gracia, aunque confiada sólo a la acción como en *Cerimonie de Maffei*, comedia de auténtico ridículo a la antigua, con esa fuga de Horacio por la ventana para evitarse en las puertas los liabituales cumplidos. Otra marcada diferencia entre lo ridículo antiguo y lo ridículo moderno consiste en que aquél se basaba en cosas populares y domésticas, y nunca en la conversación más culta, la cual por otra parte no se estilaba, por lo menos con tanto refinamiento. Pero lo cómico moderno, en particular si es francés, gira principalmente en torno a la gente más exquisita, a los actos de los nobles más refinados, a las circunstancias domésticas de las familias más modernas, etc. (y así era, en proporción, lo ridículo en Horacio).

Luego, aquél era un ridículo que tenía cuerpo, y como el filo de un arma que no fuese demasiado agudo, duró largo tiempo; éste, en cambio, como sólo tiene una punta muy sutil – más o menos sutil según las épocas o los países -, pronto se embota y se consume, y el vulgo apenas lo advierte, como el filo de la navaja al primer contacto."

Leopardi se refiere con esto, evidentemente, al esprit francés, en contraposición con lo ridículo clásico, sin pensar que este "esprit de conversation, le talent de faire des mots,

le gout des petites phrases vives, fines, imprévues, ingénieuses, dardées avec gaieté ou malice" [16] , es también clásico y muy antiguo en Francia: *Duas res industriosissime persequitur gens Gallorum, rem militarem et argute loqui*. Este *esprit*, originario de Francia, que también se refina poco a poco y se torna un tanto convencional, elegante y aristocrático en determinados períodos de su literatura, no es, por cierto, el *humour* moderno, y mucho menos aquel inglés que Taine le contrapuso, precisamente por estar hecho de cosas más que de palabras, o bajo cierto aspecto, hecho de buen sentido, si – como pensaba Joubert – el *esprit* consiste en poseer muchas Ideas inútiles, y el buen sentido en estar provisto de nociones necesarias. No confundamos, pues.

En 1899 Alberto Cantoni, perspicaz humorista nuestro [17] que sentía de modo profundo el íntimo desacuerdo entre razón y sentimiento, y sufría al no poder ser tan ingenuo como imperiosamente se lo exigía su naturaleza, volvió a emplear el argumento en una crítica escrita en forma novelada que titula *Humour classico é moderno* [18].

En ella imagina que un hermoso viejo, rubicundo y jovial, que representa el *Humour* clásico, y un hombrecillo enjuto y circunspecto, de cara melosa y burlona, que representa el *Humour* moderno, se encuentran en Bérgamo, ante el monumento de Cayetano Donizetti, y, sin más, se enzarzan en una discusión y terminan desafiándose; irán al campo, cerca de allí, a Clusone, donde ese día hay una feria. Cada uno procederá por cuenta propia, como si nunca se hubieran visto, y volverán por la noche, ante el monumento de Donizetti, y cada cual, para confrontarlas, traerá las fugaces y particulares impresiones recogidas durante el paseo. Así, en lugar de discurrir críticamente sobre la naturaleza, las intenciones, el sabor del humorismo antiguo y moderno. Cantoni refiere en este cuento, en un diálogo brillante y vivaz, las impresiones recogidas en la feria de Clusone por el anciano jovial y el hombrecillo circunspecto. Las del primero habrían podido

servir de argumento para un cuento de Boccaccio, de Firenzuola, de Bandello; los comentarios y las variaciones sentimentales del otro tienen, en cambio, el sabor de los de Sterne en *Sentimental Journey*, o de Heine en sus *Reisebilder*.

Cantoni, inclinando su preferencia hacia la naturaleza ingenua y franca, se mantendría en la disputa del lado del rubicundo viejo, si no se viese obligado a reconocer que éste ha pretendido permanecer tal cual es, mucho más de lo que le permiten sus años, y que resulta un tanto vulgar y a menudo vergonzosamente sensual. Pero luego, sin-tiendo también en sí mismo el desacuerdo en que se desdobra y pugna el alma del otro, del hombrecillo enjuto, hace que el viejo lo increpe con ásperas palabras:

“- A fuerza de repetir continuamente que pareces sonrisa y eres dolor... ocurre que ya no se sabe lo que en verdad pareces, ni lo que verdaderamente eres... Si pudieras verte, no entenderías, como a mí me ocurre, si tienes más ganas de llorar que de reír.”

“- Eso es verdad – le responde el Humour moderno – Porque ahora pienso únicamente que os liabéis detenido a mitad de camino. En vuestro tiempo los goces y las angustias de la vida se presentaban en dos formas, o por lo menos en dos apariencias más simples y muy dispares entre sí; y nada era más fácil que separar las unas de las otras para luego realzar las primeras en desmedro de las segundas, o viceversa; pero después, o sea en mi tiempo, ha sobrevenido la noche crítica y feliz, y hemos andado a tientas largo rato sin saber qué era lo mejor, qué lo peor, hasta que aparecieron, luego de haber estado tan largo tiempo ocultos, los aspectos dolorosos de la diclia, y los aspectos risibles del dolor humano.

También los antiguos solían sostener que el placer no es otra cosa que la cesación del dolor, y que el dolor mismo, bien examinado, no era de ningún modo el mal. Pero estas peregrinas ideas las sostenían en serio, como si no estuvieran muy

compenetrados de esos conceptos. Ahora, en cambio, ha llegado por desgracia este tiempo mío, y repetirnos, ¡ay! casi riendo, o sea con la más profunda persuasión, que los dos citados elementos, adosados no ha mucho a la diestra o al dolor, han asumido aspectos tan inciertos y tan cambiantes que no se pueden, no digo ya separar, sino ni siquiera distinguir. Y ha resultado que mis contemporáneos ya nunca saben sentirse ni bien satisfechos, ni bien disconformes, y que vos solo no alcanzáis ya ni a provocar el mesurado solaz de los primeros, ni a desviar los sofisticados temores de los segundos. Es menester que llegue yo, para mezclarlo todo conscientemente: para desvanecer por una parte, y cuanto más sea posible, engañosos mirajes; y para limar, por la otra, cuantas asperezas encuentre. Vivo de arbitrios y de blanduras...

“– ¡Linda vida! – exclama el viejo.

Y el escuálido hombrecillo prosigue:

“– ...para llegar posiblemente a un estado intermedio que represente algo así como la sustancia gris de la humana sensibilidad. Se siente demasiado ahora, como en otros tiempos se ha reído demasiado a tontas y a locas. Urge empero que la razón enfrene las más desordenadas manifestaciones del sentimiento... Siempre deploro no haber podido heredar vuestras ilusiones y me alegro al mismo tiempo de hallarme aquí en la trinchera, bien aguerrido contra las insidias de esas mismas ilusiones.

– ¡Oh! ¿Qué os ocurre? ¿Por qué me miráis de ese modo?

“– Pienso – responde el viejo – que si en verdad quieres tener dos almas en una, será aunado que no emplees el famoso modo de mirar de aquel viudo enamorado, que por la izquierda lloraba a la muerta, y por la derecha guiñaba el ojo a la viva. Tú, en cambio, pretendes llorar y guiñar a un tiempo, de ambos lados, o sea que no hay forma de entenderte.”

Como en el drama romántico en que los dos buenos burgueses,

Dupuls y Cotonet, veían: “ *vêtu de blanc et de noir, riant d’un oeil et pleurant de l’autre.*”

Pero aquí también se Incorre en confusión. En sustancia, Cantoni quiere decir en otra forma lo mismo que liabían dicho Richter y Leopardi. Si no que él llamaba *humour* también a aquello que los otros dos liabían calificado de cómico clásico y ridículo antiguo. Richter – germano – tejió empero el elogio de lo cómico romántico, o *humour* moderno, vituperando por grosero y vulgar lo cómico clásico; mientras que Cantoni, lo mismo que Leopardi – como buen italiano -, lo defiende, aun reconociendo que la taclia de vergonzosa sensualidad no es del todo inmerecida. Pero también para él el *humour* moderno no es otra cosa que una sofisticación del antiguo. “- *Vamos – le dice en efecto el Humour clásico – pienso yo que siempre se ha podido prescindir de ti, o quizá que tú no seas sino la parte peor de mí mismo, la que se ha engallado impertinentemente como ahora se usa. Es mucho decir, sin embargo, eso de que nunca logramos conocernos bien por nosotros mismos. Y tú te me lias escurrido subrepticamente sin que yo me haya dado cuenta.*”

Pero, ¿es esto verdad? Lo que Cantoni llamaba *humour* clásico es verdaderamente *humour*? ¿No incurre por un lado Cantoni en el mismo error en que, por el otro, incurrió Leopardi al confundir con el *esprit* francés todo lo ridículo moderno? Dicho con más propiedad: lo que Cantoni llamaba *humour* clásico, ¿no sería el humorismo entendido en un sentido mucho más amplio, en el que cupieran la burla, la mofa, la facecia, todo lo cómico en sus variadas expresiones?

He aquí el verdadero nudo de la cuestión.

Nada importa la diversidad entre el arte antiguo y el moderno; como tampoco importan las especiales características de esta o aquella raza. Se trata de establecer en qué sentido es necesario considerar el humorismo: si en el más amplio, ese que común y erróneamente se le acuerda, y entonces liallaremos

manifestaciones abundantes tanto en las literaturas antiguas como en las modernas de todas las naciones, o en el más restringido y propio, con lo cual también lo hallaremos, aunque en menor copia, antes bien en poquísimas expresiones excepcionales, tanto entre los antiguos como entre los modernos de todos los países.

Notas al texto

[9] – *Zur Naturwissenschaft in Allermeinen*. Tomo XXXIV de “Obras” ed. Hempel. pág. 96-97. Pero Goethe no tuvo en cuenta que antes de Schiller, Herder había formulado la distinción entre *Natur-poeste* y *Kunst-poeste*. Véase también V. Basch. op. cit.

[10] – Véase G. Muoni, *Note per una poetica storica del romanticismo*. (Milán, Soc. Ed. Libr.. 1906).

[11] – *L'Umoreismo nell'arte moderna*. Dos conferencias en el Círculo filológico de Nápoles (Nápoles. Detken ed., 1885).

[12] – Verona. 1885.

[13] – *La coltura*, 15 de enero de 1886.

[14] – A. Blese. *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen* (Múnich, 1882). Sobre este tema disponemos de los más recientes trabajos.

[15] – He respetado la adjetivación original “sólido” – “fugace” aunque pareciera más propia otra forma de antítesis.

[16] – Véase H. Talne, *Notes sur l'Angleterre* (París. Liachette et Cie. douzième édition, 1903) – ch. VIII, De *l'esprit anglais*. Pág. 339.

[17] – Véase acerca de este autor mi ensayo *Un crítico fantástico* en el vol. *Arte e scienza* (Roma, W. Modes, 1908).

[18] – Cantoni llamaba grotesco este su trabajo, acaso por la mezcla del elemento fantástico con la crítica.

In Italiano – L'umorismo

El Humorismo – Índice

- [1908/1920 – El Humorismo – Ensayo](#)
- [El Humorismo – Primera parte – I. La palabra humorismo](#)
- [El Humorismo – Primera parte – II. Cuestiones preliminares](#)
- [El Humorismo – Primera parte – III. Distinciones sumarias](#)
- [El Humorismo – Primera parte – IV. El Humorismo y la retorica](#)
- [El Humorismo – Primera parte – V. La ironia comica en la poesia caballescica](#)
- [El Humorismo – Primera parte – VI. Humoristas Italianos](#)
- [El Humorismo – Segunda parte – ¿Qué es el Humorismo?](#)

««« Pirandello en Español

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a
[**collabora@pirandelloweb.com**](mailto:collabora@pirandelloweb.com)

[ShakespeareItalia](#)