

Esencia, caracteres y materia del humorismo

Luigi PIRANDELLO *

RESUMEN

El consagrado autor universal italiano muestra su talento de ensayista teórico con un estudio legendario sobre la esencia del Humor en la Literatura y en la vida cotidiana. La teoría de Pirandello es única por basamentarse en el aspecto emocional del proceso humorístico: el humor es el resultado de la contraposición de dos sentimientos que suscita la reflexión activa durante la lectura de una obra o situación.

* Luigi PIRANDELLO (Sicilia 1867-Roma 1936), dramaturgo, novelista y poeta italiano, ganador del Premio Nobel de Literatura el año 1934. Con su invención del «teatro dentro del teatro» en *Seis personajes en busca de un autor* se convirtió en un importante innovador en el drama moderno.

Hijo de un comerciante de sulfuros, Pirandello no quiso continuar la carrera comercial de su padre y estudió en Palermo, Roma y Bonn, Alemania, donde alcanzó el grado de Doctor en Filología con una tesis sobre el dialecto de Agrigento, su ciudad natal. Su padre concertó su matrimonio en 1894 con la hija de un socio comercial, por lo que en su primera juventud el autor gozó de riqueza económica. Ya por entonces ha publicado libros de poemas como *Mul giocondo* (1889) o *Pasqua di Gea*, así como la traducción del alemán de la obra de Goethe *Elegías Romanas*. Pero la catástrofe de un terremoto arruina las minas de azufre de las que depende su fortuna y en 1903 el matrimonio queda en la miseria. Estos hechos afectan gravemente a la mujer de Pirandello, que contrae manía persecutoria en forma de celos obsesivos para con su marido y que llevan definitivamente a su internamiento en un manicomio en 1919, y en el que permanecerá hasta su muerte en 1959. Esta amarga experiencia marca decisivamente al autor.

Después de la poesía, escribió relatos cortos de estilo realista o «verista» como *Amori senza Amore* en 1894, o *Befte della Morte e della Vitae* (1902-3). El éxito literario llega por primera vez a Pirandello con la publicación de la novela *El Difunto Matias Pascal* (1904). Es en esta obra donde observamos la capacidad de observación psicológica del autor, y su interés constante por la psicología humana. Aprovechó las obras de la época sobre la personalidad,

ABSTRACTS

Il consacrato autore universale italiano ci mostra il suo talento come sag-gista teórico con un'analisi legendario sulla essenza dell'Umore nella Letteratura come nella vita cotidiana. La teoria di Pirandello è única perchè si basa nell'aspetto emozionale del processo umorístico: l'umore è risultato della contraposizione di due sentimenti que vengono prodotti dalla riflessione attiva durante la lettura di una opera o situazione.

The worldwide greatest Italian writer shows his theory ability with a legendary text about the essence of Humour in Literature and common life. Pirandello's theory is really original because it is based upon the emotional aspect of Humour process: Humour is the result of the opposition between two feelings which are produced by active reflection during reading process of works or situations.

PALABRAS CLAVE: Humor, sentimiento de lo contrario, reflexión activa, literatura, arte.

KEY WORDS: Humor, opposite feelings, active reflection, Literature, art.

como las de Binet o Freud. En su ensayo *L'umorismo* (1908, aquí reeditado parcialmente) examina también este aspecto del humor y se revela como gran ensayista teórico. (Damos las gracias a Pedro Bohórquez por sus indicaciones sobre este artículo).

Su primera obra de teatro es *L'epilogo* de 1898, después retitulada *La morsa* en 1910, cuando su producción teatral comienza a ser regular, como hasta entonces la de relatos breves y novelas. La maduración de su capacidad dramática producirá, en los años 20, sus obras más célebres, *Sei personaggi i cerca d' autore* (1921) y *Enrico IV* (1922). En la primera, personajes que habían sido rechazados por el autor se presentan en escena latiendo con intensidad superior a la de los actores, que inevitablemente distorsionan el drama al intentar representarlo. Enrico IV presenta el tema de la locura, oculta bajo la superficie de la vida corriente y más poderosa que ésta a la hora de crear una realidad satisfactoria para el héroe de la función. La representación de estas dos obras en 1923 en paris proyectó a Pirandello mundialmente, pasando a influir en el teatro francés de autores como Jean Anouilh, Jean Paul Sartre, Eugène Ionesco o Samuel Beckett. Su influencia se detecta también en los versos dramáticos religiosos de T.S. Eliot. En España, influyó en Enrique Jardiel Poncela.

A partir del año 1925 Pirandello incia una gira mundial con su propia compañía, el Teatro d' Arte de Roma, con la que pone en escena obras como *Ciascuno a suo modo* (1924), acentuadas en sus elementos surrealistas y fantásticos, al igual que sus últimos relatos cortos. Tras la disolución de la compañía, en 1928, por pérdidas económicas, Pirandello pasa sus últimos años en viajes extensos.

Pirandello escribió más de 50 obras de teatro, multitud de ensayos y obras críticas, así como novelas largas y breves. De las 365 novelas que planeó escribir «para cada día del año» se publicaron todas entre 1922 y 1937, en quince volúmenes. (Datos de la Enciclopedia Británica, Chicago, 1992, vol. 9.)

1. INSATISFACCIÓN ANTE LAS NOTAS CON LAS QUE ALGUNOS AUTORES, COMO RICHTER, DEFINEN EL HUMORISMO

¿Qué es el humorismo?

Si quisiéramos tener en cuenta todas las respuestas que se han dado a esta pregunta, todas las definiciones que han propuesto autores y críticos, podríamos llenar bastantes páginas y, probablemente, al final, confundidos entre tantos pareceres, no conseguiríamos otra cosa que repetir la pregunta:

—Pero, en resumen, que es el humorismo?

Hemos dicho ya que todos los que, aposta o incidentalmente, han hablado de él, están solamente de acuerdo en una cosa, en declarar que es difícilísimo decir lo que es verdaderamente, porque el humorismo tiene infinitas variedades y tantas características que, al querer describirlo en general, se corre siempre el riesgo de olvidarse de alguna.

Esto es cierto, pero también es cierto que hace ya tiempo que se hubiera podido comprender que partir de estas características no es el mejor camino para llegar a entender la verdadera esencia del humorismo, porque siempre ocurre que se toma como fundamental una de ellas, aquella que resulta ser común a varias obras o a varios escritores estudiados con predilección; de manera que se llegan a tener tantas definiciones del humorismo como características encontradas, definiciones que tienen todas parte de verdad, aunque ninguna es la verdadera.

No hay duda de que sumando todas estas características y las consiguientes definiciones, se puede llegar a comprender, así, de manera general, lo que es el humorismo; pero se tendrá siempre de él un conocimiento sumario y exterior precisamente porque este estará basado en determinaciones sumarias y exteriores.

La característica, por ejemplo, de aquella especial benignidad o benévola indulgencia que algunos descubren en el humorismo, definido ya por RICHTER como «melancolía de un espíritu superior que llega incluso a divertirse con aquello que le entristece», aquella mirada tranquila, jocunda y, reflexiva sobre las cosas», aquel «modo de acoger los espectáculos divertidos, que parece, en su moderación, satisfacer el sentido del ridículo y pedir perdón por lo que tiene de poco delicada tal satisfacción», aquella «expansión de los espíritus del interior al exterior encontrada y retardada por la corriente contraria de una especie de benignidad pensativa», de que habla SULLY en su *Essai sur le rire*, no se encuentran en todos los humoristas. Algunos de esos rasgos, que según el crítico francés, y para muchos más, son los principales del humorismo, es posible que se encuentren en algunos, y en otros, no. Es más, en determinados humoristas se encuentran los rasgos contrarios, como, por ejemplo, en Swift, que es melancólico en el sentido original de la palabra; es decir, lleno de hiel.

Además, veremos un poco más adelante, al hablar del don Abbondio, de Manzoni, a qué se reduce, en el fondo, esa particular benignidad o simpática indulgencia.

Se pueden citar bastantes definiciones de RICHTER, el cual llama incluso al humorismo «lo sublime al revés». La mejor descripción, según su modo de entenderlo, es aquella a la que hemos aludido al hablar de la diferencia entre risa antigua y risa moderna: «El humor romántico es la actitud grave del que compara el pequeño mundo finito con la idea infinita, lo cual da como resultado una risa mezcla de dolor y de grandeza. Es un cómico universal, lleno de tolerancia y de simpatía hacia todos aquellos que, participando de nuestra naturaleza, etc.» En otra parte habla de aquella «idea que aniquila», que ha tenido mucha fortuna entre los críticos alemanes, aplicada incluso en sentido menos filosófico.

Por el contrario, esa «agria disposición para descubrir y expresar lo ridículo de lo serio y lo serio de lo ridículo humano», de que habla BONGHI, conviene a SWIFT y a otros humoristas semejantes a él, burlones y mordaces, pero no conviene a otros. Ni, por otra parte, como observa LIPPS, oponiéndose a la teoría de LAZZARUS, que considera el humorismo solo como una disposición de ánimo, este modo de considerarlo es completo. Como tampoco es completo el modo de HEGEL que dice que es una «actitud especial del intelecto y del espíritu por la que el artista se pone en el lugar de las cosas», definición que, si no nos situamos para contemplar el humorismo en el mismo punto de vista desde el que HEGEL lo contemplaba, tiene todo el aspecto de un acertijo.

Características más comunes, y, sin embargo, más generalmente observadas, son la «contradicción» fundamental, cuya causa primera suele considerarse el desacuerdo que el sentimiento y la meditación descubren o bien entre la vida real y el ideal humano o bien entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias, y cuyo principal efecto es una especie de perplejidad entre el llanto y la risa; luego, el escepticismo, que colorea toda observación, toda pintura humorística, y, finalmente, el modo de proceder del humorismo minuciosa y maliciosamente analítico.

Repito que de la suma de todas esas características y consiguientes definiciones puede llegarse a comprender, en general, qué es el humorismo, pero nadie negará que este conocimiento es demasiado sumario, puesto que si junto a algunas determinaciones totalmente incompletas, como hemos visto, hay otras indudablemente más comunes, la íntima razón de éstas no se ve con precisión ni está explicada.

2. ES PRECISO DEFINIR EL HUMORISMO, NO RENUNCIAR A SU DEFINICIÓN. CONTRA CROCE.

¿Renunciaremos nosotros a verla y a explicarla aceptando la opinión de Benedetto CROCE que en el *Journal of Comparative Literature* (fasc. III, 1903) declaró que el humorismo es indefinible como todos los estados psicológicos, y en el libro sobre la *Estética* lo colocó entre los muchos conceptos de la estética del simpático? «La investigación de los filósofos dice CROCE ha trabajado durante mucho tiempo sobre estos hechos, y especialmente sobre alguno de ellos, como, en primer lugar, lo *cómico*, y luego lo *sublime*, lo *trágico*, lo *humorístico* y lo *gracioso*. Pero debemos evitar el error de considerarlos como *sentimientos especiales*, *notas* del sentimiento, admitiendo así distinciones y clases de sentimientos allí donde el sentimiento orgánico por sí mismo no puede dar lugar a clases; y hay que aclarar en qué sentido pueden llamarse hechos *mixtos*. Estos dan lugar a conceptos complejos, o sea de complejos de hechos, en los cuales entran sentimientos orgánicos de placer o de disgusto (o incluso sentimientos espirituales orgánicos), y circunstancias exteriores dadas que procuran a aquellos sentimientos meramente orgánicos o espirituales orgánicos un determinado contenido. El modo de definición de estos conceptos es el *genético*: puesto el organismo en la situación *a*, al sobrevenir la circunstancia *b*, tenemos el hecho *c*. Este proceso y otros semejantes no tienen ningún contacto con el hecho estético, salvo el contacto general de que todos, en cuanto constituyen la materia o la realidad, pueden ser *representados* por el arte; y otro contacto accidental, de que en estos procesos intervengan a veces hechos estéticos, como en el caso de la sensación de *sublime* que puede causar la obra de un gran artista, como DANTE o SHAKESPEARE, o la *cómica* que puede provocar el intento de un ensucialienzos o de un ensuciapapeles. También en estos casos el proceso es extrínseco al hecho estético, al cual no va unida más que la sensación de placer o disgusto, de valor o de falta de valor estética, de lo bello y lo feo.»

Ante todo, ¿por qué son indefinibles los procesos psicológicos? Acaso lo sean para un filósofo, pero el artista, en el fondo, no hace sino definir y representar estados psicológicos. Y luego, si el humorismo es un proceso o un hecho que da lugar a conceptos complejos, o sea a complejos de hechos, ¿cómo se convierte después en un concepto? Concepto será aquello a que da lugar el humorismo, no el humorismo mismo. Ciertamente, si por hecho estético debemos entender lo que entiende CROCE, todo es extrínseco a aquel y no sólo este proceso. Pero hemos demostrado ya en otra parte, y también en el curso de este trabajo, que el hecho estético no es ni puede ser el que entiende CROCE. Y, por otra parte, ¿qué significa la concesión de que «este proceso y otros semejantes no tienen ningún contacto con el hecho estético, salvo el contacto

general de que todos, en cuanto constituyen la materia o la realidad, pueden ser *representados* por el arte»? El arte puede representar este proceso que da lugar al concepto de humorismo. Ahora bien: yo, como crítico, ¿cómo podré darme cuenta de esta representación artística, si no me doy cuenta del proceso del que resulta? ¿En que 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, parece claro que el efecto final será tanto más pleno cuanto de forma más intensa y concorde todas las determinaciones singulares cooperen en él. También en estética la suma está en razón de las aportaciones. El examen una a una de todas las expresiones particulares nos dará la medida de la expresión total. *Ahora bien: como la perfecta reproducción de un estado de ánimo, en el que precisamente consiste la belleza estética, es un hecho emocional que solo puede resultar de la suma de algunas representaciones sentimentales, el análisis psicológico de una obra poética es la base necesaria para cualquier valoración estética.*»

Hablando de este ensayo mío en su revista *La Crítica* (vol. VII, a. 1909, pp. 21.923), CROCE, a propósito del estudio de BALDENSBERGER, *Les définitions de l'humeur* (en *Études d'histoire littéraire*, París, Hachette, 1907), dice que BALDENSBERGER recuerda también las investigaciones de CAZAMIAN, editadas en la *Revue Germanique* de 1906: *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour*, en que el autor, partidario de BERGSON, sostiene que el humorismo escapa a la ciencia, porque sus elementos característicos y constantes son pocos y sobre todo negativos, mientras que los elementos variables se encuentran en número indeterminado. Por lo que la misión de la crítica es estudiar el contenido y el tono de cada humor; es decir, la personalidad de cada humorista.

—*Il n'y a pas d'humeur, il n'y a que des humoristes* dice el señor BALDENSBERGER.

Y CROCE se apresura a proclamar:

La cuestión queda así agotada.

¿Agotada? Volvemos y volveremos siempre a preguntar cómo es posible, si el humorismo no existe, ni se puede decir qué es, que haya escritores de los que luego se pueda saber y decir que son humoristas. ¿Basándose en qué se sabrá y se podrá decir?

El humorismo no existe; hay escritores humoristas. Lo cómico no existe; hay escritores cómicos.

¡Perfecto! ¿Y si uno, equivocándose, afirma que determinado escritor humorista es cómico, cómo me las arreglaré para aclararle su error, para demostrarle que se trata de un humorista y no de un cómico?

CROCE alega el prejuicio metódico acerca de la posibilidad de definir un concepto. Yo le planteo este caso, y le pregunto cómo podría demostrar él, por ejemplo, a ARCOLEO, que afirma que el personaje de don Abbondio es có-

mico, que no, que ese personaje es humorístico, si no tiene bien claro en la cabeza qué es el humorismo y qué debe entenderse por humorismo.

Pero CROCE dice, en el fondo, que no pretende atacar las definiciones, y que el rechazarlas todas, filosóficamente, equivale a aceptarlas todas, empíricamente. Hasta la mía, la cual, por otra parte, no es ni pretende ser una definición, sino más bien la explicación de ese íntimo proceso que se produce, y no puede dejar de producirse, en todos aquellos escritores que se dicen humoristas.

La estética de CROCE es tan abstracta y negativa que es absolutamente imposible aplicarla a la crítica, a no ser con la condición de negarla constantemente, como hace él mismo, aceptando esos llamados conceptos empíricos que, expulsados por la puerta, se le cuelan de nuevo por la ventana.

¡Ah, que espléndida satisfacción la filosofía!

3. LA OBRA DE ARTE Y LA OBRA HUMORÍSTICA. EL SENTIMIENTO DE LO CONTRARIO

Veamos, pues, sin más, cuál es el proceso que tiene como resultado esa particular representación que se suele denominar humorística; si ésta tiene caracteres peculiares que la distinguen y de qué derivan, y si hay un modo particular de considerar el mundo que constituya precisamente la materia y la razón del humorismo. Ordinariamente —lo he dicho ya en otra parte y aquí es forzoso que lo repita—, la obra de arte está creada por el libre movimiento de la vida interior, que organiza las ideas y las imágenes en una forma armoniosa, cuyos elementos se corresponden entre sí y con la idea madre que los coordina. La reflexión, tanto durante la concepción como durante la ejecución de la obra de arte, no permanece inactiva: asiste al nacimiento y al crecimiento de la obra, sigue sus pasos progresivos y goza con ellos, reúne los diversos elementos, los coordina, los compara. La conciencia no ilumina todo el espíritu; para el artista, sobre todo, la conciencia no es una luz distinta del pensamiento, que permite a la voluntad extraer de ella, como si fuera un tesoro, imágenes e ideas. La conciencia, en suma, no es una potencia creadora, sino el espejo interior en que se mira el pensamiento. Es más, se puede decir que la conciencia es el pensamiento que se ve a sí mismo asistiendo a aquello que hace espontáneamente. Y, generalmente, en el artista, en el momento de la concepción, la reflexión se esconde, permanece, por así decirlo, invisible: para el artista es, casi, una forma del sentimiento. A medida que la obra se va haciendo, la reflexión la critica, no fríamente, como haría un juez desapasionado, analizándola, sino de repente, gracias a las impresiones que recibe de ella. Véase, en mi libro ya citado *Arte e Scienza*, el ensayo *Un crítico fantástico*.

Esto, ordinariamente. Veamos ahora si, por la natural disposición de ánimo de aquellos escritores que se llaman humoristas y por el modo particular que éstos tienen de intuir y considerar los hombres y la vida, este mismo procedimiento se produce en la concepción de sus obras; es decir, si la reflexión representa el papel que acabamos de describir, o si, por el contrario, asume una actividad especial.

Pues bien, veremos que en la concepción de toda obra humorística, la reflexión no se esconde, no permanece invisible; es decir, no permanece casi como una forma del sentimiento, casi como un espejo en que el sentimiento se mira, sino que se pone ante él como un juez, lo analiza, desapasionadamente, y descompone su imagen. Sin embargo, de este análisis, de esta descomposición, surge o emana otro sentimiento, aquel que podría llamarse, y yo lo llamo así, *el sentimiento de lo contrario*.

4. LA OBSERVACIÓN DE LO CONTRARIO Y EL SENTIMIENTO DE LO CONTRARIO. LO CÓMICO Y LO HUMORÍSTICO. EJEMPLOS.

Veo a una anciana señora, con los cabellos teñidos, untados de no se sabe bien qué horrible grasa, y luego burdamente pintada y vestida con ropas juveniles. Me echo a reír. *Advierto* que esa anciana señora es lo *contrario* de lo que una anciana y respetable señora tendría que ser. Así puedo, de buenas a primeras y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente un *advertir lo contrario*. Pero si ahora en mí interviene la reflexión y me sugiere que aquella anciana señora tal vez no encuentra ningún placer en vestirse como un loro, sino que tal vez sufre a causa de ello y lo hace sólo porque se engaña piadosamente y piensa que, vestida así, escondiendo sus arrugas y sus canas, conseguirá retener el amor de su marido, mucho más joven que ella, entonces yo ya no puedo reírme como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando dentro de mí, me ha hecho superar mi primera observación, o más bien, me ha hecho penetrar en ella: de aquella primera *observación de lo contrario* me ha hecho pasar a este *sentimiento de lo contrario*. Esta es toda la diferencia que hay entre lo cómico y lo humorístico.

«¡Señor, señor! ¡Oh señor!, tal vez, como los demás, pensáis que todo esto es *ridículo*; tal vez os aburro contándoos estos estúpidos y miserables detalles de mi vida doméstica; pero para mí no es *ridículo*, porque yo *siento* todo esto...»

Así grita Marmeladof en la posada, en *Crimen y castigo*, de DOSTOYEVSKI, a Raskolnikof, entre las carcajadas de los dientes borrachos. Y este grito es

precisamente la dolorosa y exasperada protesta de un personaje humorístico contra quien, ante él, se detiene en una primera observación superficial y no consigue ver otra cosa que su comicidad.

Y he aquí un tercer ejemplo, que por su deslumbrante claridad podría llamarse típico. Un poeta, GIUSTI, entra una día en la iglesia de San Ambrosio, en Milán, y encuentra en ella un grupo 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 duros están allí para recordarle la esclavitud de su patria. Pero he aquí que en el templo se eleva el sonido del órgano y luego aquel cántico alemán lentísimo

D'un suono grave, flebile, solemne

que es una plegaria y parece un lamento. Pues bien, este sonido determina, de repente, una disposición desusada en el poeta, acostumbrado a usar el látigo de la sátira política y cívica; determina en él la disposición propiamente humorística; es decir, le dispone a esa particular reflexión que, desapasionándose del primer sentimiento, el odio provocado por la visión de aquellos soldados, engendra precisamente el sentimiento de lo contrario. El poeta ha percibido en el himno

*la dolcezza amara
Dei canti uditi da fanciullo: il core,
Che da voce domestica gl'impara,
Ce ti ripete i giorni del dolore.
Un pensier mesto della madre cara
Un desiderio di pace e d'amore,
Uno sgomento di lontano esilio...*

Y reflexiona que aquellos soldados, arrancados de sus hogares por un rey temible,

*A dura vita, a dura disciplina,
Muti, derisi, solitari stanno,
Strumenti ciechi d'occhiuta rapina,
Che lor non tocca e che forse non sanno.*

Y he aquí lo contrario del odio de antes:

*Povera gente! lontana da suoi
In un paese qui che le viiol male...*

El poeta se ve obligado a escapar de la iglesia porque

*Qui se non fuggo, abbraccio un caporale,
Colla su' brava mazza di nocciuolo
Duro e piantato lí come un piuolo.*

Al observar esto, es decir, al advertir este sentimiento de lo contrario que nace de una especial actividad de la reflexión, yo no me muevo del campo de la crítica estética y psicológica. El análisis psicológico de esta poesía es la base necesaria para su valoración estética. Yo no puedo entender su belleza si no entiendo el proceso psicológico que tiene como resultado la perfecta reproducción de aquel estado de ánimo que el poeta quería provocar, en la que precisamente consiste la belleza estética.

5. EL SENTIMIENTO DE LO CONTRARIO COMO FRUTO DE REFLEXIONAR EL AUTOR SOBRE SUS EXPERIENCIAS, NO DE ASIGNAR CATEGORÍAS ÉTICAS. CONTRA LIPPS.

Veamos ahora un ejemplo más complejo, en el que la especial actividad de la reflexión no se descubre así a primera vista. Tomemos un libro del que ya hemos hablado: el *Quijote*, de Cervantes. Queremos juzgar su valor estético. ¿Qué haremos? Después de la primera lectura y de la impresión que nos haya causado, tendremos en cuenta, además, el estado de ánimo que el autor ha querido provocar. ¿Cuál es este estado de ánimo? Nosotros quisiéramos reírnos de todo lo que hay de cómico en la representación de ese pobre loco que disfraya con su locura a sí mismo, a los demás y a todas las cosas; quisiéramos reírnos, pero la risa no acude a nuestros labios pura y fácil; sentimos que hay algo que nos la turba y obstaculiza; es una sensación de pena, de conmiseración e incluso de admiración, sí, porque si bien las heroicas aventuras de ese pobre hidalgo son ridiculísimas, no hay duda, sin embargo, de que él, en su ridiculez, es verdaderamente heroico. Tenemos una representación cómica, pero de ella emana un sentimiento que nos impide reír o nos turba la risa de la comicidad representada; nos la amarga. A través de lo cómico, tenemos, en este caso también, el sentimiento de lo contrario. El autor lo ha despertado en nosotros porque se ha despertado en él, y nosotros hemos visto ya las razones

de ello. Pues bien, ¿por qué aquí no se descubre la especial actividad de la reflexión? Pues porque ésta —fruto de la tristísima experiencia de la vida, experiencia que ha determinado la disposición humorística del poeta— se había ejercido ya sobre el sentimiento del autor, sobre este sentimiento que le había armado caballero de la fe en Lepanto. Desembarazándose de este sentimiento y poniéndose en contra de él, como juez, en la oscura cárcel de la Mancha, y analizándolo con amarga frialdad, la reflexión había ya despertado en el poeta el sentimiento de lo contrario, fruto del cual es precisamente el *Quijote*, el cual es este sentimiento de lo contrario objetivado. El poeta no ha representado la causa del proceso —como GIUSTI en su poesía—, sólo ha representado el efecto, pero el sentimiento de lo contrario emana a través de la comicidad de la representación. Esta comicidad es fruto del sentimiento de lo contrario engendrado en el poeta por la especial actividad de la reflexión sobre el primer sentimiento, mantenido oculto.

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

Es decir —entendámonos bien—, en Lipps este sentimiento de lo contrario no aparece nunca. LIPPS, por un lado, sólo ve una especie de mecanismo, tanto de lo cómico como del humor, el mismo que CROCE cita en su *Estética* como ejemplo de explicación aceptable para tales «conceptos»: «Puesto el organismo en la situación *a*, al sobrevenir la circunstancia *b*, tenemos el hecho *c*.» Y, por otro lado, se atiborra continuamente de valores éticos, porque para él cualquier placer artístico y estético en general es goce de algo que tiene valor ético: no ya como elemento de un complejo, sino como objeto de la intuición estética. Y saca constantemente a colación el valor ético de la personalidad humana, y habla de positivo humano y de negación de éste. Dice:

«Por el mismo hecho de negarlo, lo que de positivo hay en el hombre parece aproximársenos, cobrando un valor que nos resulta más evidente y fácil de captar. En ello consiste, como ya vimos, la esencia de lo trágico, en su sentido más general. Exactamente en lo mismo consiste también la esencia del humor, en su sentido más general. Lo que sucede es que el tipo de la negación es distinto en los dos casos; en el humor, la negación es cómica. Ya indicamos que la comicidad ingenua constituye un paso de lo cómico hacia el humor; pero esto no quiere decir que llegue hasta él. Lo cómico, en cuanto tal, viene a ser más bien lo contrario del humor. La comicidad ingenua surge cuando, por enfocarlo desde el punto de vista de la ingenuidad personal, se nos presenta como justo, bueno o sensato lo que, desde el nuestro, tiene características diametralmente opuestas. El humor, por el contrario, viene de la restauración de esa justicia, bondad o cordura relativas que el proceso cómico ha aniquilado por completo, y que sólo ahora se aprecian y disfrutan en su verdadero valor.»

Y un poco más adelante:

«La base y el meollo auténticos del humor estriban, en todo momento y lugar, en esa bondad, belleza o cordura relativas que se encuentran también allí donde nuestras rutinarias ideas se empeñan en negar sistemáticamente que pueden estar.»

Dice también:

«En lo cómico no es sólo lo ridículo en sí lo que se resuelve en nada, como escamoteado, sino que nosotros mismos, con todas nuestras esperanzas, nuestra fe en algo sublime o grandioso, las normas o rutinas de nuestro modo de pensar, etc., vamos a dar, en cierto sentido, en una nada igualmente aniquiladora. El humor, en cambio, se remonta sobre este aniquilamiento de uno mismo. Este tipo de humor —humor por oposición a comicidad— consiste, en última instancia, lo mismo que el que sirve conscientemente al suceso humorístico, en la libertad de espíritu, en la certidumbre acerca del propio yo y de lo que de racional, bueno y sublime hay en el mundo, en la certidumbre de lo que queda pese a la inanidad de lo objetivo y de uno mismo, de lo que precisamente por esa inanidad cobra valor.»

Pero después se ve obligado a reconocer que «No todo el mundo se eleva a esta suprema categoría» y que hay «Junto al humor benévolo, un humor desgarrado y disolvente.»

¿Pero qué necesidad tengo yo, repito, de dar un valor ético cualquiera a lo que llamo el sentimiento de lo contrario, o de determinarlo *a priori* de alguna manera? Este sentimiento de lo contrario se determinará por sí mismo, de acuerdo con la personalidad del poeta o el objeto de la representación.

¿Qué me importa a mí, crítico estético, saber en quién o dónde está la razón relativa y lo justa y el bien? Yo no quiero ni debo salir del campo de la fantasía pura. Yo me pongo ante cualquier representación artística, y me propongo solamente juzgar su valor estético. Para este juicio necesito, ante todo, saber el estado de ánimo que aquella representación quiere provocar: lo sabré por la impresión que me produzca. Este estado de ánimo, siempre que me encuentre ante una representación verdaderamente humorística, es de perplejidad: me siento como entre dos cosas. Quisiera reírme, me río; pero la risa está turbada y obstaculizada por algo, que emana de la representación. Busco la razón de ello. Para encontrarla no tengo en absoluto necesidad de desplegar la expresión fantástica en una relación ética, de sacar a colación el valor ético de la personalidad humana, y así sucesivamente.

Encuentro este sentimiento de lo contrario, cualquiera que sea, que emana de muchas maneras de la propia representación, constantemente en todas las

representaciones que suelo llamar humorísticas. ¿Por qué limitar éticamente su causa, o bien 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 y, miserias? Tal vez provenga de esto, como de muchísimas otras causas indeterminables a priori. A nosotros nos importa solamente dar fe de que este sentimiento de lo contrario nace, y que nace de una especial actividad que la reflexión asume en la concepción de tales obras artísticas.

6. EL CARÁCTER DE LA REFLEXIÓN HUMORÍSTICA. POLÉMICA CON BENEDETTO CROCE.

Atengámonos a esto. Sigamos esta especial actividad de la reflexión, y veamos si nos explica, una a una, las diversas características que cabe encontrar en toda obra humorística.

Hemos dicho que, ordinariamente, en la concepción de una obra de arte, la reflexión es casi una forma del sentimiento, casi un espejo en el que el sentimiento se mira. Si siguiéramos esta imagen, podríamos decir que, en la concepción humorística, la reflexión es, en efecto, como un espejo, pero de agua helada, en el que la llama del sentimiento no sólo se mira, sino se arroja y apaga. El chirrido del agua es la risa que provoca el humorista; el vapor que exhala es la fantasía, muchas veces algo humeante, de la obra humorística.

—*¡Finalmente hay justicia en este mundo!* —grita Renzo, el novio, apasionado y rebelde.

—*Tan cierto es que un hombre avasallado por el dolor no sabe ya lo que se dice* —comenta MANZONI.

He aquí la llama del sentimiento que se arroja y apaga en el agua helada de la reflexión.

La reflexión, al asumir aquella especial actividad, turba, interrumpe el movimiento espontáneo que organiza las ideas y las imágenes en una forma armoniosa. Muchas veces se ha observado que las obras humorísticas están mal compuestas, tienen interrupciones, están entreveradas de continuas digresiones. Hasta en una obra tan armónica en su conjunto como *I Promessi Sposi*, se ha observado algún defecto de composición, una excesiva minuciosidad en algunos pasajes y la frecuente interrupción de la representación, bien por llamadas al famoso anónimo, bien por la aguda intrusión del propio autor. Esto, que a nuestros críticos les ha parecido un exceso, por un lado, y un defecto, por otro, es la característica más evidente de todos los libros humorísticos. Baste citar el *Tristram Shandy*, de STERNE, que es un amasijo de variaciones y digresiones, a pesar de que el autobiógrafo se proponga narrarlo todo *ab*

ovo, punto por punto. Y empieza por el útero de su madre y el reloj al que el señor SHANDY padre solía dar puntualmente cuerda.

Pero si bien se ha observado esta característica, sus razones no han sido vistas claramente. Esa falta de compostura, esas digresiones, esas variaciones, no provienen del extravagante arbitrio o del capricho de los escritores, sino que son precisamente la necesaria e inevitable consecuencia de la turbación y de las interrupciones del movimiento organizador de las imágenes por obra de la reflexión activa, la cual provoca una asociación entre contrarios, es decir, las imágenes, en lugar de asociarse por similitud o contigüidad, se presentan en contraposición; cada imagen, cada grupo de imágenes, despierta y llama a las contrarias, lo cual divide, naturalmente, el espíritu, que, inquieto, se empeña en encontrar o en establecer entre ellas las relaciones más impensadas.

Cualquier humorista verdadero no sólo es poeta, sino que además es crítico, pero —obsérvese— un crítico *sui generis*, un crítico fantástico; y digo *fantástico* no solamente en el sentido de extravagante o caprichoso, sino también en el sentido estético de la palabra, por mucho que a primera vista pueda esto parecer una contradicción entre los términos. Pero es realmente así; y sin embargo, yo siempre he hablado de una *especial* actividad de la reflexión.

Esto se apreciará claro si pensamos que, si bien y de modo indudable, una melancolía innata o heredada, los tristes sucesos, una experiencia amarga de la vida, o incluso un pesimismo o un escepticismo adquirido con el estudio y las consideraciones sobre las suertes de la existencia humana, el destino de los hombres, etc., pueden determinar esa particular disposición de ánimo que se suele llamar humorística, esta disposición, por sí sola, no basta para crear una obra de arte. Esta disposición no, es otra cosa que el terreno propicio: la obra de arte es la semilla que cae en este terreno, y brota y se desarrolla alimentándose del humor de éste; es decir, tomando de él su condición y su calidad. Pero el nacimiento y desarrollo de esta planta tienen que ser espontáneos. La semilla sólo cae en el terreno preparado para recibirla; es decir, donde mejor pueda germinar. La creación del arte es espontánea; no es composición exterior por adición de elementos cuyas relaciones se han estudiado; no es posible componer, injertando, combinando, un cuerpo vivo, partiendo de miembros esparcidos. En resumen, una obra de arte es en cuanto es «ingenua»; no puede ser resultado de una reflexión consciente.

Así, pues, la reflexión de que hablo no es una oposición del consciente ante lo espontáneo, sino que es una especie de proyección de la propia actividad fantástica: nace del fantasma, como la sombra del cuerpo; tiene todos los caracteres de la «ingenuidad» o natividad espontánea; está en el propio germen de la creación, y de hecho emana de ésta lo que yo he llamado el sentido, de lo contrario.

Por eso precisamente he añadido que podría decirse que el humorismo es un fenómeno de desdoblamiento, en el acto de la concepción. En el fondo, la concepción de la obra de arte no es otra cosa que 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 apodera del espíritu, lo agita y, al agitarlo, tiende a crearse un cuerpo de imágenes. Cuando un sentimiento sacude violentamente el espíritu, suelen despertarse todas las ideas, todas las imágenes que están de acuerdo con él; aquí, en cambio, gracias a la reflexión injertada en la semilla del sentimiento, como si fuera un muérdago maligno, se despiertan las imágenes que están en contraposición. Se trata de la condición, de la calidad que adquiere la semilla al caer en el terreno que hemos descrito anteriormente: se le injerta el parásito de la reflexión y la planta brota, se cubre de un verde extraño y, sin embargo, connatural con ella.

Al llegar a este punto se adelanta CROCE con toda la fuerza de su lógica reunida en un *así que*, para inferir de cuanto he dicho más arriba que yo contrapongo arte y humorismo. Y se pregunta: «¿Quiere decir que el humorismo no es arte o que es más que arte? Y en este caso, ¿qué es? ¿Reflexión sobre el arte, o sea crítica de arte? ¿Reflexión sobre la vida, o sea filosofía de la vida? ¿O una forma *sui generis* del espíritu, que los filósofos, hasta ahora, no han conocido? Si Pirandello la ha descubierto, habría tenido, de todos modos, que demostrarla, señalarle un puesto, deducirla y dar a comprender sus conexiones con las demás formas del espíritu. Cosa que no ha hecho, sino que se ha limitado a afirmar que el humorismo es lo opuesto al arte.»

Miro a mi alrededor, maravillado. ¿Dónde, cuándo he afirmado yo esto? Una de dos: o yo no sé escribir o CROCE no sabe leer. ¿A qué viene lo de la reflexión *sobre* el arte, que es crítica de arte, y la reflexión *sobre* la vida, que es filosofía de la vida? Yo he dicho que *ordinariamente*, en general, en la concepción de una obra de arte, es decir, mientras un escritor la concibe, la reflexión tiene una misión que he intentado definir, para luego determinar cuál es la especial actividad que asume, no *sobre* la obra de arte, sino *en* aquella *especial* obra de arte que se llama humorística. Pues bien, ¿por eso el humorismo no es arte o es más que arte? ¿Quién lo dice? Lo dice él, CROCE, porque quiere, no porque yo no me haya expresado claramente demostrando que es arte con este carácter particular y aclarando de dónde le proviene este carácter; es decir, de esta especial actividad de la reflexión, la cual descompone la imagen creada por un primer sentimiento para hacer que surja de esta descomposición otro contrario y presentarlo, como justamente hemos visto en los ejemplos aducidos, y se podría ver en todos los demás que podría aducir, examinando una por una las más famosas obras humorísticas.

No quisiera admitir una hipótesis enormemente ofensiva para CROCE: la de que él cree que una obra de arte se hace como cualquier pastel, tanto de hue-

vos, tanto de harina, tanto de éste y tanto de aquel otro ingrediente, que se puede poner o no. Pero, por desgracia, él mismo me obliga a admitir esta hipótesis cuando, «para hacerme tocar con la mano que el humorismo como arte se puede distinguir del resto del arte», pone estos dos casos acerca de la reflexión, la cual yo —según él— quisiera convertir en carácter distintivo del arte humorístico, como si fuera lo mismo decir, así, en general, *la reflexión* y hablar, como yo hago, de una *especial actividad de la reflexión*, más como proceso íntimo, que nunca falta en el acto de la concepción y de la creación de tales obras, que como carácter distintivo que por fuerza tiene que aparecer. Pero dejémoslo correr. Pone, decía, estos dos casos: que la reflexión «o entra como componente en la materia de la obra de arte, y, en este caso, entre el humorismo y la comedia (o la tragedia, la lírica, etc.) no hay diferencia alguna, ya que entran o pueden entrar, en todas las obras de arte, el pensamiento y la reflexión; o bien es extrínseca a la obra de arte, y entonces tendremos crítica y no arte, y ni siquiera arte humorístico».

Está claro. ¡El pastel! *Recipe*: tanto de fantasía, tanto de sentimiento, tanto de reflexión, amásese y se obtendrá cualquier obra de arte, porque en la *composición* de una obra de arte cualquiera pueden entrar todos esos ingredientes y, además, otros.

Pero pregunto yo: ¿qué tiene que ver ese pastel, esa *composición* de elementos, como materia de la obra de arte, cualquiera y comoquiera que sea, con lo que yo he dicho más arriba y que he presentado, punto por punto, hablando, por ejemplo, del *Sant'Ambrogio*, de GIUSTI, cuando he demostrado cómo la reflexión, insertándose como un muérdago en el primer sentimiento del poeta, que es de odio hacia aquellos soldados extranjeros, engendra, poco a poco, el sentimiento contrario del primero? ¿Y acaso porque esta reflexión, siempre alerta y reflectante en todo artista durante la creación no sigue aquí el primer sentimiento, sino que hasta cierto punto se le opone, se convierte en extrínseca a la obra de arte, se convierte en crítica? Yo 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 verosímil que CROCE no lo entienda. No quiere entenderlo. Y lo demuestra su intento de presentar mis distinciones como imprecisas y que diga que yo las repito, modifico y matizo constantemente y que, cuando no sé por dónde salirme, recurro a las imágenes; mientras que, por el contrario, desafío a quien quiera a que descubra en los ejemplos que CROCE cita de mis pretendidas repeticiones, modificaciones y piadosas imágenes, el más pequeño desacuerdo, la más pequeña modificación, la más pequeña matización de la primera afirmación, y no halle, en cambio, una explicación más clara, una imagen más precisa; desafío a quien quiera a reconocer, con él, mi empacho, porque los conceptos, según él, se me deforman en las manos cuando los tomo para pasárselos a otro.

Todo esto es verdaderamente lamentable. Pero tanta fuerza ejerce sobre CROCE lo que una vez se le escapó: que no se debe ni se puede hablar del humorismo.

7. CONTRASTE EN LA DISPOSICIÓN DE ÁNIMO Y CONTRASTE EN LAS COSAS

Para explicarnos la razón del contraste entre la reflexión y el sentimiento tenemos que penetrar en el terreno en que cae la semilla, quiero decir en el espíritu del escritor humorista. Porque si bien la disposición humorística no vale por sí sola, ya que se requiere la semilla de la creación, esta semilla luego se alimenta del humor que encuentra. El mismo LIPPS, que considera que hay tres modos de ser del humorismo:

- a) El humor como disposición o modo de considerar las cosas;
- b) el humor como representación;
- c) el humor objetivo; llega a la conclusión de que el humor está solamente en quien lo tiene. Subjetivismo y objetivismo no son otra cosa que una actitud diferente del espíritu en el acto de la representación. Es decir, la representación del humor, que está siempre en quien lo tiene, puede adoptar dos modos: subjetivo u objetivo.

LIPPS considera aquellos tres modos de ser porque limita y determina éticamente la razón del humorismo, el cual, para él, como hemos visto, es superación de lo cómico a través de lo cómico mismo. Veamos qué entiende por superación. Yo, según él, tengo humor cuando soy yo mismo el que se siente perfecto, el que se afirma a sí mismo, el que representa la sensatez y la moral. Entonces contemplo el mundo desde esa perfección mía o a la luz de ella. Y entonces encuentro en él cosas ridículas que me llevan conscientemente al concepto de lo cómico. Con lo que me reafirmo en mí mismo al elevarse y fortalecerse el sentimiento de esa perfección que hay en mí.

Ahora bien: para nosotros ésta es una consideración, en primer lugar, absolutamente extraña y, en segundo lugar, unilateral. Quitando a la fórmula su valor ético, el humorismo está considerado en ella, acaso, en su efecto, no en su causa.

Para nosotros, tanto lo cómico como su contrario están en la disposición de ánimo e insertos en el proceso que resulta de la misma. En su anormalidad, sólo puede ser amargamente cómica la condición del hombre que siempre está fuera de tono, que es a un mismo tiempo violín y contrabajo; del hombre en el que no puede nacer un pensamiento sin que nazca inmediatamente en él otro opuesto, contrario; a quien por cada razón que le obliga a decir *sí*, se le

presentan, en seguida, una, dos o tres que le obligan a decir *no*; y le tienen entre el sí y el no en suspenso, perplejo por toda la vida; del hombre que no puede entregarse a un sentimiento sin sentir, en seguida, algo dentro de él que le hace una mueca y le turba, le desconcierta y le indigna.

Este mismo contraste, que está en la disposición del ánimo, se observa en las cosas y pasa a la representación.

Es una fisonomía psíquica especial a la que resulta absolutamente arbitrario atribuir una causa determinante. Puede ser fruto de una experiencia amarga de la vida y de los hombres, de una experiencia que si bien, por un lado, impide al sentimiento ingenuo tener alas y elevarse como una alondra para lanzar su trino al sol, puesto que lo retiene por la cola en el momento de levantar el vuelo, por otro lado induce a reflexionar sobre la tristeza de los hombres, que suele deberse a la tristeza de la vida, a los males de que está llena y que no todos saben o pueden soportar; induce a reflexionar que la vida, al no tener fatalmente para la razón humana un fin claro y determinado, debe tener, para no oscilar en el vacío, uno particular, ficticio, ilusorio, para todo hombre, bajo o alto, poco importa, puesto que no es, ni puede ser, el fin verdadero que todos buscan afanosamente y nadie encuentra, tal vez porque no existe. Lo que importa es que se dé importancia a cualquier cosa, aunque sea vana, la cual valdrá lo mismo que otra considerada seria, porque, en el fondo, ni una ni otra satisfacen. Tanto es así que siempre será ardiente la sed de saber, nunca se extinguirá la facultad de desear y, desgraciadamente, no está claro que la felicidad de los hombres consista en el progreso.

Veremos que todas las ficciones del alma, todas las creaciones del sentimiento, son materia del humorismo; es decir, veremos cómo la reflexión se convierte en un trasgo que desmonta el mecanismo de toda imagen, de todo fantasma elaborado por el sentimiento; lo desmonta para ver cómo está hecho; veremos cómo deja escapar el muelle y todo el mecanismo, convulsivamente, chirría. Puede ocurrir que a veces esto lo haga con aquella *simpática indulgencia* de que hablan los que consideran solamente un humorismo bonachón. Pero no hay que fiarse, porque si bien la disposición humorística tiene a veces esta particularidad, es decir, esta indulgencia, esta compasión o incluso esta piedad, debemos pensar que son fruto de la reflexión que se ha ejercido sobre el sentimiento opuesto; son un sentimiento de lo contrario, nacido de la reflexión sobre aquellos sucesos, aquellos sentimientos, aquellos hombres, que provocan al mismo tiempo el desdén, la indignación y la burla del humorismo, el cual es tan sincero en este desdén, esta indignación y esta burla como en aquella indulgencia, aquella compasión, aquella piedad. Si no fuera así, se produciría no ya el humorismo verdadero y propio, sino la ironía, que proviene, como hemos visto de una contradicción solamente verbal, de una ficción retórica, totalmente contraria al puro humorismo.

Cualquier sentimiento, cualquier pensamiento, cualquier impulso que surge en el humorista, en seguida se desdobra en su contrario: todo sí en un no, que finalmente asume el mismo valor del sí. A veces, el humorista puede incluso fingir que está solamente de una parte; pero mientras tanto le habla dentro el otro sentimiento; le habla y empieza a presentar, primero, una tímida excusa, después, un atenuante, que disminuye el calor del primer sentimiento; luego, una reflexión aguda que desmonta la seriedad de éste e incita a reír.

8. EL EJEMPLO DE DON ABBONDIO, EN *LOS NOVIOS*, DE ALESSANDRO MANZONI

Así sucede que todos deberíamos sentir desprecio e indignación ante don Abbondio, por ejemplo, y considerar que don Quijote es muy ridículo y está casi siempre loco de atar; y, sin embargo, nos sentimos inclinados a sentir compasión y hasta casi simpatía por aquél, y a admirar con infinita ternura las ridiculeces de éste, ennoblecidas por un ideal alto y puro.

¿Dónde está el sentimiento del poeta? ¿En el desprecio o en la compasión por don Abbondio? MANZONI tiene un ideal abstracto, nobilísimo, de la misión del sacerdote en la tierra, ideal que encarna en Federigo Borromeo. Pero la reflexión, fruto de la disposición humorística, sugiere al poeta que este ideal abstracto sólo puede encarnarse de manera raramente excepcional, y que las debilidades humanas son muchas. Si MANZONI hubiera escuchado solamente la voz de este ideal abstracto, habría representado a don Abbondio de manera que todos hubieran tenido que sentir por él odio y desprecio; pero MANZONI escucha, además, dentro de sí, la voz de las debilidades humanas. Por la natural disposición de su espíritu, por la experiencia de la vida, que se la ha determinado, MANZONI no puede dejar de partir en germen la concepción de aquel idealismo religioso, sacerdotal; y entre las dos llamas encendidas de Fra Cristóforo y del Cardenal Federigo Borromeo ve alargarse, en el suelo, cautelosa y encogida, la sombra de don Abbondio. Y en cierto punto se complace poniendo frente a frente, en contraposición, el sentimiento activo, positivo, y la reflexión negativa; la llama encendida del sentimiento y el agua helada de la reflexión; la predicación alada, abstracta, del altruismo, para ver cómo se diluye en las razones pedestres y concretas del egoísmo.

Federigo Borromeo pregunta a don Abbondio: «Y cuando os habéis presentado a la Iglesia para investiros con este ministerio, ¿os ha asegurado la vida? ¿Os ha dicho que los deberes inherentes al ministerio estaban libres de obstáculos, inmunes de todo peligro? ¿O tal vez os ha dicho que allí donde empezaba el peligro, allí cesaba el deber? ¿O no os ha dicho expresamente todo lo contrario? ¿No os ha advertido que os mandaba como a un cordero

entre lobos? ¿No sabíais que habría personas violentas a quienes podría molestar lo que os mandaran? Aquel de quien nos viene la doctrina, Aquel por imitación del cual nos dejamos llamar y nos llamamos pastores, ¿puso, acaso, como condición salvar la vida? Y para salvarla, para conservarla algunos días más en la tierra, a costa de la caridad y el deber, ¿había necesidad de la santa unción, de la imposición de las manos, de la grada del sacerdocio? Basta el mundo para dar esta virtud, para enseñar esta doctrina. Mas ¿qué digo? ¡Oh vergüenza!, el mundo mismo la rechaza. El mundo dicta también sus leyes, que prescriben tanto el mal como el bien; tiene también su evangelio, un evangelio de soberbia y odio; y no quiere que se diga que el amor a la vida sea una razón para no cumplir los mandamientos. ¡No quiere y se le obedece! ¡Y nosotros, nosotros, hijos y anunciadores de la promesa! ¿Qué sería de la Iglesia si vuestro lenguaje fuera el de todos vuestros cofrades? ¿Dónde estaría, si hubiera aparecido en el mundo con estas doctrinas?»

Don Abbondio escucha este largo y animoso sermón con la cabeza baja. MANZONI dice que su espíritu «se encontraba entre aquellos argumentos, como un polluelo en las garras del halcón, que lo lleva por una región desconocida, por un aire que nunca ha respirado». La comparación es bonita, aunque a algunos la idea de rapacidad y orgullo que hay en el halcón no haya parecido muy conveniente para el Cardenal Federigo. El error, a mi parecer, no está en la menor o mayor conveniencia, sino que MANZONI, al querer remedar la fábula de HESÍODO, tal vez haya dicho lo que no quería. ¿Realmente, se encontraba don Abbondio elevado a una región desconocida entre aquellos argumentos del Cardenal Borromeo? Sin embargo, la comparación del cordero entre los lobos está en el Evangelio de LUCAS, allí donde Cristo dice justamente a los apóstoles: *He aquí que Yo os envío como corderos entre los lobos*. Quién sabe cuántas veces don Abbondio lo había leído; igual que quién sabe cuántas veces habría leído en otros libros aquellas severas advertencias, aquellas elevadas consideraciones. Es más, tal vez el propio don Abbondio, hablando abstractamente, predicando sobre la misión del sacerdote, hubiera dicho más o menos lo mismo. Tanto es así que, en abstracto, las entiende muy bien:

—Monseñor ilustrísimo, estaré equivocado —responde— en efecto; pero se apresura a añadir—: Si la vida no tiene importancia, no sé qué decir.

Y cuando el cardenal insiste:

—¿Y no sabéis que padecer por justicia es nuestra victoria? Y si no lo sabéis, ¿qué predicáis? ¿De quién sois maestro? ¿Cuál es la Buena Nueva que anunciáis a los pobres? ¿Quién pretende que venzáis a la fuerza con la fuerza? Ciertamente que no se os pedirá, un día, si habéis mantenido a raya a los poderosos, ya que no tenéis medios para ello ni es vuestra misión. Pero si que se os pedirá si habéis adoptado los medios que estaban a vuestro alcance para hacer lo que tenéis prescrito, aun cuando tuvieran la temeridad de prohibíroslo.

—Estos santos son bien curiosos —piensa don Abbondio—; en sustancia, si exprimimos bien el jugo, le importan más los amores de dos jóvenes que la vida de un pobre sacerdote.

Y como el cardenal parece que espere su respuesta, le responde:

—Vuelvo a decir, monseñor, que la culpa será mía... El valor, uno no puede dárselo.

Lo que significa: Sí, señor; razonando abstractamente, la razón está de parte de su señoría ilustrísima; la culpa es mía. Su señoría ilustrísima habla bien, pero aquellas caras las he visto yo, y yo he escuchado aquellas palabras.

—¿Y por qué, pues —le pregunta finalmente el cardenal—, os habéis empeñado en un ministerio que os impone estar en guerra con las pasiones del siglo?

—¡Oh, el porqué lo sabemos muy bien! MANZONI mismo nos lo cuenta desde un principio; nos lo ha querido decir y podía prescindir de ello. Don Abbondio, ni noble ni rico, menos aún valiente, se había dado cuenta, antes casi de llegar a los años de la razón, que en aquella sociedad era como una vasija de barro obligada a viajar en compañía de muchas vasijas de hierro. De bastante buen grado, pues, había obedecido a sus padres, que querían que fuera cura. A decir verdad, no había pensado mucho en las obligaciones ni en los nobles fines del ministerio a que se dedicaba: procurarse de qué vivir con holgura y meterse en una clase privilegiada y fuerte le habían parecido dos razones más que suficientes para su elección. ¿En lucha con las pasiones del siglo? ¡Pero si don Abbondio se ha hecho cura para preservarse, precisamente, de los choques con aquellas pasiones y con su *sistema particular*, evitar todas las disputas!

—Señores míos, no hay más remedio que escuchar las razones del conejo! Una vez imaginé que acudían a la madriguera de la zorra o de Maese Zorro, como se le suele llamar en el mundo de las fábulas, todos los animales a causa de una noticia que se había difundido entre ellos acerca de que la zorra pretendía escribir una serie de contrafábulas en respuesta a todas las que desde tiempo inmemorial escriben los hombres, por las cuales los animales tienen, acaso, motivos para sentirse calumniados. Y entre otros, llegaba a la madriguera de Maese Zorro el conejo, para protestar contra los hombres que le llaman miedoso, y decía: «Pero yo, por lo que a mí respecta, puedo deciros que siempre he puesto en fuga a ratones y lagartijas, pájaros y grillos y a muchas otras bestezuelas, las cuales, si les preguntarais qué concepto tienen de mí, quién sabe lo que os contestarían, pero seguro que no os dirían que soy un animal miedoso. ¿Acaso pretenderían los hombres que, al verlos, me irguiera sobre mis dos patas traseras y saliera a su encuentro para que me cogieran y mataran? ¡Yo, Maese Zorro, creo, verdaderamente, que para los hombres no debe de haber ninguna diferencia entre heroísmo e imbecilidad!».

Ahora bien, yo no lo niego, don Abbondio es un conejo. Pero nosotros sabemos que don Rodrigo no amenazaba en vano, sabemos que para *mantener su empeño* era capaz de todo; sabemos qué tiempos eran aquellos y podemos imaginar perfectamente que si don Abbondio hubiera casado a Renzo y Lucía, un arcabuzazo no se lo quitaba nadie de encima, y que, tal vez, Lucía, esposa solamente de nombre, hubiera sido raptada al salir de la iglesia y Renzo muerto también. ¿De qué sirven la intervención, las sugerencias de Fra Cristóforo? ¿No ha sido raptada Lucía del monasterio de Monza? Es la *liga de los bribones*, como dice RENZO. Para deshacer esa madeja hace falta la mano de Dios; no es un decir, la mano de Dios de verdad. ¿Qué podía hacer un pobre cura?

Don Abbondio es un miedoso, sí, señores. Y DE SANCTIS ha escrito algunas páginas maravillosas examinando el sentimiento de miedo en el pobre sacerdote; pero, caramba, no ha tenido en cuenta que el miedoso es ridículo, cómico, cuando se crea riesgos y peligros imaginarios; pero cuando un miedoso tiene verdaderamente *razón de tener miedo*, cuando vemos que uno que por naturaleza quiere evitar todas las discusiones, incluso las más triviales, se encuentra preso en una porfía terrible, y que a causa de su deber sacrosanto tendría que hacer frente a esa porfía, ese miedoso no es ya solamente cómico. Para esta situación no basta siquiera un héroe como Fra Cristóforo, que va a enfrentarse con el enemigo en su propio palacio. Don Abbondio no tiene el valor del propio deber; pero este deber es muy difícil de cumplir a causa de la perversidad ajena y aquel valor no tiene nada de fácil; para llevarlo a cabo haría falta un héroe. En lugar de un héroe encontramos a don Abbondio. Sólo abstractamente podemos indignarnos con él; es decir, si consideramos abstractamente el ministerio sacerdotal. Sin duda, habríamos admirado a un sacerdote héroe que, en el lugar de don Abbondio, hubiera hecho caso omiso de la amenaza y del peligro y hubiese cumplido el deber de su ministerio. Pero no podemos dejar de compadecer a don Abbondio, que no es el héroe que hubiera tenido que estar en su lugar, que no solamente no tiene el grandísimo valor que se requeriría, sino que no tiene ni poco ni mucho: *¡y el valor uno no puede dárselo!*

Un observador superficial tendrá solamente en cuenta la risa que nace de la comicidad de los actos, gestos, frases reticentes, etc., de don Abbondio y lo llamará ridículo sin más o dirá que es una figura simplemente cómica. Pero el que no se dé por satisfecho con esta superficialidad y sepa calar más hondo, siente que la risa brota de otra cosa muy distinta y no es solamente la propia de la comicidad.

Don Abbondio es aquel que se encuentra en el lugar de aquello que hubiera sido preciso. Pero el poeta no se indigna con esta realidad que encuentra, porque, aun teniendo, como hemos dicho, un ideal altísimo de la misión del

sacerdote en la tierra, tiene también dentro de sí la reflexión que le sugiere que este ideal sólo se encarna en rarísimas excepciones, y por ello le obliga a limitar este ideal, como observa DE SANCTIS. Pero ¿qué es esta limitación del ideal? Es precisamente el fruto de la reflexión que, al ejercerse sobre este ideal, sugiere al poeta el sentimiento de lo contrario. Y don Abbondio es precisamente este sentimiento de lo contrario objetivado y vivo; y por ello no sólo es cómico, sino pura y profundamente humorístico.

¿Bonachonería? ¿Simpática indulgencia? Vayamos despacio: dejemos correr estas consideraciones que, en el fondo, son extrañas y superficiales, y que, si quisiéramos profundizar en ellas, correríamos el riesgo de que también aquí nos harían descubrir lo contrario. ¿Lo vemos? Sí, MANZONI siente compasión de este pobre de don Abbondio; pero es una compasión, señores míos, que al mismo tiempo lo destroza, necesariamente. En efecto, sólo con la condición de reírse de él y de hacer que la gente se ría de él, puede compadecerle y hacer que le compadezcan, conmiserarle y hacer que le conmiseren. Pero, riéndose de él y compadeciéndole al mismo tiempo, el poeta se ríe también, amargamente, de la pobre naturaleza humana aquejada de tantas debilidades; y cuanto más las consideraciones piadosas se apretujan para proteger al pobre cura, más se extiende alrededor de éste el descrédito del valor humano. El poeta, en suma, nos induce a sentir compasión del pobre cura, haciéndonos reconocer que, a pesar de todo, si nos hurgamos bien la conciencia, es humano, de todos nosotros, lo que éste siente y experimenta. ¿Qué se deduce de ello? Se deduce que si, por su misma virtud, este caso particular se convierte en general, si este sentimiento entreverado de risa y llanto, cuanto más se estrecha y determina en don Abbondio tanto más se ensancha y casi se evapora en una infinita tristeza; se deduce, decíamos, que si consideramos desde este punto de vista la representación del cura manzoniano, somos ya incapaces de reírnos de él. Esa piedad, en el fondo, es despiadada: la simpática indulgencia no es tan bonachona como parece a primera vista.

¡Gran cosa es, como se ve, tener un ideal —religioso en MANZONI, caballeresco en CERVANTES— para ver luego cómo nos lo derriba la reflexión en don Abbondio y don Quijote! MANZONI se consuela de ello creando al lado del cura de pueblo a Fra Cristóforo y al Cardenal Borromeo; pero es cierto que, por el hecho de ser sobre todo un humorista, su criatura más viva es la otra; es decir, aquella en la que se ha encarnado el sentimiento del contrario. Cervantes no se puede consolar de ninguna manera, porque, en la cárcel de la Mancha —como él mismo dice—, con don Quijote engendra a *alguien que se te parece*.

9. DIFERENCIAS ENTRE EL HUMORISTA, EL CÓMICO Y EL SATÍRICO

Ver en el humorismo una especial contraposición entre el ideal y la realidad es, hemos dicho, considerar aquél superficialmente y desde un solo punto de vista. En el humorismo puede haber un ideal, repetimos; esto depende de la personalidad del poeta; pero si este ideal —existe, es para verse descompuesto, limitado, representado de este modo. Ciertamente, como todos los demás elementos constitutivos del espíritu del poeta, el ideal penetra y se hace sentir en la obra humorística a la que da un carácter especial, un sabor particular; pero no es condición indispensable, ¡nada de eso!, ya que precisamente, por la especial actividad que en él asume la reflexión —al engendrar el sentimiento de lo contrario—, es característico del humorista no saber ya de qué parte colocarse, la perplejidad, el estado irresoluto de la conciencia.

Y precisamente esto distingue claramente al humorista del cómico, del irónico, del satírico. En éstos no se produce el sentimiento de lo contrario; si se produjera, la risa, provocada en el primero por el darse cuenta de cualquier anomalía, sería amarga; es decir, ya no sería cómica; la contradicción, que en el segundo es solamente verbal entre lo que se dice y lo que se pretende que sea entendido, se volvería efectiva, sustancial y, por tanto, ya no sería irónica; y cesaría el desdén o la aversión por la realidad, razón de toda sátira.

¡Sin embargo, no es que al humorista le guste la realidad! Bastaría que le gustara un poco para que la reflexión, al ejercerse sobre este placer, se lo estropeará.

Esta reflexión se insinúa, aguda y sutil, por todas partes y todo lo descompone: toda imagen del sentimiento, toda función ideal, toda apariencia de la realidad, toda ilusión. El pensamiento del hombre, decía GUY DE MAUPASSANT, *tourne comme une mouche dans une bouteille*. Todos los fenómenos o son ilusorios o su razón se nos escapa, inexplicable. Falta, absolutamente, a nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos ese valor objetivo que comúnmente creemos atribuirle. Es una construcción ilusoria constante.

¿Asistimos a la lucha entre la ilusión, que se insinúa también en todas partes y construye a su manera, y la reflexión humorística, que descompone una a una estas construcciones?

Empecemos por aquella que la ilusión hace en cada uno de nosotros; es decir, por la construcción que cada uno, gracias a la ilusión, se hace de sí mismo. ¿Nos vemos en nuestra verdadera y pura realidad, tal como somos, o no más bien tal como quisiéramos ser? Por un espontáneo artificio interior, fruto de secretas tendencias o de inconscientes imitaciones, ¿no nos creemos, de buena fe, diferentes de aquel que sustancialmente somos? Y pensamos, actuamos, vivimos de acuerdo con esta interpretación ficticia, y sin embargo sincera, de nosotros mismos.

Ahora bien, la reflexión es, en efecto, capaz de descubrir esta construcción ilusoria tanto al cómico y al satírico como al humorista. Pero el cómico se reírán solamente de ella y se contentará con deshinchar esta metáfora de nosotros mismos, creada por la ilusión espontánea; el satírico se irritará; el humorista, no: a través de lo ridículo de este descubrimiento, verá el lado serio y doloroso; desmontará esta construcción, pero no para reírse de ella solamente, y, en lugar de irritarse, tal vez riéndose, la compadecerá.

El cómico y el satírico saben, por la reflexión, cuánta baba extrae de la vida social la araña de la experiencia para formar la telaraña de la mentalidad en cualquier individuo, y cómo en esta telaraña suele quedar envuelto lo que se llama el sentido moral. ¿Qué son, en el fondo, las relaciones sociales de la llamada convivencia? Consideraciones de cálculo a las que la moralidad suele estar siempre sacrificada. El humorismo profundiza más, y ríe sin irritarse al descubrir cómo, ingenuamente, con la máxima buena fe, gracias a una ficción espontánea, nos vemos inducidos a interpretar como verdadero respeto, como verdadero sentimiento moral, en sí, aquello que, en realidad, no es otra cosa que respeto o sentimiento de la conveniencia; es decir, cálculo. Y va incluso más allá, y descubre que puede llegar a ser convencional hasta la necesidad de aparecer peor de lo que uno es realmente, cuando el estar vinculado a cualquier grupo social comporta la manifestación de ideales y sentimientos propios de ese grupo, los cuales, sin embargo, aparecen, al que participa en aquel grupo, como contrarios e inferiores al propio e íntimo sentimiento. [Me valgo de algunas agudas consideraciones contenidas en el libro de Giovanni MARCHESINI, *Le finzioni dell'anima* (Bari, Gius. Laterza e Figli, 1905)].

10. NUESTRAS MÚLTIPLES ALMAS

La conciliación de las tendencias estridentes, de los sentimientos repugnantes, de las opiniones contrarias, parece más realizable sobre la base de una mentira común que sobre la explícita y declarada tolerancia de la disensión y el contraste; parece, en resumen, que debe considerarse más ventajosa la mentira que la veracidad, por cuanto aquélla es capaz de unir allí donde ésta divide, lo cual no impide que, mientras la mentira es tácitamente descubierta y reconocida, se tome como garantía de su eficacia asociadora la veracidad misma, haciendo aparecer como sinceridad la hipocresía.

La contención, la reserva, el dejar entrever más de lo que se dice o hace, el silencio mismo, acompañado del conocimiento de los signos que lo justifican —¡oh inolvidable conde tío del Consejo secreto!— son artimañas que se utilizan frecuentemente en la práctica de la vida; y también el no dar ocasión a que se note lo que se piensa, el hacer ver que se piensa menos de cuanto efec-

tivamente se piensa, el pretender que nos tomen por otra cosa de lo que en el fondo somos.

Observaba ROUSSEAU en el *Émile*: «Se puede hacer lo que se ha hecho y no se debía hacer. Ya que un interés mayor puede hacer que se viole una promesa que se había hecho por un interés menor, lo que importa es que la violación se produzca impunemente. El medio para este fin es la mentira, que puede ser de dos clases: corresponder al pasado, por la cual nos declaramos autores delo que no hemos hecho, o bien, siendo autores de ello, declarar que no lo somos; y corresponder al futuro, como sucede cuando hacemos promesas que en nuestro ánimo está no mantener. Es evidente que, en ambos casos, la mentira surge de las relaciones de la conveniencia, como medio para conservar la benevolencia ajena y merecer la ayuda de los demás.»

Cuanto más difícil es la lucha por la vida, y más se percibe en esta lucha la debilidad propia, mayor se hace la necesidad del engaño recíproco. La simulación de la fuerza, de la honestidad, de la simpatía, de la prudencia, en resumen, de cualquier máxima virtud de la veracidad, es una forma de adaptación, un hábil instrumento de lucha. El humorista percibe en seguida estas diversas simulaciones para la lucha por la vida; se divierte en desenmascararlas; no se indigna: ¡es así!

«Un modo de hablar ambiguo, un silencio significativo, un quedarse en el medio, un guiño de los ojos que indicaba: «no puedo hablar—; un lisonjear sin prometer, un amenazar con educación, todo estaba encaminado al mismo fin, y todo, más o menos, surtía efecto. Hasta el punto que incluso un: «no puedo hacer nada en este asunto», dicho acaso por la pura verdad, pero dicho de modo que no se le creía, servía para aumentar el concepto, y por tanto la realidad, de su poder, como aquellas cajas que aún se ven en algunas tiendas de boticario, con unas palabras árabes escritas por fuera y dentro de las cuales no hay nada, pero sirven para mantener el crédito de la tienda.»

Y mientras el sociólogo describe la vida social tal como resulta de las observaciones exteriores, el humorista, armado de su aguda intuición, demuestra, revela hasta qué punto las apariencias son profundamente diversas del ser íntimo de la conciencia de los asociados. Y, sin embargo, se miente psicológicamente, igual que se miente socialmente. Y ese mentimos a nosotros mismos, viviendo conscientemente sólo la superficie de nuestro ser psíquico, es un efecto de la mentira social. El alma que se refleja, a sí misma es un alma solitaria; pero la soledad interior nunca es tanta que no penetren en la conciencia las sugerencias de la vida en común, con las ficciones y las, artes de transfiguración que la caracterizan.

En nuestra alma vive el alma de la raza o de la colectividad de que formamos parte. Inconscientemente perdimos la presión del modo de juzgar, del

modo ajeno de sentir y actuar, e igual que en el mundo social imperan la simulación y el disimulo, que se advierten menos cuanto más habituales son, del mismo modo simulamos y disimulamos con nosotros mismos, desdoblándonos e incluso multiplicándonos muchas veces. Sentimos en nosotros mismos esa vanidad de parecer distintos de lo que somos, que es consustancial con la vida social; y rehuimos ese análisis que, al desvelar la vanidad, excitaría el remordimiento de la conciencia y nos humillaría ante nosotros mismos. Pero este análisis lo realiza por nosotros el humorista, que puede también asumir el oficio de desenmascarar todas las vanidades y de representar la sociedad, como hace precisamente THACKERAY, como una *Vanity Fair* (el mismo oficio asume THACKERAY también en el *Libro de los snobs* y en aquel «cuento sin héroes, o vanidades iluminadas en las luces del autor»).

Y el humorista sabe perfectamente que incluso la pretensión de lógica supera con mucho, en nosotros, la coherencia lógica real, y que si nos fingimos lógicos teóricamente, la lógica de la acción puede desmentir la del pensamiento, demostrando que es una ficción creer en su sinceridad absoluta. El hábito, la imitación inconsciente, la pereza mental, contribuyen a crear el equívoco. Y cuando a la razón rigurosamente lógica se adhiere, pongamos, el respeto y el amor hacia determinados ideales, ¿es siempre sincera la referencia que de ellos hacemos a la razón? ¿Está siempre en la razón pura, desinteresada, el origen verdadero y único de la elección de los ideales y de la perseverancia en cultivarlos? ¿O no será más conforme a la realidad sospechar que éstos son juzgados, no con un criterio objetivo y racional, sino más bien de acuerdo con especiales impulsos afectivos y oscuras tendencias?

Las barreras, los límites que ponemos a nuestra conciencia, son también ilusiones, son las condiciones de la apariencia de nuestra individualidad relativa; pero, en realidad, esos límites no existen. No sólo nosotros, tal como ahora somos, vivimos en nosotros mismos, sino también nosotros, tal como fuimos en otros tiempos, vivimos aún y sentimos y razonamos con pensamientos y afectos oscurecidos, borrados, apagados en nuestra conciencia presente a causa de un largo olvido, pero que pueden aún dar señales de vida ante un choque, un tumulto imprevisto del espíritu, mostrándonos vivo en nosotros a otro ser insospechado. Los límites de nuestra memoria personal y consciente no son límites absolutos. Más allá de esa línea hay recuerdos, percepciones y razonamientos. Lo que sabemos de nosotros mismos no es más que una parte, tal vez una pequeñísima parte de lo que somos. Y en ciertos momentos excepcionales sorprendemos en nosotros mismos muchas cosas, percepciones, razonamientos, estados de conciencia, que están verdaderamente más allá de los límites relativos de nuestra existencia normal y consciente. Algunos ideales que creemos ya muertos en nosotros e incapaces de ninguna acción sobre nuestro pensamiento, nuestros afectos, nuestros actos, acaso persisten aún,

aunque no en su forma intelectual pura, sí en su substrato, constituido por las tendencias afectivas y prácticas. Y ciertas tendencias de las que nos creíamos liberados pueden ser motivos reales de acción, y, en cambio, pueden no tener ninguna eficacia práctica en nosotros, sino ilusoria, creencias nuevas que consideramos poseer de verdad, íntimamente.

Precisamente las diversas tendencias que contraseñan la personalidad hacen pensar en serio que el alma individual no es *una*. ¿Cómo afirmar que es *una*, en efecto, si pasión y razón, instinto y voluntad, tendencias e ideales, constituyen, en cierto modo, otros tantos sistemas distintos y móviles que hacen que el individuo, viviendo ora uno ora otro de éstos, ora algún compromiso entre dos o más orientaciones psíquicas, aparezca como si en él realmente hubiera varias almas diversas e incluso opuestas, varias y opuestas personalidades?

No hay hombre, observó PASCAL, que difiera tanto de otro como de sí mismo en el transcurso del tiempo.

La simplicidad del alma contradice el concepto histórico del alma humana. Su vida es equilibrio inestable; es un constante resurgir y adormecerse de afectos, tendencias, ideas; un incesante fluctuar entre términos contradictorios, y un oscilar entre polos opuestos, como la esperanza y el miedo, lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, lo justo y lo injusto y así sucesivamente. Si de repente se dibuja en la oscura imagen del porvenir un luminoso proyecto de acción, o brilla vagamente la flor del placer, no tarda en aparecer, vindicador de los derechos de la experiencia, el pensamiento del pasado, muchas veces sombrío y triste; o interviene para frenar la briosa fantasía el sentimiento porfiado del presente. Esta lucha de recuerdos, de esperanzas, de presentimientos, de percepciones, de ideales, puede representarse como una lucha de almas que se disputan el dominio pleno y definitivo de la personalidad. Véase en el libro de Alfredo BINET *Les altérations de la personnalité* la reseña de maravillosos experimentos psico-fisiológicos de los que tantas consideraciones se pueden sacar, como observaba G. NEGRI en su libro *Segni dei Tempi*.

He aquí un alto funcionario que se considera, y lo es de verdad, pobrecillo, un caballero. En él domina el alma moral. Pero un buen día, el alma instintiva, que es como la bestia original que acecha en el fondo de cada uno de nosotros, da un puntapié al alma moral, y aquel caballero roba. ¡Oh!, él mismo, pobrecillo, él mismo es el primero, poco después, en asombrarse de ello, y llora, se pregunta, desesperado: *¿Cómo, cómo he podido hacerlo?* Pues sí, señores, ha robado. ¿Y aquel otro? Un hombre bueno, es más, buenísimo: sí señores, ha matado. El ideal moral constituía en su personalidad un alma que contrastaba con el alma instintiva y también en parte, con la afectiva o pasional; constituía un alma adquirida que luchaba con el alma hereditaria, la cual, abandonada un poco a sí misma, de improviso ha robado, ha delinquido.

La vida es un flujo continuo que nosotros intentamos detener, fijar en formas estables y determinadas, dentro y fuera de nosotros, porque nosotros ya somos formas fijadas, formas que se mueven entre otras inmóviles, y que pueden seguir, sin embargo, el flujo de la vida, hasta que, haciéndose cada vez más rígido, el movimiento, poco a poco disminuido, cesa. Las formas en que intentamos detener, fijar en nosotros este flujo continuo, son los conceptos, son los ideales con los que quisiéramos mantenernos coherentes, las ficciones que nos creamos, las condiciones, el estado en que tendemos a establecernos. Pero dentro de nosotros mismos, en lo que llamamos alma, y que es la vida en nosotros, el flujo prosigue, indistinto, más allá de los límites que nosotros le imponemos al formar una conciencia y construir una personalidad. En algunos momentos tempestuosos, todas aquellas formas ficticias, embestidas por el flujo, se derrumban míseramente; y hasta aquello que no discurre más allá de los límites, pero que se nos muestra distinto y que hemos canalizado cuidadosamente en nuestros afectos, en los deberes que nos hemos impuesto, en las costumbres que nos hemos trazado, en ciertos momentos de inundación se desborda y lo altera todo.

Hay almas inquietas, casi en estado de fusión constante, que no quieren reprimirse, entumecerse en una forma determinada de personalidad. Pero la fusión siempre es posible incluso para aquellas más quietas, que han adoptado una forma u otra: el flujo de la vida está en todas.

Y para todas, empero, puede acaso representar una tortura, con respecto al alma que se mueve y funde en él, nuestro propio cuerpo fijado para siempre en formas inmutables. ¿Por qué tenemos que ser precisamente así? —nos preguntamos a veces ante el espejo—, ¿con esta cara, con este cuerpo? Inconscientemente levantamos una mano, y el gesto se nos queda en suspenso. Nos parece extraño que lo hayamos hecho nosotros. Nos *vemos vivir*. Con ese gesto en suspenso podemos parecernos a una estatua; a aquella estatua de orador antiguo, por ejemplo, que se ve en una hornacina, subiendo por la escalinata del Quirinal. Con un rollo de papel en una mano y la otra levantada con gesto sobrio, ¡qué afligido y maravillado parece estar aquel orador antiguo de haberse quedado allí, en piedra, por todos los siglos, en suspenso en aquella postura, ante tanta gente que ha subido, sube y subirá por aquella escalinata!

En algunos momentos de silencio interior, en que nuestra alma se despoja de todas las ficciones habituales y nuestros ojos se vuelven más agudos y penetrantes, nos vemos a nosotros mismos en la vida, y a ésta en sí misma, casi en una árida desnudez inquietante; sentimos que nos asalta una extraña impresión, como si, en un relámpago, se nos iluminara una verdad distinta de la que normalmente percibimos, una realidad viva más allá de la vista humana, fuera de las formas de la humana razón. Entonces, la trabazón de la existencia cotidiana, casi suspendida en el vacío de ese silencio interior nuestro, se nos aparece lúci-

damente privada de sentido, privada de finalidad; y esa realidad distinta nos parece horrible en su crueldad impasible y misteriosa, ya que todas nuestras habituales relaciones ficticias de sentimientos e imágenes se han escindido y disuelto en ella. El vacío interior se ensancha, supera los límites de nuestro cuerpo, se convierte en un vacío a nuestro alrededor, un vacío extraño, como si el tiempo y la vida se detuvieran, como si nuestro silencio interior cayera en los abismos del misterio. Con un esfuerzo supremo intentamos entonces readquirir la conciencia normal de las cosas, trabar con ellas las relaciones acostumbradas, reconectar las ideas, volver a sentirnos vivos como antes, de la manera acostumbrada. Pero ya no podemos dar fe a esta conciencia normal, a estas ideas reconectadas, a este sentimiento habitual de la vida, porque sabemos que son un engaño nuestro para vivir y que por debajo hay algo diferente, a lo que el hombre no puede asomarse, so pena de morir o enloquecer. Ha sido un instante; pero su impresión perdura largamente en nosotros, como de vértigo, con la que contrasta la estabilidad, aunque sea vana, de las cosas: ambiciones o míseras apariencias. La vida, entonces, que rueda pequeña, habitual, entre estas apariencias nos parece que ya no es verdad, que es como una fantasmagoría mecánica. ¿Cómo darle importancia? ¿Cómo tenerle respeto?

Hoy somos; mañana, no. ¿Qué cara nos han dado para representar el papel de vivo? ¿Una fea nariz? ¡Qué pena tener que llevar por toda la vida una nariz fea...! Suerte que, con el tiempo, ya no nos damos cuenta. Los otros sí se dan cuenta, es verdad, incluso cuando nosotros hemos llegado a creer que teníamos una nariz bonita. Y entonces ya no sabemos explicamos por qué los demás, al mirarnos, se ríen. ¡Qué estúpidos son! Consolémonos contemplando las orejas que tiene aquél y los labios de aquel otro; los cuales no se dan cuenta de que los tienen y se atreven a reírse de nosotros. Máscaras, máscaras... Duran lo que un soplo, para ceder el puesto a otras. Aquel pobre cojo de allí ¿quién es? Corre hacia la muerte con muletas... La vida, aquí, aplasta el pie a uno, saca allí un ojo a otro... Pierna de madera, ojo de vidrio, ¡y adelante! Cada uno se enmienda la máscara lo mejor que puede..., la máscara exterior. Porque dentro está la otra, que muchas veces no está de acuerdo con la de fuera. ¡Y nada es verdad! Verdad el mar, sí; verdad la montaña; verdad la piedra; verdad la brizna de hierba; ¿pero el hombre? Siempre disfrazado, sin saberlo, de aquello que de buena fe cree ser: guapo, bueno, gracioso, generoso, infeliz, etc. Y esto, si lo pensamos, da risa. Sí, porque un perro, pongamos, ¿qué hace cuando se le ha pasado el primer hervor de la vida?: cierra los ojos, paciente, y deja que el tiempo pase, frío si es frío, caliente si es caliente; y si le dan un puntapié lo toma, porque es señal de que también le tocaba esto. ¿Pero el hombre? Hasta de viejo, siempre con el hervor; delira y no se da cuenta; no puede prescindir de adoptar una postura, incluso ante sí mismo, y se imagina muchas cosas que necesita creer que son verdad y tomárselas en serio.

11. LA LÓGICA EXTRAER LAS IDEAS DE LOS SENTIMIENTOS Y TIENDE A DAR VALOR ABSOLUTO A LO QUE ES RELATIVO

En esto le ayuda cierta maquinilla infernal que la naturaleza le regaló y montó en su interior, para darle muestras de su benevolencia. Los hombres, por su salud, hubieran tenido que dejar que se oxidara, sin moverla, sin tocarla nunca. ¡Pero qué va! Algunos se han mostrado tan orgullosos de poseerla y se han sentido tan felices de ello que se han puesto a perfeccionarla con celo furioso. Y Aristóteles llegó incluso a escribir un libro sobre ella, un gracioso tratado que aún se utiliza en las escuelas, para que los niños aprendan prontamente y bien a jugar con ella. Es una especie de bomba con filtro que pone en comunicación el corazón con el cerebro.

Los señores filósofos la llaman LÓGICA.

Gracias a ella el cerebro absorbe los sentimientos del corazón y saca de ellos las ideas. A través del filtro, el sentimiento deja cuanto tiene en sí de caliente, de turbio: se refríega, se purifica, se i-de-a-li-za. De ese modo un pobre sentimiento, provocado por un caso particular, por una contingencia cualquiera, muchas veces dolorosa, absorbido y filtrado por el cerebro mediante aquella maquinilla, se convierte en idea abstracta; ¿y qué se deduce de ello? Se deduce que no debemos afligirnos solamente por ese caso particular, por esa contingencia pasajera, sino que debemos intoxicarnos la vida con el extracto concentrado, con el sublimado corrosivo de la deducción lógica. Y muchos desgraciados creen que así curan todos los males de que está lleno el mundo, y absorben y filtran, absorben y filtran, hasta que el corazón se les queda árido como un pedazo de corcho y su cerebro es como un anaquel de farmacia lleno de pomos que llevan una etiqueta negra con una calavera entre dos tibias cruzadas y la leyenda VENENO.

El hombre no tiene de la vida una idea, una noción absoluta, sino un sentimiento mutable y vario, según los tiempos, los casos, la fortuna. Ahora bien: la lógica, al extraer las ideas de los sentimientos, tiende a fijar lo que es móvil, mutable, fluido; tiende a dar un valor absoluto a lo que es relativo. Y agrava un mal grave ya por sí mismo. Porque la primera raíz de nuestro mal está precisamente en este sentimiento que tenemos de la vida. El árbol vive y no se siente: para él la tierra, el sol, el aire, la luz, el viento, la lluvia, no son cosas que él no sea. En cambio, al hombre, al nacer, le ha tocado el triste privilegio de sentirse vivir, con la hermosa ilusión que resulta de ello: la de tomar como una realidad fuera de sí mismo este sentimiento interior que tiene de la vida, mutable y vario.

Los antiguos crearon la leyenda de que Prometeo robó una chispa del sol para regalársela a los hombres. Ahora bien: el sentimiento que tenemos de la

vida es precisamente esta chispa prometeica. Ella nos hace ver perdidos en la tierra; ella proyecta alrededor de nosotros un círculo más o menos amplio de luz, más allá del cual está la sombra negra, la sombra pavorosa que no existiría si la chispa no hubiera prendido en nosotros; sombra que nosotros, en cambio, debemos, desgraciadamente, tener por verdadera, mientras que aquella chispa se nos mantenga viva en el pecho. Apagada finalmente por el soplo de la muerte, ¿nos acogerá de verdad aquella sombra ficticia, nos acogerá la noche perpetua después del día brumoso de nuestra ilusión, o permaneceremos a merced del Señor, que habrá roto solamente las vanas formas de la razón humana? Toda esa sombra, el enorme misterio sobre el que tantos filósofos han especulado en vano y que ahora la ciencia, si bien ha renunciado a indagarla, no excluye, ¿no será, en el fondo, un engaño como otro cualquiera, un engaño de nuestra mente, una fantasía que no se encarna? En resumen, ¿y si todo este misterio no existiera fuera de nosotros, sino solamente en nosotros, y necesariamente, por el famoso sentimiento que tenemos de la vida? ¿Y si la muerte fuera solamente el soplo que apaga en nosotros este sentimiento penoso, pavoroso, porque es limitado, está definido por este cerco de sombra ficticia más allá del breve espacio de la escasa luz que proyectamos a nuestro alrededor, en el que nuestra vida está como presa, como excluida durante algún tiempo de la vida universal, eterna, a la que nos parece que un día tendremos que volver, mientras que estamos en ella y siempre estaremos, pero sin este sentimiento de exilio que nos angustia? ¿No es también aquí ilusorio el límite, y relativo a nuestra poca luz, a la luz de nuestra individualidad? Tal vez siempre hayamos vivido y siempre viviremos con el universo; tal vez, incluso ahora, en esta forma nuestra, participamos en todas las manifestaciones del universo; tal vez no lo sabemos, no lo vemos, porque, desgraciadamente, aquella chispa que Prometeo nos regaló nos hace ver solamente aquello a que alcanza.

Y mañana un humorista podría representar a Prometeo en el Cáucaso considerando melancólicamente su antorcha encendida y viendo en ella, finalmente, la causa fatal de su suplicio infinito. Finalmente se ha dado cuenta de que Júpiter no es más que un vano fantasma suyo, un miserable engaño, la sombra de su propio cuerpo que se proyecta gigantesca en el cielo, a causa, precisamente, de la antorcha que tiene encendida en la mano. Con una única condición Júpiter podría desaparecer: con la condición de que Prometeo apagara su antorcha. Pero, no sabe hacerlo, no quiere, no puede. Y la sombra sigue allí, pavorosa y tirana, para todos los hombres que no logran darse cuenta del fatal engaño.

Así el contraste se nos presenta inevitable, imprescindible, como la sombra del cuerpo. En esta rápida visión humorística, lo hemos visto ensancharse, superar los límites de nuestro ser individual, donde tiene las raíces, y exten-

derse todo alrededor. Lo ha descubierto la reflexión, que en todo ve una construcción ilusoria, falsa o ficticia del sentimiento, la cual desmonta y descompone con análisis agudo, sutil y minucioso.

Uno de los mayores humoristas, sin saberlo, fue COPÉRNICO, que desmontó no propiamente la máquina del universo, sino la orgullosa imagen que nos habíamos hecho de él. Léase aquel diálogo de LEOPARDI que lleva precisamente como título el nombre del canónigo polaco.

Nos dio el golpe de gracia el descubrimiento del telescopio. Otra maquinaria infernal que puede emparejarse con la que nos regaló la naturaleza. Pero ésta la inventarnos nosotros, para no ser menos. Mientras que el ojo mira por la lente más pequeña y ve grande aquello, que la naturaleza, providencialmente, quería que viéramos pequeño, ¿qué hace nuestra alma? Salta para mirar por arriba, por la lente mayor, y el telescopio, entonces, se convierte en un terrible instrumento que destruye la tierra, el hombre y todas nuestras glorias y grandezas.

Suerte que es propio de la reflexión humorística provocar el sentimiento de lo contrario, el cual, en este caso, dice: ¿Pero es realmente tan pequeño el hombre como nos lo hace ver el telescopio puesto del revés? Si es capaz de entender y concebir su pequeñez, quiere decir que entiende y concibe la infinita grandeza del universo. ¿Cómo se puede llamar, pues, pequeño al hombre?

Pero también es verdad que si se siente grande y humorista se entera de ello, puede sucederle lo que le sucedió a Gulliver, gigante en Lilibut y muñeco entre las manos de los gigantes de Brobdingnag.

12. EL POETA COMPONE UN CARÁCTER; EL HUMORISTA LO DESCOMPONE EN SUS ELEMENTOS

De cuanto hemos dicho hasta ahora sobre la especial actividad de la reflexión en el humorista, se deduce claramente cuál es el íntimo proceso del arte humorístico.

El arte también, como todas las construcciones ideales ilusorias, tiende a fijar la vida. La fija en un momento o en varios momentos determinados: la estatua de un gesto, el paisaje en un aspecto temporal, inmutable. Pero ¿y la perpetua movilidad de los aspectos sucesivos? ¿Y la constante fusión en que se encuentran las almas?

El arte, en general, abstrae y concentra, es decir, toma y representa, tanto de los individuos como de las cosas, la idealidad esencial y característica. Ahora bien: al humorista le parece que todo eso simplifica demasiado la naturaleza y tiende a hacer demasiado razonable, o por lo menos demasiado coherente, la vida. Y le parece que el arte no tiene en cuenta como debiera

aquellas causas, aquellas causas *verdaderas* que suelen llevar la pobre alma humana a realizar los actos más inconsuetos, absolutamente imprevisibles. Para el humorista las causas en la vida nunca son tan lógicas, tan ordenadas, como en nuestras obras artísticas corrientes, en las que, en el fondo, todo está combinado, engranado, ordenado para los fines que el escritor se ha propuesto.

¿El orden? ¿La coherencia? ¡Pero si tenemos dentro cuatro, cinco almas que luchan entre sí: el alma instintiva, el alma moral, el alma afectiva, el alma social! Y según domine una u otra, toma posiciones nuestra conciencia; y consideramos válida y sincera esa interpretación ficticia de nosotros mismos, de nuestro ser interior que ignoramos, porque no se manifiesta nunca entero, sino unas veces de un modo, otras de otro, como exigen los casos de la vida.

Sí, un poeta épico o dramático puede representar a un héroe suyo en el que se ven en lucha elementos opuestos y repugnantes; pero con estos elementos *compondrá* un carácter y querrá que sea coherente en todos sus actos. Pues bien, el humorista hace todo lo contrario: *descompone* el carácter en sus elementos, y así como aquél procura mostrarlo coherente en todos los actos, éste se divierte representándolo en sus incongruencias.

El humorista no reconoce héroes, o mejor dicho, deja que los demás los representen. El sabe qué es la leyenda y cómo se forma, qué es la historia y cómo se forma. Todo composiciones más o menos ideales, y acaso tanto más ideales cuanto más pretensiones tienen de realidad. Composiciones que se divierte en descomponer, aunque no se pueda decir que sea una diversión agradable.

El humorista ve el mundo, aunque no propiamente desnudo, por lo menos en camisa: en camisa el rey, que tan buena impresión causa cuando se le ve compuesto en la majestad de su trono con el cetro, la corona, el manto de púrpura y el armiño; y no compongáis con demasiada pompa los muertos en las cámaras ardientes sobre sus catafalcos, porque el humorista es capaz de no respetar ni esta composición, ni este aparato; es capaz de sorprender, por ejemplo, en medio de la compunción de los asistentes, en aquel muerto, frío y duro, pero condecorado y vestido de levita, una especie de borboteo lúgubre en el vientre, y de exclamar (porque ciertas cosas se dicen mejor en latín):

—*Digestio post mortem.*

También aquellos soldados austriacos de la poesía de GIUSTI, de que hemos hablado antes, son en la visión del poeta otros tantos pobres hombres en camisa; es decir, están despojados de sus odiosos uniformes, en los que el poeta ve un símbolo de la esclavitud de su patria. Esos uniformes *componen* en el ánimo del poeta una representación ideal de la patria esclavizada; la re-

flexión descompone esta representación, desnuda a aquellos soldados y ve en ellos a una pandilla de pobres hombres tristes y burlados.

«El hombre es un animal vestido —dice CARLYLE en su *Sartor Resartus*—, la sociedad tiene como base el vestuario.» Y el vestuario *compone* también, compone y *esconde*: dos cosas que el humorismo no puede sufrir.

La vida desnuda, la naturaleza sin ningún orden por lo menos aparente, llena de contradicciones, le parece al humorista muy lejana de la trabazón ideal de las concepciones artísticas comunes, en el que todos los elementos, de modo visible, se mantienen mutuamente y mutuamente cooperan.

En la realidad verdadera, las acciones que ponen de relieve un carácter se recortan sobre un fondo de vicisitudes ordinarias, de detalles comunes. Pues bien, los escritores, en general, no se valen de ellos, o poco les importan, como si estas vicisitudes, estos detalles no tuvieran ningún valor y fueran inútiles y perfectamente omitibles. El humorista, en cambio, los atesora. ¿No se encuentra, acaso, en la naturaleza, el oro mezclado con la tierra? Pues bien, los escritores ordinariamente desprecian la tierra y presentan el oro en monedas nuevas, bien colado, bien fundido, bien pesado y con su marca y su escudo bien impresos. Pero el humorista sabe que las vicisitudes ordinarias, los detalles comunes, la materialidad de la vida, en suma, tan varia y compleja, contradicen ásperamente esas simplificaciones ideales, obligan a acciones, inspiran pensamientos y sentimientos contrarios a toda esa lógica armoniosa de los hechos y los caracteres concebidos por los escritores ordinarios. ¿Y lo que hay de imprevisto en la vida? ¿Y el abismo que existe en las almas? ¿Acaso no sentimos muchas veces moverse dentro de nosotros pensamientos extraños, casi como relámpagos de locura, pensamientos inconsecuentes, inconfesables incluso a nosotros mismos, como surgidos realmente de un alma distinta de aquella que normalmente nos reconocemos? De ahí que en el humorismo se encuentre toda esa búsqueda de los detalles más íntimos y pequeños, que pueden incluso parecer vulgares y triviales si se comparan con las síntesis idealizadoras del arte en general, y aquella búsqueda de los contrastes y de las contradicciones, sobre la que se basa su obra, en oposición a la coherencia buscada por los demás; de ahí aquello que tiene de descompuesto, de desligado, de caprichoso, todas aquellas digresiones que se notan en la obra humorística, en oposición al mecanismo ordenado, a la *composición* de la obra de arte en general.

Son fruto de la reflexión que descompone: «Si la nariz de Cleopatra hubiera sido más larga, la historia del mundo no habría sido la misma.» Y este sí, esta minúscula partícula que puede clavarse, meterse como una cuña en todas las vicisitudes, ¡cuántas y qué disgregaciones puede producir, de cuántas descomposiciones puede ser causa, en mano de un humorista como, por ejemplo, Sterne, que veía regulado todo el mundo por lo infinitamente pequeño!

Resumiendo, el humorismo consiste en el sentimiento de lo contrario, producido por la especial actividad de la reflexión, que no se oculta, que no se convierte, como suele suceder ordinariamente en el arte, en una forma del sentimiento, sino en su contrario, aunque siguiendo paso a paso el sentimiento como la sombra al cuerpo. El artista ordinario se preocupa del cuerpo solamente; el humorista tiene en cuenta el cuerpo y la sombra, y tal vez más la sombra que el cuerpo; se da cuenta de todas las bromas de esta sombra, de cómo a veces se estira y otras se encoge, como si remedara al cuerpo, que mientras tanto no la calcula ni se preocupa de ella.

En las representaciones cómicas medievales del diablo, encontramos a un estudiante que, para burlarse de él, le pide que atrape su propia sombra en la pared. Quien representó este diablo no era ciertamente un humorista. El humorista sabe perfectamente cuánto vale una sombra: que lo diga el *Peter Schlemiel*, de CHAMISSO.

PIRANDELLO, Luigi, *Ensayos*. Madrid, Guadarrama, 1968.