

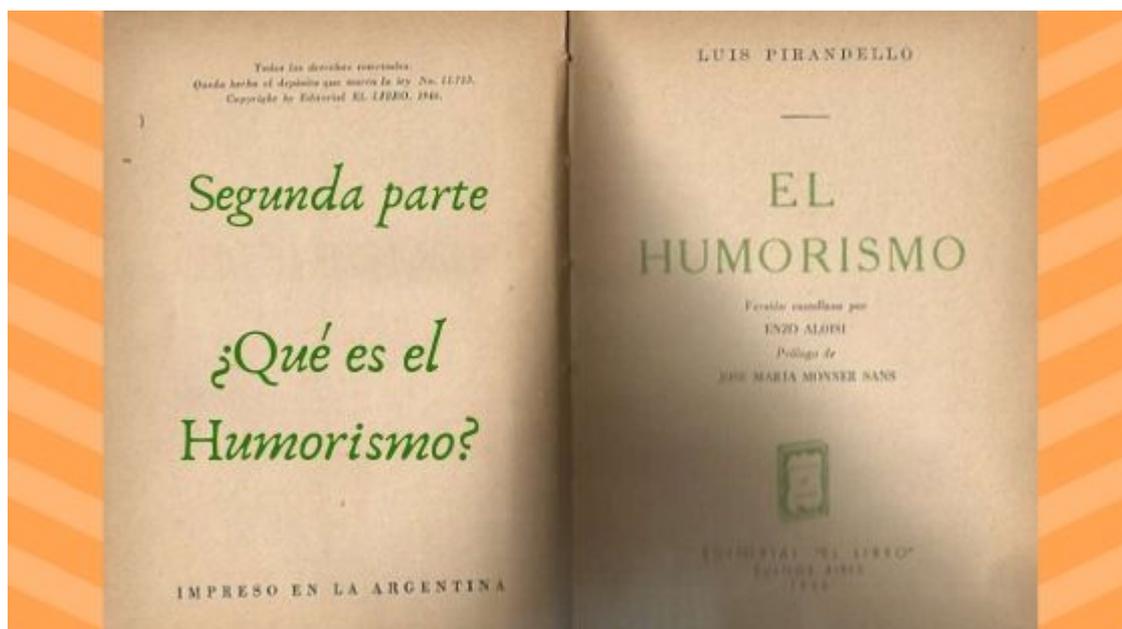
# El Humorismo – Segunda parte – ¿Qué es el Humorismo?

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**  
**Segunda parte**

## ¿Qué es el Humorismo?

### I.

¿Qué es el humorismo?

Si hubiéramos de tomar en consideración todas las respuestas que se han dado a esta pregunta, todas las definiciones que del humorismo han intentado autores y críticos, llenaríamos innúmeras páginas y probablemente al final, confundidos entre tantos pareceres contrapuestos, no llegaríamos sino a repetirnos la pregunta: ¿Qué es el humorismo, en definitiva?

Ya hemos dicho que cuantos, deliberada o incidentalmente, han hablado del tema, sólo concuerdan en declarar cuán difícil resulta decir qué es esencialmente el humorismo, porque tiene tantas variedades y características que se corre siempre el riesgo de omitir alguna al pretender describirlo en general.

Esto es cierto. Pero también lo es – y hubiera debido admitirse hace tiempo – que el mejor camino para llegar a la verdadera esencia del humorismo no parte de esas características, pues siempre suele considerarse a una de ellas como fundamental, por ser común a numerosos escritores y numerosas obras de los que se han estudiado preferentemente, con lo cual se obtienen al fin tantas definiciones del humorismo cuantas son aquellas características antes comprobadas, y todas esas definiciones tienen, naturalmente, su parte de verdad, aunque ninguna es verdadera.

No hay duda de que al sumar todas estas características y las definiciones consecuentes, puede llegarse a comprender, así, en general, qué es el humorismo; pero sólo se obtendrá un conocimiento sumario y exterior, precisamente porque se lo ha fundado sobre estas sumarias y exteriores particularidades.

La característica, por ejemplo, que según algunos hace consistir el humorismo en cierta peculiar disposición a la benignidad, a la benévola indulgencia, y que ha sido definida

por Richter como *“melancolía de un espíritu superior que hasta llega a divertirse con aquello mismo que lo entristece”* [54]; aquel *“tranquilo, jocundo y reflexivo mirar las cosas”*, aquella *“manera de acoger en sí los espectáculos divertidos, manera que parece por su moderación satisfacer el sentido de lo ridículo y al propio tiempo pedir perdón por lo que hay de poco delicado en tal complacencia”*; aquella *“expansión del espíritu, de lo interno a lo externo, enfrenada y retardada por la corriente contraria de una especie de pensativa benevolencia”*, de la que habla Sully en su *Essai sur le rire* [55], no se encuentran en todos los humoristas. Algunos de estos rasgos, que para el crítico francés – y no para él únicamente – parecen primordiales del humorismo, se encontrarán en determinados escritores y en otros no, mientras en algunos más se observará lo contrario, como por ejemplo en Swift, que es melancólico en el sentido originario de la palabra, es decir, lleno de hiel. Por otra parte veremos más adelante, al hablar de Don Abbondio de Manzoni, a qué queda reducida en el fondo esa peculiar disposición a la benignidad, o a la indulgencia simpática.

Por el contrario, esa *“acre disposición a descubrir y expresar el lado ridículo de lo serio, y el lado serio de lo ridículo humano”*, de que habla Bonghi, convendrá a Swift y demás humoristas burlones y mordaces como él, pero no a otros, ni es concluyente este modo de enfocar el humorismo, según observa Lipps oponiéndose a la teoría de Lazzarus, quien también considera que el humorismo es sólo una disposición del ánimo.

Tampoco resultará concluyente el modo de considerarlo de Hegel, quien lo define como *“aptitud especial del intelecto y del espíritu mediante la cual el artista se coloca a sí mismo en el lugar de las cosas”*, definición que, si no se la encara desde el mismo punto de vista en que Hegel se coloca, tiene todas las trazas de un acertijo.

Características más comunes, y por ello observadas muy a menudo, son: la *“contradicción”* fundamental a la cual suele

dársele como principal causa el desacuerdo que el sentimiento y la meditación descubren entre la vida real y el ideal humano. o entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias, y como primordial efecto, cierta perplejidad entre el llanto y la risa; después el escepticismo, del cual se impregnan toda observación y toda pintura humorística; por fin, su procedimiento minuciosa y aun maliciosamente analítico.

Sumando todas estas características y sus correlativas definiciones, se puede – repito – llegar a comprender, así en general, qué es el humorismo, pero nadie nos negará que el resultado es un conocimiento demasiado sumario. Y también que sí – como hemos visto – junto a algunas particularidades imprecisas, otras hay que resultan más comunes, no conseguimos ver su íntima razón ni explicárnosla con exactitud.

¿Renunciaremos nosotros a verla con exactitud y explicarla, aceptando la opinión de Benedetto Croce, quien en *Journal of comparative Literature* (fascículo III, 1903) juzgó indefinible el humorismo, como todos los estados psicológicos, y en su *Estética* lo incluyó entre los muchos conceptos de la estética de lo simpático? *“La indagación de los filósofos – dice – se ha empeñado larga y fatigosamente en torno a estos fenómenos, y en particular en torno a algunos de ellos, como, en primer término, lo cómico, y luego lo sublime, lo trágico, lo humorístico y lo gracioso. Pero es necesario evitar el error de considerarlos como sentimientos especiales, como signos del sentimiento, admitiendo así algunas distinciones y clases de sentimientos, allí donde el sentimiento orgánico por sí mismo no puede dar lugar a ninguna clasificación, es necesario también aclarar en qué sentido pueden considerarse fenómenos mixtos.*

*Estos dan lugar a conceptos complejos, o sea complejos de hechos en los cuales entran sentimientos orgánicos de placer y desplacer (o también sentimientos espirituales -orgánicos) y ciertas circunstancias externas que suministran a esos*

*sentimientos meramente orgánicos o espirituales -orgánicos, un determinado contenido.*

*El modo de definir estos conceptos es el genético: Colocado el organismo en la situación a y sobreviniendo la circunstancia b, se origina el hecho c. Todo esto y otros procesos semejantes no tienen con el fenómeno estético contacto alguno, salvo aquel, genérico, de que todos ellos, en cuanto constituyen la materia o la realidad, pueden ser representados por el arte, y el otro, accidental, de que en estos procesos entren a veces los hechos estéticos, como en el caso de la Impresión de sublimidad que puede producir la obra de un artista excelso: un Dante, un Shakespeare, o de la impresión de comicidad que puede surgir del intento de un pintamonas o de un escritorzuelo cualquiera. También en estos casos el proceso es extrínseco al fenómeno estético, al que no se liga sino por el sentimiento del placer o del displacer, del valor o desvalor estético, de lo bello o de lo feo."*

Ante todo: ¿por qué son indefinibles los estados psicológicos? Lo serán quizás para un filósofo, pero el artista, en el fondo, no hace otra cosa que definir y representar estados psicológicos. Y además, si el humorismo es un proceso o un fenómeno que da lugar a conceptos complejos, o sea complejos de hechos: ¿cómo es que a su vez se transforma en concepto? Concepto será aquel que el humorismo origina, no el humorismo en sí.

Ciertamente que si por fenómeno estético debe entenderse lo que Croce entiende, todo se vuelve extrínseco a ese fenómeno, incluso este proceso. Pero ya hemos demostrado en otra ocasión, y también en el curso de este ensayo, que el fenómeno estético no es ni puede ser tal como Croce lo considera. Por lo demás ¿qué significa la concesión de que todo "*esto y otros procesos semejantes no tienen con el fenómeno estético contacto alguno, salvo aquel, genérico, de que todos ellos, en cuanto constituyen la materia o la realidad, pueden ser representados por el arte*". El arte puede representar este

proceso que origina el concepto de humorismo. Ahora bien: ¿cómo podría yo, crítico, darme cuenta de esta representación artística, si no me doy cuenta del proceso del cual ella proviene? ¿En qué consistiría entonces la crítica estética? “*Si una obra de arte – observa Cesareo, precisamente en su ensayo sobre La crítica estética – ha de provocar un estado de ánimo, es indudable que tanto más completo será el efecto final cuanto más intensas y concordantes resulten sus particularidades al cooperar en el logro de ese efecto. También en estética la suma está en razón de los sumandos. El examen de todas y cada una de las expresiones particulares nos dará la medida de la expresión total. Y puesto que la perfecta reproducción de un estado de ánimo, en lo cual consiste precisamente la belleza estética, es un fenómeno emocional que únicamente puede resultar de la suma de algunas representaciones sentimentales, el análisis psicológico de una obra poética habrá de ser el necesario fundamento de cualquier valoración estética.*”

Al hablar de este ensayo mío, en su revista *La Crítica* (vol. VII, año 1909, págs. 219-23) Croce, a propósito del estudio de Baldensperger *Les définitions de l'humour* (en *Études d'histoire littéraire*, París, Liachette. 1907), se complace en decir que Baldensperger recuerda también las investigaciones de Cazamian, insertas en la *Revue germanique* de 1906 bajo el título de *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour*, investigaciones en las que el autor, discípulo de Bergson, sostiene que la ciencia no logra aprehender qué es el humorismo, porque los elementos característicos y constantes de éste son escasos y sobre todo negativos, mientras los elementos variables son numerosísimos. De ahí que la tarea de la crítica consista en estudiar el contenido y el tono de cada modalidad humorística, o sea la personalidad de cada humorista.

*Il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humoristes;* tal la afirmación de Baldensperger,

que Croce remata así: – *La cuestión queda pues agotada.*

¿Agotada? Volvemos y volveremos siempre a preguntarnos ¿cómo se explica que, si el humorismo no existe, ni se sabe, ni se puede decir qué es, se pueda en cambio saber y decir de algunos escritores que son humoristas? ¿En qué nos fundaremos, entonces, para saber y decir esto último?

No hay humorismo; hay, sí, escritores humoristas. Lo cómico tampoco existe; sólo hay escritores cómicos.

¡Magnífico! Y si un fulano cualquiera sostiene erróneamente que tal humorista es sólo un escritor cómico ¿cómo me las arreglaré yo para aclarar el error, y demostrarle que es un escritor humorista y no cómico?

Croce plantea la cuestión previa, metódica, sobre la posibilidad de definir un concepto. Yo a mi vez le pregunto, ¿cómo podría – sin tener una idea bien clara de lo que es humorismo y de cómo debe entenderse – demostrarle a Arcoleo, por ejemplo, que Don Abbondio no es un personaje cómico, como el propio Arcoleo afirma, sino un personaje humorístico?

Pero lo que él dice en sustancia es que no se debe ir contra las definiciones, y que por el contrario su manera de rechazarlas todas filosóficamente, equivale a aceptarlas todas empíricamente. También la mía; que después de todo no es ni quiere ser una definición, sino más bien la explicación de ese íntimo proceso que ocurre – y que no puede dejar de ocurrir – en todos aquellos escritores que se califican a sí mismos de humoristas.

La *estética* de Croce es tan abstracta y negativa que resulta absolutamente imposible aplicarla a la crítica, a menos que se la niegue continuamente, como él lo hace, y a condición de aceptar los llamados conceptos empíricos que, cuando los echamos por la puerta, se nos vuelven a entrar por la ventana.

¡Sí que brinda satisfacciones la filosofía!

## II.

Veamos pues, sin nuevas digresiones, cuál es el proceso del que deriva aquella especial forma de arte que suele llamarse humorística, si ésta tiene peculiares caracteres que la distinguen y de dónde provienen, si hay, en suma, un modo particular de considerar el mundo que constituya precisamente la materia y la razón del humorismo.

Por lo común – ya lo he dicho en otra parte [\[56\]](#), y aquí necesito repetirlo -, la obra de arte es creada por el libre movimiento de la vida interior que estructura armoniosamente las ideas y las imágenes cuyos elementos todos se corresponden entre sí y también con la idea madre que los coordina. La reflexión, tanto durante la concepción, como durante la ejecución de la obra de arte, no permanece por cierto inactiva: asiste al nacimiento y al desarrollo de la obra, sigue sus fases progresivas y goza de ese proceso, vincula los varios elementos, los coordina, los compara.

La conciencia no esclarece todo cuanto hay en el espíritu; para el artista en particular, no es una luz distinta del pensamiento, mediante la cual su voluntad puede extraer de ella, como de un tesoro, imágenes e ideas.

Por consiguiente, la conciencia no es una potencia creadora, sino el espejo interior en el cual el pensamiento puede contemplarse. Más aún, diría que es el pensamiento mirándose a sí mismo, asistiendo a cuanto espontáneamente hace. Y de ordinario, durante la concepción de la obra, la reflexión del artista se oculta, queda, por así decir, invisible: casi es para él una forma del sentimiento. Mientras la obra se va realizando la reflexión ejerce sus funciones críticas, no fríamente, como lo haría un juez desapasionado, analizándola, sino de pronto, merced a la impresión que recibe.

Esto, insisto, comúnmente. Veamos ahora sí, por la natural disposición de ánimo de aquellos escritores que se llaman

humoristas y por la manera especial que ellos tienen de intuir y considerar la vida y los hombres, este procedimiento ocurre durante la concepción de sus obras; es decir, si la reflexión asume en ella la participación que acabo de describir o si, por el contrario, desarrolla una peculiar actividad.

Ahora bien, veremos que en la concepción de toda obra humorística la reflexión no se oculta, no permanece invisible, es decir, no se convierte casi en una forma del sentimiento, casi en un espejo donde el sentimiento pueda contemplarse, sino que se te planta delante, en actitud de juez, lo analiza desapasionadamente, descompone sus Imágenes. De este análisis, de esta descomposición surge otro sentimiento, que podría llamarse – y que yo efectivamente llamo – el sentimiento de lo contrario.

Veo, por ejemplo, a una vieja señora, con los cabellos teñidos y untados con desagradables cosméticos, ridículamente estucada y además luciendo ropas juveniles. Me echo a reír. Advierto que esa señora es lo contrario de lo que una vieja y respetable señora debiera ser. Puedo así, a primera vista y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente un advertimiento de lo contrario. Pero si ahora actúa en mí la reflexión y me sugiere que esa vieja señora no experimenta acaso ningún placer en presentarse como un mamarracho, que hasta sufre, quizás, pero que sólo lo hace porque se engaña piadosamente con la ilusión de que así entrazada, disimulando canas y arrugas, podrá retener para sí el amor de su marido, mucho más joven que ella, he aquí que ya no podré reírme como antes, porque justamente la reflexión me habrá llevado más allá de aquel primer advertimiento o, por mejor decir, más hacia lo hondo. Desde aquel primer advertimiento de lo contrario la reflexión me ha hecho pasar a este sentimiento de lo contrario. Y aquí está, íntegra, la diferencia entre lo cómico y lo humorístico.

– *“¡Señor, señor! ¡Oh, señor! Acaso vos, como los demás, estimáis ridículo todo esto, acaso os hastío, contándonos*

*cosas estúpidas y miserables de mi vida doméstica; pero esto para mí no es ridículo, porque yo siento todo esto..."*

Así, en *Crimen y Castigo*, de Dostoievsky, Marmeladoff grita a Raskolnikoff, en la escena de la hostería, mientras se oyen las carcajadas de los parroquianos ebrios. Y este grito es precisamente la protesta dolorosa y exasperada de un personaje humorístico que se rebela contra quien advierte sólo lo exterior de su situación y en ella únicamente ve comicidad.

Recurramos a un tercer ejemplo, que por su meridiana claridad podría considerarse típico. Un poeta, Giusti, entra cierto día en la iglesia de San Ambrosio en Milán, y la encuentra llena de soldados:

*Di que'soldati settentrionali,*

*Come sarebbe boemi e croati,*

*Messi qui nella vigna a far da pali..*

Su primer sentimiento es de odio; aquellos soldados hirsutos y rígidos, están allí recordándole la esclavitud de la patria. Pero el templo se llena en seguida de los sonos del órgano, óyese luego aquel cántico tudesco, lento, lento,

*D'un suono grave, flebile, solenne*

que es plegaria y parece lamentación. Ahora bien; esta música suscita de pronto una disposición insólita en un poeta habituado siempre a emplear el flagelo de la sátira política y civil; suscita en su ánimo la disposición propiamente humorística, o sea, lo inclina a esa particular reflexión que, desahogándose de aquel primer sentimiento – odio al ver a esos soldados-, genera precisamente el sentimiento de lo contrario. El poeta ha gustado en el himno

*la dolcezza amara*

*Dei canti uditi dafanciullo: il core,*

*Che da voce domestica glímpara,  
Ce li ripete i giorni del dolore,  
Un pensier mesto della madre cara,  
Un desiderio di pace e daniore,  
Uno sgomento di lontano esilio.*

Y reflexiona, ante el caso de esos soldados a quienes un rey  
miedoso ha arrancado de sus hogares,

*A dura vita, a dura disciplina.*

*Muti, derisi, solitari stanno,*

*Strumenti ciechi d'occhiuta rapina,*

*Che lor non tocca e che forse non sanno.*

He aquí, ahora, lo contrario del odio anterior:

*Povera gente! lontana da suoi*

*In un paese qui che le vuol male...*

Y el poeta se siente obligado a huir de la iglesia porque

*Qui, se non fuggo. abbraccio un caporale,*

*Colla su'brava rnazza dí nocciuolo*

*Dura e piantato lí come un piuolo*

Al señalar esto, o sea que el *sentimiento de lo contrario* nace de una especial actividad de la reflexión, de ningún modo salgo del campo de la crítica estética y psicológica. El análisis psicológico de esta poesía es el fundamento necesario de su valorización estética, pues no puedo apreciar su belleza, si no entiendo el proceso psicológico del cual resulta la perfecta reproducción de aquel estado de ánimo que

el poeta quería provocar en el lector, y en la que consiste, justamente, la belleza estética.

Veamos finalmente un ejemplo más complejo, en el cual la especial actividad de la reflexión no se descubre así como así; tomemos un libro del que ya nos hemos ocupado: el *Don Quijote* de Cervantes. Queremos juzgarlo desde el punto de vista estético. ¿Qué haremos? Sólo después de la primera lectura y de la primera impresión recibida, podremos considerar, también en este caso, el estado de ánimo que el autor ha querido producir. ¿Cuál es este estado de ánimo? Queríamos, efectivamente, reír de todo cuanto hay de cómico en la figuración de este pobre alienado que se enmascara bajo su propia locura y la infunde en los demás y en todas las cosas; queríamos reír, pero la risa no brota de nuestros labios sencilla y fácil, notamos que algo la turba y dificulta: es una sensación de misericordia, de pena y también de admiración, porque si bien las heroicas aventuras de este pobre hidalgo son por demás ridículas, no hay duda de que él en su ridiculez es verdaderamente heroico. Tenemos ante nosotros una figuración cómica, pero de ella se desprende un sentimiento que nos impide reír, o que nos enturbia la risa de la comicidad representada y hace que esa risa se nos vuelva amarga. A través de lo propiamente cómico volvemos a encontrar aquí el sentimiento de lo contrario. El autor lo ha despertado en nosotros porque ese sentimiento se ha despertado antes en él, y ya hemos visto por cuáles causas. Ahora bien: ¿por qué no se descubre aquí la especial actividad de la reflexión? Simplemente porque esa actividad – fruto de la tristísima experiencia de la vida, experiencia que ha determinado la disposición humorística en el poeta – ya se había ejercido sobre su sentimiento, sobre aquel sentimiento que lo había armado en Lepanto caballero de la fe. Desahogado de este sentimiento y aun enfrentándolo como juez en la oscura cárcel de la Mancha, analizándolo con amarga frialdad, la reflexión ya había despertado en el poeta el sentimiento de lo contrario, y fruto de ese sentimiento es cabalmente *Don*

*Quijote*: sentimiento de lo contrario objetivado. El poeta no ha aclarado el origen del proceso estético – como Giusti en su poesía -; sólo nos ha mostrado su efecto, y por ello el sentimiento de lo contrario aflora a través de la comicidad del relato. Esta comicidad es fruto del sentimiento de lo contrario, generado en el poeta por la especial actividad de la reflexión al ejercerse sobre el primitivo sentimiento, hasta entonces oculto.

Ahora bien: ¿qué necesidad tengo yo de asignar un valor ético cualquiera a este sentimiento de lo contrario, como lo hace Teodoro Lipps en su libro *Komik und Humor*?

Para Lipps, entendámonos bien, nunca asoma este sentimiento de lo contrario. Por una parte Lipps, tanto en lo cómico como en el humor, no ve sino una especie de mecanismo: el mismo que Croce cita en su *Estética*, como un ejemplo de explicación aceptable para tales “conceptos”: “Colocado el organismo en la situación a, sobreviniendo la circunstancia b, se produce el hecho c.” Por otra parte, Lipps se siente trabado continuamente por preocupaciones éticas, puesto que para él todo goce artístico y estético es por lo general goce de algo que tiene valor ético; no ya como elemento de un complejo, sino como objeto de la intuición estética.

Y continuamente saca a relucir el valor ético de la personalidad humana, y habla de lo positivo humano y de su negación. Dice así: “*Dass durch die Negation, die am positiv Menschlichen geschieht, dies positiv Menschliche uns näher gebracht, ins einem Wert offenerer und fühlbarer gemacht wird, darin besteht wie wir sahen, das allgemeinste Wesen der Tragik. Ebendarin besteht auch das allgemeinste Wesen des Humors. Nur dass hier die Negation anderer Art ist als dort, nämlich komische Negation. Ich sagte vom Naivkomischen dass es auf dem Wege liege von der Komik zum Humor. Dies heisst nicht: die naive Komik ist Humor. Vielmehr ist auch hier die Komik als solche das Gegenteil des Humors. Die naive Komik entsteht, indem das vom Standpunkte der naiven Persönlichkeit aus*

*Berechtigte, Gute, Kluge von unserem Standpunkte aus im gegenteiligen Lichte erscheint. Der Humor entsteht umgekehrt, indem jenes relativ Berechtigte, Gute, Kluge aus dem Prozess der komischen Vernichtung wiederum emportaucht, und nun erst recht in seinem Werte einleuchtet und genossen wird." Y poco después: "Der eigentliche Grund und Kern des Humors ist überall und jederzeit das relativ Gute, Schöne, Vernünftige, das auch da sich findet, wo es nach unseren gewöhnlichen Begriffen nicht vorhanden, ja geflissentlich negiert erscheint". Dice también: "n der Komik nicht nur das Komische in nichts zergeht, sondern auch wir in gewisser Weise, mit unserer Erwartung, unserem Glauben an eine Erhabenheit oder Grösse, den Regeln oder Gewohnheiten unseres Denkens u.s. w. "zu nichts" werden. Über dieses eigene Zunichtewerden erhebt sich der Humor. Dieser Humor, der Humor den wir angesichts des Komischen haben, besteht schliesslich ebenso wie derjenige, den der Träger des bewusst humoristischen Geschehens hat, in der Geistesfreiheit, der Gewissheit des eigenen Selbst und des Vernünftigen, Guten und Erhabenen in der Welt, die bei aller objektiven und eigenen Nichtigkeit bestehen bleibt, oder eben darin zur Geltung kommt." Pero se ve luego obligado a reconocer que: "nicht jeder Humor diese höchste Stufe erreicht» e che vi ha «neben dem versöhnten, einen entzweiten Humor."*

Pero, repito, ¿qué necesidad tengo de acordar un valor ético cualquiera a aquello que he llamado sentimiento de lo contrario, o de determinarlo a priori de algún modo? Ello se determinará por sí mismo, en cada caso, según la personalidad del poeta o el objeto de la figuración artística. ¿Qué me importa a mí, crítico estético, saber en quién o dónde está la razón relativa, lo justo, el bien? Yo no quiero ni debo salir del campo de la fantasía pura.

Me sitúo frente a cualquier figuración artística y me propongo únicamente juzgar de su valor estético.

Para este juicio necesito ante todo conocer el estado de ánimo

que aquella figuración artística quiere suscitar: lo sabré por la impresión que me ha causado. Este estado de ánimo, toda vez que me encuentro frente a una figuración humorística, es de perplejidad; me siento como atraído por dos fuerzas opuestas; quisiera reír y río, pero turba y dificulta mi risa algo que emana de la figuración misma. Busco la causa. Para hallarla no tengo ninguna necesidad de fundir la expresión fantástica en una relación de dependencia ética, no preciso echar mano del valor ético de la personalidad humana. y etcétera, etcétera.

Encuentro este sentimiento de lo contrario, sea el que sea, que emana en muchas formas de la figuración misma, y lo encuentro constantemente, en todas las figuraciones que suelo llamar humorísticas. ¿Por qué, entonces, limitar la causa éticamente. o también abstractamente, atribuyéndola, por ejemplo, al desacuerdo que el sentimiento y la meditación descubren entre la vida real y el ideal humano, o entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades miserias? También puede nacer de esto, como de tantísimas otras causas indeterminables a priori. Para nosotros sólo urge tener la certeza de que este sentimiento de lo contrario nace, y que nace de una especial actividad que asume la reflexión en la concepción de obras de arte así realizadas.

### **III.**

Afirmémonos en esto. Y sigamos esta actividad especial de la reflexión viendo si ella nos explica una a una las diversas características que pueden encontrarse en toda obra humorística.

Hemos dicho que comúnmente en la concepción de una obra de arte, la reflexión es casi una forma del sentimiento, casi un espejo donde el sentimiento se contempla. Si quisiéramos desarrollar esta imagen podríamos decir que en la concepción humorística la reflexión es en verdad como un espejo, pero como un espejo de agua helada en el cual la llama del sentimiento no sólo se contempla sino que además se inmerge,

apagándose: el chisporroteo consiguiente es la risa que suscita el humorista; el vapor que exhala es la fantasía, a menudo un tanto fumosa, de la obra humorística.

– *¡En este mundo hay, por fin, justicia!* – grita indignadamente Renzo, el novio apasionado.

– *Tanto es cierto, que un hombre dominado por el dolor no sabe ya lo que dice* – comenta Manzoni.

En el grito de Renzo, la llama del sentimiento; en el comentario de Manzoni, esa llama se inmerge, apagándose, en el agua helada de la reflexión.

La especial actividad de la reflexión llega a turbar, a interrumpir el movimiento espontáneo que estructura las ideas y las imágenes de una manera armoniosa. Muy a menudo se ha observado que las obras humorísticas resultan desorganizadas, interrumpidas, entrecortadas por continuas digresiones. Hasta en una obra tan armónica en su complejidad como *I Promessi Sposi* se ha señalado algún defecto de composición; de tanto en tanto una excesiva minuciosidad; y un frecuente interrumpirse del relato, sea por las intervenciones del famoso Anónimo, sea por la ingeniosa intrusión del propio autor. Esto, que ha parecido a nuestros críticos, por un lado exceso, por el otro defecto, es en suma la característica más evidente de todos los libros humorísticos. Basta citar *Tristram Shandy* de Sterne, que es todo él una maraña de variaciones y digresiones, a pesar de que el autobiógrafo se proponga narrarlo todo ab ovo, punto por punto, y empiece en el vientre mismo de la madre y en el reloj de pendular al que el señor Shandy, padre, solía dar cuerda con toda puntualidad.

Pero, aun cuando esta característica ha sido debidamente señalada, no se han advertido con claridad sus razones. Aquella desorganización, aquellas digresiones y variaciones, no derivan precisamente del audaz arbitrio o del capricho de los escritores, sino que son consecuencias necesarias,

ineludibles, de la turbación y de las interrupciones que en el movimiento organizador de las imágenes se produce por obra de la reflexión activa, la cual suscita una asociación por contrarios: las imágenes, más que asociadas por asimilación o por contigüidad, se nos presentan en contraste. Cada imagen, cada grupo de imágenes, despierta y atrae a las contrarias, que naturalmente escinden el espíritu, el cual, inquieto, se obstina en hallar o establecer entre ellas las relaciones más inopinadas.

Todo verdadero humorista no es sólo poeta, es también crítico, pero – nótese bien – un crítico sui generis, un crítico fantástico; y digo fantástico no sólo en el sentido de audaz, arbitrario o caprichoso, sino también en el sentido estético de la palabra, por más que a primera vista pueda parecer que hay una contradicción entre esos términos. Sin embargo, así es justamente, y de ahí que siempre he hablado de una especial actividad de la reflexión.

Esto resultará más claro si se piensa que indudablemente una innata o heredada melancolía, una amarga experiencia de la vida y de sus tristes vicisitudes, o también un pesimismo o un escepticismo adquirido mediante la consideración del azar en la humana existencia y del destino de los hombres, etcétera, pueden determinar esa particular disposición de ánimo que se suele llamar humorística, pero esta disposición, por sí sola, no bastará luego para crear una obra de arte. Tal disposición de ánimo sólo es el terreno preparado; la obra de arte, el germen que caerá en ese terreno y surgirá y se desarrollará nutriéndose de su humus, es decir, extrayendo de él calidad y condiciones.

Pero el nacimiento y el desarrollo de esta planta deben ser espontáneos. El germen no cae de propósito sino en aquel terreno que está preparado para recibirlo, o sea, donde mejor puede germinar.

La creación del arte es espontánea, no composición exterior,

por adición de elementos de los que previamente se hayan estudiado las relaciones. No se compone un cuerpo vivo injertando y combinando miembros dispersos. En suma, una obra de arte es tal en cuanto es ingenua, no puede ser, pues, el resultado de la reflexión consciente.

Por consiguiente, la reflexión de que hablo no es una oposición de lo consciente y lo espontáneo. Es una especie de proyección de la misma actividad fantástica: nace del fantasma como la sombra nace del cuerpo, tiene todos los caracteres de la "ingenuidad" o nacimiento espontáneo; está en el germen mismo de la creación, y de ella emana, en efecto, lo que he llamado el sentimiento de lo contrario.

Precisamente he agregado que el humorismo podría contemplarse como un fenómeno de desdoblamiento en el acto de la concepción. La concepción de la obra de arte no es, en el fondo, sino una forma de organización de las imágenes. La Idea del artista no es una idea abstracta; es un sentimiento que se convierte en centro de la vida interior, se adueña del espíritu, lo agita, y al agitarlo, tiende a crearse un conjunto de imágenes. Cuando un sentimiento sacude violentamente al espíritu, por lo común se despiertan todas las ideas, todas las imágenes que están coordinadas con ese sentimiento. En la concepción de la obra humorística, en cambio, la reflexión introduce en el germen del sentimiento algo así como una insidiosa trampa, despierta las ideas y las imágenes en contraste. Es la condición, es la calidad que adquiere el germen al caer en el terreno que ya hemos descrito: allí tropieza con la trampa de la reflexión, y la planta surge y se reviste de un verde extraño que en ella, sin embargo, parece como connatural.

Al llegar a este punto se adelanta Croce, con toda la fuerza de su lógica reunida en un cosicché\*\*\*, para inferir de cuanto he dicho que yo contrapongo arte a humorismo. Y se pregunta: *"¿Quiere decir Pirandello que el humorismo no es arte o que es más que arte? En tal caso, ¿qué es? ¿Reflexión sobre el arte*

*y, por tanto, crítica de arte? ¿Reflexión sobre la vida y, por tanto, filosofía de la vida? ¿O una forma sui generis del espíritu que los filósofos no han conocido hasta ahora? Y si Pirandello ha descubierto esa forma, habría debido, necesariamente, demostrarla, asignarle un lugar, deducirla de las demás formas del espíritu y hacer comprender las conexiones que con ellas mantiene. Pero no lo ha hecho, limitándose a afirmar que el humorismo es lo opuesto del arte.”*

*\*\*\* Cosicché, es forma adverbial que participa del carácter de la conjunción continuativa y que podría traducirse por “así pues” o “en conclusión”. Impresa en bastardilla en el original italiano, Pirandello destaca así irónicamente lo que considera pedantesca afirmación por parte de Croce, su irreductible contradictor.*

Es asombroso, pero no me reconozco. Porque, ¿dónde y cuándo he afirmado semejante cosa? Una de dos: o yo no sé escribir, o Croce no sabe leer.

¿Qué tienen que ver aquí la reflexión sobre el arte, que es crítica de arte, ni la reflexión sobre la vida, que es filosofía de la vida? He dicho continuamente, en general, y refiriéndome a la concepción de una obra de arte – o sea mientras un escritor la concibe -, que la reflexión desempeña un papel que he procurado determinar, para precisar luego la especial actividad que esa reflexión asume, no ya sobre la obra de arte, sino en aquella especial obra de arte que se llama humorística. Ahora bien: ¿por esto el humorismo deja de ser arte o es más que arte? ¿Quién lo dice? Lo dice él, Croce, porque se le antoja decirlo, no porque yo no me haya expresado claramente, pues demuestro que con este carácter particular el humorismo es arte y explico de donde proviene, es decir, de aquella especial actividad de la reflexión, que descompone la imagen creada por un primer sentimiento para hacer surgir y presentar como consecuencia de tal descomposición otro, contrario, según puede verse precisamente en los ejemplos

citados y se hubiera visto también en todos los que habría podido citar al examinar, una a una, las más celebradas obras humorísticas.

Ni en hipótesis – que sería injuriosa para Croce – quiero suponerlo capaz de creer que una obra de arte se prepara, como un pastel cualquiera, con tanto de huevo y tanto de harina, tanto de este o de aquel otro ingrediente, los que pueden aun no agregarse.

Pero, a pesar mío, y por su propia culpa, me veo obligado a admitir semejante hipótesis, cuando, *“para hacerme palpar que el humorismo como arte no puede distinguirse del resto del arte”*, presenta dos casos acerca de la reflexión, la cual – según él – yo quisiera hacer carácter distinto del arte humorístico. Casi como si fuera lo mismo decir, así, en general, la reflexión, que hablar, como yo lo hago, de una especial actividad de la reflexión y más como proceso íntimo, infaltable en el acto de la concepción o de la creación de tales obras, que como carácter distintivo que necesariamente deba aparecer. Pero dejemos esto de lado. Croce, he dicho, presenta estos dos casos: *“que la reflexión, bien entra como un componente en la materia de la obra de arte, y en este caso del humorismo, a la comedia (o a la tragedia, a la lírica, etc., etc.), no hay diferencia alguna, puesto que en todas las obras de arte, entran o pueden entrar el pensamiento y la reflexión; o, de lo contrario, permanece extrínseca a la obra de arte, y entonces tendremos crítica y no arte, y menos aún arte humorístico.”*

¡Y he aquí el pastel! Recipiente: Tanto de fantasía, tanto de sentimiento, tanto de reflexión; se amasa y tendremos una obra de arte cualquiera, porque en la composición de cualquier obra de arte pueden entrar todos aquellos ingredientes y también otros.

Pero – pregunto -, ¿qué tiene que ver ese pastel, esa composición de elementos como materia de la obra de arte,

cualquiera y como quiera que ella sea, con todo lo que antes he dicho y demostrado punto por punto, al hablar por ejemplo del Sant Ambrogio, de Guisti, cuando he probado cómo la reflexión, introducida a manera de una trampa insidiosa en el primer sentimiento del poeta, que es de odio hacia la soldadesca extranjera, genera poco a poco el contrario de ese primer sentimiento? ¿Es quizá porque esa reflexión, siempre contemplativa y alerta en el artista durante la creación, al no seguir el primer sentimiento y aun oponérsele en momento determinado, se vuelve por ello extrínseca a la obra de arte y se convierte en crítica? Hablo de una actividad intrínseca de la reflexión, y no de la reflexión como materia componente de la obra de arte. ¡Está claro! Y no es creíble que Croce no lo entienda. Es que no quiere entenderlo. Lo evidencia ese empeño suyo por probar que mis distinciones son imprecisas, que las modifico y las atempero de continuo, y que a falta de mejor argumento recurro a imágenes. En cambio, en los ejemplos que él cita de estas mis pretensas repeticiones y modificaciones y socorridas imágenes, desafío a quien quiera a que descubra el menor desacuerdo, la menor modificación, la mínima atemperación de lo que fue mi primer aserto, y no más bien una explicación aclarada, una imagen más precisa. Desafío a quien quiera a comprobar con él mi desconcierto, cuando sostiene que los conceptos se me deforman en la mano al ofrecerlos a los demás.

Todo esto es verdaderamente lastimoso. Pero tanto puede en Croce una afirmación que alguna vez se le escapó: que no se debe ni se puede hablar de humorismo.

Y prosigamos.

#### **IV.**

Para explicarnos la razón del contraste entre la reflexión y el sentimiento, debemos penetrar en el terreno en que cae el germen, quiero decir en el espíritu del escritor humorista. Pues, si la disposición humorística por sí sola no basta,

porque es necesario el germen de la creación, este germen luego se nutre del humus que encuentra. El propio Lipps, que ve tres modos de ser del humor a saber:

- a) el humor como disposición o modo de considerar las cosas;
- b) el humor en la realización artística;\*\*\*
- c) el humor objetivo;

llega luego a la conclusión de que el humor, en verdad, sólo es en quien lo tiene: subjetivismo y objetivismo no son sino diversas actitudes del espíritu en el acto de la realización artística. Por consiguiente, la realización artística del humor – que siempre es en quien lo tiene – puede ser dispuesta de dos modos: subjetiva u objetivamente.

\*\*\* Textualmente dice Pirandello: “Lúmore come rappresentazione”.

*Para evitar equívocos se traduce como verá el lector, pues representación equivale en este caso a una de las acepciones menos usadas de esta palabra en castellano: “figura, imagen o idea que sustituye a la realidad”. Por lo mismo en otros pasajes de la presente traducción la palabra italiana rappresentazione ha sido trasladada a nuestro idioma como figuración. En este caso me ha parecido más claro usar realización artística.*

Aquellos tres modos de ser se le presentan así a Lipps porque limita y determina éticamente la razón del humorismo, el cual es para él, como ya hemos visto, superación de lo cómico a través de lo cómico mismo. Sabemos qué entiende por superación. Yo, según él, tengo humor cuando: “*ich selbst bin der Erhabene, der sich Behauptende, der Träger des Vernünftigen oder Sittlichen. Als dieser Erhabene, oder in Lichte dieses Erhabenen betrachte ich die Welt. Ich finde in ihr Komisches und gehe betrachtend in die Komik ein. Ich gewinne aber schliesslich mich selbst, oder das Erhabene in mir, erhoht, befestigt, gesteigert wieder.*”

Esta es, a nuestro entender, una consideración absolutamente extraña y, además, bastante unilateral.

Si damos a esa fórmula su valor ético, el humorismo podría ser considerado a lo sumo en su efecto, no en su causa.

Para nosotros tanto lo cómico cuanto su contrario se los halla en la misma disposición del ánimo, e ínsitos en el proceso consecuente. Sólo puede ser amargamente cómica, en su anormalidad, la situación de un hombre que actúe siempre fuera de tono – como si fuese a un tiempo violín y contrabajo -; de un hombre en quien, si una razón le obliga a decir sí, en seguida otra u otras surjan para forzarlo a decir no, y entre el sí y el no lo mantengan suspenso, perplejo, de por vida; un hombre que no puede abandonarse a sentimiento alguno, sin advertir súbitamente dentro de sí algo como un guiño burlón que lo turba, lo desconcierta, le causa despecho.

Este mismo contraste, que radica en la disposición del ánimo, se advierte en las cosas y pasa a la realización artística.

Es una especial modalidad psíquica, y atribuirle una causa determinante resulta absolutamente arbitrario.

Puede ser fruto de una experiencia amarga de la vida y de los hombres, de una experiencia que, si por una parte impide al sentimiento ingenuo emplear sus alas para elevarse como una alondra y lanzar al sol su trino, sin que aquella la atrape en el instante mismo en que va a echar a volar, por la otra induce a pensar que la maldad de los hombres a menudo se debe a la tristeza de la vida, llena de dolores que no todos saben o pueden soportar, e induce también a pensar que la vida, no teniendo fatalmente para la razón humana un fin claro y determinado, necesita, para no andar a tientas en el vacío, el crearse un fin particular, ficticio, ilusorio, uno para cada hombre, un fin que no importa sea elevado o no, puesto que no es, no puede ser el verdadero, ese que todos buscan afanosamente y nadie encuentra, acaso porque no existe. Lo que

interesa es que se de importancia a alguna cosa, por vana que sea, la cual valdrá lo que valga otra estimada como seria, porque en el fondo ni la una ni la otra habrán de satisfacernos. Tanto es verdad esto, que perdurará siempre la ardiente sed de saber, nunca se extinguirá la facultad de desear, y nada por lo demás nos prueba que la felicidad de los hombres consista en el progreso.

Veremos que todas las ficciones del espíritu, que todas las creaciones del sentimiento pueden ser materia de humorismo: veremos que la reflexión se convierte en un diablillo que desmonta el mecanismo de cualquier personaje, de cualquier fantasma urdido por el sentimiento, que lo desarma para ver cómo está hecho, para disparar su resorte, y, en fin, para que ese mecanismo rechine convulsivamente. Puede ocurrir a veces que todo esto se manifieste a la luz de esa simpática indulgencia de la que hablan aquellos que sólo ven un humorismo simple y amable. Pero no hay que fiarse demasiado, porque si la actitud humorística tiene en ocasiones tal particularidad, o sea esa indulgencia, esa capacidad de compadecer y aun de apiadarse, menester es pensar que todo ello es fruto de la reflexión ejercida sobre el sentimiento opuesto: sentimiento de lo contrario nacido de la reflexión sobre aquellos casos, aquellos sentimientos, aquellos hombres que provocan. a un tiempo mismo, el enojo, el despecho, la irrisión del humorista, quien es a la vez tan sincero en esta irrisión, en este despecho, en este enojo cuanto en aquella indulgencia, en aquel compadecimiento, en aquella piedad. Si así no fuera, tendríamos no ya el humorismo verdadero y propio, sino la Ironía, ironía que proviene – como hemos visto – de una contradicción puramente verbal, de una ficción retórica, absolutamente contraria a la naturaleza del humorismo genuino.

Todo sentimiento, todo pensamiento, todo movimiento que surge en el humorista se desdobra inmediatamente en su contrario: cada sí en un no, en un no que al fin habrá adquirido el mismo

valor que el sí.

Acaso el humorista puede a veces fingir que sólo hacia un lado se inclina: entretanto en su interior está hablándole el otro sentimiento, como si al pronto no tuviera el valor de manifestarse; le habla y comienza por avanzar, ora una tímida excusa, ora un atenuante que van apagando el calor del primer sentimiento, ora una aguda reflexión que desquicia toda seriedad e induce a reír.

Así ocurre que debiendo experimentar desprecio e indignación hacia Don Abbondio, por ejemplo, y tener a Don Quijote por el ser más ridículo y a menudo por loco de atar, nos sentimos inducidos a compadecer a aquél y hasta concederle nuestra simpatía, mientras admiramos con infinita ternura las ridiculeces de éste, siempre ennoblecidas por un ideal tan alto y puro.

¿Dónde encontraremos el sentimiento del poeta? ¿En su desprecio o en su compasión por Don Abbondio? Manzoni tiene un ideal abstracto y nobilísimo de la misión del sacerdote sobre la tierra este ideal lo encarna en Federigo Borromeo. Pero he aquí que la reflexión, fruto de la disposición humorística, sugiere al que este ideal abstracto sólo por rarísima excepción puede corporizarse y que son muchas, por cierto, las debilidades humanas. Si Manzoni hubiese escuchado únicamente la voz de aquel ideal abstracto, habría presentado a Don Abbondio de tal manera que todos sentiríamos hacia él odio y desprecio; pero también escucha en su interior la voz de las debilidades humanas.

Por natural disposición de su espíritu, por experiencia de la vida, que deriva de esa disposición, Manzoni no puede desdoblar en germen la concepción de aquella idealidad religiosa y sacerdotal: entre las dos llamas encendidas de Fray Cristóforo y del Cardenal Federigo, ve que se alarga a ras de tierra, mohína, cautelosa, la sombra de Don Abbondio. Y en determinado momento se complace en poner frente a frente,

en contraste, el sentimiento activo, positivo y la reflexión negativa: la antorcha encendida del sentimiento y el agua helada de la reflexión; la predicación alada y abstracta del altruismo, para mostrar cómo se apaga en las razones pedestres y concretas del egoísmo.

Federigo Borromeo pregunta a Don Abbondio:

– “Y cuando os liabéis presentado a la Iglesia para investiros de tal ministerio, ¿ella os ha dado seguridad de la vida? ¿Os ha dicho que los deberes anejos a ese ministerio habrían de ser libres de todo obstáculo, y quedar inmunes de todo peligro? ¿Os ha dicho, acaso, que allí donde comenzara el peligro, allí cesaría el deber? ¿O no os ha dicho expresamente lo contrario? ¿No os ha advertido que os mandaba como a un cordero entre los lobos?

¿No sabíais que habría gente violenta a la cual displacería aquello que os ha sido ordenado? Aquel de Quien hubimos la doctrina y el ejemplo, por imitación de Quien nos dejamos llamar y nos llamamos pastores, al venir a la tierra para ejercer su misión, ¿puso acaso como condición la de salvar su vida? Y para salvarla, digo, para conservarla por algunos días más sobre la tierra, a expensas de la caridad y del deber, ¿había necesidad de la santa unción, de la imposición de las manos, de la gracia del sacerdocio? Basta el mundo para dar esta virtud, para enseñar esta doctrina. ¿Qué digo? ¡Oh, vergüenza! El mundo mismo la rechaza: el mundo también se da sus leyes, que prescriben tanto el mal como el bien; también él a su vez tiene un evangelio, un evangelio de soberbia y de odio; y no permite que se diga que el amor a la vida es razón suficiente para transgredir los mandamientos de tal evangelio.

No lo permite y es obedecido. Y nosotros, inosotros que somos hijos y anunciadores de la promesa! ¿A qué habrá llegado la Iglesia si ese vuestro lenguaje fuera el de todos vuestros hermanos de sacerdocio? ¿Dónde estaría la Iglesia ahora si hubiese aparecido en el mundo con semejantes doctrinas?”

Don Abbondio, la frente baja, escucha esta larga y airada prédica. De él dice Manzoni que su espíritu *“se hallaba entre tales argumentos como un polluelo entre las garras del halcón, elevado hacia una región desconocida, en una atmósfera que nunca había respirado”*. El parangón es hermoso, si bien a algunos la idea de la rapacidad y fiereza propias del halcón les parece inconveniente aplicada al Cardenal Federigo. El error, a mi entender, no consiste tanto en la mayor o menor conveniencia de ese parangón, cuanto en el parangón mismo, pues encariñado Manzoni con esa imagen y al intentar deshacer la fabulita de Hesiodo, acaso se le escapa decir lo que no debía. ¿Se encuentra realmente Don Abbondio entre esos argumentos del Cardenal Borromeo como elevado a una región desconocida?

La imagen del cordero entre lobos se lee en el Evangelio de Lucas, donde Cristo dice precisamente a los apóstoles: *“Andad, yo os envío como corderos en medio de lobos”*. Y quién sabe cuantas veces lo había leído Don Abbondio; así como en otros libros quién sabe cuántas veces había leído esas austeras amonestaciones, esas consideraciones edificantes. Y más todavía: tal vez el propio Don Abbondio, hablando o predicando en abstracto sobre la misión del sacerdote, habría dicho poco más o menos eso mismo. Tanto es verdad que así, en abstracto, él lo entiende muy bien:

– *“Monseñor ilustrísimo, no tendré razón – responde en efecto. Pero se apresura a agregar – : Cuando la vida no ha de tenerse en cuenta, ya no sé qué decir.”*

El Cardenal insiste:

– *“¿Y no sabéis que sufrir por la justicia es para nosotros vencer? Y si no sabéis esto, ¿qué es lo que predicáis? ¿En qué sois maestro? ¿Cuál es la buena nueva que anunciáis a los pobres? ¿Quién pretende de vos que venzáis la fuerza con la fuerza? Por cierto que no se os preguntará un día si habéis sabido mantener a raya a los poderosos, que para esto no os*

*fueron dados ni misión ni medios. Pero sí se os preguntará si habéis empleado los medios que estaban en vuestras manos para hacer aquello que os había sido prescrito, aun cuando alguien hubiese tenido la temeridad de prohibíroslo."*

*– "También estos santos son ocurrentes – piensa entonces Don Abbondio -, pues exponiendo todo esto resulta en sustancia que se toma él más a pecho los amores de dos jóvenes que la vida de un pobre sacerdote".*

Y como el Cardenal ha permanecido en actitud de quien espera una respuesta, contesta Don Abbondio:

*– "Repito, monseñor, que estaré equivocado... Pero el coraje uno no puede dárselo a sí mismo."*

Lo cual a la postre significa: – Sí, señor: reflexionando abstractamente, la razón está de parte de Vuestra Señoría Ilustrísima y mía será la culpa. Vuestra Señoría Ilustrísima habla muy bien, pero aquellos rostros los he visto yo, yo he oído aquellas palabras.

*– "¿Y por qué, entonces – le pregunta finalmente el Cardenal -, os habéis entregado a un ministerio que os impone guerrear contra las pasiones del siglo?"*

¡Oh! el porqué nosotros lo sabemos muy bien: el propio Manzoni nos lo ha dicho desde un principio; se ha empeñado en decírnoslo, aunque no era indispensable. Don Abbondio, ni noble, ni rico ni mucho menos valiente, comprendió, antes aún de llegar a la edad de la discreción, que le había tocado vivir en una sociedad en la que habría de moverse como si fuera un vaso de terracota forzado a viajar en compañía de muchos vasos de hierro. Por esto, de muy buen grado obedeció a los parientes que querían hacerle cura. En verdad, no había casi pensado en las obligaciones y nobles fines del ministerio al cual se dedicaba: para tal elección le habían parecido dos razones mas que suficientes el procurarse los medios para vivir con cierta holgura y el introducirse en una clase

privilegiada y fuerte.

¿En lucha, por consiguiente, con las pasiones del siglo? ¡Pero si se había hecho cura precisamente para ponerse a cubierto de esas pasiones mediante su particular sistema, ¡para evitar cualquier posible choque!

¡Es menester, señores, escuchar también las razones del conejo! Cierta vez imaginé yo que hasta la guarida del zorro, o de MesserRenardo – como suele llamársele en el mundo de la fábula -, llegan, uno a uno, todos los animales, a raíz de haber corrido entre ellos la noticia de que el zorro tenía el propósito de escribir algunas contrafábulas” en respuesta a todas aquellas que, desde tiempo inmemorial, componen los hombres y en las que los pobres animales encuentran sobrado motivo para sentirse calumniados. Y a la guarida de MesserRenardo llega también el conejo a fin de protestar contra los hombres, porque lo tildan de miedoso.

*– “Por lo que a mi se refiere, Messer Renardo, bien os puedo decir que he logrado poner en fuga ratones y lagartijas, pájaros y grillos y muchas otras bestezuelas; y si vos les preguntárais qué concepto tienen de mí, quién sabe lo que os responderían, aunque no ciertamente que soy un animal miedoso.*

*¿O es que pretenderían los hombres que en su presencia me irguiera en dos patas y fuera a su encuentro para que me agarraran y me mataran? Creo, Messer-Renardo, que para los hombres no debe haber diferencia alguna entre heroísmo e imbecilidad.”*

Ahora bien: no niego que Don Abbondio sea un conejo. Pero sabemos que Don Rodrigo, cuando amenazaba, no amenazaba en vano y que, con tal de salirse con la suya, era capaz de todo; sabemos qué tiempos eran aquellos y también podemos suponer que si Don Abbondio hubiese casado a Renzo y Lucía, nadie lo habría salvado de recibir un buen escopetazo; que acaso Lucía, esposa sólo de nombre, habría sido raptada al salir de la

iglesia y además que habrían matado a Renzo. ¿Para qué sirven la intervención y el consejo de Fray Cristóforo? ¿Acaso Lucía no resulta igualmente raptada del monasterio de Monza? La liga de los bribones existe, como dice Renzo. Se necesita la mano de Dios para desenredar esa madeja, y no es un decir, sino que hace falta la propia mano de Dios. ¿Cómo podía hacer eso un pobre cura?

Sí, miedoso Don Abbondio. De De Sanctis nos quedan algunas páginas admirables en las que examina la sensación del miedo en el pobre cura; sin embargo, no ha tenido en cuenta lo siguiente – por cierto importante -: que el miedoso es ridículo, es cómico, citando se forja riesgos y peligros imaginarios; pero citando un miedoso tiene verdaderas razones para sentir miedo, cuando vernos cogido, enredado en una grave contrariedad, a un hombre que por temperamento o por sistema quiere siempre eludir aun las más leves contrariedades, y que aquélla, grave, debe afrontarla porque así se lo impone su sagrado deber, ese miedoso ya no nos parece cómico solamente. Para semejante situación no basta ni siquiera un héroe como Fray Cristóforo, capaz de afrontar al enemigo en su mismo palacio. Don Abbondio no tiene el coraje del propio deber, pero cumplir este deber resulta aun más difícil por culpa de la perversidad ajena, y de ahí que no sea fácil tal coraje que exigiría un héroe. ¡En lugar de un héroe nos encontramos con Don Abbondio! No podemos, sino abstractamente, indignarnos con él, es decir, si consideramos también en abstracto el ministerio sacerdotal. Seguramente habríamos admirado a un sacerdote héroe que en la situación de Don Abbondio, sin tener en cuenta la amenaza ni el peligro, hubiese cumplido el deber que le impartía su ministerio. Pero no podemos dejar de compadecer a Don Abbondio, que no es el héroe que hubiera hecho falta para el caso, pues no solamente carece de todo el coraje que le era necesario, sino que ni siquiera tiene un poco, y el coraje uno no puede dárselo a sí mismo.

Un observador superficial advertirá únicamente la risa que

brota de la comicidad exterior de Don Abbondio, sus pasos, gestos, frases reticentes, etc., y sin más lo llamará ridículo, o lo tendrá por figura simplemente cómica. Pero quien no se conforma con tal superficialidad y sabe ver más en lo hondo, comprende que la risa fluye aquí de muy distinta fuente y ya no es sólo la risa de la comicidad.

En lugar de aquel sacerdote que hubiera exigido el caso, nos encontramos a Don Abbondio. No por esto se indigna, pues aun teniendo, como hemos dicho, un altísimo ideal de la misión del sacerdote sobre la tierra, la reflexión le insinúa que ese ideal no se corporiza sino por rarísima excepción, y de ahí que lo restringe, como observa De Sanctis, y esta restricción del ideal ¿qué es? Es el efecto, precisamente, de la reflexión que al examinar aquel ideal sugiere al autor el sentimiento de lo contrario. Y Don Abbondio es, objetivado y viviente, ese sentimiento de lo contrario, resultando así no solamente cómico sino también sincera y profundamente humorístico.

¿Benignidad? ¿Benévola indulgencia? Vayamos despacio; apartemos estas consideraciones, que son en el fondo ajenas al tema y por demás superficiales.

Tan superficiales que si quisiéramos darles hondura correríamos el riesgo de tropezar aquí también con lo contrario. ¿Deseamos comprobarlo? Pues sí, indudablemente Manzoni se compadece de Don Abbondio, pero, señores, al propio tiempo lo escarnece, necesariamente. En efecto, a condición de reírse de él y hacer que de él se ríen, puede compadecerlo y hacerlo compadecer: sentir conmiseración por él y hacer que los demás la sientan. Pero, riéndose de él y compadeciéndolo al mismo tiempo, el autor llega también a reírse amargamente de esta nuestra pobre naturaleza humana aquejada por tantas debilidades, y cuanto más los argumentos piadosos se obstinan en proteger al pobre cura, tanto más se difunde en torno de él el descrédito de su valor humano. En suma: el autor nos induce a compadecer al pobre cura haciéndonos reconocer que también es humano, natural en todos nosotros cuando nos enfrentamos

con nuestra propia conciencia, eso que él experimenta y siente. ¿Qué resulta de todo esto?

Resulta que, si virtualmente esto que es particular adquiere generalidad, que si ese sentimiento mezcla de risa y de llanto, cuanto más se concreta y concentra en Don Abbondio, tanto más se dilata, y casi evapora, en una tristeza infinita, resulta, decíamos, que si queremos contemplar desde ese punto de mira la figura del cura manzoniano, ya no conseguiremos reírnos de ella. En el fondo esa piedad es despiadada: la benévola indulgencia no alcanza aquella benignidad que tenía a primera vista.

Grande cosa es, según se advierte, alentar un ideal – religioso al modo de Manzoni, caballeresco al modo de Cervantes – para luego ver cómo la reflexión lo empequeñece hasta reducirlo a un Don Abbondio y a un Quijote. Manzoni se consuela creando, al lado del cura de aldea, las figuras de Fray Cristóforo y del Cardenal Borromeo, pero también es verdad que, siendo él por sobre todo humorista, la criatura suya en que infunde más vida es la otra, o sea aquella en que se ha encarnado el sentimiento de lo contrario. Cervantes, en cambio, no puede consolarse de manera alguna, porque en la cárcel de La Mancha – como él mismo dice – genera con Don Quijote a alguien que se le asemeja.

## V.

Ya hemos dicho que señalar en el humorismo un particular contraste entre el ideal y la realidad, equivale a considerarlo superficialmente y desde un solo punto de vista. Puede haber un ideal en la obra humorística, eso depende de la personalidad del poeta, pero cuando lo hay habrá de ser presentado de tal modo que ese ideal se vea a sí mismo como descompuesto y limitado.

Ciertamente que como todos los demás elementos integrantes del espíritu de un poeta, si el ideal se hace presente en la

composición humorística, le confiere un carácter especial, un especial sabor, pero no es condición imprescindible.

¡Todo lo contrario! Pues por la peculiar actividad que adquiere en él la reflexión, generando el sentimiento de lo contrario, son propios del humorista la perplejidad, el estado irresoluto de la conciencia, el no saber ya hacia qué lado inclinarse.

Y es esto sin duda lo que distingue netamente al humorista del autor cómico, del irónico y del satírico. En estos tres no se origina el sentimiento de lo contrario. Si se originara, volveríase amarga – vale decir, ya no cómica – la risa provocada en el primero al advertir cualquier anormalidad; la contradicción que en el segundo es únicamente verbal entre lo que se dice y lo que se quiere dar a entender, se volvería efectiva, sustancial, y por tanto dejaría de ser irónica; y desaparecería la indignación, o cuando menos la aversión hacia la realidad que está en la raíz de toda sátira.

Sin embargo, al humorista tampoco le place la realidad. Bastaría esto sólo – que le causara placer – para que, al actuar la reflexión, ese placer se le estragara.

La tal reflexión se insinúa por todas partes, aguda y sutil, y todo lo descompone: cualquier sentimiento imaginado, cualquier ficción ideal, cualquier apariencia de la realidad, cualquier ilusión.

El pensamiento del hombre, decía Guy de Maupassant, "*tourne comme une mouche dans une bouteille*". Todos los fenómenos, o son ilusorios, o de ellos se nos escapan las causas, siempre inexplicables. A nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos le falta en absoluto ese valor objetivo que comúnmente creímos poderle atribuir.

Ese conocimiento es una continua construcción ilusoria.

¿Queremos asistir a la lucha entre la ilusión – que también se

infiltra por todas partes y se estructura a su modo – y la reflexión humorística, que descompone una a una tales estructuras?

Empecemos por aquello que la ilusión construye en cada uno de nosotros; o sea la construcción que cada uno realiza de sí mismo por obra de la ilusión.

¿Nos vemos en nuestra genuina y sincera realidad tales como somos, o más bien como quisiéramos ser? Por un espontáneo artificio Interior fruto de secretas tendencias, o de inconsciente imitación ¿no nos creemos, de muy buena fe, diferentes de como sustancialmente somos? Y consiguientemente pensamos, obramos, vivimos según esta interpretación ficticia y no obstante sincera de nosotros mismos.

Ahora bien: la reflexión, sí, puede descubrir, tanto para el autor cómico y el satírico como para el humorista, dicha construcción ilusoria. Pero el autor cómico reirá solamente, conformándose con desinflar esa metáfora de nosotros mismos que ha forjado espontáneamente la ilusión. El satírico se sentirá indignado ante esa construcción.

El humorista, no: enfrentado con lo ridículo de este descubrimiento verá su cariz serio y doloroso; desarmará esta construcción ideal, pero no para sólo reírse de ella; y en lugar de experimentar indignación, acaso, al reír, compadecerá.

El autor cómico y el satírico saben merced a la reflexión cuánta materia extrae de la vida social la araña de la experiencia para tejer la tela de que está hecha la mentalidad de este o aquel individuo, y cómo en esta tela queda a menudo enredado eso que suele llamarse sentido moral. ¿Qué son en el fondo las relaciones de lo que suele entenderse por conveniencia social? Meras estimaciones de cálculo, en las que la moralidad resulta casi siempre sacrificada. El humorista penetra más en lo hondo y ríe sin indignarse cuando descubre

cómo, también ingenuamente, con la máxima buena fe y por obra de una ficción espontánea, nos vemos inducidos a valorar como verdadera consideración, como verdadero sentimiento moral en sí, aquello que no es realidad sino consideración o sentido de la conveniencia, esto es, puro cálculo. Y va más allá el humorista, pues descubre que hasta resultará convencional la necesidad de aparentar ser peores de lo que somos en realidad, si el estar incorporados a un determinado grupo social hace que se manifiesten ideales y sentimientos propios de ese grupo, los cuales, sin embargo, pueden parecer contrarios e inferiores al íntimo sentimiento de quien está incorporado a ese grupo. [\[57\]](#)

La conciliación de las tendencias opuestas, de los sentimientos entre sí incompatibles, de las opiniones contrarias, parece más fácilmente alcanzable si se apoya sobre una mentira común, y no sobre la explícita y declarada admisión del disenso y la desarmonía, parece, en suma, que la mentira ha de estimarse más ventajosa que la veracidad, en cuanto aquélla puede unir donde ésta divide, lo cual no impide que mientras la mentira es tácitamente descubierta y reconocida, la veracidad misma se constituya luego en garantía de su eficiencia asociadora y se haga aparecer como sinceridad a la hipocresía.

El recato, la circunspección, aquello de dejar creer más de lo que se hace o se dice, el silencio mismo, sobre todo si acompañado por la discreción del gesto que lo Justifica – ¡oh, inolvidable Conte Zio del Consiglio Segreto! [\[58\]](#) – son artificios que se emplean frecuentemente en la vida cotidiana; y también son el no dar ocasión para que se atisbe nuestro pensamiento, el dejar creer que se piensa menos de lo que en realidad se piensa y el pretender que se nos crea diferentes de como somos recónditamente.

Señalaba Rousseau en *Emile*: “Pudo hacerse aquello que se ha hecho y que sin embargo no debía hacerse. Dado que un interés mayor a veces nos fuerza a violar una promesa que habíamos

*hecho en vista de un interés menor, lo importante es que la violación ocurra impunemente. El medio empleado para tal fin es la mentira, la cual puede ser de dos especies: una, que se relacione con el pasado, y por ella nos declaramos autores de lo que en realidad no hemos hecho, o, siéndolo, declaramos no serlo; otra, que se relacione con el futuro, como ocurre cuando nos prometemos a nosotros mismos aquello que está en nuestro ánimo no cumplir. Es evidente que en uno y otro caso la mentira se origina en razones de conveniencia, como medio para conservar la benevolencia ajena, y procurarse la ayuda de los demás."*

Cuanto más difícil es la lucha por la vida y más se advierte en ella la propia debilidad, tanto mayor se torna luego la necesidad de mutuo engaño. La simulación de la fuerza, de la honestidad, de la cordialidad, de la prudencia, en suma de todas las virtudes, y de la virtud máxima – la veracidad – es una forma de adaptación, un hábil instrumento de lucha. El humorista aferra inmediatamente estas diversas simulaciones utilizadas en la lucha por la vida, y se divierte en desenmascararlas. No se indigna: ¡Si al fin todo es así!

Mientras el sociólogo describe la vida social tal como resulta de su observación externa, el humorista, con las armas de su aguda intuición, demuestra y revela cómo las apariencias son profundamente diversas del íntimo ser de la conciencia en los componentes de la sociedad. Sin embargo, se miente psicológicamente lo mismo que socialmente; y mentirnos a nosotros mismos, cuando conscientemente sólo vive la superficie de nuestro ser psíquico, es una consecuencia del mentir social. El alma que se refleja a sí misma es un alma solitaria; pero nunca es tanta la soledad interior como para que en la conciencia no penetren los influjos de la vida cotidiana con sus habituales fingimientos y artificios transfigurativos.

En nuestra alma vive el alma de la raza o de la colectividad de que formamos parte; y la presión de las ajenas formas de

juicio, del modo con que los demás sienten y obran, es recibido por nosotros inconscientemente, y así como dominan en el mundo social la simulación y el disimulo -tanto menos advertidos cuanto más se han vuelto frecuentes, así simulamos y disimulamos ante nosotros mismos desdoblándonos y a menudo hasta multiplicándonos. Experimentamos esa vanidad de parecer diversos de lo que somos, es decir, de esa nuestra forma consustanciada con la vida social; y rehuimos todo análisis que al descubrir nuestra vanidad provocaría la punzada de la conciencia y nos humillaría a nuestros propios ojos. Pero este análisis lo realiza por nosotros el humorista, quien puede, además, encargarse de desenmascarar todas las vanidades y de presentarnos la sociedad, como precisamente hace Thackeray, al igual de una *Vanity Fair* [\[59\]](#).

Bien sabe el humorista que a menudo la pretensión de la logicidad excede largamente nuestra real coherencia lógica, y que si aparentamos ser lógicos teoréticamente, la lógica de la acción puede desmentir a la del pensamiento, demostrándonos que es una ficción creer en su sinceridad absoluta.

La costumbre, la imitación inconsciente, la pereza mental contribuyen a crear tal error. Y aun cuando después se acepte la razón rigurosamente lógica, mediante – por ejemplo – el respeto y el fervor hacia determinados ideales, ¿resultará siempre sincero el referimiento que de ellos hagamos a la razón? ¿Se encuentra siempre en la razón pura, desinteresada, la fuente verdadera y única de la elección de los ideales y de la perseverancia para cultivarlos? ¿No está, en cambio, más de acuerdo con la realidad suponer que esos ideales habrán de ser juzgados, a veces, no ya con un criterio objetivo y racional, sino más bien por oscuras tendencias y peculiares impulsos afectivos?

Las barreras, los límites que fijamos a nuestra conciencia, también son ilusiones, condiciones del surgimiento de nuestra individualidad relativa; pero en la realidad esos límites de ningún modo existen.

Vivimos en nosotros mismos, no solo tal como somos en la hora presente, sino también como lo fuimos en tiempos pasados. Vivimos todavía y sentimos con afectos y razonamos con pensamientos que tras un largo olvido están oscurecidos, apagados, cancelados en nuestra conciencia actual, pero que un choque o una agitación repentina del espíritu pueden reavivar, mostrando en nosotros latente otro ser insospechado. Los límites de nuestra memoria personal y consciente no son rígidos. Más allá de esos límites hay otras memorias y percepciones y razonamientos. Lo que conocemos de nosotros mismos no es más que una parte, pequeñísima acaso, de lo que somos [60]. Y muchas, muchísimas son las cosas que en momentos excepcionales sorprendemos en nosotros mismos – percepciones, razonamientos, estados de conciencia -, que están indudablemente fuera de los límites relativos de nuestra existencia normal y consciente. Ciertos ideales que creíamos ya fenecidos en nosotros y sin virtualidad alguna sobre nuestros pensamientos, sobre nuestros afectos y nuestros actos, quizá persisten todavía, si no en la forma intelectual pura, por lo menos en su correspondiente substrato, constituido por tendencias afectivas y prácticas\*\*\*.

*\*\*\* Conviene recordar que estas palabras fueron escritas en 1908, es decir. cuando el psicoanálisis apenas era tema de discusiones eruditas en los círculos científicos de Austria y Alemania. Las primeras publicaciones acerca de esta técnica psicológica datan de 1906 (C. G. Jung) y 1907 (A. Ader) y fueron impresas en Leipzig y Berlín respectivamente, por lo que puede suponerse que no habían llegado a Pirandello cuando dictó su curso sobre el humorismo, origen del presente libro. En cuanto a las obras de O. Pfister. L. Kaplan, A. F. Meljer, son posteriores (1913 a 1915): y en Italia, con excepción de algunos trabajos de E. Morselli, que ya en 1894 se ocupa del inconsciente en una labor que puede considerarse pre-freudiana, no se registran estudios de alguna importancia, hasta varios años después: R. Assagnoll (1911), G. C. Ferrari (1912). De Sanctis (1914) y una traducción de cinco lecciones*

*de Freud, por M. Levi Blanchini (1915). Por consiguiente, debemos admitir que este lenguaje de Pirandello, anticipo de la inquietud filosófica que animará las más hondas escenas de su teatro, prueba ese sincronismo que se advierte en muchas expresiones literarias y artísticas, por muy distantes que tales expresiones parezcan entre sí, y que son frutos de una época, conjunción del espíritu y del pensamiento de una época determinada. Y así lo demuestra, entre nosotros, José María Monner Sans, con abundancia de ejemplos, en Panorama del nuevo teatro y en sus estudios sobre Pirandello y Lenormand.*

Y ciertas tendencias de las que creíamos habernos liberado, pueden seguir siendo motivos reales de nuestros actos. En cambio, pueden carecer en nosotros de eficacia práctica, o tenerla apenas ilusoria, creencias nuevas que suponíamos en plena e íntima vigencia.

Son precisamente las diversas modalidades que caracterizan nuestra personalidad las que inducen a pensar seriamente que el alma individual no es una.

¿Cómo, en efecto, afirmar que es una, si pasión y razón, instinto y voluntad, tendencias e ideales constituyen, en cierto modo, tantos sistemas distintos e inestables que dan lugar a que el individuo viva, ora en un sistema, ora en otro, o que viva también fluctuante entre dos o más orientaciones psíquicas, y aparezca como si en verdad existiesen en él muchas almas diversas y hasta opuestas entre sí, muchas y opuestas personalidades?

*No hay hombre, observó Pascal, que difiera tanto de otro como cada cual difiere de sí mismo en la sucesión del tiempo.*

La simplicidad del alma contradice el concepto histórico del alma humana. Su vida es equilibrio móvil, es un resurgir y un adormecerse continuo de tendencias, afectos e ideas, un titubear incesante entre términos contradictorios, un oscilar entre polos opuestos: la esperanza y el miedo, lo verdadero,

lo falso, lo bello y lo feo, lo justo y lo injusto, y etc., etc. Si de pronto se diseña en la perspectiva oscura del porvenir un luminoso proyecto de acción, o brilla vagamente un rayo de felicidad, no tarda en aparecer – vindicadora de los derechos de la experiencia – la recordación del pasado, triste y sombrío a menudo, o sobrevienen las cavilaciones del presente y frenan nuestra briosa fantasía. Esta lucha de percepciones, de recuerdos, de esperanzas, de presentimientos, de ideales, puede imaginarse como una lucha entre distintas almas que se disputan el dominio definitivo y pleno de la personalidad.

He aquí, por ejemplo, un alto funcionario que se cree – y lo es, pobrecito – un hombre honrado.

Domina en él el alma moral. Pero cierto día el alma instintiva que es como la bestia originaria agazapada en lo más hondo de cada uno de nosotros – lanza algo así como una coz contra el alma moral... y el hombre honrado roba. El mismo pobrecito, es el primero en asombrarse, y poco después experimentará estupor, llorará y se preguntará desesperado: – *¿Cómo, pero como he podido hacer esto?* – Y sin embargo, sí señores, ha robado.

¿Y aquel otro? Aquel otro, hombre de bien a carta cabal, ha matado. El ideal moral, constituía en su personalidad un alma que contrastaba con su alma instintiva y en parte, además, con la afectiva o pasional; constituía un alma adquirida a lo largo de la existencia, que luchaba con su alma hereditaria y ésta, librada, entregada a sí misma, de súbito se ha tornado capaz de delinquir.

La vida es un continuo fluir que nos empeñamos en detener y que fijamos en formas estables y determinadas, dentro y fuera de nosotros, porque nosotros somos ya formas rígidas, formas que se mueven en medio de otras inmóviles, formas que pueden seguir así el fluir de la vida hasta que, entorpecido gradualmente, el movimiento cesa del todo. Las formas en que

procuramos detener, fijar en nosotros ese continuo fluir de la vida, son los conceptos, los ideales, mediante los cuales quisiéramos mantener nuestra íntima coherencia, todas las ficciones que nos creamos, las condiciones y el estado en que queremos establecernos. Pero dentro de nosotros, en lo que llamamos alma – y que es la vida, la vida en nosotros -, continúa ese fluir, indistinto, subterráneo, más allá de los límites que le imponemos, y nos forja una conciencia y nos construye una personalidad. En algunos momentos tempestuosos todas nuestras formas ficticias se desploman lastimosamente, arrolladas por aquel fluir; y también por ese otro fluir que no corre subterráneo y contenido entre límites, sino que aparece ante nosotros bien definido y que habíamos cuidadosamente encauzado en nuestros afectos, en los deberes que nos hemos impuesto, en las costumbres que nos hemos trazado. Ese también, en horas de creciente, se desborda y lo arrasa todo.

Hay almas inquietas, diría en permanente estado de fusión, que se resisten a cuajar, a endurecerse en esta o aquella forma de personalidad, Pero aun en las más quietas, en esas ya adaptadas a una u otra forma, la fusión siempre es posible: por todas corre el fluir de la vida.

Y nuestro cuerpo, fijado por siempre en rasgos inmutables, puede en ciertos casos importar una tortura para nuestra alma, siempre en movimiento y fusión. – Por qué hemos de ser precisamente así? – nos preguntamos a veces frente al espejo, ¿Por qué esta cara, este cuerpo ... ? Levantamos una mano inconscientemente y el ademán se nos queda allí, como retenido. Nos parece extraño que sea nuestro ese ademán. Es que nos vemos vivir. Con ese ademán en suspenso podemos asemejarnos a una estatua; por ejemplo, a la de aquel antiguo orador que se ve en su hornacina al subir la escalinata del Quirinal. Con su rollo de papeles en una mano y con la otra tendida en sobrio ademán, icómo aquel antiguo orador nos parece afligido y asombrado de haberse quedado allí, pétreo,

suspense en esa actitud por los siglos de los siglos, frente a tanta gente que ha subido, sube y subirá esa escalinata?

En ciertos momentos de silencio interior, en los que el alma se despoja de cuantas ficciones le son habituales y nuestra mirada llega a ser más aguda y penetrante, nos vemos vivir y aun vemos la vida en sí misma, casi en su descarnada, inquietante desnudez, nos sentimos conturbados por una extraña impresión, como si un lampo nos aclarase una realidad diversa de la que normalmente percibimos, una realidad viviente que está más allá de la vista humana, fuera de las formas de la humana razón. Entonces, con plena lucidez, el orden de la existencia cotidiana nos parece como suspendido en el vacío de ese nuestro silencio interior, y se nos antoja carente de sentido, carente de propósitos. Y aquella realidad diversa nos parece horrible en su crudeza impasible y misteriosa, pues nuestras acostumbradas ficticias relaciones de sentimientos y de imágenes se han escindido y disgregado en ella. El vacío interno se ensancha, excede los límites de nuestro cuerpo, y llegamos a sentirlo en torno nuestro; es un vacío extraño, como una detención del tiempo y de la vida, como si nuestro silencio interior se hundiera en los abismos del misterio. Mediante un esfuerzo supremo tratamos entonces de recuperar la normal conciencia de las cosas, de reanudar con ellas nuestras habituales relaciones, de reconectar las ideas, de sentirnos vivos de nuevo, con nuestro vivir usual.

Pero ya no podemos fiarnos de esta conciencia normal, de estas ideas nuevamente conectadas, de este sentimiento sólo de la vida porque ahora sabemos que sólo constituyen un engaño nuestro para poder vivir y que debajo de todo eso hay algo más a cuya hondura no puede asomarse el hombre sin riesgo de morir o de enloquecer. Basta un instante para ello, pero durará en nosotros largo tiempo la impresión que nos ha producido, especie de vértigo con el que contrasta la estabilidad, sin embargo tan vana, de las cosas: miserables o ambiciosas apariencias. Entonces, entre estas apariencias, la

vida que transcurre, menuda, consuetudinaria, ya no nos parecerá verdadera, sino a lo sumo una mecánica fantasmagoría. ¿Cómo, pues, podemos darle importancia o tomarla en serio?

Hoy somos y mañana no. ¿Qué facciones nos han tocado en suerte para representar nuestro papel en la vida? ¿Acaso una nariz fea? ¡Qué pena la de pasear nuestra fea nariz a lo largo de la vida! Menos mal que, con el andar del tiempo, ya no nos daremos cuenta de esa fealdad. Pero de ella se dan cuenta los demás, incluso cuando nosotros ya hemos llegado a creer que nuestra nariz es hermosa.

Y entonces no nos explicamos por qué los demás se ríen de nosotros. ¡Es que hay tanto necio!

Consolémonos, pues, mirando las orejas de aquél, los labios de este otro. Ni aquél ni éste advierten, sin embargo, sus defectos, y hasta tienen la osadía de reírse al miramos. ¡Máscaras, máscaras...! Un instante apenas y desaparecen para dejar sitio a otros.

Y el cojo aquel que allí vemos, ¿quién es? Un pobre hombre que con su muleta corre hacia la muerte...

La vida aquí destroza un pie, allá saca un ojo...

Pierna de palo, ojo (le vidrio... ¡y el hombre sigue viviendo! Cada cual se recompone la máscara como puede, la máscara exterior, entendámonos. Porque dentro de cada cual está la otra máscara, esa que a mentido no armoniza con la de fuera. ¡Si al fin nada es verdad! ¡Claro! Son verdad el mar, la montaña, el guijarro. y también una brizna de yerba... pero, ¿el hombre ... ? El hombre siempre enmascarado, sin quererlo, sin saberlo, disfrazado de eso que, de buena fe, cree ser: hermoso, bueno. gracioso, generoso, infeliz, etc. ¡Nos reímos de sólo pensarlo! En cambio un perro, por ejemplo, cuando ya se le ha pasado la primera fiebre de vivir, ¿qué hace? Come y duerme. Vive como puede vivir, como le cuadra vivir. Cierra los ojos y, paciente, deja que transcurra el tiempo: haga frío

o calor, lo soporta, y si le dan un puntapié ha de aguantarlo porque indudablemente eso también le correspondía. ¿Es así el hombre? No; si hasta de viejo perdura en él la fiebre: delira y no lo advierte. Es que no puede hacer a menos de adoptar posturas, una postura cualquiera, aunque solo sea para sí, y se imagina una cantidad de cosas que necesita aceptar como ciertas para así tomarlas en serio.

Lo ayuda en todo esto cierta maquinita infernal que la naturaleza quiso regalarle, colocándosela dentro, para darle con ella señalada prueba de su benevolencia. Para bien de su propia salud los hombres todos debieran haberla dejado herrumbarse, sin jamás tocarla ni ponerla en movimiento. Pero es el caso que algunos se mostraron tan orgullosos, se sintieron tan felices de poseerla, que se han entregado con empeñoso celo a la tarea de perfeccionarla. Aristóteles escribió sobre ella un libro, un tratadito encantador, que en las escuelas se visa todavía para que los niños aprendan pronto y bien a entretenerse con la tal maquinita. Es ésta una especie de bomba aspirante, dotada de filtro, que comunica el cerebro con el corazón.

Y los señores filósofos la llaman LOGICA.

El cerebro aspira mediante esa bomba los sentimientos que están en el corazón y extrae ideas. A través del filtro, el sentimiento deja cuanto tiene en sí de cálido, de turbio: se refrigera, se purifica, se i-de-a-li-za. Un minúsculo sentimiento, suscitado por un caso particular, por una contingencia cualquiera, a menudo dolorosa, aspirado y filtrado por el cerebro mediante la tal maquinita, se convierte en abstracta idea general. ¿Y qué ocurre luego? Pues que ya no nos preocupamos únicamente de aquel caso particular, de aquella pasajera contingencia, sino que habremos de intoxicarnos toda la vida con el extracto concentrado, con el sublimado corrosivo de la deducción lógica. Y muchos desgraciados creen que así podrán curarse de todos los males de que el mundo está lleno, y aspiran y filtran, filtran y

aspiran, hasta que quedan convertidos, su corazón en un pedazo de corcho y su cerebro en algo así como esos armarios de botica llenos de potecitos en que se ve una etiqueta negra con la calavera, las dos tibias en cruz y la leyenda: VENENO.

El hombre no tiene de la vida una idea, una noción absoluta, sino un sentimiento modable y vario, según las épocas, los casos, la fortuna. Y la lógica, al abstraer ideas de los sentimientos, tiende a fijar todo aquello que es móvil, modable, fluido; tiende a dar un valor absoluto a lo que es relativo y agrava un mal ya grave de por sí. Porque la raíz de ese nuestro mal esta justamente en el sentimiento que de la vida tenemos nosotros. El árbol vive y no se siente vivir. Para el árbol, ciertas cosas como la tierra, el sol, el aire, la luz, el viento, la lluvia, no son cosas que él no sea. Al hombre, en cambio, desde que nace le ha tocado en suerte este triste privilegio de sentirse vivir, con la hermosa ilusión que de ello deriva: la de considerar como una realidad fuera de sí mismo este su interno sentimiento de la vida, modable y vario.

Los antiguos forjaron aquella leyenda en que Prometeo roba una chispa al sol para dársela a los hombres. Ahora bien: el sentimiento que de la vida tenemos los hombres es precisamente como esa legendaria chispa de Prometeo. Esa chispa hace que nos sintamos perdidos sobre la tierra; ella es la que proyecta en torno nuestro un mayor o menor círculo de luz, más allá del cual está la sombra negra, la sombra pavorosa que no existiría si esa chispa no estuviera encendida en nosotros, sombra que sin embargo debemos creer verdadera mientras aquélla se nos mantiene encendida en el pecho. Apagada al fin por el soplo de la muerte, ¿nos acogerá verdaderamente aquella sombra ficticia, nos acogerá la noche perpetua tras el día brumoso de nuestra ilusión. o más bien permaneceremos a merced del Ser que sólo habrá roto en nosotros las vanas formas de la razón humana? Toda aquella sombra – enorme misterio sobre el cual tantísimos filósofos han especulado infructuosamente y al que

ahora la ciencia, aun renunciando a investigarlo, no se decide a excluir – ¿no será, en el fondo, un engaño, como otro cualquiera, un engaño de nuestra mente, una fantasía que no se colora? ¿Si tal misterio, en suma, no existiese fuera de nosotros, y si en nosotros únicamente, debido a ese sentimiento que de la vida tenemos cual preciado privilegio? ¿Si la muerte fuese sólo el soplo que apaga en nosotros ese sentimiento, sentimiento que es penoso y medroso porque lo limita aquel círculo de sombra ficticia, cerrado más allá del breve ámbito que proyectamos, escasamente iluminado, en torno nuestro, y en el cual nuestra vida se halla aprisionada, como excluida durante algún tiempo de la vida universal, eterna, vida en la que nos parece que habremos de volver a entrar un día – aunque en ella estamos y en ella siempre permaneceremos -, pero ya sin ese sentimiento de exilio que nos angustia? Y en todo esto, ¿no resulta también ilusorio el límite? Además, ¿no resulta relativo a la débil luz de nuestra individualidad? Tal vez siempre hemos convivido, siempre conviviremos con el universo; ahora también, en esta nuestra forma, participamos de todas las manifestaciones del universo; no lo sabemos, no le vemos porque desgraciadamente esa chispa que Prometeo quiso regalarnos sólo nos permite ver aquello, muy poco, que su brillo ilumina.

Mañana un humorista cualquiera podría presentarnos a Prometeo sobre el Cáucaso, en actitud de contemplar melancólicamente su antorcha encendida para descubrir al fin en ella la causa fatal de su inacabable suplicio. Prometeo advertirá entonces que Júpiter no es más que un vano fantasma suyo, un mísero engaño, la sombra de su propio cuerpo, agigantada en el cielo, gracias precisamente a la antorcha que sostiene encendida en la mano. Júpiter sólo podría desaparecer a condición de que Prometeo apagara esa candela, o sea su antorcha. Pero Prometeo no sabe, no quiere, no puede y aquella sombra pavorosa y tirana perdura para todos los hombres que no logran darse cuenta del fatal engaño.

Así el contraste se nos muestra indivisible como la sombra del cuerpo. A lo largo de esta rápida visión del humorismo hemos observado cómo ese contraste se dilata poco a poco hasta sobrepasar los límites de nuestro ser individual, donde tiene su raíz, y extenderse en derredor. Lo ha descubierto la reflexión, que en todo ve una construcción del sentimiento, ya ilusoria, ya fingida, ya ficticia, y la desarma y descompone mediante un análisis agudo, sutil y minucioso.

Uno de los más grandes humoristas fue, sin saberlo, Copérnico, quien desmontó, si no precisamente la máquina del universo, por lo menos la soberbiosa imagen que de ella nos habíamos forjado. Léase aquel diálogo de Leopardi que toma su título del canónigo polaco.

El golpe de gracia nos lo dio el descubrimiento del telescopio: otra maquineta infernal que puede ponerse a la par de la que nos regaló la naturaleza. Pero el telescopio lo hemos inventado nosotros para no ser menos. Mientras el ojo mira desde abajo por el lente menor y ve grande aquello que la naturaleza providencialmente había querido hacernos ver pequeño, ¿qué hace nuestra alma? Pues se empina a mirar desde arriba, por el lente mayor. y el telescopio se convierte entonces en un instrumento terrible que abisma a la tierra y al hombre todas nuestras glorias y grandezas.

Por fortuna es propio de la reflexión humorística provocar el sentimiento de lo contrario, el cual dice en este caso: -Pero en verdad, ¿es tan pequeño el hombre como el telescopio Invertido nos lo muestra? Si el hombre puede entender y concebir su Infinita pequeñez, quiere decir que entiende y concibe la infinita grandeza del universo. ¿Cómo al hombre, entonces, puede considerárselo pequeño?

Pero también es verdad que si el hombre llega a sentirse grande y un humorista lo advierte, puede al hombre ocurrirle lo que a Gulliver: ser gigante en Lilliput y juguete entre las manos de los gigantes de Brobdingnag.

## VI.

De cuanto hemos dicho hasta ahora sobre la especial actividad que la reflexión asume en el humorista, se induce claramente cual es el íntimo y necesario proceso del arte humorístico.

También este arte, como todas las construcciones ideales o ilusorias, propende a fijar la vida; la fija en un momento o en varios momentos determinados: la estatua en un gesto, el paisaje en un aspecto temporáneo, inmutable. Pero, ¿y la perpetua movilidad de los aspectos sucesivos, la continua fusión en que están las almas?

El arte en general abstrae y concentra, es decir, sorprende la esencia ideal característica tanto en los hombres como en las cosas, y luego la representa. Todo eso le parecerá al humorista que simplifica demasiado la naturaleza tiende a presentar demasiado razonable o, por lo menos, demasiado coherente la vida. Le parecerá también que el arte, en general, no toma en consideración – en la medida en que debiera hacerlo – las causas, las verdaderas causas que impelen a menudo a esta pobre alma humana a los actos más inconsultos, a los más absolutamente impredecibles. Para el humorista, en la vida, las causas nunca son tan lógicas, tan ordenadas como por lo común lo son en nuestras obras de arte, en las cuales todo resulta, a la postre, ajustado, ordenado, combinado para los fines que el escritor se ha propuesto. ¿El orden? ¿La coherencia? Pero si cada tino de nosotros alberga cuatro o cinco almas que luchan entre sí: el alma instintiva, el alma afectiva, el alma moral, el alma social. Y, según domine una ti otra, se comportará nuestra conciencia, y nosotros consideraremos válida y sincera la interpretación ficticia de nosotros mismos, de nuestro ser interior, que ignorarnos, porque nunca se nos manifiesta en su integridad, sino ya de tan modo, ya de otro, según cómo se nos presentan las vicisitudes de la vida.

Un poeta épico o dramático podrá, sí, presentarnos a un héroe

por él concebido y en el que aparezcan en lucha elementos opuestos e incompatibles, pero con estos elementos compondrá tan carácter y querrá hacer coherentes todos sus actos. El humorista, en cambio, procede a la inversa: descompone el carácter en sus elementos, y mientras aquél se preocupa de lograr en los actos de su personaje la máxima coherencia, éste se divierte presentándolo en sus íntimas discordancias.

El humorista no admite la existencia de héroes; o, mejor dicho, deja que los demás nos los presenten. Por su parte sabe muy bien qué es la leyenda y cómo se forma, qué la historia y cómo se forma a su vez: composiciones éstas más o menos idealizadas y quizá tanto más idealizadas cuanto más se empeñan en exhibirnos la realidad; composiciones que el humorista se entretiene en descomponer y sin que pueda decirse que el suyo es tan entretenimiento agradable.

Ante los ojos del humorista el mundo aparece, si no precisamente desnudo, por lo menos en camisa: en camisa el rey, que suele causarnos tan buena impresión cuando lo vemos, majestuoso, en la solemnidad de su trono, con el cetro, la corona y el manto de púrpura y armiño.

Y tampoco ataviamos a los muertos con demasiada pompa sobre sus catafalcos, porque el humorista es capaz de no respetar ni ese atavío ni esa pompa; es capaz de sorprender, por ejemplo, cuando es mayor la aflicción de las circunstancias, un lúgubre borborigmo en el vientre de ese muerto frío y rígido, pero trajeado de etiqueta, y no tendrá reparo en exclamar (puesto que ciertas cosas quedan mejor dichas en latín) :

– *Digestio post mortem.*

También a aquellos militarotes austríacos, de los que ya nos hemos ocupado, acaba Giusti viéndolos como a unos pobres hombres en camisa: es decir, despojados de esos uniformes odiosos en los que el poeta ve el símbolo de la esclavitud de su patria. En el ánimo del poeta esos uniformes componen una

representación ideal de la patria esclava; la reflexión descompone esta representación y desviste a los soldados, en quienes ve así a una turba de pobres seres doloridos y burlados.

*“El hombre es un animal vestido – dice Carlyle en su Sartor Resartus – y la sociedad se basa en la vestimenta.”*

La vestimenta también compone, compone y esconde: dos cosas que el humorismo no puede soportar.

Al humorista, la vida desnuda. la naturaleza sin orden – por lo menos aparente -, erizada de contradicciones, le parece lo opuesto de cuanto es artificio idealizador en las habituales concepciones artísticas, cuyos elementos se apoyan mutuamente y colaboran entre sí.

En la realidad auténtica las acciones que ponen de relieve un carácter se destacan sobre un fondo de triviales acontecimientos, de vicisitudes menudas.

Ahora bien: los escritores por lo general no se valen de esos elementos, no los toman en cuenta, como si carecieran de valor y fuesen inútiles y desdeñables.

Los atesora, en cambio, el humorista. ¿Acaso en la naturaleza el oro no se encuentra mezclado con la tierra? Pues bien: los escritores ordinariamente desechan la tierra y sólo nos ofrecen el oro bien colado, bien fundido, bien pesado, en monedas relucientes donde estampan la propia marca, el propio blasón. Pero el humorista sabe que los acontecimientos triviales, las menudas vicisitudes, la materialidad de la vida, en suma – tan variada y compleja -, acaban por contradecir rudamente aquellas simplificaciones ideales, obligan a realizar actos, inspiran pensamientos y sentimientos contrarios a esa lógica armoniosa de los hechos y de los caracteres concebidos por los escritores comunes.

¿Y lo imprevisto que ocurre en la vida? ¿Y el abismo que hay

en cada alma? ¿No sentimos, acaso, dentro de nosotros bullir a mentido extraños pensamientos, casi como relámpagos de locura, pensamientos tan faltos de consecuencia que no nos atrevemos ni a confesárnoslos a nosotros mismos, como si, en efecto, surgieran de un alma diversa de la que normalmente nos reconocemos? De ahí que el humorismo busque esos detalles más íntimos y minúsculos, que hasta pueden parecer vulgares e insignificantes casos, de confrontarlos con las síntesis idealizadoras del arte en general. De ahí también que el humorista busque los contrastes y las contradicciones para fundamentar su obra, en oposición a la coherencia que procuran alcanzar los demás escritores; de ahí, por último, que en la obra humorística se adviertan cierto desorden, cierta falta de trabazón, cierto capricho, y además las digresiones que le son peculiares, todo ello opuesto al mecanismo ordenado, a la composición de la obra de arte en general.

Fruto, en consecuencia, de la reflexión que, contrariamente, tiende a descomponer. *“Si la nariz de Cleopatra hubiera sido más larga. quién sabe cuáles otras alternativas habrían sucedido en el mundo.”* Y ese sí, esa partícula condicional que se puede insinuar e introducir como una cuña en todos los acontecimientos, ¿cuántas disgregaciones puede originar, cuánta descomposición puede producir si la utiliza algún humorista, por ejemplo un Sterne, que considera al mundo regulado por lo infinitamente pequeño!

Resumiendo: el humorismo consiste en el sentimiento de lo contrario, suscitado por la especial actividad de la reflexión que no se oculta, que no se convierte – según ordinariamente ocurre en el arte –

en una forma del sentimiento, sino en su opuesto, aun siguiendo paso a paso ese sentimiento como la sombra sigue al cuerpo. El artista común sólo presta atención al cuerpo; el humorista se preocupa a la vez del cuerpo y de la sombra, en ocasiones más de la sombra que del cuerpo: diseña todos los caprichosos esguinces de esa sombra y muestra cómo ya se

alarga, ya se encoge, tratando de reproducir cada regate del cuerpo, el cual, en tanto, ni calcula esa sombra ni la tiene en cuenta.

En las representaciones cómicas medievales del diablo, hallamos a un estudiante que, para chasquearlo, hace danzar su propia sombra en el muro y lo incita a que la atrape. Quien así representó al diablo no era, por cierto, un humorista. Un humorista sabe bien lo que vale una sombra: que nos informe Peter Schlemihl de *Chamisso*.

### Notas al texto

[54] – Pueden citarse varias definiciones de Richter. También llama éste al humorismo “*lo sublime al revés*”. La mejor descripción, según su manera de entenderlo, es la que ya hemos apuntado antes al hablar de la diferencia entre la risa antigua y la risa moderna: “*El humor romántico comporta la actitud grave de aquel que parangona el pequeño mundo finito con la idea infinita: de esta actitud resultará una risa filosófica, mezcla de dolor y de grandeza. Es una comicidad universal, llena, por tanto, de tolerancia y de simpatía para con todos aquellos que, participando de nuestra naturaleza, etcétera*”. En otro lugar habla de cierta “*idea que aniquila*”, la cual ha encontrado muy favorable acogida entre los críticos alemanes, aun usada en un sentido filosófico: “*Der Humor kann, dice il Lipps, schliesslich ein vollbewusster sein. Er ist ein solcher, wenn der Träger desselben sich sowohl des Rechtes, als auch der Beschränktheit seines Standpunktes, sowohl seiner Erhabenheit als auch relativen Nichtigkeit bewusst ist.*”

[55] – París. Alcan. 1904, pág. 276.

[56] – Véase, en mi volumen ya citado, *Arte e scienza*, el ensayo titulado: “*Un crítico fantástico*”.

[57] – Me apoyo aquí en ciertas agudas consideraciones contenidas en el libro de Juan Marchesini, *Le finzioni dell'anima* (Bari, Gius. Laterza e figli, 1905.)

[\[58\]](#) – “Un parlar ambiguo, un callar significativo, un expresarse a medias, un guiñar de ojos como insinuando: no puedo decir más; un halagar sin prometer, un amenazar ceremonioso; todo dirigido a determinado fin y todo, en más o menos, reportando sus ventajas. A tal punto que un: nada puedo yo en este asunto, dicho acaso con toda vivacidad pero a la vez para que no se le creyera, contribuiría a afianzar la idea y, por consiguiente, la realidad de su poder. Al igual de esas cajas que aun se ven en ciertos comercios de especias, en cuyas tapas se leen palabras árabes, aunque dentro de las tales cajas no hay nada y sólo sirven para mantener el crédito del negocio.”

[\[59\]](#) – La misma tarea realiza Thackeray, también en el *Libro de los Snobs* y en aquella *Novela sin héroes, o vanidades iluminadas por las propias candelas del autor*.

[\[60\]](#) – Véase en el libro de Alfredo Binet , *Les altérations de la personnalité*, esa reseña admirable de experimentos psicofisiológicos, de los que pueden inducirse éstas y muchas otras consideraciones, según ya lo indicaba Negri en su libro *Segni del tempi*.

## **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 retórica](#)
- [El Humorismo – Primera parte – V. La ironía cómica en la poesía caballeresca](#)
- [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\*](#)