

“EL HUMORISMO” DE UN HUMORISTA

Los ensayos estéticos de Luis Pirandello no han alcanzado equivalente difusión a la del resto de su diversificada producción literaria. Tampoco la han alcanzado sus colecciones líricas de la mocedad, entre ellas *Mal giocondo* (1889) y *Pasqua di Gea* (1891). En cambio, los otros rubros de su nutrido balance bibliográfico han gozado de amplia publicidad: están así al alcance de cualquier lector sus cuentos y relatos —más de doscientos, algunos después teatralizados—, sus ocho novelas —famosa la titulada *Il fu Mattia Pascal* (1904)—, sus cuarenta y tantas piezas teatrales.

De uno de aquellos ensayos estéticos, *L'Umorismo*, hay buena versión castellana, debida a Enzo Aloisi y publicada aquí: Editorial “El Libro”, Buenos Aires, 1946. Pero, por razones que escapan a mi pesquisa, el volumen, o se agotó precisamente... o desapareció de las librerías. Si esto último es exacto, ignoro —aunque presumo— los motivos que originaron tan rápido escamoteo.

NEL MEZZO DEL CAMMIN...

Gran trabajador el escritor siciliano, a cuya producción total se discernió el Premio Nóbel en 1934. Lo recibió dos años antes de morir y fue para él como un adelanto, a cuenta, de gloria póstuma. Tal premio podía merecer, ciertamente, su diversificada producción literaria, abundante y valiosa. Coherente, además, pues las fundamentales ideas que ella contiene las había anticipado en la obra narrativa de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Y las completaría y ahondaría luego en la obra dramática de la ya bien entrada madurez.

Obra dramática iniciada al estrenar en 1910 *La morsa y Lumie di Sicilia*, cumplidos los cuarenta y tres años. Bullente creación la suya, principalmente como narrador y como dramaturgo. Logró ésta extraordinaria repercusión en Europa y América a partir de *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921).

Narrador y dramaturgo que varios críticos suelen enfrentar para dirimir cuál de ellos aventaja al otro. Opinan al respecto, desde sus connacionales Guido Ruberti (*Storia del teatro contemporaneo*) y Luigi Tonelli (*Il teatro contemporaneo italiano*) hasta el francés Benjamín Crémieux (*Panorama de la littérature italienne contemporaine*) y el inglés Walter Starckie (*Luigi Pirandello*). Contestes todos en que el arte y también el estilo del narrador anunciaban a un agazapado dramaturgo, destinado a triunfar en el escenario de nuestro siglo. Todo lo cual no impide —como apunta irónicamente Silvio D'Amico (*Il teatro italiano*)— que “entre los refinados esté en moda alabar, por sobre el Pirandello dramaturgo, al Pirandello cuentista y novelador”... Pueril afán el de frotar a contrapelo.

No he de insistir en el planteo correcto de este problema —ajustado ya al prologar mis traducciones de dos piezas teatrales del autor (*Il giuoco delle parti* y *La vita che ti diedi*)—, pero advierto aquí que ha de tenerse más en vista su obra dramática que su obra narrativa si se quiere entender el ensayo sobre el humorismo, aparecido en 1908. Porque precisamente el humorismo pirandeliiano plasmó en el teatro, con eficacia no superada por nadie, una especie escénica, el grotesco, en la cual combinó las esencias de su arte y consolidó los rasgos salientes de su estilo. Verdad es que en relatos, cuentos y novelas anteriores a 1910 aparecían esas esencias, pero en el teatro —dadas las connaturales peculiaridades del género— lograron mayor concentración y, derivadamente, más intensidad. Y aún ha de agregarse que la labor creadora de Pirandello, ya novelística, ya dramática, se amoldó de ordinario a los postulados expuestos en *L'Umorismo*. Lo corrobora la 2ª parte de dicho curso escolar, pues vale como corolario teórico de



Luis Pirandello

la precedente producción narrativa y como enunciado del teorema estético que, con altibajos demostrativos, continuaría desenvolviendo en su posterior producción teatral.

Al mediar 1908, dos años antes de irrumpir en el tablado de sus batallas y de sus éxitos, Pirandello, escritor, parece detenerse y pedir ayuda al profesor Pirandello, doctor alemán recibido en la Universidad de Bonn. Ha pasado el hito de los cuarenta, contempla el trayecto recorrido y otea el que querría recorrer. Este alto “nel mezzo del cammin” nos brinda *L' Uморismo*.

DE LA VIDA AL ARTE

Alto a mitad de camino: ocio del artista que cede plaza a la especulación del crítico. Aquietada transitoriamente su inspiración creadora, la reflexión adquiere ocasional preeminencia. Inspiración y reflexión: suerte de dualismo intelectual que se asemeja bastante al dualismo de “vivir y verse vivir”, omnipresente en la obra pirandelliana.

Del dualismo vivir y verse vivir, o a veces vivir y ver vivir, nace el humorismo tal como, con criterio restringido, lo concibe el autor. Porque para el autor la raíz del humorismo se hunde en lo humano, en lo más genuino y exclusivamente humano: la facultad razonadora, mediante la cual se analiza o descompone el propio sentimiento o los sentimientos ajenos. Nuestra inquietud no dimana, pues, del vivir mismo —animal de suyo—, sino del pensar sobre nuestra vida o sobre la vida del prójimo. En el hombre —nos dice Pirandello— “hasta de viejo perdura la *fiebre*: delira y no lo advierte. Es que no puede hacer a menos de adoptar posturas, una postura cualquiera, aunque sólo sea para sí, y se imagina una cantidad de cosas que necesita aceptar como ciertas para así tomarlas en serio”. Palabras entresacadas de *L' Uморismo* que confirman muchas similares de años anteriores. Por ejemplo, éstas de *Il fu Mattia Pascal* referentes a ese funesto privilegio humano de “sentirse vivir, con la bella ilusión consiguiente: la de asir como una

realidad fuera de nosotros este interno sentimiento de la vida, mudable y vario según los tiempos, los eventos y la fortuna''. Palabras que se adelantan a otras de 1910, escritas en primera persona por Pirandello: "Creo que la vida es una triste bufonada, pues sin poder saber ni indagar ni por qué ni de quién, sentimos siempre la necesidad de engañarnos a nosotros mismos con la espontánea creación de una realidad (una para cada cual y nunca igual para todos), la que, de trecho en trecho, se nos muestra vana e ilusoria. Quien ha comprendido el juego no logra ya engañarse; pero quien no logra ya engañarse, deja de sentir gusto y placer por la vida. Lleno está mi arte de compasión por todos cuantos se engañan, mas nada impide que de esta compasión derive una irrisión feroz contra el destino que así condena al hombre al engaño''. (Transcripción de D' Amico, obra cit.).

Como se advierte, concepción pesimista, leopardiana, de la vida. Inanidad de todo, aunque todo lo revistamos como mejor cuadra a nuestras falaces esperanzas. Que también son efímeras porque la conciencia se modifica incesantemente en el fluir de las horas y los días. Por esto la vida, triste bufonada, sólo merece contemplarse compasivamente.

Antes de publicar *L' Umorismo* —lo comprobamos con un ejemplo de 1904— y en las vísperas de subir al proscenio —lo comprobamos con la última transcripción—, Pirandello, escritor, había expresado su desazón de hombre ante la dolorosa mascarada de la vida. En su espíritu se aleaban elementos antagónicos y de su espíritu se destilaban hasta el papel cuando urdía cuentos y novelas. Elementos antagónicos: realidad e ilusión, tristeza y bufonería, meditación indagadora y sentimiento espontáneo. Fusión tragicómica, al fin, que acoge asimismo, entremezcladamente, lo racional y lo irracional de nuestro ser.

El arte de Pirandello se impregna gradualmente de esta concepción pesimista y tragicómica de la vida, sobre todo doblado el cabo del 900. De entonces en adelante su obra de narrador y, luego, su obra de dramaturgo, nos descubre cómo la realidad aniquila a la ilusión, cómo la tristeza recón-

dita se disfraza de bufonería aparente, cómo la meditación dise-
ca al sentimiento. Y, página tras página, brilla, temblorosa,
la sonrisa melancólica del autor.

En 1920 un periodista recoge la siguiente declaración de Pirandello: "Cuando uno vive, vive y no se ve a sí mismo. Ahora bien, haced que se vea en el acto de vivir, presa de sus pasiones, poniéndolo frente a un espejo: o queda atónito y desconcertado ante su propio aspecto, o desvía los ojos para no verse, o escupe indignado a su imagen, o, airado, alza el puño en ademán de destrozarla. Y si lloraba, ya no puede llorar, y si reía, ya no puede reír. En definitiva, nace forzosamente una desventura. Esta desventura es mi teatro" (Transcripción de Adriano Tilgher en *Voci del tempo*). Pero no únicamente su teatro, sino su íntegra obra literaria. Bastaría comparar parejas: por ejemplo, las piezas teatrales que piden su tema y su título y hasta buena parte de su asunto o trama a los cuentos homónimos: *Lumie di Sicilia*, *La giara*, *L'imbecille*, *Pensaci*, *Giacomino!*, *Tutto per bene*, etc.; o *Il berretto a sonagli* en parangón con el cuento *La verità*; *Il giuoco delle parti*, con *Quando s'è capito il giuoco*; *Così è (se vi pare)*, con *La signora Frola e il signor Ponza*; *Sei personaggi*, con *La tragedia d' un personaggio*; *Non si sa come*, con *Nel gorgo*, etcétera.

Y aunque varían los asuntos de sus cuentos, novelas y obras dramáticas, en la mayoría de unos y otras el tema central es esta desventura del hombre, disociado o infinitas veces parcelado en su personalidad, cambiante en la ininterrumpida fluencia del tiempo, recluso en el ineludible aislamiento de su yo y condenado a no poder adueñarse intelectivamente de cuanto lo rodea porque eso que lo rodea —tal como él alcanza a verlo— constituye apenas su *realidad*, jamás contrastable con las *realidades* que los otros se forjan.

Esta desventura de verse vivir se refleja en el espejo cuando cualquiera observa su físico. Es uno de los tópicos pirandellianos, habitual en su obra narrativa, presente de nuevo en *L'Umorismo* y algo utilizado en su teatro. De ahí la calificación

que a su teatro aplica Tilgher, “teatro del espejo”, objetable como todas las calificaciones, pues éstas reducen la elaborada complejidad del arte a la simplicidad frágil de una etiqueta. Pero el espejo pirandelliano —nos lo prueba *L’Uumorismo*— ha de admitirse en su más amplia acepción. No es sólo el azogado cristal ante el cual dialoga Laudisi en *Così è (se vi pare)*. Lo son también los retratos pretéritos que aparecen en *Enrico IV* y en *Come tu mi vuoi*. Y sucedáneo del espejo es la mimesis que del drama de los *Sei personaggi* ensayan, en su presencia, los actores de la compañía. Y de espejo oficia la repetición, mediante parlamentos explicativos, de la conducta de Ersilia Drei en el 1er. acto de *Vestire gli ignudi*; y la visión que los demás tienen de Martino Lori, después revelada a éste de improvviso al finalizar el 2º acto de *Tutto per bene*; y la autocontemplación de Baldovino en *Il piacere dell’ onestà* o la de Leone en *Il giuoco delle parti*.

Ante esos espejos, materiales o inmateriales, accionan los personajes de Pirandello. Se ven vivir física y espiritualmente. Reflexionan, pues, sobre sí mismos y esta reflexión los turba o los paraliza. Ya no viven despreocupadamente como antes vivían. Y viéndolos así, su creador —que es un humorista— sonríe melancólicamente. Porque para Pirandello, la conciencia de los demás —donde nos “fijamos” en cien mil “formas” distintas y cambiantes— también es un turbio y desfigurador espejo. Tan turbio y desfigurador como lo es nuestra conciencia cuando intenta, fallidamente, autoenfocarse. Vivimos ignorando a los otros. Vivimos ignorándonos. Y pese a estas limitaciones, sólo por ser hombres —es decir, racionales—, sufrimos el tormento de vernos vivir.

Nada nos clarifica la lógica, “maquinita infernal” de la cual a través de toda su obra habla sarcásticamente Pirandello. Es una “especie de bomba aspirante, dotada de filtro, que comunica el cerebro con el corazón” y que nos provee de abstracciones o ideas. Con éstas nos aquietamos momentáneamente. Apenas momentáneamente, porque en seguida advertimos que de la vida no tenemos “una noción absoluta, sino un sentimien-

to mudable y vario". Pasaje de *L'Umorismo* en que el autor plagia, casi con idénticos términos, la disertación de Anselmo, Paleari, personaje, desarrollada en el capítulo XIII de *Il fu Mattia Pascal*.

Aunque Pirandello no hubiese formulado declaraciones personales como algunas que ya conoce el lector y aunque no hubiese publicado *L'Umorismo*, de su obra de narrador y dramaturgo se induciría que contempla las actitudes humanas, no para reproducirlas veristamente, sino para desmenuzar los sentimientos guadores de esas actitudes y para examinar tales sentimientos a la luz de una cautelosa y pertinaz reflexión. De su obra de narrador y de dramaturgo surge así, transparente, la bivalencia trágica y cómica de las actitudes humanas y en dicha bivalencia basa Pirandello su visión humorística de la vida: queda ésta reducida, siempre, a tragicomedia. Pero tragicomedia renovada, según veremos a renglón seguido.

EL GROTESCO, EXPRESION DE HUMORISMO

No es la de Pirandello —insisto— una visión verista, hecha a fuerza de calco y taquigrafía, sino una visión humorística de la vida, una concepción subjetiva de la tragicomedia humana que colora uniformemente su arte. Con la uniformidad —acéptese tan fácil paradoja— de sus constantes disonancias.

Ferdinando Pasini, en *Luigi Pirandello (come mi pare)*, pretende distinguir el grotesco del humorismo: yuxtapone aquél lo trágico y lo cómico; éste los fusiona. Distinción errónea si no me equivoco, que conserva aún cierta herencia romántica, o, por lo menos, huguiana. Pues no se trata hoy, en nuestro siglo, de lo grotesco como categoría estética, a la par de lo bello o lo sublime. Se trata del "grotesco" como especie teatral. Y en esta especie teatral mézclanse íntimamente los elementos antinómicos, a diferencia de lo que ocurría en el drama romántico, donde sólo se asistía a la alternancia de lo cómico y lo trágico.

Si con la designación de grotesco quiere individualizarse una especie diversa de otras anteriores —el drama inglés isabelino, la tragicomedia española clásica, el drama romántico—, su principal rasgo definidor consiste en la simultaneidad de lo trágico y lo cómico. Simultaneidad importa fusión. Y esta fusión, rasgo definidor del humorismo para Pirandello y para el propio Pasini, origina en el escenario una especie denominada “el grotesco”. ¿Podría negarse que esa simultaneidad o fusión se percibe en piezas como *Il berretto a sonagli*, *La patente*, *Il giuoco delle parti*, *La signora Morli*, *una e due?* . . . De ellas puede decirse lo que en *L' Umorismo* dice Pirandello del *Quijote*: que “a través de lo propiamente cómico, volvemos a hallar el sentimiento de lo contrario”. Acaso porque en el autor, durante la concepción de la obra, se ha producido también “un fenómeno de desdoblamiento”. ¿Cuál? El de compadecer riendo o, sin juego de palabras, el de reír compadeciendo. Como que el humorismo —nos lo dice Pirandello— puede muy bien solicitar su lema a Giordano Bruno: “In tristitia hilaris, in hilaritate tristis”.

Nótese, por fin, hasta qué punto son aplicables a los grotescos pirandelianos estos párrafos de *L' Umorismo*: “En la concepción de toda obra humorística la reflexión no se oculta, no permanece invisible, es decir, no se convierte casi en una forma del sentimiento, casi en un espejo donde el sentimiento puede contemplarse, sino que se le planta en actitud de juez, lo analiza desapasionadamente, descompone sus imágenes. De este análisis, de esta descomposición surge otro sentimiento, que podría llamarse —y que yo efectivamente llamo— *el sentimiento de lo contrario*.” Rechazamos, pues, la aludida distinción de Pasini y sostenemos que el grotesco pirandiliano es, cabalmente, una expresión teatral del humorismo de Pirandello. No ya sucesión de lo trágico y lo cómico, como en el drama romántico o, después, en el drama realista —ambos con personajes macizos, de definido carácter—, sino coexistencia de los dos elementos antitéticos. Por esto la sonrisa del autor y nuestra sonrisa de espectadores se humedecen de congoja

cuando Micuccio, en *Lumè di Sicilia*, y Toti, en *Pensaci, Giacomino!*, desahogan ridículamente su dolor. Vemos disociados a estos personajes, tan diferentes de los firmes y rectilíneos que nos ofrecía el verismo, fiel siempre a su ideario positivista. Vemos el rostro de Micuccio o el de Toti bajo la respectiva máscara mundana. Duplicidad del ser que Luigi Chiarelli exhibió en *La maschera e il volto* (1916), título feliz para un grotesco.

Pirandello nos muestra bifurcada la conciencia de sus agonistas, cuyos estados espirituales bivalentes —los del yo profundo en pugna con los del yo superficial—, adquieren máxima tensión en situaciones que, por su ambigüedad, tienen también muy bivalente sentido: “herma bifronte que ríe por una cara del llanto de la cara opuesta”.

De ahí que me permita repetir lo dicho en mi *Panorama del nuevo teatro*: “Al disociar los caracteres, el grotesco refleja la tendencia antipositivista de hoy. Y evidencia en los autores que lo cultivan una postura disconformista porque la deshumanización de los tipos les permite atacar, desde el tablado, los prejuicios sociales. Y véase cómo el grotesco a la manera de Pirandello llega, por otra vía, a empalmar con la comedia a la manera de Shaw”. Coincidencia de sátira y humorismo que allí trato de demostrar y que aquí sólo enuncio.

“L’UMORISMO” DE UN HUMORISTA

Es interesante la ojeada histórica que contiene la 1ª parte de este libro y hay en ella observaciones que se explayan y rematan en la 2ª. Pero es esta 2ª parte la que, en función de la total obra novelística y dramática de Pirandello, adquiere mayor significación para la posteridad.

Algunas de sus fuentes doctrinarias están muy a la vista porque el autor cita, entre otros, a Juan Pablo Richter, a Francisco De Sanctis, a Alberto Cantoni, a Juan Alfredo Cesareo, de quienes utiliza sugerencias y puntos de mira. También perdura, reiteradamente, el recuerdo de Manzoni, en particular

el de aquel su imperecedero don Abbondio que tantas veces menciona Pirandello en 'la propia producción narrativa y teatral.

No todos los estudiosos suscribirían, sin presumibles objeciones de conjunto o de detalle, cuanto el autor expone sobre el humorismo y en torno del humorismo. Mas podrían entibiarse muchas discrepancias si se considerara que en la historia literaria mundial no es posible hablar de un humorismo único y sí, más bien, de humoristas. Cada cual, dentro de lo cómico genérico, nos da del mundo una visión subjetiva, que tal es al fin la ambición filosófica del humorista perfecto. Con ventaja en este caso para Pirandello, crítico, porque Pirandello era humorista antes de *L' Umorismo* y lo volvió a ser al día siguiente de publicar su ensayo, como ya queda dicho.

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

Pirandello, crítico —digo—, era humorista antes de *L'Umorismo* y volvió a serlo al día siguiente de impreso su ensayo. Y bien pronto llevó al teatro su personal concepción del humorismo. Véase si no: quien en esas páginas en 1908 se refiere a “la vanidad de parecer diversos de lo que somos” y al afán de rehuir “todo análisis que al descubrir nuestra vanidad provocaría la punzada de la conciencia y nos humillaría a nuestros propios ojos”, es el autor de *Il berretto a sonagli* (1917) y de *Vestire gli ignudi* (1922). Quien afirma que “sentimos con afectos y razonamos con pensamientos que tras un largo olvido están oscurecidos, apagados, cancelados en nuestra conciencia actual, pero que un choque o una agitación repentina del espíritu pueden reavivar, mostrando en nosotros latente otro ser insospechado”, es el autor de *La signora Morli, una e due* (1920). Quien asegura que “cuando un poeta logra dar auténtica vida a su criatura, ésta vive tan independiente de él que podemos imaginarla en otras situaciones en las que su autor no pensó colocarla, y la veremos obrar así según las íntimas leyes de su propia vida, leyes que ni el autor habría podido violar”, es el comediógrafo de *Sei personaggi in cerca d' autore* (1921). Quien nos habla de nuestra vulgar existencia consuetudinaria y, luego, del conturbador silencio íntimo que nos atribula al meditar sobre la vida humana y aproximarnos a los “abismos del misterio”, desde cuya hondura enloquecedora aquella existencia vulgar se nos antoja apenas “mecánica fantasmagoría”, es el tragediógrafo de *Enrico IV* (1922). Quien asevera que “cada uno de nosotros alberga cuatro o cinco almas que luchan entre sí: el alma instintiva, el alma afectiva, el alma moral, el alma social”, es el autor de cuarenta y tantas obras teatrales —desde *Ma non è una cosa seria* (1918) hasta *Non si sa come* (1935)— en que se dramatiza el tema de la personalidad múltiple. A veces con atisbos freudianos —ya insinuados en *L'Umorismo*—, a veces por influencia, relativa, del freudismo triunfante.

Estos y otros motivos de especulación para el crítico de *L'Umorismo* fueron incitaciones de creación literaria para el

artista que componía cuentos, novelas y grotescos. Motivos e incitaciones que anidaban en su profundidad espiritual, donde —debido a causas personales, de formación intelectual y de época— palpitaba una concepción tragicómica, es decir, humorística de la vida. Verdad que en ocasiones su humorismo se aliaba con la sátira —así en *Pensaci, Giacomino!, La patente, L' uomo, la bestia e la virtù, L' imbecille, La signora Morli*—, pero era eventualmente y entonces hasta el Pirandello imperturbable sentía indignación... como cualquier satírico predicador. Indignación efímera porque el humorista que llevaba dentro solía instarle a comprender y perdonar las flaquezas humanas y, consiguientemente, a reír —o sonreír— compadeciendo. Reaparecía entonces el “sentimiento de lo contrario” instilando su acíbar en la comicidad ridícula de una situación o contorsionando estrafalariamente a un personaje adolorido.

No alternancia de los contrarios, o “armonía de los contrarios” sucesivos como decía el Hugo de *Cromwell*, sino complejo proceso de simultáneas adversas valencias, que es privativo del humorista, según Pirandello, y no caracteriza ni al autor cómico, ni al ironista, ni al satírico.

Repase el lector *La caverna del humorismo* de Pío Baroja, libro publicado en 1919, y le sorprenderá ver al escritor vasco tan cerca del siciliano. Máxime, si repara en sus desemejanzas temperamentales y en sus notorias disparidades artísticas. Sospechará acaso que se trata de uno de esos fenómenos de sincronismo intelectual, registrables en todos los períodos históricos. Me permito señalarlo como sincronismo y lo hago con unas pocas citas barojianas: “¡Humorismo! Risa del espíritu serio, reflexión de la jovialidad, visión binocular del cosmos...” (pág. 72). “Otra de las raíces del humorismo es un comienzo de desdoblamiento psicológico que existe en todos los hombres. El que la conciencia pueda tener transformaciones súbitas en

sus estados, y el que lo que parece grave e importantísimo en el momento actual pueda ser considerado al poco tiempo o instantáneamente como cosa sin trascendencia, es un motivo constante de humor” (pág. 226). “El no reconocerse a sí mismo es frecuente en el hombre de pensamiento; en cambio, el hombre de voluntad se encuentra siempre consecuente, cuando se mira en sus acciones o cuando se mira en un espejo. De una manera o de otra se dice: “Así soy yo, no puedo ser de otro modo” (págs. 238/39).

También Baroja alude al “guardarropa de la retórica” —el de “la elocuencia” es una de las fórmulas pirandelianas que usa en *L’ Umorismo* y da título a uno de sus relatos (vol. XI de las *Novelle per un anno*)—, también recalca la tendencia disociadora del humorismo, también asigna al humorista un fondo de sentimentalidad y de benevolencia para con el prójimo, etcétera.

Algún lector dirá que los conceptos vertidos por Baroja se parecen demasiado a los de Pirandello, aunque el autor de *El tablado de Arlequín* y otros libros gemelos —entre ellos *La caverna del humorismo*—, más se distinguió por su arisca originalidad que por la cómoda aceptación de lo ajeno, y aunque el plagio sea difícilmente conjeturable, pues el cuasi anonimato de Pirandello lo impedía entre los años 1908 y 1919. En dicho lapso, anterior a la *Revista de Occidente*, creo que cualquier escritor español leía a D’ Annunzio, pero ninguno leía a Pirandello...

Téngase en cuenta, repito, que el ensayo sobre el humorismo fue originariamente un curso dictado por el profesor Pirandello en el Instituto Superior del Magisterio Femenino de Roma. Quizá por eso su sintaxis no puede elogiarse. Quizá por eso su exposición, reiterativa en apreciaciones y pormenores, se vuelve machacona en distintos pasajes y digresiva en varias páginas. Parece un ensayo más hablado que escrito.

Sin embargo, no ha de negársele importancia dentro de su diversificada obra literaria, porque *L' Umorismo* nos da la clave del arte pirandelliano. Ya que, aquietada transitoriamente la inspiración creadora, adquirió para Pirandello ocasional preeminencia la especulación estética desarrollada en el aula, como si el artista acallara durante breve lapso a sus personajes y quisiera disertar él, ensayista. Pero el ensayista —quedado demostrado— se adueñó de ideas y frases que acuñaron ciertos personajes de sus anteriores relatos, cuentos y novelas y que, bien pronto, repetirían ante el público los de sus piezas teatrales. Con lo cual Pirandello, narrador, era saqueado muy desvergonzadamente en 1908 por el profesor Pirandello. Y, luego, Pirandello, dramaturgo a partir de 1910, saquearía sin escrúpulos de conciencia a Pirandello, narrador, y también al profesor Pirandello.

Unos fragmentos de su *Taccuino segreto* —reproducidos por el “*Amanacco Letterario Bompiani*” (1938) a poco de morir el autor— refuerzan, como para sí, su personal concepción del humorismo: generado el humorismo “por el sentimiento de lo contrario —dice—, genera asimismo el sentimiento de lo contrario”. Dimana, pues, este vaivén antinómico de una súbita reacción del ánimo y se nos muestra así como causa y, además, como efecto del humorismo. “Cuando —agrega Pirandello— ante una figuración cómica os sentís conmovidos, es decir, cuando se genera en vosotros el sentimiento de lo contrario, estáis ante una expresión humorística”. Líneas que resumen su visión tragicómica de la vida. Y tal visión tragicómica tiende a transformar el drama romántico y el drama realista-naturalista del siglo XIX en otra especie teatral: el grotesco del siglo XX. Expresión de honda angustia vital entre dos guerras.

JOSE MARIA MONNER SANS