

L'UMORISMO DE PIRANDELLO, UNA POÉTICA DE TRADICIÓN CERVANTINA

Pretendo en estas páginas un acercamiento al polémico término «*humorismo*», retomado por Pirandello en el ensayo homónimo. Un texto a medio camino entre la sistematicidad de un tratado de teoría literaria y la proposición de intenciones de un escritor de oficio, de un crítico no objetivo que debía justificar su propio quehacer literario.

En la obra él mismo se declara creador humorístico, heredero de Rabelais, Sterne y especialmente de Cervantes. Al autor de *Don Quijote* Pirandello dedica las más brillantes páginas del ensayo, definiéndolo como el mejor exponente de la literatura humorística. Interesa pues determinar qué es lo que diferencia este arte del resto de la Literatura; para ello estudiar cuál es la línea divisoria que Pirandello traza entre el *humorismo*, la ironía y lo cómico; y por último, cuáles son las características que le confieren la entidad de poética¹, de una poética ya formulada implícitamente por una larga tradición.

Pirandello publicó *L'Umorismo* en 1908, a partir de un curso dictado en el *Istituto Superiore di Magistero* de Roma y con una finalidad profesional: para obtener la plaza de profesor titular en dicho centro, de la cual tenía necesidad por la triste situación financiera en la que se encontraba después de la quiebra de la empresa familiar. Parte del ensayo estaba ya redactado en artículos anteriores, concretamente el primer capítulo con el título «Umorismo o ironismo», en *Ventesimo* (Génova, 17 marzo, 1907); el segundo capítulo «Questioni preliminari», en *Rivista di Sociologia e Arte* (Palermo, mayo 1908); el quinto capítulo «L'Ironia comica nella poesia cavalleresca» en *Nuova Antologia* (1 diciembre 1908). Además en 1905 Pirandello había dedicado su atención al humorismo en un artículo titulado «Un crítico fantástico» dedicado a Alberto Cantoni, que de nuevo será incluido en el volumen *Arte e scienza* de 1908. El ensayo nace con una intencionalidad didáctica, como compendio

¹ Para el significado del término «poética» vease la definición de Anceschi: «*Tutta l'ars poetica è una riflessione particolare che tien conto fundamentalmente del rapporto tra il poeta e la poesia, tra l'autore e l'opera; così movendosi in questa relazione, le stesse istituzioni vengono richiamate varie volte nel discorso ora sotto l'aspetto della formazione e del lavoro del poeta, ora sotto quello dell'opera compiuta; infine, una immagine riassuntiva del perfetto poeta chiude il discorso.*», Luciano Anceschi, *Le poetiche del novecento in Italia*, Milano, Marzorati, 1962, pág. 245. Interesa también la distinción de Anceschi entre estética y poética, que se encuentra en este mismo volumen, a propósito del enfrentamiento Croce-Pirandello (*op. cit.*, págs. 7-17, 245-247).

de artículos anteriores, refundido para el texto docente que exigía el *Istituto Superiore di Magistero*².

La obra vio la luz cuando Pirandello ya había publicado sus primeras colecciones de poesía y tres novelas: *L'esclusa* (aparecida por capítulos en *La Tribuna*, entre junio y agosto de 1901), *Il turno* (Catania, Giannotta, 1902) e *Il fu Mattia Pascal* (en *Nuova Antologia*, de abril a junio de 1904); además de numerosas *novelle*, publicadas en revistas y semanarios, en su mayor parte recogidas después en los volúmenes *Amori senza amore* (1894), *Beffe della morte e della vita* (1902) y *Quand'ero matto...* (1902). Había escrito también varios ensayos, entre los que destacan el dedicado a Cecco Angiolieri, publicado en 1893 y *Arte e coscienza di oggi*, de 1893.

Así pues en 1908 era ya bastante conocido como escritor. De toda su producción hasta el momento la obra más perfecta e innovadora era *Il fu Mattia Pascal*, donde la fragilidad de los límites entre la realidad y la ficción, plantea ya el problema de la crisis de la personalidad. A su protagonista, «alla buon'anima di Mattia Pascal, bibliotecario», dedica la primera edición de *L'Umorismo*; es evidente que con ello quiso rendir homenaje a su mejor creación humorística, ligando indisolublemente su producción crítica a la literaria. Desde la voluntad de autor, Pirandello trasciende la finalidad práctica mencionada, y concibe el ensayo como expresión de su propia poética tal y como ha señalado Salvatore Guglielmino:

«*Queste riprese, questi nessi fra produzione precedente e saggio su L'Umorismo che risultano più evidenti via via, servono già a delineare una prima caratteristica di questo saggio: che è sintesi e progettazione assieme, mentre affonda le sue radici nel retroterra costituito da quanto Pirandello ha scritto fine al 1906-8, e mira a dare una sistematicità argomentativa a una serie di spunti e di motivi sparsi, nel contempo quasi cristallizza certe posizioni che costituiranno una tematica ricorrente nella produzione posteriore.*»³

Pirandello siente la necesidad de plasmar en un escrito teórico todas las intuiciones y planteamientos que él previamente había afrontado como creador, ligando la praxis poética a una reflexión que formula dudas en voz alta y que en definitiva no está exenta de las ambigüedades del autor. Lo hace desde la concepción del humorismo, de una forma apasionada y entusiasta

² Pirandello recurrirá frecuentemente a lo largo de su carrera artística a viejos argumentos, reutilizando historias, descripciones de personajes reales –como su nodriza– o ficticios –Marta Ajala, el propio Mattia Pascal– e incluso imágenes estilísticas; buen ejemplo de ello son las versiones teatrales, los denominados *Atti Unici*, de numerosas *novelle* publicadas en revistas y periódicos en su primera época narrativa, entre los años 1894 y 1918. Todo el material pirandelliano puede considerarse reciclable, si se quiere repetitivo; sin embargo, esa acción iterativa encierra gran parte de la originalidad del autor, que construye así una galería personalísima de temas y caracteres.

³ Salvatore Guglielmino: «Retroterra e implicazioni del saggio su *L'Umorismo*», pág. 10; XIII Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 5-9 diciembre 1983.

que le valdrá la crítica feroz de Benedetto Croce, que como filósofo, atacará los puntos débiles de una argumentación no rigurosamente filosófica⁴. Más recientemente, fuera ya la lucha acalorada entre las dos figuras, la crítica pirandelliana, con León de Castris a la cabeza, ha estudiado *L'Umorismo* como el ensayo literario que posee significación fundamental para entender no sólo la obra de Pirandello, su *ars operandi*, sino también el cambio estético del Primo Novecento en Italia; éste no era ya hegeliano ni crociano, porque el idealismo estaba rápidamente cediendo el paso a la relatividad y a la crisis de una subjetividad fragmentaria.

Haciendo un breve repaso al plan estructural de la obra se observa que una pretendida sistematicidad de ensayo científico domina en la primera parte del volumen, de los capítulos primero al sexto, donde se encuentran numerosas anotaciones y citas, aunque en la mayor parte de los casos sin referencias bibliográficas precisas, ni una erudición profesoral estricta. En la segunda parte, en las páginas más bellas del ensayo, Pirandello abandona el tono filológico, su prosa se llena de ejemplos, imágenes y figuras estilísticas que expresan brillantemente su experiencia como autor.

Los primeros tres capítulos delimitan el término «*humorismo*», distinguiéndolo de la ironía y la comicidad. El capítulo IV establece un contraste entre los planteamientos rígidos de la retórica y la reflexión libre del humorismo. El siguiente capítulo rompe el hilo de la argumentación, como si se tratase de un fragmento añadido en el que se analizan numerosos versos de poesía caballeresca, cuya característica común es la de diferir del proceso humorístico. Las últimas páginas tratan de *Don Quijote*, que califica como una de las primeras obras humorísticas. Concluye la primera parte proponiendo algunos ejemplos de escritores humoristas italianos.

La segunda parte consta de un solo capítulo titulado «*Essenzia, caratteri e materia dell'umorismo*», dotado de mayor unidad y fuerza expresiva. Aquí Pirandello describe pormenorizadamente el proceso psicológico que realiza el escritor humorista al analizar los personajes creados y puestos en situaciones ridículas –tal y como ocurre en la realidad–, y esta actividad del espíritu es lo que él denomina «*sentimiento del contrario*».

Veamos cómo describe Pirandello esta actividad:

«Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere.

⁴ Para la polémica con Croce véase la recensión sobre *L'Umorismo*, aparecida en la revista *Critica*, que ahora se encuentra en: Benedetto Croce, *Conversazioni critiche*, Bari, Laterza, 1950, págs. 43-48. Este artículo provocó una segunda redacción de *L'Umorismo*, en 1920, con interesantes adiciones, donde Pirandello se defiende de las acusaciones crocianas de que el humorismo pudiera oponerse al auténtico arte porque en él participa una actividad reflexiva distinta de la del espíritu. Remitimos a la edición de *L'Umorismo*, Milano, Mondadori, 1986, págs. 59n, 131, 133, 134, 142-144.

*Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito, molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico*⁵.

Merece la pena transcribir todo el pasaje porque este bellissimo ejemplo es la mejor explicación del arte humorística. Pirandello parte de una realidad grotesca, fuertemente opuesta a la situación ideal, y distingue dos momentos en la percepción: un primer momento de fría constatación del contraste (a) y el segundo en el que el autor supera la apariencia para comprender las causas de dicha oposición (b). Ambas operaciones requieren un ejercicio intelectual, pero mientras en (a) la acción es superficial, y la contraposición entre mundo real y mundo ideal se agudiza para provocar el escarnio, la risa, que excluye lo marginal del «mundo de lo que debe ser⁶ «por convención social –o lo admite sólo como bufonada–; en (b) la reflexión pretende ser profunda, el conocimiento interior del personaje hace que su desgracia transforme la risa en sonrisa, o en un rictus amargo, porque el estado de ánimo del escritor está especialmente dispuesto para la comprensión.

La obra cómica –que según la visión del ensayo cumple la función (a)– pondría en evidencia la contraposición señalada, sin ahondar en las motivaciones que la provocan, pasando rápidamente de un sujeto a otro para acentuar la burla. Mientras que en la ironía será importante, más que la finalidad, el punto de vista desde el que se realiza la antítesis, ya que el autor, desde una distancia artificiosa y sofisticada, finge ignorar dicho contraste grotesco estableciendo un código secreto con el lector; Pirandello advierte que en esta complicidad no interviene el sentimiento, ya que lo que realmente importa al escritor irónico es el juego verbal:

«... Il sentimento nato dalla riflessione è tanto sincero in questo dispetto, in questa irrisione, in questo sdegno, quanto in quell'indulgenza, in quel compatimento, in quella pietà. Se così non fosse, si avrebbe non più l'umorismo vero e proprio, ma l'ironia, che deriva –come abbiamo veduto– da una contraddizione soltanto verbale, da un infingimento retorico, affatto contrario alla natura dello schietto umorismo.(...)»

⁵ Luigi Pirandello, *Op. cit.*, pág. 135.

⁶ La temática pirandelliana se inscribe en la burguesía decadente de su época: las convenciones sociales, la familia, el papel tradicional de la esposa, la moral hipócrita de las apariencias ... frente a todo lo cual el escritor hace valer la libertad interior, la subjetividad y la locura. Véase el estudio de Elio Gioanola: *Pirandello, la follia*, Genova, Melangolo, 1983.

Ora la riflessione, sí, può scoprire tanto al comico e al satirico quanto all'umorista questa costruzione illusoria. Ma il comico ne riderà solamente, contentandosi di sgonfiar questa metafora di noi stessi messa su dall'illusione spontanea; il satirico se ne sdegherà; l'umorista, no: attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione, ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà»⁷

Los límites entre humorismo, cómico e ironía son difíciles de establecer si tenemos en cuenta que frecuentemente se usan como sinónimos si no totales, al menos parciales. Pirandello afronta el cómico desde su exclusiva finalidad lúdica. La ironía, en cambio, como una figura retórica –a ella dedica la primera parte del ensayo– donde la perspectiva alejada del escritor determina esa actividad crítica; no olvidemos que el vocablo ‘irony’ implica una distancia en el ámbito anglosajón, donde ésta ha tenido mayor fortuna. Wayne C. Booth ha escrito una tipología de la ironía desde la retórica en la que se destaca una referencia a la paradoja esclarecedora:

«Cuando la ironía se niega a ocupar su lugar, cuando se convierte cada vez más en un fin en sí misma, es imposible evitar la paradoja. Y no se trata precisamente de esa paradoja feliz y fecunda que es la que originalmente busca el ironista: la percepción de ruedas en el interior de otras ruedas, el vertiginoso pero a la larga delicioso descubrimiento de profundidades por debajo de las profundidades; se trata de una paradoja que puede debilitar, y al final destruir, todo efecto artístico, incluso la percepción de la misma paradoja. Como la ironía actúa esencialmente por ‘sustracción’ siempre prescinde de algo, y una vez que se ha convertido en un espíritu o concepto a quien se deja libre por el mundo, se convierte en una ironía total que debe prescindir de sí misma, dejando ... Nada»⁸.

Así como el uso continuado de la metáfora la transforma en una alegoría, el uso continuado de la ironía produce un anihilamiento absoluto, que según Booth corresponde a una ironía total, según Pirandello, deja de ser ironía para convertirse en humorismo, por una gradación en la que interviene además el sentimiento. En Booth este elemento aflora de forma indirecta, el ironista total es un escéptico, pero a la vez un gran soñador:

«El escéptico astuto en que todos nos convertimos al contacto con las estafas de la vida, se complace en encontrar, más allá de las palabras concretas, a otro escéptico demoleedor de ilusiones; y luego –maravilla de maravillas– resulta que ese escéptico es un gran soñador, un hombre apasionado lleno de insinuaciones y misterios: un amigo del alma, sin duda»⁹.

Creo que tanto Pirandello como Booth están hablando del mismo asunto con distintas formulaciones. En *L'Umorismo* la ancha concepción de ironía de

⁷ Luigi Pirandello: *Op. cit.*, págs. 147, 154.

⁸ Wayne C. Booth: *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, pág. 230.

⁹ Wayne C. Booth: *Op. cit.*, pág. 231.

Booth se desdobra en dos, siendo la más compleja la denominada 'humorismo' e 'ironía' la que se limita a fingir el contrario de lo que se dice. Lo cierto es que el contenido semántico de ambos étimos está diferenciado en el ensayo del escritor italiano más de forma intuitiva que sistemática, y sólo de los ejemplos literarios propuestos se puede extraer la esencia del humorismo. Pirandello admite la existencia de múltiples tipos de humoristas, es consciente de cuán escurridiza es su definición; aún así insiste en separar lo que en muchos casos va unido: (1) la paradoja limitada a un hallazgo expresivo, sin intención de superar a la contradicción misma, es la de la figura retórica de la ironía; en cambio, cuando dicha paradoja se descompone hasta el punto de autodestruirse, en la relación obra-autor nace una identificación sentimental (2) que, al margen de cualquier ética, actúa sobre el análisis y crea el arte humorístico.

El «sentimiento del contrario» es independiente del género literario escogido, del estilo y de la época; se corresponde más bien con una actitud íntima del poeta, éste se identifica hasta tal punto con las criaturas creadas que no puede finalmente juzgarlas, su escrupulosidad artística le lleva a representar todas las incongruencias de los caracteres; el resultado es un coro de máscaras¹⁰ superpuestas:

«Le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia una l'anima individuale. Come affermarla "una", difatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra fue o piú orientamenti psichici, appaia come se veramente in lui fossero piú anime diverse e perfino opposte, piú e opposte personalità?»¹¹

El autor se esfuerza por adquirir un método capaz de dar cuenta de esta diversidad psíquica¹², y descubre que éste se basa necesariamente en la descomposición:

«La riflessione, assumendo quella sua speciale attività, viene a turbare, a interrompere il movimento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa. È stato

¹⁰ Como es sabido, la máscara no es una imagen elegida al azar en Pirandello. Aún antes de comenzar su carrera como dramaturgo, recurre en incontables ocasiones a elementos teatrales para expresar las caras distintas, todas en cierto modo auténticas, del alma humana. También en *L'Umorismo* aparece la máscara, reminiscencia de los *pupi* sicilianos: «*La simulazione della forza, dell'onestà, della simpatia, della prudenza, in somma d'ogni virtù massima della veracità, è una forma d'adattamento, un abile strumento di lotta. L'umorista coglie subito queste varie simulazioni per la lotta della vita; si diverte a smascherarle; non se n'indigna: è così.*» (*Op. cit.*, pág. 156).

¹¹ Luigi Pirandello: *Op. cit.*, pág. 158.

¹² La Psiquiatría era una ciencia de reciente creación en los años en los que se gestaba *L'Umorismo*. No existe constancia de que Pirandello conociera entonces los estudios de Freud, pero sí estaba al corriente de las obras de otros psicólogos italianos y europeos, entre ellos Theodor Lipps (citado repetidas veces en el ensayo), Alfred Binet, Gaetano Negri, Giovanni Marchesini y Gabriel Séailles.

tante volte notato che le opere umoristiche sono scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni»¹³.

En estas líneas se percibe una consciencia de ruptura con la estética decimonónica e idealista que para Pirandello era evidente; el artista cabal, humorista, no puede arquitectar una obra armónica sin esconder las zonas absurdas y contradictorias que todos llevamos dentro, y no hay partes del sentimiento humano, por muy sórdidas o insignificantes que sean, que no interesen para este análisis:

«Tutte le finzioni dell'anima, tutte le creazioni del sentimento vedremo esser materia dell'umorismo, vedremo cioè la riflessione diventar come un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine, d'ogni fantasma messo su dal sentimento; smontarlo per veder com'è fatto, scaricarne la molla, e tutto il congegno striderne, convulso.»¹⁴

El «diablillo» de la reflexión humorística no siempre responde a una ética de escritor bueno y comprensivo, puede ser también bastante incómodo y desconcertante, en cualquier caso la penetración no se sustrae por las convenciones de la costumbre o la lógica, en ello consiste su libertad creativa.

Para completar el cuadro de la teoría humorística, habría que añadir dos rasgos más que se relacionan entre sí. El primero que la actividad intelectual realizada debe estar presente en la obra, crecer con ella, caminar armónicamente en el desarrollo de la ficción, puesto que forma parte de la composición humorística. La segunda, como consecuencia el escritor ejerce una crítica de su propia creación que, por aplicarse a la irrealidad, es calificada por Pirandello como «crítica fantástica»:

«Ogni vero umorista non è soltanto poeta, è anche critico, ma –si badi– un critico 'sui generis', un critico fantastico: e dico 'fantastico' non solamente nel senso di bizzarro o di capriccioso, ma anche nel senso estetico della parola, quantunque possa sembrare a prima giunta una contraddizione in termini»¹⁵.

Una vez más la antinomia no es fruto del artificio veleidoso del escritor, sino que nace como exigencia de esta especial actividad de la reflexión. En la tesis de Pirandello, cuando el pensamiento se aplica a la ciencia, permanece imparcial ante el objeto, y la distancia que los separa consiente al estudioso emitir un juicio. Sin embargo, si el ejercicio intelectual se realiza dentro de la obra de arte, no puede separarse lentamente del objeto ficcionable, y por tanto desde su mismo origen es contradictorio.

«La riflessione di cui io parlo, non è un'opposizione della stessa attività fantastica: nasce dal fantasma, come l'ombra dal corpo, ha tutti i caratteri della 'ingenuità' o natività

¹³ Luigi Pirandello: *Op. cit.*, pág. 140.

¹⁴ Luigi Pirandello: *Op. cit.*, pág. 146.

¹⁵ Luigi Pirandello: *Op. cit.*, pág. 141.

spontanea, è nel germe stesso della creazione, e spira in fatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario»¹⁶.

Baudelaire unos decenios antes ya había insistido mucho en la importancia de la inteligencia para la creación artística, oponiéndose al ideal romántico de la inconsciencia del genio. Pero en Italia, fue Pirandello el primero asumir la función crítica del escritor ante la sociedad y ante su propio arte; por ello tuvo que soportar el completo rechazo de la cultura institucional del momento. Este es el motivo de que se preocupe tanto por separar cuidadosamente las actividades de la reflexión, insistiendo una y otra vez en la legitimidad de su arte. Su indecisión, más que justificable, no le impidió individuar un compuesto esencial en el arte moderna, que sin duda ha estado presente en la literatura desde sus orígenes, pero que en la modernidad se ha convertido en un elemento estable y operante, en parte explícita de la creación contemporánea.

Dicho componente, explícito en el arte moderno, según Pirandello, puede substraerse de la Historia de la Literatura anterior, de unos pocos autores que en el pasado, de forma implícita ya habían hecho uso del humorismo; el mejor ejemplo es Cervantes. Pirandello conocía *el Quijote* desde su juventud¹⁷, el personaje loco por enfrentarse a las injusticias de una realidad privada de los ideales caballerescos, que él profesa, dejará una huella profunda en su propia temática. ¿Cuántas veces encontramos en la obra pirandelliana el personaje loco que defiende, si no la verdad, al menos su parte de verdad? y por boca de 'folle e pazzi' nos hace entrar en las zonas secretas de nuestra subjetividad, poniendo en evidencia las contradicciones del espíritu.

Por supuesto, como el agrigentino afirma, la obra maestra de Cervantes, tan compleja y rica que le sobran adjetivos, es susceptible de ser analizada bajo muchos puntos de vista. Uno de los más difundidos es el contraste entre un mundo heroico y un mundo prosaico¹⁸. Otro es el adoptado en el ensayo de Pirandello con el fin de descubrir porqué el cómico se supera con el cómico mismo: las páginas 106 a 112 establecen una correspondencia entre los personajes de Don Quijote y Sancho con la experiencia vital de su autor. La génesis de la novela explica porqué produce en el lector el sentimiento del contrario típico del humorismo, aunque la descomposición intelectual no se haya efectuado dentro de la propia obra.

«Ma come si spiegherebbe la profonda amarezza che è come l'ombra seguace d'ogni passo, d'ogni atto ridicolo, d'ogni folle impresa di quel povero gentiluomo della Mancha? È il

¹⁶ Luigi Pirandello: *Op. cit.*, pág. 142.

¹⁷ En sus cartas de juventud Pirandello alude a Cervantes demostrando una lectura profunda de su obra capital; también era conocedor de una versión en dialecto de Giovanni Meli, *Don Chisciotii e Sanciu Panza, poema eroi-comicu*, que era capaz de citar de memoria. Cfr. Luigi Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma, 1886-1889*, Roma, Bulzoni, 1993.

¹⁸ Cfr. *L'Umorismo*, *op. cit.*, pág. 108.

sentimento di pena che ispira l'immagine stessa nell'autore, quando, materiata com'è del dolore di lui, si vuole ridicola. E si vuole così, perché la riflessione, frutto d'amarissima esperienza, ha suggerito all'autore il sentimento del contrario, per cui riconosce il suo torto e vuol punirsi con la derrisione che gli altri faranno di lui»¹⁹.

Cervantes ha escondido las causas que suscitan un estado de ánimo humorístico, pero implícitamente se encuentran en la materia prima de su creación. Por ello Pirandello acoge en su crítica el examen de elementos extratextuales, y concluye:

«L'analisi psicologica è il necessario fondamento della estetica. Io non posso intenderne la bellezza, se non intendo il processo psicologico da cui risulta la perfetta riproduzione di quello stato d'animo che il poeta voleva suscitare, nella quale consiste appunto la bellezza estetica»²⁰.

La modernidad de Cervantes radica también, como es sabido, en el diálogo con los personajes y en la mezcla entre mundo real y mundo ficticio. Todos los narradores posteriores han bebido de esta fuente, no sólo por haber leído las peripecias del caballero de la triste figura, sino por que éstas son la formulación de un espíritu nuevo y universal que se ha convertido en sustrato cultural, Américo Castro lo vio claramente en un artículo titulado precisamente «Cervantes y Pirandello»²¹.

Los procedimientos acuñados por Cervantes son imprescindibles en la poética pirandelliana; solo cuando el autor se sitúa en el mismo plano que sus personajes puede dar paso a otras voces, a lo que Bachtin ha denominado «la pluridiscursividad narrativa», que le ha consentido distinguir una línea literaria alternativa y carnalesca²².

Sería interesante confrontar la terminología de Bachtin a propósito del narrador plurívoco que recoge los puntos de vista de los personajes, creando una multiplicidad lingüística e ideológica en la novela, con los planteamientos e intuiciones sobre la psicología y el sentimiento del contrario de Pirandello. Pero siguiendo el tema fijado, nos limitaremos a traer aquí la reflexión

¹⁹ Luigi Pirandello: *Op. cit.*, pág. 111.

²⁰ Luigi Pirandello: *Op. cit.*, pág. 137. El concepto de belleza es aquí muy distinto al de las poéticas decimonónicas, ésta no es ya un canon armónico, sino el corpus con el que se transmite la expresividad del poeta, que asigna al arte un nuevo papel dentro de la cultura.

²¹ Américo Castro: «Cervantes y Pirandello» en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, págs. 477-485. «No creo que de modo voluntario Pirandello haya imitado a Cervantes. Después de todo ello es inesencial, luego que una forma de arte es lanzada genialmente por su inventor, el medio se impregna de su virtud, y donde menos se esperaría surge el reflejo eficaz del tema o del procedimiento. La literatura moderna debe a Cervantes el arte de establecer interferencias entre lo real y lo quimérico, entre la representación de lo sólo posible y de lo tangible. Se halla en él por primera vez el personaje que habla de él como tal personaje, que reclama para sí existencia a la vez real y literaria, y exhibe el derecho a no ser tratado de cualquier manera», pág. 480.

²² Michail Bachtin: *Estética e romanzo*, Turín, Einaudi, ed. 1992.

bachtiniana que relaciona el humorismo con la subjetividad y la pluridiscursividad. Según el crítico ruso, la característica de la palabra humorística es que está internamente dialogizada, en ella se concentran potencialmente varias voces y concepciones del mundo, de ahí que el narrador humorista se oponga al tradicional, e incluso juegue con él para acentuar la relatividad y objetividad de las formas. Bachtin señala que en la historia de la novela picaresca –dentro de la que incluye a Cervantes y Rabelais–, la interioridad humana solamente podía ser desvelada con la ayuda de un personaje marginal, un loco o un bufón, mediante el cual era lícito expresar la subjetividad en un mundo fuertemente codificado²³.

Es sorprendente que la línea de literatura dialógica trazada por Bachtin coincida en gran parte con la línea de literatura humorística esbozada sin rigor crítico por Pirandello en 1908. Encontramos así dos argumentos que refuerzan la tesis de Pirandello: el primero la adecuación del discurso humorístico para expresar una realidad multiforme, que era el objetivo de las nuevas poéticas de principios de siglo. El segundo que dicho discurso esté encarnado por un personaje grotesco, que confiere verosimilitud a una materia paradójica que simboliza la contradicción constante de la subjetividad.

Encaminando el discurso hacia la conclusión, podemos decir que el esfuerzo de Pirandello es meritorio por tres razones fundamentales. En primer lugar, por intentar explicar –si bien con una teoría negativa– la esencia del humorismo, es decir, del arte que él mismo componía, haciendo una cuidadosa distinción entre otras formas artísticas que contenían los rasgos de la parodia, pero que estaban creados con intencionalidades muy alejadas de su especial ‘sentimiento del contrario’. En segundo lugar por proclamar en este ensayo una poética en la que por primera vez tiene cabida la expresión de la individualidad psíquica, con sus patologías e incongruencias, pero también con la valorización del hombre desahuciado y solo en un mundo de máscaras, falso, carente de ideales y religión; así anticipa algunas propuestas vanguardistas. Y por último tiene el mérito de la revisión histórica, porque lejos que anunciar la invención de una fórmula original para el arte nuevo, se remite a los autores de los que ha aprendido y estudia los aspectos que en obras tan dispares pudieran tener en común una concepción humorística; descubre en Sterne, en Manzoni, en Cervantes una ficción auténtica que los asemeja, porque crea junto a los personajes un mundo en el que sólo ellos pueden actuar. Pirandello advierte que esta ha sido siempre un arte de excepción y así lanza la semilla de una historia de la literatura escogida, que no se clasifica por nacionalidades, épocas ni géneros, sino por la descomposición crítica propia del humorismo.

²³ Michail Bachtin: *Op. cit.*, págs. 120, 132, 310.

Referencias bibliográficas

- Anceschi, L. (1962): *Le poetiche del novecento in Italia*, Milán, Marzorati.
- Bachtin, M. (1979): *Estetica e romanzo*, Turín, Einaudi.
- Barilli, R. (1972): *La linea Svevo-Pirandello*, Milán, Mursia.
- Booth, W. C. (1986): *Retorica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- Borsellino, N. (1983): *Ritratto di Pirandello*, Bari, Laterza.
- Castro, A. (1967): «Cervantes y Pirandello» en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, págs. 477-485.
- Croce, B. (1950): *Conversazioni critique*, Bari, Laterza.
- Ferrario, E. (1978): *L'occhio di Mattia Pascal. Poética e estetica in Pirandello*, Roma, Bulzoni.
- Gioanola, E. (1983): *Pirandello la follia*, Génova, Melangolo.
- Grignani, A. A. (1993): *Retoriche Pirandelliane*, Nápoles, Liguori.
- Guglielmino, S. (1983): «Retroterra e implicazioni del saggio su 'L'Umorismo'» en *XIII Congresso Internazionale si Studi Pirandelliani*, Agrigento, pág. 10.
- Leone de Castris, A. (1971): *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza (ed. 1982).
- Munafò, G. (1982): *Conoscere Pirandello*, Florencia, Le Monnier.
- Pomilio, M. (1966): *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Nápoles, Liguori.

BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ