

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA, ITALIANA Y ÁRABE.

FACULTAD DE LETRAS

UNIVERSIDAD DE MURCIA

**EL ENSAYO LITERARIO EN ORTEGA Y GASSET Y
PIRANDELLO**

M^a Belén Hernández González

Director: Dr. José Antonio Trigueros Cano.

RESUMEN

La tesis doctoral presentada, EL ENSAYO LITERARIO EN ORTEGA Y GASSET Y PIRANDELLO, pretende analizar parte de las obras ensayísticas de José Ortega y Gasset y Luigi Pirandello, dentro del ámbito de estudios de la Literatura Comparada.

Los textos han sido seleccionados atendiendo a un criterio cronológico y temático que ha limitado la investigación a los siguientes ensayos: de Luigi Pirandello *L'Umorismo* (publicado en 1908); de Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914), *Idea sobre novela* (1924) y *La deshumanización del arte* (1925).

La faceta ensayística de Pirandello es la menos conocida en los estudios de filosofía italiana españoles, por lo cual se ha evitado la revisión de Pirandello como dramaturgo y narrador, restringiendo las referencias a otros géneros cultivados por el escritor siciliano a los aspectos de su poética humorística que pueden verificarse en otras obras.

Por otra parte, los ensayos escogidos de la obra orteguiana, corresponden a la temática estética y de teoría literaria; por lo que el análisis se ha circunscrito a estos dos lados de la producción de Ortega, relacionables con el ensayo pirandelliano. Las consideraciones del autor español como político, sociólogo o filósofo, han tenido una importancia secundaria para este trabajo.

La elección del argumento de la tesis parte del presupuesto de que los estudios comparativos no se limitan a una constatación de puntos comunes o de influencias entre autores de distintos países. Sino de que, por el contrario, los resultados de una investigación sobre obras de dos autores que no establecieron relaciones de contacto, puede ser muy interesante para estudiar las variantes y las coincidencias ideológicas y estéticas de un determinado periodo y género literario, y de su función dentro de la Historia de la Literatura.

La metodología seguida en este trabajo ha asumido no sólo las posibles afinidades entre ambos escritores, sino también las diferencias de la estructura profunda de cada uno de los ensayos comparados. Se ha tomado como punto de partida una temática estética similar, pero el desarrollo de la investigación se ha conducido hacia la observación de los distintos tratamientos creativos de ambos autores.

Para ello hemos distinguido dos procedimientos analíticos complementarios: en la primera parte se han estudiado los textos, desde una perspectiva sincrónica e interna, en la que se analizan los aspectos compositivos y estructurales de las obras, así como las características específicas de cada ambiente, por separado.

ÍNDICE

0- INTRODUCCIÓN.....	5
* Breve panorama de la teoría literaria comparativa.....	7
I- DELIMITACIÓN DEL ENSAYO DENTRO DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.....	33
I.1 Ensayo, género menor.....	37
I.2 'L'Umorismo' de Pirandello como ensayo literario.....	51
I.3 Tres ensayos de Ortega y Gasset.....	72
I.3.1 <i>Meditaciones del Quijote</i>	72
* Una carta a Unamuno	84
* Dos aspectos compositivos	97
* Los temas de <i>Meditaciones</i>	107
1) Meditación Preliminar.	
2) Meditación primera.	
I.3.2 <i>Ideas sobre la novela</i>	166
* Agotamiento temático de la novela.....	172
* El género moroso	178
* La novela hermética	187
I.3.3 <i>La deshumanización del arte</i>	194

* El arte nuevo no se entiende	196
* Evasión de la realidad	213
* Ruptura e ironía	221
I.4 El problema de los géneros literarios: Ortega y Pirandello versus Croce.....	226
I.4.1 <i>Ortega, Croce y los géneros literarios.....</i>	234
I.4.2 <i>El discurso pirandelliano frente al "cancello di ferro"</i>	243
II- LA ELECCIÓN DE MODERNIDAD EN LOS ENSAYOS DE PIRANDELLO Y ORTEGA	255
II.1 El humor, la ironía y el cómico, códigos trasgresores de lenguajes e ideologías.....	257
II.1.1 <i>Formas del cómico: ironía y humor.....</i>	272
* Ironía socrática	274
* Ironía romántica	277
* Del subjetivismo al idealismo	281
II.1.2 <i>Lo cómico moderno</i>	285
* Farsa pirandelliana	286
* Ironía y hermetismo	296
II.2 Belleza, verdad y realidad	310
* El problema de la historia	310
* La verdad filosófica	318

* El arte y la realidad	325
II.3 Desarrollo e importancia de la Psicología.....	333
* Psicología como "recherche" de lo irracional	333
* Psicoanálisis del poeta	343
* "A menti é ´n filu di capiddu".....	352
II.4 La retórica y el discurso persuasivo	358
II.4.1 <i>Retórica y antirretórica</i>	363
II.4.2 <i>La cuestión lingüística</i>	370
III. TIPOLOGÍA CONTACTUAL-EXTERNA Y RECEPCIÓN LITERARIA.....	378
III.1 Perfiles biográficos	379
* Breve cronología de Ortega y Pirandello	380
III.2 La recepción literaria	402
* Pirandello en España	404
* Recepción de Ortega en Italia	408
* Ediciones de las obras de Pirandello en circulación en España	412
* Ediciones de las obras de Ortega y Gasset que circulan en Italia	415
- CONCLUSIONES	417

- BIBLIOGRAFÍA	431
Obras de Ortega y Gasset	431
Obras de Pirandello	432
Bibliografía general	435
- APÉNDICE	
* Apuntes sobre la génesis compositiva de <i>L'Umorismo</i>.....	485
* Traducción de un artículo prehumorista	494

INTRODUCCIÓN

En la presente introducción me propongo explicar la génesis de este trabajo, así como la metodología científica que se desarrollará en él.

El argumento "Ortega-Pirandello" me fue propuesto casi como un desafío intelectual que acepté con más modestia que temeridad, consciente del riesgo que entraña adentrarse en el estudio de dos figuras del calibre de estos autores, que constituyen casi una institución en las respectivas culturas española e italiana; pero también, al mismo tiempo, movida por la viva curiosidad de averiguar qué sucedería al cotejar parte de sus obras.

Joaquín Arce inicia su estudio "*Literaturas Italiana y Española frente a frente*" con estas palabras:

*"Si merece la pena insistir precisamente entre estas dos culturas literarias, la española y la italiana es porque creo que se ha exagerado el tópico de la hermandad, del parecido; pero ni su historia ni sus manifestaciones vitales o artísticas ni su psicología actúan siempre en sentido paralelo. Los juicios de contraste en este caso, precisamente por esa presunta y discutibilísima afinidad en la estructura profunda, resultan más válidos, más efectivos y definitorios."*¹

¹ARCE, J. *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa Calpe 1982. Pág. 13.

Aunque este trabajo tiene un carácter distinto de la obra citada, el punto de arranque queda perfectamente definido en ese párrafo. Se han llevado a cabo, con más o menos fortuna, numerosos estudios comparativos entre las literaturas italiana y española, tanto en el campo de la historiografía general como en monografías que analizan una relación personal entre dos autores o escuelas. Pero no es tan frecuente que estos estudios pongan de relieve las diferencias y no sólo las concomitancias entre los textos tratados; es en el contraste de lo comparado donde quedará delimitada la poética de cada escritor y la forma en la que ésta ha repercutido en el ámbito cultural de su momento histórico, es desde aquí también desde donde podemos alargar el análisis literario hasta llegar a consecuencias más esclarecedoras.

El lector que ahora se acerque a juzgar estas páginas se preguntará, sin duda, cómo pueden compararse José Ortega y Gasset y Luigi Pirandello; también lo hice yo, y precisamente para no excluir las diferencias y evitar en lo posible los peligros de esta empresa, quizá pretenciosa para cualquier doctorando; he creído necesario hacer un breve repaso de las teorías más importantes de la Literatura Comparada moderna, a fin de establecer un criterio claro de aproximación a las obras.

BREVE PANORAMA DE LA TEORÍA LITERARIA COMPARATIVA.

Actualmente la Literatura Comparada es una rama de estudios reconocida en numerosas universidades, sin embargo su concepto ha sufrido redefiniciones casi constantes desde su aparición.

En el ámbito hispánico es de obligada referencia para tener una visión adecuada del comparativismo y de sus aplicaciones, la obra de Claudio Guillén, "*Entre lo Uno y lo Diverso*"². Allí se caracteriza a la Literatura Comparada como una forma de exploración intelectual que desea superar los nacionalismos culturales, "... *un diálogo prometedor entre ciertas estructuras recurrentes o fundamentales que se dan en distintas literaturas a lo largo del tiempo, por un lado, y por otro el cambio, la evolución, la historicidad -necesaria y deseable- de la literatura y de la sociedad*"³. Guillén no cree que el análisis de un grupo de textos (que satisfaga determinadas características teóricas), sea capaz de conformar a una literatura. Según él, ya no es posible defender la unicidad de la literatura nacional, puesto que ésta quedaría reducida a una teoría totalizadora, y la Literatura Universal a una suma de estas literaturas nacionales. Por tanto, en el análisis comparativo no se puede excluir ni la

²GUILLÉN, C., *Entre lo Uno y lo Diverso*, Barcelona, 1985; esta obra sirve de guía básica para nuestro repaso de la teoría literaria comparada. Y, en la medida de lo posible, citaremos desde fuentes directas a los autores que Guillén estudia en este volumen.

³Íd.íd. págs 14 y 31.

individualidad ni la perspectiva unitaria, sino que debemos mantener ambas en una *relación dialéctica*⁴.

Los primeros intentos de hacer Literatura Comparada son fruto de una serie de conceptos nuevos que tuvieron su origen a finales del siglo XVIII, fue entonces cuando surgió la idea de "nación" y "nacionalismo" y con ella la de "literatura nacional". El espíritu positivo que, propiciado por el desarrollo de las ciencias, culminará en el siglo XIX, desplaza el modelo natural al terreno del arte. Así para alcanzar la perfección en el arte se hace necesario que la obra sea un todo orgánico en el que cada parte funcione como los miembros de un ser vivo. Paralelamente la ciencia se ocupa de establecer categorías histórico-literarias, que integran cada literatura nacional, para que el conjunto de todas ellas venga a considerarse literatura universal. Goethe contempla ya la existencia de unas literaturas nacionales que forman la "literatura del mundo"⁵ (Weltliteratur), y que son patrimonio común de la

⁴Íd. íd. pág. 28-34.

⁵ La prodigiosa personalidad de Goethe situada entre el clasicismo y ese naciente romanticismo que conscientemente él detestaba, hizo que sus reflexiones, aún sin conformar un sistema filosófico completo, ejercieran una enorme influencia entre sus contemporáneos y los autores y pensadores posteriores. Después de su muerte, sus secretarios, Eckerman y Priemer, publicaron parte de estos pensamientos, aparecidos parcialmente en revistas y obras, con el título de "Sentencias en Prosa". Entre estas máximas se encuentran numerosas referencias a la Literatura y algunas a la distinción entre literatura nacional y universal. Así en su obra "*Los años de peregrinaje de Guillermo Meister*", encontramos: "El teatro alemán se encuentra en su etapa conclusiva, en la que se ha difundido una cultura tan universal, que ya no puede pertenecer a ningún lugar concreto, ni partir de ningún punto en especial"; "Ahora empieza a formarse una literatura universal, haríamos bien en meditar sobre ello"; "La singularidad de la expresión es el principio de todo arte. Pero cada nación tiene una especificidad propia, distinta de las características generales de la humanidad, que en un principio quizá nos repugne, pero que al final, si cediésemos y nos entregásemos a ella, podría dominar y sofocar nuestra propia y peculiar naturaleza." (pág 175, 176, 181 de la edición española de Juan del Solar "Goethe, Máximas y Reflexiones").

Goethe fue el primero en apreciar la universalidad del espíritu humano y de la literatura como expresión artística del mismo, en oposición con las peculiaridades y diferencias de cada comarca.

Humanidad. La vuelta al clasicismo hace prosperar las tendencias al cosmopolitismo y al afán de unidad de la literatura en la época romántica.

Hacia 1900, después de la realización de historias nacionales y plurinacionales en distintos países europeos, hubo finalmente unanimidad suficiente en los principios teóricos, para establecer la Literatura Comparada como disciplina académica. Francesco de Sanctis⁶ ocupó la cátedra de Literatura Comparada en la Universidad de Nápoles en 1871 y Arturo Graf⁷ ocupó la de Turín ese mismo año. Villemain⁸, en la Sorbona, fue uno de los pioneros en este campo; en el curso dictado en 1828 decía que deseaba mostrar, a través de un cuadro comparado, lo que el espíritu francés había recibido de las literaturas extranjeras y lo que ésta les había devuelto. En 1886 Max Koch⁹ insertó la Literatura Comparada en la Universidad de Breslau. En Lyon la

⁶ F. de Sanctis fue nombrado en 1863 profesor de Literatura Comparada en Nápoles. En 1865 abandonará la cátedra para dedicarse a la política, pero volverá a ocuparla de 1871 a 1877 y dará una enseñanza de generosas miras, orientada ante todo hacia la literatura italiana. Expuso sus principios críticos en obras de un carácter no enteramente teórico como en: *Saggi Critici* (1866), que recoge artículos escritos en Turín y Zurich. Su obra más importante y extensa fue la *Storia della letteratura italiana* (1870-71).

⁷ A. Graf, también poeta y erudito en varias lenguas. Inauguró un comparativismo positivo, sin renunciar a audaces paralelismos. Es autor de numerosos estudios, entre ellos: *Foscolo, Manzoni, Leopardi* (1888), *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel sec XVIII* (1911).

⁸ Villemain impartió en la Sorbona, durante el semestre de verano de 1828 y durante el semestre siguiente, un "Cours de Littérature française" del que en 1828 y 1829 se publicaría una parte, tomando como base apuntes taquigráficos revisados. En él trata de las influencias mutuas entre Inglaterra y Francia, y de la influencia francesa en Italia durante el siglo XVIII.

⁹ Max Koch fundó en 1886 "Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", primera revista importante que llevará aneja la colección de los "Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" (1901-1909) que terminaría de publicarse en 1910. Su posición entra ya dentro de la Literatura Comparada considerada como ciencia, reuniendo por primera vez las dos orientaciones de investigación de entonces: el estudio de las influencias y el de los temas y motivos.

cátedra fue creada por Joseph Texte¹⁰ en 1897. En esta época el objetivo era crear los estudios, más que realizar programas en los departamentos.

En América el proceso fue similar. En 1887 Harvard creó un puesto para A. R. Marsh, que enseñó en los grados de diplomatura y licenciatura; estos cursos abarcaban ya espacios geográficos e históricos que pondrían las bases para estudios sucesivos. La Universidad de Columbia propuso una cátedra similar a Georges Woodberry en 1899. Mientras Europa mantuvo la paz, a principios de siglo, otras cátedras se crearon en Estrasburgo (1918), Collège de France (1925), y Leipzig (1927).

En los años veinte, a pesar de las últimas contribuciones de Baldensperger y Carré, el comparativismo sufre una "crisis", se hacen estudios comparativos sobre cualquier cosa y con dudosos criterios. El hecho de que los primeros profesores de literatura comparada no estuvieran doctorados en el tema era inevitable, puesto que prácticamente no había sitios donde formarse, excepto quizá en las escuelas de estudios comparativos romances. Este campo fue cultivado frecuentemente por hombres provenientes de zonas fronterizas, pero el deseo de establecer un diálogo entre naciones se veía a veces estorbado o distorsionado por el ferviente nacionalismo de la época y situación.

Curiosamente será sólo después de la Segunda Guerra Mundial cuando tomen cuerpo los estudios de lenguas extranjeras que darán a la disciplina una

¹⁰ J. Texte escribió su tesis *Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire* en 1895. Al año siguiente es nombrado profesor de Literatura Comparada en Lyon, la primera cátedra francesa. Texte morirá prematuramente en 1900. Ferdinand Baldensperger, con su obra *Goethe en France* (1904), fue su sucesor antes de llegar a la Sorbona en 1910.

imprescindible base lingüística. Harvard empezó a reanimarse con las investigaciones de Harry Levin, y pronto se unieron a ésta las universidades de Berkeley, Indiana, Yale, New York, Oregón etc. Entre 1957 y 1967 los estudios comparativos se vieron incrementados en un 600%. Se fundó la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC), que en su Segundo Congreso, en septiembre de 1958, puso en discusión las contribuciones hechas hasta el momento en esta materia, tanto en Europa como en América.¹¹

Claudio Guillén establece una separación entre lo que él denomina "hora francesa" y "hora americana"¹². En el primer periodo, arrancando de las literaturas nacionales, se hacían estudios de influencias, trasmisión, comunicación, tránsito ... el punto de partida solía ser un autor que ha influido en otros o que ha creado escuela. A esta época pertenece el intento de Paul Van Tieghem de distinguir entre Literatura General y Comparada; según él, dicho en síntesis, la Literatura Comparada es un área que estudia las interrelaciones entre dos literaturas, mientras que la Literatura General se ocupa de movimientos y modas que reúnen varias literaturas; sin embargo, en opinión de René Wellek¹³, v. Tieghem se confunde en la práctica, ya que parte de presupuestos historicistas del

¹¹Para una cronología más detallada de la evolución de la Literatura Comparada como disciplina académica, veáse CLEMENS,R.J., *Comparative Literature as Academic Discipline (A statement of principles, praxis, standards)*,New York University Press, 1977.

¹²Íd. págs 65-83.

¹³WELLEK, R., "The Crisis of Comparative Literature" en *Proceedings of the Second Congress of the ICLA*, Univesity of N. Carolina Press,1958. vol I, págs 149-159.

siglo XIX._ Más adelante trataremos el tema de esta polémica distinción que muchos teóricos descartan por imposible-.

En el mismo círculo de comparativistas, Baldensperger propone el estudio de los autores menores, y de las críticas contemporáneas. Al final de su manifiesto, Baldensperger proclama repentinamente a la Literatura Comparada como preparación hacia un nuevo humanismo.

Siguiendo el esquema de Guillén, la "hora americana" significó el comienzo de la madurez de esta disciplina. El ambiente en Estados Unidos y Canadá era el más propicio para los estudios comparativos porque estos países se convirtieron en receptores de grandes masas de inmigrantes europeos, entre ellos numerosos intelectuales que llevaron consigo su lengua y sobre todo una formación heterogénea favorable a estos estudios.

En este período se ha hecho un intenso esfuerzo por definir en términos sencillos la naturaleza y significado de esta disciplina.

A continuación damos muestra de algunas de las definiciones que hemos estimado más significativas, juntas pueden contribuir a una definición más exacta.

Así Marius-François Guyard sitúa los estudios de Literatura Comparada en el ámbito de la historia de las relaciones literarias internacionales y describe los requisitos imprescindibles del investigador, concediendo flexibilidad al método empleado en cada caso:

"La Literatura Comparada es la historia de relaciones literarias internacionales. Los comparativistas se sitúan en la frontera, lingüística o nacional, y examinan los temas, ideas, libros o sentimientos entre dos o más literaturas. Su método de trabajo se adaptará a la diversidad de las investigaciones. Les es indispensable un determinado equipamiento. Deben conocer las literaturas de varios países, deben leer en varios idiomas, deben saber dónde encontrar las bibliografías indispensables(...)"¹⁴

Otras definiciones contemplan a la Literatura Comparada desde una doble óptica: por una parte ésta representa la superación de los estudios de obras aisladas, que eran analizadas desde una perspectiva exclusivamente nacional; y por otra, la relación entre la Literatura y otras expresiones culturales supranacionales. Como ejemplo citamos las definiciones de Owen Aldridge y Henry Remak respectivamente:

"It is now generally agreed that comparative literature does not compare national literatures in the sense of setting one against the other. Instead, it provides a method of broadening one's perspective in the approach to single works of literature—a way of looking beyond the narrow boundaries of national frontiers in order to discern trends and movements in various national cultures and to see the relations between literature and other spheres of human activity..."

¹⁴GUYARD, M-F., *La Littérature Comparée*, págs. 12-13. Aquí Guyard circunscribe su definición a la tradición literaria europea y pretende establecer unos principios y métodos de estudio que se incluyan en las investigaciones de teoría y crítica literaria.

*Briefly defined, comparative literature can be considered the study of any literary phenomenon from the perspective of more than one national literature or in conjunction with another intellectual discipline or even several."*¹⁵

*"Comparative Literature is the study of literature beyond the confines of one particular country and the study of the relationships between literature on one hand and other areas of knowledge and belief, such as the (fine) arts, philosophy, history, the social sciences, the sciences, religion, etc. on the other. In brief it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with others spheres of human expression."*¹⁶

Ambas definiciones tienen en común el espíritu humanístico y estético con el que caracterizan a los estudios comparativos; desde este punto de vista, la Literatura Comparada superaría la esfera de lo literario y lo lingüístico, para adentrarse también en el campo filosófico y antropológico. Sin embargo, esta perspectiva interdisciplinar

¹⁵ALDRIDGE, A. O. *Comparative Literature: Matter and Method*, pág. 1 : "Actualmente se ha llegado al común acuerdo de que la literatura comparada no confronta literaturas nacionales, en el sentido de contraponerlas. Sino que más bien proporciona un método para ensanchar una perspectiva que nos aproxime a una obra literaria aislada - un camino para mirar más allá de los estrechos límites de la fronteras nacionales con el objeto de discernir movimientos y tendencias en distintas culturas nacionales, y ver las relaciones entre la literatura y otras esferas de la actividad humana ... Definida brevemente, puede considerarse literatura comparada al estudio de cualquier fenómeno literario desde la perspectiva de más de una literatura nacional o en conjunción con otra u otras disciplinas intelectuales."

¹⁶REMAK, H. *Comparative Literature: Method and Perspective*, pág 1: "Literatura Comparada es el estudio de la literatura más allá de los límites de un país determinado y el estudio de las relaciones por una parte entre la literatura y por otra con otras áreas del conocimiento y la opinión, tales como el arte, la filosofía, la historia, las ciencias sociales, las ciencias, la religión etc. Dicho en forma escueta, es la comparación de la literatura con otra o con otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana."

entraña algunos peligros que quisiéramos evitar en nuestro trabajo, como es el de alejarnos del objeto literario de estudio para aventurar reflexiones con intereses bien distintos a los filológicos.

Jan Brant Corstius subraya la necesidad de realizar unos estudios que establezcan la relación de las obras con su tradición cultural y su comunidad histórica:

"Western Literature forms a historical community of national literatures, which manifest itself in each of them. Each lyrical, epic, or dramatic text, no matter what its individual features, was drawn in part from common material, and in that way both confirms this community and perpetuates it. For the creator of works of literary arts, literature from both the past and the present forms the main ideational and formal context within which he works. Literary movements and literary criticism also document this basic unity of Western Literature. Comparative Literature is based on this view of Western Literature. It is by viewing objects of literary research-texts, genres, movements, criticism- in their international perspectives that it contributes to the knowledge of literature."¹⁷

¹⁷CORSTIUS, J. B. *Introduction to the Study of Literature*, pág V: "La Literatura Occidental constituye una comunidad de literaturas nacionales, que se manifiestan por sí mismas. Cada texto lírico, épico o dramático, no importan sus características individuales, ha sido trazado en parte desde un material común, y en ese sentido confirma la comunidad y la perpetúa. Para el creador de obras de arte literarias, la literatura desde el pasado y el presente forma el principal contexto ideológico y formal, dentro del cual él trabaja. Los movimientos literarios y la crítica literaria también documentan esta unidad básica de la Literatura Occidental. La Literatura Comparada se basa en este punto de vista de la Literatura Occidental. Es observando objetos de investigación -textos, géneros, movimientos, crítica- con una perspectiva internacional, como ésta contribuye al conocimiento de la literatura."

Por último citaremos la definición lapidaria de Pichois y Rousseau, que podría completar a las de Aldridge y Remak:

*"Literatura Comparada: descripción analítica, comparación metódica y diferencial, interpretación sintética de los fenómenos literarios interlingüísticos o interculturales, por la historia, la crítica y la filosofía, con el designio de comprender mejor la Literatura como función específica del espíritu humano."*¹⁸

De este pequeño elenco de definiciones podemos extraer ya algunas consideraciones útiles para nuestro trabajo. En primer lugar se trata de una disciplina que relaciona fenómenos literarios plurinacionales, en el caso que nos ocupa, Ortega y Pirandello, entre dos naciones de lengua románica (italiano y castellano), pertenecientes a lo que Corstius denomina "comunidad histórica de la Literatura Occidental"¹⁹. En segundo lugar la Literatura Comparada parece escindirse en dos áreas complementarias, una que estudia las relaciones propiamente literarias y otra que relaciona la literatura con otras esferas de la actividad intelectual humana; convendría acotar un poco más este vasto campo de estudio. En las páginas

¹⁸PICHOIS, C. & ROUSSEAU, A.M. *La Literatura Comparada*, Madrid Gredos, 1967. Pág. 200.

Los autores ofrecen, en la misma obra, una cita más explícita de sus principios comparativos, donde podemos apreciar los puntos comunes con las definiciones mencionadas: "La Literatura Comparada es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos o los textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en el espacio, con tal que pertenezcan a varias lenguas o a varias culturas, aunque éstas formen parte de una misma tradición, con el designio de describirlos, de comprenderlos y de saborearlos mejor". *Íd.*, Pág 198.

¹⁹Cfr. nota nº17.

siguientes se hablará de la posibilidad de un estudio inmanente de la literatura, desde el punto de vista comparativo, pero queda claro desde el planteamiento inicial de esta tesis, que se trata de un estudio diferencial de dos "**realidades literarias**" y no de una comparación entre la literatura y otras disciplinas u obras artísticas no literarias. Creo que los ensayos interdisciplinares que describen paralelismos entre la literatura y el cine o la pintura, por poner ejemplos corrientes, no deben clasificarse bajo la etiqueta de la Literatura Comparada, sino más bien como estudios de estética. Sin duda los ensayos de Ortega y Pirandello que veremos pueden ser iluminados por elementos externos a su propia escritura, por su contexto cultural, histórico y filosófico, pero trataremos de volver siempre a los textos evitando el discurso extraliterario, puesto que son los textos literarios los que intentamos explicar.

Hemos visto que el comparativista es el que se interesa por las ideas del carácter nacional, por las relaciones humanas de influencia, por publicaciones, artículos ... pero llega un momento en el que la Literatura Comparada necesita conocer algo más que los productos espirituales del hombre, así lo señala R. Wellek:

*"... Literary scholarship will not make any progress, methodologically, unless it determines to study literature as a subject distinct from other activities and products of man. Hence we must face the problem of "literariness", the central issue of aesthetics, the nature of art and literature."*²⁰

²⁰ Íd. nota nº6 "*Proceedings of ...*" : "Los estudios literarios no harán ningún progreso metodológico a menos que determinen el estudio de la literatura como algo distinto de otras actividades y productos del hombre. Por tanto debemos afrontar el problema de la **literariedad**, tema central de la estética, la naturaleza del arte y la literatura."

Afrontar el problema de la **literariedad**, de qué es lo que se considera literatura, es también reconocer la necesidad de la teoría literaria e implicarla en la Literatura Comparada. En este sentido encontramos los valiosos estudios de Dionyz Durisîn y Douwe Fokkema. Claudio Guillén apenas cita al primero, que merece sin embargo algunas líneas en este breve panorama.

Dionyz Durisîn hace un repaso del actual estado de los estudios comparativos, define algunos conceptos básicos y declara que la meta del comparativismo es la comprensión de la esencia del fenómeno literario. La revelación de las leyes internas que caracterizan el fenómeno literario sólo se conseguirá, prosigue Durisîn, mediante la combinación del acercamiento literario-histórico y la teoría literaria, es decir conjugando los estudios genéticos con los tipológicos²¹. Un mero análisis de influencias por sí solo no resuelve nada, el objetivo no es el descubrimiento de éstas, sino poder localizar la obra literaria dentro de un contexto de influencias. Las literaturas nacionales no tienen un desarrollo individual aislado, están sujetas a relaciones y fenómenos analógicos de otras literaturas nacionales. Por tanto el concepto de historia de la literatura universal es modificado continuamente por una reconstrucción interna, que depende de los cambios de las leyes del sistema y de la proyección de estos fenómenos literarios en el sistema de estudios literarios.

La literatura universal y la literatura nacional están condicionadas mutuamente tanto por la historia de ambas como por afinidades tipológicas, pero es preciso

²¹DURISÎN, D., *Theory of Literary Comparatistics*, Bratislava 1984, págs. 66 y ss.

respetar su individualidad a la hora de investigar, puesto que son esferas autónomas que deben enfrentarse dialécticamente.

Durisîn separa dentro del estudio de las relaciones genéticas, un procedimiento **externo**: examen de material bibliográfico, archivos, correspondencia, mitos nacionales etc., que representa una aproximación empírica pero ineludible en el análisis del desarrollo interliterario. Y otro procedimiento **interno** que compara fenómenos literarios como el trabajo artístico, el autor, la escuela etc. Para la comparación se toman elementos en primera instancia semejantes, con el objetivo de acumular material y clasificarlo provisionalmente, pero después se aplica el análisis causal dialéctico, que en un estadio completo se rige por el principio de la diferencia. Además de estos factores Durisîn destaca la importancia de los intermediarios entre literaturas nacionales y del traductor y la traducción, especialmente si el autor recibe la obra extranjera a través del filtro de una lectura personal.²²

Con respecto a las **afinidades tipológicas**, Durisîn distingue entre las sociotipológicas: factores ideológicos referidos a ideas sociales y normalmente concentrados en los constituyentes intelectuales; literariotipológicas: referidas al fenómeno específicamente literario, como estilo, género, tendencia ... (el estudio de estas afinidades es la meta de la investigación, pero sus resultados aislados no tienen utilidad, así pues deben conformar una tipología específica en el contexto de una literatura nacional); psicológico-tipológicas: similitudes que dependen de la psicología de la creación artística o de las disposiciones de un período para llevar a cabo

²²DURISÎN, D. *Theory of Literary ...* Capt IV.

determinados rasgos; y por último, afinidades de contacto, para las que se debe tener en cuenta tanto el aspecto relacional de contacto como el de las afinidades tipológico-literarias²³.

Como conclusión de este capítulo Durisín afirma que el objeto de investigación, vistas las relaciones interliterarias y las afinidades tipológicas, no es el tratamiento creativo de un tema de otra nación, que por sí mismo no es esencial desde el punto de vista comparativo, sino el modo ("manner"), la causa y los resultados del funcionamiento de la relación en la tradición de la segunda nación.

El trabajo de Durisín, como estamos viendo, es muy esclarecedor en cuestiones prácticas de difícil solución; sin embargo, no quisiera alargar demasiado esta introducción con una recensión completa de su teoría, por tanto ya acudiremos a él en otros capítulos según interese. Ahora sólo enumeraré algunos puntos importantes para el análisis: la adecuación del método comparativo a fenómenos homogéneos dentro de un sistema; la aplicación de la investigación con un método gradual; determinar tanto la existencia de relaciones como su no existencia; la relación entre los dos procedimientos analógicos externo-contactual e interno-contactual; la periodización dinámica dentro de la historia literaria; el estudio de la recepción y el proceso de coexistencia literaria; el cambio de función en un nuevo contexto que expresa el valor y el significado de un fenómeno literario en un sistema específico con relación a la historia de la literatura.

²³Íd. DURISÍN, D.: sobre este punto veáanse las consideraciones de las páginas 215-221.

Hemos dado un gran salto hasta la actualidad en el panorama histórico que veníamos esbozando, pero estos resultados son fruto de numerosos ensayos anteriores sometidos a una fuerte polémica que es imposible reproducir aquí. Claudio Guillén refiere también las cuatro categorías de Renato Poggioli²⁴: 1) de influencia; 2) de recepción y efecto; 3) de género; 4) de la historia de los temas y motivos; posteriormente añade una 5) de época, periodo, generación y movimiento. Estas categorías fueron reelaboradas a partir de las únicas relaciones que reconoce Alejandro Cioranescu en su obra *Principios de Literatura Comparada*. Allí ya en 1964, dividía los estudios en tres campos: las relaciones de **contacto**, que prácticamente se basan en los estudios de influencias; las relaciones de **interferencias**, que tienen por objeto los fenómenos de interpretación y coincidencia pertenecientes a una época; y las relaciones de **circulación**, que ignoran las fronteras lingüísticas y los criterios cronológicos y que constituyen los temas y asuntos literarios que se transfieren de una literatura a otra sin que haya existido forzosamente una relación de contacto²⁵. El estudio de estas relaciones deberá separarse cuidadosamente en el análisis comparativo de los ensayos de Ortega y Gasset y Pirandello, ya que aparentemente no se produjo una relación contactual-externa entre ambos autores, por tanto no andamos a la búsqueda de relaciones de influencia individual, pero sí nos interesa lo que hay de común en sus obras y las causas de estas posibles coincidencias. Del material obtenido en esta observación, no podremos desechar tampoco las

²⁴POGGIOLI, R. *Teoria sull'Arte d'Avanguardia*, Bologna 1962.

²⁵CIORANESCU, A., *Principios de Literatura Comparada*, La Laguna 1964, págs 73-119.

diferencias, es decir, la no relación entre ellas, sino que habrá que colocarlas frente a las relaciones previamente clasificadas, tomando como base el esquema iniciado por Cioranescu²⁶ que ampliaremos más adelante.

Por su parte, A. O. Aldridge, en la obra ya citada²⁷, determina cinco terrenos principales de investigación: 1) Crítica y teoría literaria; 2) Movimientos literarios; 3) Temas Literarios; 4) Formas literarias; 5) Relaciones literarias, donde se incluye el estudio de influencias. Intentaremos delimitar en lo posible el material que pertenece a cada uno de ellos.

-En crítica y teoría literaria(1) será importante para esta tesis una aproximación al género "ensayo literario", como creación moderna en la historia de la literatura. Tampoco nos son ajenas las conclusiones teóricas de los escritores -ya que ambos exponen ideas literarias en sus obras-, en tanto puedan formar parte de un sistema

²⁶ Las relaciones de circulación no sólo precinden del contacto externo entre las obras estudiadas, sino también, como hemos visto, de una forzosa sucesión cronológica entre ellas. Ahora bien, los ensayos de Ortega y Gasset y Pirandello aunque no presenten a primera vista influencias mútuas por contacto, sí pertenecen a un mismo periodo y nos disponemos a estudiar en qué medida sus coincidencias y sus divergencias pueden interpretarse como fenómenos de esa época; lo que Cioranescu llama "relaciones de interferencia"(Cioranescu, o.c. pág. 74).

La siguiente cita puede aclarar la separación entre las distintas relaciones: " (...) son frecuentes los casos en que con ser el mismo tema de dos obras diferentes, no se puede señalar ninguna posibilidad de contacto entre estas obras: no hay pues ni credibilidad, ni posibilidad de explicación causal, por lo menos dentro de lo inmediato y de lo visible. Esta es la razón por la cual las relaciones de circulación no se deben confundir con las relaciones de contacto. En éstas últimas se trata del estudio de influencias certeras o de sospechas autorizadas por la respectiva posición del emisor y del receptor; mientras que en los estudios temáticos no se parte siempre de la seguridad del contacto, sino que a menudo se hace hincapié en las identidades temáticas, sin más consideración que la del parecido, que naturalmente no es una explicación". CIORANESCU, o.c. Pág. 117.

Es obvio que cada categoría tendrá aplicación distinta en nuestro trabajo: las relaciones de interferencia serían las más interesantes para la comparación sincrónica de los ensayos de Ortega y Pirandello; mientras que las de circulación nos ayudarían a comprender los elementos temáticos recogidos por ambos autores de una comunidad histórica anterior y plurinacional, así como su propia proyección en nuestra cultura.

²⁷ Íd. ALDRIDGE, A. O., *Comparative Literature ...*

teórico o una poética de la narración. Este mismo material será revisado posteriormente desde otro punto de vista: en el análisis de las relaciones temáticas.

-Los movimientos literarios(2) no suelen reducirse a ámbitos nacionales e incluso se encuentran frecuentemente incluidos en tendencias que agrupan a otras manifestaciones artísticas, científicas y culturales. Para conocer estos "macrocontextos", si se me permite la expresión, hay que acudir a la historiografía literaria que proporciona una periodización objetiva, junto a otra empleada endógenamente por los escritores. Tanto Ortega y Gasset como Pirandello tienen una conciencia histórica que condiciona sus poéticas²⁸, formadas por elementos de la tradición y elementos que se oponen a ella, y cuyo resultado final influyó en la creación literaria posterior; en consecuencia, es necesario tomar nota de ello para llevar a cabo la periodización externa de sus ensayos.

Claudio Guillén cita a Pogglioli para distinguir la idea de *escuela* y de *movimiento*²⁹, a nuestro estudio le interesa más el concepto de *generación* que divulgó y fomentó el propio Ortega y Gasset y sus seguidores, y que acentúa la estructura continua de la literatura en una especie de dinamismo histórico.

²⁸ Entendemos por *poética* la concepción que tiene el artista de la poesía y que manifiesta a través de su propio arte de forma eminentemente pragmática. Esta definición está bien fundamentada en la tradición crítica italiana, especialmente a partir de la obra de Luciano Anceschi: "Nata con la poesia, la poetica rappresenta la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali (...) penetriamo molto più a fondo nella invenzione di quella poesia se scopriamo il sistema di intenzioni su cui il poeta lavorò" Le Poetiche del Novecento in Italia, Milano, Marzorati, 1962, pág. 17. En este trabajo utilizaremos el concepto de poética siempre con esta acepción. En cuanto a la distinción, que ya examinó Anceschi en la obra citada, entre estética y poética, deberemos estudiarla en el capítulo segundo.

²⁹íd. GUILLÉN, C., Pág. 364.

La temporalización literaria se caracteriza por unos procesos más complejos que los de una determinación cronológica lineal; hay que separar la periodización de fenómenos o movimientos en el pasado, de la perspectiva histórica presente. De la intersección de ambas se obtendrá una visión flexible y dinámica de las estructuras históricas, lo cual es vital para la Literatura Comparada, que a veces debe estudiar las conexiones entre obras de distintos períodos, en las que se ha producido un cambio de los valores estéticos que ha modificado la situación de la obra más antigua en un sistema literario determinado, o de varias obras con respecto al momento actual; en este cambio cualitativo se tiene en cuenta la historia de la recepción³⁰.

Douwew Fokkema³¹ opina que lo que caracteriza a un período es el código sociológico dominante. La conexión de este código con otros códigos lingüísticos, genéticos y literarios, y la de los códigos del autor con los del receptor, determinan cada período.

La conclusión metodológica que podemos extraer de estas y otras consideraciones que sería largo transcribir, es que para la aproximación temporal a las obras debemos emplear varios enfoques: uno hacia el pasado para entender la génesis de los textos; otro hacia el presente para entender la lectura actualizada de los mismos; uno contextual y otro intertextual. En resumen una historicidad compleja que pretende actualizar la visión del fenómeno literario.

³⁰Íd GUILLÉN, C., Refiere las tesis de Jauss en la pág. 399 y ss.

³¹FOKKEMA, D., *Comparative Literature and New Paradigm*, Ca RCL, IX, 1, 1-18.

-Volviendo al esquema de Aldridge, en el estudio de los temas literarios(3), se han desechado los tradicionales compendios de asuntos y datos relacionables; actualmente las investigaciones en temalogía están vinculadas a las genológicas o morfológicas como veremos a continuación. El elemento temático muchas veces desempeña una labor estructuradora en la obra literaria. Claudio Guillén lo define con estas palabras: "*Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna. No es lo que dice, sino aquello con lo que dice, sea cual sea su extensión.*"³² Es decir, que el tema no se identifica con la fábula, con el argumento, o con el mito, con lo que Curtius denomina "motiv", sino con una actitud personal y subjetiva que modifica los lugares comunes para crear una nueva concepción; por tanto incluso en la elección de motivos idénticos, se pueden observar diferencias temáticas. Atendiendo a su duración, los motivos pueden clasificarse básicamente en tres tipos: los permanentes, que se conocen desde los inicios de la historia literaria; los que tienen una procedencia antigua y se han ido transformando a lo largo de los siglos; y los que se han incorporado recientemente a la cultura³³. Lo principal para este capítulo es diferenciar los materiales que Pirandello y Ortega toman de la tradición literaria supranacional, de los de sus respectivas literaturas nacionales; y a su vez comparar el uso que se hace de ellos en la estructuración final de sus obras.

³²íd. GUILLÉN, C., Pág. 254.

³³Esta clasificación tiene como base las teorías de S.S. PRAWER y BRANDEL, citadas por GUILLÉN, C. íd. en las págs. 255-261; pero hemos cambiado la terminología sensiblemente, allí se hablaba de una ordenación temática, y aquí hemos tomado el concepto de "motivo" como material previo a los temas, término que creemos más exacto.

-El estudio de las formas literarias(4) está relacionado con el de los temas. Los formalistas rusos han realizado interesantes estudios de morfología individuando constantes de funciones y personajes en un determinado género literario. Estas teorías y las investigaciones de la estilística y la nueva retórica pueden servirnos para estudiar este aspecto. La Literatura Comparada se centra especialmente en la tensión existente entre la forma de una obra aislada y las formas colectivas, ya que dicha forma adquiere significación en contraste con las demás.

Para analizar la morfología de las obras que nos ocupan, creo muy interesantes las páginas que Fokkema dedica a la "Definición semiótica de la experiencia estética"³⁴, retomando las funciones del lenguaje de Jakobson, dice que la combinación de varias funciones -la poética con la cognitiva, o la emotiva, o la metalingüística, o la fática-, es lo que lleva al lector a aceptar el texto como literario. La combinación de la función poética con otras funciones que participan de la atención del lector, produce un grado de incertidumbre que es parte del efecto estético; por tanto la función poética puede ser fuerte pero no plenamente dominante. Si la carga cognitiva de un texto puede formar parte de la experiencia estética, debemos estudiar esa función en los ensayos de Ortega y Pirandello, por la repercusión en la morfología textual y por las consecuencias teórico-literarias que ésta pueda tener.

El estudio de las formas es una de las posibles aproximaciones al problema de la literariedad desde un punto de vista inmanentista. En este sentido ha tenido más o

³⁴FOKKEMA, D., en *Issues in General and Comparative Literature*, Calcuta, 1987. Págs. 89 y ss.

menos fortuna el concepto de desviación, suscrito por diferentes orientaciones metodológicas y escuelas críticas. Su tesis principal es que la lengua literaria se aparta del lenguaje standard o común, utilizando una serie de estructuras y formas que exceden a la gramática. Claudio Guillén no cree que la unicidad de estilo pueda explicarse desde el desviacionismo, ya que las normas no tienen por qué ser invariables, y no todas las innovaciones conllevan un efecto estilístico³⁵. Sin embargo, los conceptos de "desviacionismo" y de "canon" pueden ser útiles para explicar desde el análisis morfológico, un cambio de la conciencia histórica del siglo XX, con respecto a la tradición literaria y filosófica inmediatamente anterior. La crítica literaria ha ligado el concepto de *desvío* al de *desautomatización*, acuñado por vez primera por los formalistas rusos, y que constituye una noción más amplia y rica que la de *desvío*, ya que supera numerosas limitaciones del mismo, entre ellas - por citar la que más nos interesa - la de considerar una norma rígida que opondría la lengua literaria a la no literaria³⁶.

-Por último sobre relaciones literarias(5) se han hecho principalmente estudios de influencias³⁷. Éstas normalmente se ven contaminadas por una serie de circunstancias temporales, espaciales e histórico-sociológicas que es muy difícil

³⁵Íd. GUILLÉN, C., Pág. 246.

³⁶ Con respecto a los conceptos de *desvío* y *desautomatización*, véanse los trabajos de José María Pozuelo: "Lingüística y poética: desautomatización y literariedad" 1980 en Anales de la Universidad de Murcia, Fac. Filosofía y Letras, vol. XXVII, pp. 91-144; y La lengua literaria, Málaga, Ágora, 1983, cap. II, donde se ofrece una buena panorámica histórica de ambos términos.

³⁷ Para una metodología actualizada de relaciones de influencia, véase GUILLÉN, C., "The aesthetics of influence studies" en íd. Proceedings of the Second Congress ..., Vol.I, págs 175-192. Y para la noción de "influencia" cfr. íd. CIORANESCU, A., Principios de Literatura ..., pág. 91.

sistematizar. Así el comparativismo propuso el nuevo concepto de "intertextualidad", que evita las confusiones entre la vida de los escritores y la literatura. Este concepto fundamentalmente asume que todo texto se constituye como asimilación de textos anteriores a los que transforma. Según Julia Kristeva³⁸, es un "diálogo de varias escrituras", que se entabla entre el autor, el lector y el contexto cultural.

Guillén observa dos usos de la intertextualidad: la alusión y la inclusión³⁹; la primera es un acto explícito de reminiscencia puntual, la segunda implica una significación en la obra y requiere la asimilación de referencias culturales por parte del autor.

Para esta tesis es importante el multilingüismo de ambos escritores, su conocimiento de varias lenguas y literaturas se expresa no sólo en la temática de sus obras, sino también en el alcance de las mismas, esta es una de las afinidades objetivas entre Pirandello y Ortega: ambos completaron su formación en la universidad alemana y los dos leían en varias lenguas clásicas y europeas: alemán, francés latín y griego.

Además de la intertextualidad y de las relaciones multilingüísticas, queda el papel de las traducciones como tercer sector de las relaciones literarias; la complejidad de su estudio radica en que la traducción es capaz de comunicar fenómenos literarios de distintas épocas y lugares, trayéndolos a un sistema

³⁸KRISTEVA, J., "Bakhtine, "Le mot, le dialogue et le roman"", Critique, 1967, pág. 146.

³⁹Íd GUILLÉN, C., Pág. 318.

lingüístico nuevo. Robert Escarpit estudia estos procesos en su famosa *Sociología de la literatura*⁴⁰.

Hemos dejado para el final el tema pendiente de la distinción entre Literatura General y Literatura Comparada. Según René Wellek la demarcación artificial entre ambas debe abandonarse, puesto que la Literatura Comparada se ha convertido en un término estable para cualquier estudio que trascienda los límites nacionales⁴¹. Muchas universidades tienen cátedras con una sola disciplina "Literatura General y Comparada". En la Sorbona la Literatura General presenta formas, géneros, técnicas y temas, mientras que la literatura Comparada incide en relaciones de literaturas nacionales, evoluciones, interpretaciones, paralelos, movimientos ideológicos etc. Quizá no haya diferencia entre ellas, salvo que el adjetivo "general" anime a interpretaciones que tengan más en cuenta la crítica y la teoría literaria. En cualquier caso por ambiguo que sea el término "comparación", no describe una totalidad abstracta, sino un entramado de relaciones analógicas y diferenciales interpretadas desde un punto de vista dinámico.

El repaso de la teoría de Literatura Comparada ha sido muy breve (es imposible dedicar más tiempo a lo que requeriría todo un volumen), sin embargo con estas esquemáticas nociones creo que podemos plantear ya numerosas preguntas a

⁴⁰ ESCARPIT, R. *Sociología de la Literatura*, Madrid, Oikos-tau, 1971. En esta obra Escarpit analiza el proceso evolutivo por el cual un texto escrito permanece aislado al cabo de los años, en un sistema de referencias nuevo y alejado de su contexto original. El traductor debería conocer pues el entorno histórico del texto para evitar malentendidos.

⁴¹ Íd. WELLEK, R., *Proceedings of... "The crisis of comparative literature"*. Pág. 149-159.

los textos seleccionados. Éstos se han escogido atendiendo a las fechas de producción, y son los siguientes: de Pirandello *L'Umorismo*(1908); de Ortega y Gasset *La deshumanización del arte*(1925), *Ideas sobre novela*(1914) y *Meditaciones del Quijote*(1914).

La figura de Luigi Pirandello se observará desde el punto de vista de ensayista y narrador, ya que su faceta de escritor teatral es bien conocida en nuestro país y no interesa en primera instancia para el análisis de este trabajo.

Gran parte de las posiciones que Pirandello sostiene en *L'Umorismo*, una obra de juventud, serán transformadas y reelaboradas a lo largo de su carrera y lo mismo podemos decir de Ortega: entrar en toda su bibliografía es como sumergirse en un océano, lleno de constantes y también de inagotables matizaciones y evoluciones. No creo que sea posible salvaguardar una coherencia rígida y absoluta en escritores tan polifacéticos como Ortega y Pirandello, testigos de los cambios más importantes de nuestro siglo, y a la vez herederos del anterior. La periodización dinámica de sus textos será un punto clave para la interpretación; el primer enfoque, tal como veíamos anteriormente, debe ser sincrónico, aislando, para nuestro cometido, los ensayos de las obras sucesivas, con el fin de comprender sus valores con respecto a su momento histórico. Y así procederemos con un método gradual, que vaya ofreciendo hipótesis provisionales, hasta acercarnos a la aproximación que nos parezca más exacta.

Será útil emplear la distinción de Durisîn -citada más arriba- para proceder en los estudios genéticos. Allí se hablaba de "procedimiento externo" e "interno",

obviamente necesitamos datos empíricos acerca de la producción de los textos para su contextualización. Después, desde el interior de los mismos, se actuará en sentido contrario.

Estoy de acuerdo con Claudio Guillén en que un estudio comparativo no puede reducirse al inmanentismo, incluso las categorías morfológicas, temáticas, genéricas etc. están sujetas a la actividad histórica. El estudio inmanente de la literatura explica la obra, pero no su situación en un determinado contexto cultural. Cioranescu en una redefinición de Literatura Comparada escribe: "... es el estudio de la literatura considerada en su devenir internacional (...) el estudio dinámico de la literatura es lo que estamos obligados a definir y delimitar(...) La Literatura Comparada no considera dos identidades; si se dedica a extraer de obras diferentes lo que tienen de idéntico, no es porque este era su objeto, sino porque la determinación de lo idéntico introduce al mejor conocimiento de la variedad."⁴²

En cuanto a los campos de investigación de este trabajo, tomaremos como referencia el esquema de Aldridge, aunque no nos detengamos en todos con la misma intensidad. La primera parte de la tesis, los capítulos I y II, están dedicados a aspectos de teoría literaria ; la parte central al estudio temático y morfológico, y la última parte al significado de los textos en el devenir de la historia literaria.

Termino esta introducción con unas oportunas palabras de Harry Levin:

⁴²íd. CIORANESCU, A., *Principios ...*, pág. 50.

"Hemos gastado mucha energía hablando de Literatura Comparada, y no lo suficiente acerca de comparar la literatura. Tenemos demasiados programas y actuaciones insuficientes, muchos tímboles y pocos instrumentistas, demasiada gente diciéndonos cómo hacer las cosas que ellos nunca hicieron, hemos puesto demasiado énfasis en los fundamentos, el aparato ... Horas que podríamos haber dedicado a la lectura y contemplación, se han desperdiciado en mítines y conferencias como esta ... Después de todos los preliminares, las estimaciones propedeúicas, los sondeos y los cuestionarios, después de revisar el estado de nuestra unión, el comparativista debería aconsejarse a sí mismo: ahora procede comparar literatura."⁴³

⁴³LEVIN, H.: *Comparing the Literature. Meeting of an American Comparative Literature Association at Indiana University*, en Grounds for Comparison, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1972.

I

DELIMITACIÓN DEL ENSAYO

DENTRO DE LOS GÉNEROS

LITERARIOS

"Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse. Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas. La necesidad más antigua, fue la más alejada de la expresión directa de la vida"⁴⁴.

⁴⁴ZAMBRANO, M., *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori, 1943-1988; pág. 13-14.

Con estas palabras María Zambrano alude a la existencia de los géneros literarios como consecuencia de las necesidades expresivas del ser humano. Desde este punto de vista, no estrictamente filológico, la clasificación de los diversos géneros, comunmente realizada por la teoría literaria, es entendida como esquema abierto a las inflexiones del espíritu artístico y cuyo valor puede variar a lo largo de la historia, respondiendo a funciones distintas.

Esta es la perspectiva que encontramos en la obra de su maestro, José Ortega y Gasset⁴⁵ :

"De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y los géneros, entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical del

⁴⁵ ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente-Alianza Ed. 2ª edc. 1987. En esta obra abundan las reflexiones sobre crítica literaria, y en especial sobre la necesidad de los géneros literarios y su relación directa con cada momento histórico.

El concepto de **historia** de Ortega, que se estudiará más adelante, creemos que es fundamental para entender su visión de la cultura y del arte. Para Ortega la historia es un elemento vivo que modifica diariamente el destino de los pueblos. La interpretación histórica forma parte del perspectivismo orteguiano, siguiendo la tradición instaurada por Hegel y especialmente a partir del historicismo relativista de Dilthey, para el que la historia es una categoría fundamental, esclarecedora de todos los problemas filosóficos. En su *Teoría de las Ciencias del Espíritu*, la historia ejerce la primacía porque es la única capaz de ofrecernos la temporalidad cambiante junto a valores culturales inmutables a través del tiempo. La historia no sólo describe sucesos singulares y objetivos, sino que trata de interpretar valores espirituales no empíricos.

Partiendo de Dilthey y la escuela de Baden, Ortega elabora su concepción de la historia como elemento axial en la teoría del conocimiento. Las circunstancias espaciales e históricas determinan una perspectiva de la realidad que caracterizará cada época y cada individuo.

*hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género.*⁴⁶

Cada época se identifica con una interpretación de lo humano que se expresa a través de grandes categorías estéticas diferentes definidas por su origen temático:

*"El género literario consiste precisamente en la generación de la obra partiendo de su tema, en su génesis. Un uso milenario del término 'género' como meramente formal (géneros y especies) ha hecho olvidar el momento genético que va incluso en su raíz. El género literario es la vía por la cual, desde el fondo de un cierto tema preciso, se engendra la obra correspondiente"*⁴⁷

De este modo el ensayista español rechaza la clasificación de las obras literarias según esquemas meramente formales y vacíos, criterio defendido por las poéticas clásicas, que imponían una normativa abstracta para cada género. La elección temática, viene a decir Ortega, determina el género escogido, un tono y un estilo adecuados.

Mario Fubini ha hecho una interesantísima reflexión sobre la génesis de los géneros literarios que afronta el peligro de asignar al género un carácter normativo,

⁴⁶ ORTEGA Y GASSET, J., o. c. pág. 79.

⁴⁷ ORTEGA Y GASSET, J., o. c. pág. (comprobar 181, nº6v.)

puesto que el concepto de género viene dado por alusión a obras individuales que describen un carácter artístico individual a la vez que hacen referencia a un grupo de obras similares:

"... nel nostro tempo si è distinto l'universale della poesia dalla particolarità dei generi: ma è da tenere fermo nel riconoscerne l'esattezza, che il genere, valendo a richiamare alla mente certi gruppi di opere, non può non rievocarcele nella loro interezza, vale a dire, che col caratteristico, a cui si riferisce, la definizione generica fa presente la bellezza, nella quale il caratteristico si risolve e perciò che nel genere vi è sempre, come si è detto, qualcosa che è più del genere (...) Come si sia in questa presenza dell'universale poesia nelle definizioni generiche è il pericolo costante di uno scambio dei caratteri fra i due elementi con la conseguente assunzione del genere a criterio di giudizio"⁴⁸

Habría que rehacer continuamente la definición de los géneros para no reducir sus esquemas a estrechos paradigmas; por tanto desde un principio asumimos la precariedad del concepto de género literario por su materia, no obstante su noción resulta útil como instrumento crítico frente a una determinada obra ubicada cronológicamente y en relación, así mismo, con un determinado contexto cultural.

⁴⁸ FUBINI, M., *Critica e Poesia*, Roma, Bonacci, 1973 (2ª ed.), cap. V, "Genesi e storia dei generi letterari", pág. 128.

Intentaremos dar una visión sintética del desarrollo del ensayo y de su relación, histórica primero _ tal y como hemos visto en las citas señaladas de Ortega_ y formal después, con el resto de los géneros literarios; con el fin de caracterizar la noción de "ensayo literario", es decir, de un tipo específico de ensayo al que corresponderían las obras de Pirandello y de Ortega seleccionadas para el análisis.

I.1 EL ENSAYO, GENERO MENOR.

Se han buscado los antecedentes remotos del ensayo en las obras clásicas de Platón, Séneca y Plutarco⁴⁹, pero modernamente y desde una perspectiva más cercana y manejable, puede decirse que el ensayo tiene su origen en los "géneros didácticos menores" del siglo XVIII, cuando por primera vez se realizan obras en prosa, con fines pedagógicos e ilustrados. En España son brillante ejemplo de ello las obras de Feijoo y Jovellanos. Pedro Aullón de Haro destaca en la introducción a su estudio *Los géneros ensayísticos del siglo XVIII*, la importancia decisiva de este

⁴⁹ A esos orígenes alude brevemente Alfredo CARBALLO PICAZO en su artículo: "*El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España*", publicado en *Revista de Literatura*, nº 9-10, año 1954, págs. 104-105.

periodo para la gestación de los géneros literarios modernos⁵⁰, entre los que el ensayo es quizá el más apropiado al espíritu del romanticismo, por su libertad formal y por la renovación filosófica y crítica con la cual inaugura el pensamiento contemporáneo.

Ahora bien, el ensayo didáctico y oratorio y la enorme proliferación de anecdotarios, diarios, libros de viajes, y otros escritos de circunstancia en el siglo de las luces, aún están muy lejos del ensayo literario, es decir, de una prosa que sin desarrollar una fábula o ficción, tenga pretensiones de literariedad. Fue Montaigne, en 1580⁵¹, el primero que dió el nombre de "essai" a sus personalísimas obras, concibiéndolas como citas, anécdotas, ejemplos copiados, reflexiones prácticas y experiencias; todo ello articulado por impresiones personales, que confieren al ensayo un carácter íntimo que ya no abandonará el género.

El propio Montaigne manifiesta de forma explícita este carácter subjetivo y original de sus obras, tanto en la introducción a los "Essais", como en esta cita reveladora dedicada a la Señora de Estissac:

⁵⁰ AULLÓN DE HARO, P., *Los géneros ensayísticos del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1987, págs.12-13. Este autor ha realizado una panorámica completa de los géneros ensayísticos en España en los siglos XVIII, XIX y XX, actualizando las principales opiniones que sobre el ensayo se han publicado; así, pues, nos remitiremos a ella para contextualizar los ensayos que se analizarán.

⁵¹ Nos referimos a la primera edición de los *Essais*, que constaba solamente de dos volúmenes. Posteriormente, en 1588 Montaigne publicó en París la segunda edición, que constaba de un nuevo libro junto a los dos primeros tomos corregidos y aumentados.

*"Una inclinación melancólica y por consiguiente muy enemiga de mi forma de ser natural, producida por la tristeza de la soledad a la que me había entregado desde hacía algunos años, hizo que naciera en mi cabeza esta fantasía de meterme a escribir. Y después, hallándome enteramente desprovisto y vacío de cualquier otra materia, presentéme a mí mismo como argumento y tema. Es libro único en su especie, de propósito raro y extravagante"*⁵²

La lectura de los *Ensayos* sorprende por la modernidad de las reflexiones, la frescura de sus anécdotas y la amenidad de estilo discursivo; basta ojearlos para advertir su actualidad y la enorme influencia que ha ejercido sobre los ensayistas posteriores. Carballo Picazo, sin negar el mérito y la originalidad de Montaigne, encuadra su creación en un contexto cultural e histórico que supera con mucho los muros de su retiro en el castillo familiar:

*"En realidad Montaigne representa el último y genial capítulo de un vasto movimiento ético, de una postura ante el mundo (...) el ensayo adquiere en su mano el sello del género."*⁵³

⁵² DE MONTAIGNE, M., *Ensayos*, Madrid, Ed. Cátedra 1992 (2ª edición); Vol. II, cap. VIII, págs. 70-71.

⁵³ CARBALLO PICAZO, A., o.c. pg. 110. Veáanse también las págs. 115-122, para comprobar la fortuna de Montaigne en España.

Después de Montaigne, serán los ensayistas ingleses los encargados de desarrollarlo. Las tribunas de opinión, y la difusión de revistas y periódicos como *The Tatler*, *The Spectator*, *The Rambler* ... favorecen una nueva cultura rápida, cuya característica principal es la subjetividad de las reflexiones, la afabilidad, la naturalidad y la apelación directa a los lectores al manifestar cualquier opinión.

La crisis del pensamiento sistemático deja paso a las modulaciones subjetivas de la personalidad del autor. En efecto, este es el cambio más importante de la poética romántica, tal y como explica Abrams en su hermoso libro *El espejo y la lámpara*⁵⁴. Por tanto, el ensayo se muestra como un género moderno, sujeto a la individualidad del autor, de ahí su éxito creciente hasta nuestros días. Recordemos a Leopardi, poeta y ensayista romántico, o a Larra en su personalísima visión de la sociedad española. Conceptos como el de "originalidad", nacido en el romanticismo, se ponen en práctica a través de las pruebas, los "essay", que encuentran siempre una expresión personal para hablar sobre una variedad infinita de temas. Es el autor con su actitud el que unificará la diversidad de los tópicos.

La llegada del siglo XIX afianza aún más el éxito del género "ensayo", Carballo Picazo ofrece algunos motivos sociales que explican esta difusión:

⁵⁴ ABRAMS, M.H., *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral, 1975; págs. 415-424, cap. "Lo subjetivo y lo objetivo en el polisemismo romántico" donde escribe acerca del estado individual de la sensibilidad, que se transmite en la obra.

"El hombre dispersa sus horas en múltiples quehaceres y dispone de poco tiempo para sí mismo: para leer, meditar, escribir tal vez. La prensa le suministra una cultura barata, de breve alcance y menos profundidad. Se pide intensidad no extensión. De ahí el éxito de los géneros literarios menores: artículo, novela corta, cuento y ensayo. Al ensayista le urge comentar los múltiples aspectos de nuestro vivir. Con ritmo apresurado, casi periódico. Intensidad diluida, accesible fácilmente. Estar al día con poco esfuerzo. El ensayo satisface en gran parte ese deseo. Nos habla del libro último, de la exposición o del concierto, de problemas fundamentales en tono menor."⁵⁵

Dentro de la crítica formalista, Boris Tomasevskij explica este fenómeno de ascensión de rango de un género literario menor, como un proceso paralelo al de la evolución de las clases sociales, en la que las clases dominantes son sustituidas progresivamente por estratos democráticos. Según su teoría, la "canonización de los géneros inferiores" obliga al escritor a fijar su atención en los hechos literarios más ínfimos, puesto que de ellos nacen efectos estéticos nuevos y originales. Por ello a menudo un periodo de creación literaria rico está precedido por un proceso de

⁵⁵ CARBALLO PICAZO, A., o.c. pág. 133.

acumulación de estratos literarios inferiores cuyo valor no ha sido reconocido⁵⁶. Como puede verse, la visión teórica de Tomasevskij en este aspecto refuerza las razones sociológicas que veníamos aduciendo como causa del éxito del ensayo e introduce la figura del lector, del individuo perteneciente a una colectividad, como factor que contribuye a la formación del género. Dicho factor, como se verá a continuación, tendrá gran importancia en el ensayo de Pirandello, que publica una versión ampliada de *L'umorismo* en 1920, para satisfacer las críticas a la edición de 1908; y en las obras de Ortega, para quien el ensayo tiene una importante función social.

Como consecuencia del nuevo estilo de vida y de la configuración de los estados modernos, surge en el siglo XIX otro tipo de escritos de circunstancia, siempre considerados de género menor, bien distintos a los del siglo anterior. Entre ellos no se producen únicamente ensayos didácticos, sino también textos de propaganda política y de difusión ideológica. En Italia las obras de Giuseppe Mazzini, autor de *D'una letteratura europea*(1829), donde se encuentra una primera teoría sobre la exigencia de ligar la literatura a la vida social y política de las naciones;

⁵⁶ TOMASEVSKIJ, B., *Teoria della letteratura*, Milán, Feltrinelli, 1978 (1ª ed. Leningrado, 1928); págs. 208-211. Sobre la sustitución de géneros altos por otros inferiores, Tomasevskij señala: "*L'eliminazione dei generi alti da parte di quelli bassi avviene in due forme: 1) totale estinzione del genere alto: così morirono l'ode nel XIX secolo e l'epopea nel XVIII; 2) infiltrazione nel genere alto dei procedimenti del genere basso.*"(O.c. pág. 209). En el caso del ensayo, el procedimiento sería el segundo, el género que nació como árida reflexión doctrinal, se ha enriquecido progresivamente y se ha infiltrado en otros géneros mejor considerados; así, por ejemplo, la novela contemporánea permite muchas técnicas propias del ensayo.

En el mismo tono, en consonancia también con Ortega (cfr. nota nº 46), Tzvetan Todorov escribe: "... chaque époque a son propre système de genres, qui est en rapport avec l'idéologie dominante. Comme n'importe quelle institution, les genres mettent en évidence les traits constitutifs de la société à laquelle ils appartiennent." en *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978, pág. 51.

Vincenzo Cuoco, del que destaca el *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana*(1799), donde analiza críticamente los fracasos políticos de la revolución; Carlo Pisacane, revolucionario radical, conocedor de las modernas teorías marxistas revolucionarias, que escribió entre 1851 y 1855 *Saggi storici-politico-militari sull'Italia*; Carlo Cattaneo, estudioso ilustrado, interesado en la renovación de las instituciones, autor de numerosos artículos científicos, históricos y económicos, recogidos en tres volúmenes titulados *Alcuni scritti*; o Vincenzo Gioberti, filósofo católico, cuya principal obra, *Del primato morale e civile degli italiani*, consiste en un manifiesto para formar un estado federal; son ejemplo de este tipo de ensayo, con más valor ideológico que artístico. Otro tanto ocurre en España con las obras de Castelar, del que destacan sus brillantes discursos parlamentarios como *En defensa de la abolición de la esclavitud en las colonias*(1870); Jaime Balmes, redactor de revistas influyentes, como *La Civilización* (1842), *La sociedad* (1843) y *El Pensamiento de la Razón* (1844), escribió una crítica contra Espartero en *Consideraciones sobre la situación en España* (1840); Donoso Cortés, prosista brillante, fundador a su vez de algunas revistas de la época, escribió numerosas obras políticas, entre las que destaca *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851); Pi y Margall, autor de *Las nacionalidades*(1877) que emplea un lenguaje político menos tendencioso; o el propio Angel Ganivet, que con su *Idearium español*(1897), influyó directamente en la llamada "generación del 14" donde destaca el propio Ortega. La mayor parte de estos pensadores eran de talante moralista, y aunque fueran tan dispares entre sí, dejaron

constancia a través de sus escritos de la polivalencia del ensayo, por sus posibilidades de estilo y de contenido ideológico. Aullón de Haro demuestra, en su análisis del ensayo decimonónico⁵⁷, cómo la existencia de un contexto ideológico revolucionario cambió la terminología política condicionando el desarrollo del ensayo en España⁵⁸.

Como escribe María Corti, en cada género se crea una red de relaciones entre los distintos textos y la evolución y transformación de éstos es producto de una voluntaria hibridación de otros géneros instituidos⁵⁹. El conjunto de obras que se agrupan bajo el nombre genérico de "ensayo" puede subdividirse en clases más pequeñas con puntos de intersección que tejen una red de conexiones en apariencia estable y homogénea. Sin embargo, analizadas aisladamente poseen una configuración esencialmente polivalente y mixta. Por este motivo Aullón de Haro reclama para la delimitación global del ensayo unos criterios flexibles:

⁵⁷ AULLÓN DE HARO, P., O. c. Pgs. 96-103. Las siguientes líneas del volumen dedicado a los géneros ensayísticos del siglo XIX podrían resumir de manera sintética y clara, el contenido del capítulo al que hemos aludido: "*Los dos grandes caballos de batalla los detentaba, por un lado, el difícil lenguaje científico-filosófico, por otro el lenguaje político, que inundó ostensiblemente en sus distintos grados la vida pública*" pág. 101.

⁵⁸ Véase el estudio de José Luís GÓMEZ MARTÍNEZ, *Teoría del ensayo*, Universidad de Salamanca, 1981; para una recensión de las principales posiciones teóricas del ensayo en el ámbito hispanoamericano. En la primera parte se repasan las características generales del ensayo; lo más destacado son los apuntes sobre el uso del ensayo en la novela y otros géneros literarios.

⁵⁹ CORTI, M., "I generi letterari in prospettiva semiologica" en *Strumenti Critici*, 1972, 17, págs. 1-18.

"La peculiaridad del género que nos ocupa hace imprescindible la habilitación para ese sistema, de un esquema extensivo de categorizaciones verdaderamente globalizador del cúmulo y de la posibilidad de las producciones textuales secundaria o altamente elaboradas; es decir, superador definitivo de la restrictiva entrada tradicional de los géneros literarios, entendidos como puramente artísticos, en torno a los cuales gira o merodea una peregrina o deslabazada formación de series de textos en cualquier caso de rango no simétricamente análogo sino, desde la unilateralidad artística, inferior por aliteraturizada y, desde otros criterios, dispersiva e incluso enajenada"⁶⁰

A pesar de la variedad extensísima del género y de su potencialidad inicial, el tipo de ensayo que interesa a la crítica literaria tiene un ámbito mucho más reducido. Para el estudioso de la literatura es difícil establecer un criterio de separación neto y claro entre los textos ensayísticos que poseen literariedad y los que no, pues la efusión de tantas obras heterogéneas por su contenido e intención, en muchos casos imposibilita su catalogación dentro de los esquemas de la poética clásica. Rafael Lapesa lo describe con estas palabras:

"El puesto del diálogo doctrinal ha sido ocupado modernamente por el 'ensayo', que apunta teorías, presenta los temas bajo aspectos nuevos o

⁶⁰ AULLÓN DE HARO, P., *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992, pág. 101.

*establece sugestivas relaciones sin ceñirse a la justeza ordenada necesaria en una exposición conclusa. No pretende serlo: la misión suya es plantear cuestiones y señalar caminos más que asentar soluciones firmes; por eso toma aspecto de amena divagación literaria*⁶¹

Esta "divagación literaria" es un primer rasgo de los ensayos seleccionados. Pues que el ensayo sea un género no marcado desde el punto de vista de la ficción y de la composición, se resume en estas palabras, y se entiende solamente por su intención de modestia, cosa que declaró desde un principio su creador, Montaigne⁶². Lo de "divagación" ya hemos visto que puede traducirse en cierta libertad teórica y en la licencia para la digresión y el desorden en la exposición del pensamiento. Mientras que lo de "literario" reside más bien en la finalidad estética de las obras, y por tanto en la voluntad de creación y en el cuidado del estilo.

⁶¹LAPESA, R., *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1981. Pág. 181.

⁶² En la clasificación de las obras narrativas realizada por N. Frye, los *Essai* de Montaigne son un ejemplo de la clase que él denomina *confesión*. Según Frye, un esquema de cuatro categorías: 'novel', 'romance', 'confesion' y 'anatomy'; permitiría encuadrar obras que no responden a géneros clásicos. Estos tipos raramente se encuentran en estado puro, sino que se mezclan en la mayoría de las obras. Aún así, ciertos rasgos permiten distinguirlos: la 'novel' crea personajes verdaderos y los sitúa en un contexto social mediante un punto de vista irónico; el 'romance' tiende a la alegoría, creando más que personajes, tipos psicológicos; la 'anatomy' no responde a la lógica narrativa, sino que más bien se interesa por el juego intelectual, la sátira y la caricatura. La confesión, que es la que aquí más nos interesa, tendría un tono intelectual e intimista, aunque en ella predomina el interés teórico y su principal característica es la autobiografía -en ocasiones camuflada en personajes distintos al autor- a través del monólogo interior, lo cual le permite insertarse en otros géneros narrativos en el proceso de hibridación que hemos señalado. FRYE, N.: *Anatomy of criticism*, Princeton, 1957, pág. 303-312.

Esta clasificación nos parece útil para separar los ensayos artísticos de los que están más cerca de la erudición científica y doctrinal; distinción que no se refleja en el cuadro tradicional de géneros literarios.

A la vista de los ejemplos mencionados, aceptamos la teoría de Eduardo Nicol de que el ensayo es un género híbrido, que oscila entre la pura filosofía y la pura literatura⁶³.

Otra perspectiva útil es la de Pedro Laín Entralgo, que distingue dos grandes tipos de ensayo: el "ensayo poético" y el "ensayo científico". *"La sugestiva teoría de urgencia que el ensayo es, puede orientarse hacia dos metas muy distintas entre sí: la intelección metafórica y la intelección conceptual, la captación mental de la realidad mediante metáforas y el apresamiento de lo real mediante conceptos"*⁶⁴.

Podríamos decir, ampliando la perspectiva de Nicol, que se trata de un género mixto, que en ausencia de una trama argumental o ficción, puede estar compuesto por contenidos filosóficos, científicos o históricos, o por la mezcla de todos ellos; además de por unos valores estilísticos, de una "intelección metafórica", que le confiere características de literariedad. Del predominio y combinación de unos elementos u otros dependerá que un ensayo sea considerado parte de la Historia de la Literatura, la Historia de la Filosofía, la Historia de la Ciencia etc. Dichos

⁶³ NICOL, E., "Ensayo sobre el ensayo" en *El problema de la Filosofía Hispánica*, Madrid, Tecnos 1969. Pág. 206. El texto versa sobre el ensayo filosófico, como género que se encuentra a mitad de camino entre la filosofía y la literatura, por lo cual tiene unas características que lo limitan y sin desmerecerlo lo distinguen de otras obras con pretensión científica o artística. Aullón de Haro suscribe esta opinión en el libro citado, *Teoría del ensayo*, pág. 132.

Nicol escribe también en defensa del Ortega con vocación ensayística, frente a la figura de filósofo sistemático que no ha sido. Su concepción acerca de la naturaleza híbrida del ensayo es útil para delimitar la frontera entre los ensayos literarios y otros tipos de discurso.

⁶⁴ LAIN ENTRALGO, P., "Prólogo" a J. Casares, *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe 1961; pág. 2.

contenidos, expresados bajo una perspectiva, hacen del ensayo una forma móvil, pues a través de la obra se puede descubrir no sólo al autor, sino la atmósfera en la que surgió.⁶⁵

A propósito de la determinación de literariedad en el ensayo, es interesante citar a Lampedusa:

*"Las ideas de Montaigne pueden ser bellas y buenas; otros las tuvieron antes que él, otros las tendrán después. Si hubieran sido expresadas por un "vacuo retore" o por un árido "ideologue", nadie las recordaría ya. Las ideas se dan siempre en numero limitado, como las sensaciones, como las confesiones. La única momia que embalsama por los siglos de los siglos la momia de las ideas, es el estilo."*⁶⁶

Lo que confiere carácter literario a un ensayo no es su temática-entendiéndose ésta como contenido nocional, muy distinto del adoptado por Ortega en la cita inicial-, que puede oscilar entre las reflexiones más graves y el apunte más frívolo, ni la finalidad ideológica de la obra; sino el tratamiento estilístico del texto, el uso de recursos lingüísticos con pretensión estética. Algunos de ellos, por ser

⁶⁵ Cfr. Fryda SCHULTZ de MANTOVANI, *Ensayo sobre el ensayo*, Bahía Blanca, Univ. Nacional del Sur, 1967.

⁶⁶ DI LAMPEDUSA, G. T., "Montaigne: su arte" en *Conversaciones Literarias*, Barcelona, Bruguera, 1983. Pág. 179.

comunes a la mayor parte de los primeros ensayos literarios, han pasado a ser caracterizadores del género: son textos en prosa, con predominio de un discurso libre y reflexivo, tono personal y lenguaje no especializado. Además de los rasgos formales, el ensayo artístico, es un género esencialmente polémico, de ahí su polivalencia -por otra parte común a toda creación literaria-, puesto que se desarrolla como agitador social:

"... 'el discurso reflexivo', a través de la hibridación de los tipos del discurso, posibilitaría la prismática multiplicidad de los modos de confrontación del sujeto, del sujeto ensayista, con el mundo. La condición del discurso reflexivo del ensayo consiste en lo que llamaremos 'juicio', que inevitablemente es crítico, también a su vez como articulación libre. Todo ello determina, en consecuencia, la indeterminación filosófica del tipo de juicio y la contemplación efectiva de un horizonte que alcanza desde la 'sensación' y la 'impresión', de funcionalidad imaginativa, hasta la 'opinión' y el 'juicio lógico', de mayor funcionalidad racional."⁶⁷

⁶⁷ AULLÓN DE HARO, P., *Teoría del ...* o.c., págs. 130-131. Esta es también la posición de Th. HARRISON, *Essayism, Conrad, Musil, Pirandello*, Baltimore-Londres, J. Hopkins University Press, 1995; esta obra es particularmente útil para estudiar el discurso crítico del autor ensayístico moderno, que renunciando a los métodos de la razón científica, acepta la intuición como elemento cognoscitivo, sin abandonar las argumentaciones lógicas propias del discurso filosófico.

La obra de Terrasse⁶⁸ ha contribuido a esclarecer muchos aspectos teóricos sobre el género ensayo: afronta problemas tales como la distinción de recursos expresivos entre el ensayo y la filosofía, la relación del escritor con el destinatario y los procedimientos retóricos de seducción del ensayo. A él volveremos después de presentar las obras de Pirandello y Ortega.

La conclusión de este breve repaso de los principales problemas a lo largo del tiempo del género ensayo, en primer lugar es la constatación de que el ensayo, tradicionalmente un género didáctico menor, ha sufrido una profunda transformación en los últimos dos siglos y ha pasado a tener un papel importante en la sociedad moderna: el de estimular culturalmente a los lectores y la de expresar una línea crítica de pensamiento a menudo opuesta al pensamiento sistemático de la época en la que surge. Su función no se limita a la pedagogía o difusión cultural como antaño, sino que cuando se trata de ensayo literario, es la expresión genuina de la subjetividad del autor. Éste, para hacer discurrir su pensamiento, no tiene que recurrir forzosamente a un personaje ficticio o a una trama argumental, sino que condensando múltiples puntos de vista, unifica en un discurso crítico su perspectiva artística y teórica sobre un tema y sobre el mundo.

Así encontramos dos fenómenos que confluyen en la configuración del ensayo restringido, es decir, del ensayo como género literario: por una parte la expresión de la subjetividad de un autor con voluntad artística, consciente de su obra; es, pues,

⁶⁸ TERRASSE, J., *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montreal, Université du Quebec, 1977.

herencia de Montaigne. Y por otra, el de responder a las demandas concretas del lector moderno, de un receptor que requiere un estímulo intelectual y estético condensado en pocas páginas y accesible a sus posibilidades culturales: son discursos breves y de temática variada, que se acercan a argumentos científicos o antropológicos desde una crítica radical que no excluye la sensibilidad y la intuición.

I.2 "L'UMORISMO" DE PIRANDELLO UN ENSAYO LITERARIO.

L'umorismo es 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 este ensayo él mismo se declara creador humorístico, heredero de Rabelais, Sterne y especialmente de Cervantes. Al autor de *D. Quijote* Pirandello dedica las más brillantes páginas del ensayo, definiéndolo como el mejor exponente de la literatura humorística.

En una primera presentación de la obra, interesa 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,

cúales son las características que le confieren la entidad de poética⁶⁹, 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 Superior de Magisterio* 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 de artículos anteriores, refundido para el texto docente que exigía el *Istituto Superior de Magisterio de Roma*⁷⁰.

⁶⁹Para 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 riasuntiva 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 (O. C. págs. 7-17, 245-247).

La obra vió 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), *Befte 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

⁷⁰Pirandello 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.

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 piú 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."*⁷¹

Pirandello siente la necesidad de plasmar en un escrito teórico todas las intuiciones y los 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 que le valdrá la crítica feroz de Benedetto Croce, que como filósofo, atacará los puntos débiles de una argumentación no rigurosamente filosófica⁷². Más recientemente, superada ya la

⁷¹ GUGLIELMINO, S., "Retroterra e implicazioni del saggio su *L'Umorismo*" pág. 10; XIII Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 5-9 diciembre 1983.

⁷²Para la polémica con Croce véase la reseña sobre *L'Umorismo*, aparecida en la revista *Critica*, que ahora se encuentra en: Benedetto Croce, *Conversazioni critiche*, Bari, Laterza, 1950, pp. 43-48.

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 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

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, pp. 59n, 131, 133, 134, 142-144.

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. 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 piú giovane di lei, ecco che io non posso piú 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*⁷³.

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 ser"⁷⁴ 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

⁷³PIRANDELLO, L., O. C., pág. 135.

⁷⁴La 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.

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.(...)"

Ora la riflessione, sí, può scoprire tanto al comico e al satirico quanto all'umorista questa contruzione 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*⁷⁵

Los límites entre humorismo, comico 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

⁷⁵PIRANDELLO, L., O. C., págs. 147, 154.

*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*⁷⁶.

Así como el uso continuado de la metáfora la transforma en una alegoría, el uso continuado de la ironía produce una aniquilación absoluta, 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 demoledor 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*⁷⁷.

⁷⁶BOOTH, W. C., *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986. Pág. 230.

⁷⁷BOOTH, W. C., O. C., pág. 231.

Creo que tanto Pirandello como Booth están hablando del mismo asunto con distintas formulaciones. En *L'Umorismo* la ancha concepción de ironía de Booth se desdobra en dos, siendo la más compleja la denominada 'humorismo' e 'ironía' la que se limita a fingir lo 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 cuan 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 poeta⁷⁸, éste se identifica hasta tal punto con las criaturas creadas que no puede finalmente

⁷⁸La palabra "poeta" en el ensayo de Pirandello, tiene siempre la significación general de artista, de vate creador, ya sea su producción en verso o en prosa. Con este contenido la usamos en nuestro trabajo.

juzgarlas, su escrupulosidad artística le lleva a representar todas las incongruencias de los caracteres; el resultado es un coro de máscaras⁷⁹ 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 due o piú orientamenti psichici, appaisca come se veramente in lui fossero piú anime diverse e perfino opposte, piú e opposte personalità?"⁸⁰

El autor se esfuerza por adquirir un método capaz de dar cuenta de esta diversidad psíquica⁸¹, y descubre que éste se basa necesariamente en la descomposición:

⁷⁹Como 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."*(O. Cit., pág. 156).

⁸⁰PIRANDELLO, L., O. C., pág. 158.

⁸¹La 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.

*"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 tante volte notato che le opere umoristiche sono scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni"*⁸².

En estas líneas se percibe una conciencia 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."*⁸³

⁸²PIRANDELLO, L., O. C., pág. 140.

⁸³PIRANDELLO, L., O. C., pág. 146.

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"*⁸⁴.

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

⁸⁴PIRANDELLO, L., O. C., pág. 141.

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 netamente 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 spontanea, è nel germe stesso della creazione, e spira in fatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario"⁸⁵.

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 genio⁸⁶. Pero en Italia, fue Pirandello el primero que en el ámbito narrativo asumió 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

⁸⁵PIRANDELLO, L., O. C., pág. 142.

⁸⁶BAUDELAIRE, CH., *Curiosidades estéticas*, Madrid, Júcar, 1988. Véanse los artículos "¿Para qué la crítica?", págs. 35-38, y "Salón de 1859. El artista moderno", págs. 217-224.

arte moderno, 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 juventud⁸⁷, 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 no tiene 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 prosaico⁸⁸. Otro es el adoptado en el ensayo con el fin de descubrir por qué el cómico se supera con el cómico mismo: las páginas 106 a 112 establecen una

⁸⁷ 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.

correspondencia entre los personajes de Don Quijote y Sancho con la experiencia vital de su autor. La génesis de la novela explica por qué 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 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"⁸⁹.

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 exámen de elementos extratextuales, y concluye:

⁸⁸Cfr. *L'Umorismo*, op. cit., pág. 108.

⁸⁹PIRANDELLO, L., O. C., pág. 111.

"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"⁹⁰.

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 porque éstas son la formulación de un espíritu nuevo y universal que se ha convertido en sustrato cultural, Americo Castro lo vió claramente en un artículo titulado precisamente "Cervantes y Pirandello"⁹¹.

Los procedimientos acuñados por Cervantes son imprescindibles en la poética pirandelliana; sólo 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

⁹⁰PIRANDELLO, L., O. C., 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.

⁹¹CASTRO, A., "Cervantes y Pirandello" en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 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 esperaríase 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".P. 480.

narrativa", que le ha consentido distinguir una línea literaria alternativa y carnavalesca⁹².

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 Pirandello⁹³. Pero siguiendo el tema fijado, nos limitaremos a traer aquí la reflexión 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 codificado⁹⁴.

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

⁹² BACHTIN, M., *Estética e romanzo*, Turín, Einaudi, ed. 1992.

⁹³ Al respecto pueden verse los trabajos de Romano Luperini, *D'Annunzio e Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1989 y "La costellazione di Bachtin" en *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Reuniti, 1990.

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.

Resumiendo los puntos más destacados del discurso sobre el humorismo, 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 de 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;

⁹⁴ BACHTIN, M., O. C., págs. 120, 132, 310.

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 ésta 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.

En cuanto a los rasgos del género ensayístico de *L'Umorismo*, posee las dos características principales que lo definen como tal. En primer lugar la voluntad del autor de hacer una reflexión sobre un tipo de composición literaria, la humorística, con una impronta personal y artística: cada vez que Pirandello debe exponer un concepto lo hace usando figuras literarias, como el ejemplo de la vieja señora, citado anteriormente, o las imágenes sobre la vida de Cervantes⁹⁵. Estos recursos de estilo son reflejo de una sensibilidad poética que, sin excluir la contundencia argumentativa, añade un nuevo valor a la reflexión. En segundo lugar, la redacción de la obra responde a una necesidad intelectual de Pirandello y de otros lectores que como él estaban empezando a percibir un nuevo panorama literario⁹⁶. Al margen de la

⁹⁵PIRANDELLO, L., O. c., capítulo V de la primera parte, pág. 104-112.

⁹⁶ En el artículo "Un preteso poeta umorista del secolo XIII", publicado en *La vita italiana* el 15 de febrero de 1896, Pirandello hace frecuentes referencias a dos críticos contemporáneos que ya habían esbozado una primera definición de "humorismo" en el sentido pirandelliano, éstos eran: Alessandro D'Ancona (Pisa 1835-Florencia 1914), profesor de la Universidad de Pisa e iniciador del método histórico; y Enrico Nencioni (Florencia 1837- Livorno 1896), poeta y colaborador de revistas de corte decadentista, escribió una colección de ensayos sobre literatura italiana e inglesa titulado *Medaglioni*(1883) interesante para la concepción humorística de Pirandello. En otro capítulo daremos cuenta de la influencia de estos autores en la formación de *L'Umorismo*.

circunstancia concreta de la publicación del ensayo en 1908, Pirandello ya se había referido, años antes, a los temas tratados en *L'Umorismo*, como hemos visto. Y fruto de la refundición de los artículos señalados elaboró la declaración de sus intenciones poéticas, sin la cual no se entiende el resto de su producción literaria. Dicha declaración está escrita a modo de amable discurrir en primera persona, mostrando las opiniones y puntos de vista del autor acerca de la literatura que interesa también a sus contemporáneos y que a lo largo de la historia ha sido cultivada solo por unos pocos.

I.3 TRES ENSAYOS DE ORTEGA Y GASSET.

I.3.1 Meditaciones del Quijote.

De las tres muestras seleccionadas en la vasta obra de José Ortega y Gasset, empezaremos por la que apareció en primer lugar, *Meditaciones del Quijote*, publicada en 1914 y redactada probablemente un año antes. Fue el primer libro publicado del autor e interesa especialmente a nuestro estudio por tratarse del ensayo más próximo cronológicamente al del agrigentino, y que recoge gran variedad de temas literarios y estéticos, coincidiendo con el de Pirandello en la materia de reflexión, si bien ambos escritores perseguían fines distintos en sus disquisiciones

quijotescas. Ortega tenía la intención de escribir en primer lugar sobre el quijotismo del libro de Cervantes, para elevar después la reflexión al quijotismo en la sociedad española, mientras que Pirandello buscaba en la obra del manco ilustre un ejemplo genuino de literatura y de escritor humorístico, reduciendo la perspectiva a la esfera individual del creador y del lector.

Al igual que sucedió con *L'Umorismo*, el de Ortega es un texto gestado a partir de otros más breves y de carácter periodístico, lo cual puede apreciarse incluso en su estructura: las *Meditaciones* comienzan con un prólogo titulado "Al lector", al que siguen dos partes, "Meditación preliminar" y "Meditación primera" a la que en el plan inicial de la obra debían añadirse dos meditaciones más que por diversas circunstancias Ortega nunca escribió⁹⁷. La "Meditación primera" lleva como subtítulo "Breve tratado de la novela" y posee unidad y autonomía propias por tratarse de un artículo redactado en 1910, después de escribir "Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa". El texto en principio se tituló "La agonía de la novela" y de él formaban parte otros dos artículos: "Variaciones sobre la circum-stantia" y "La voluntad del barroco"; mientras que el proyecto de *Meditaciones* y la primera parte datan de una

⁹⁷ A este respecto Julian Marías ha escrito que Ortega no completó ninguno de sus libros tal como él sentía que estos debían ser: "*Escribir un libro requiere un temple algo más ascético que el de Ortega, no pedir tanto a la inspiración, ser capaz de escribir sin plena ilusión, cruzando acaso estepas pedregosas. La voluptuosidad de los temas, que Ortega sentía de modo intensísimo y que hizo de él, no sólo un intelectual, sino un escritor en la plenitud del término, lo distraía con demasiada frecuencia hacia cuestiones incidentales, y sobre todo hacia nuevos asuntos, con perjuicio de la economía interna de los libros.*", MARIAS, J., "Los géneros literarios orteguianos" en *Ortega I: Circunstancias y vocación*, Revista de Occidente, Madrid, 1960, pág. 314-323.

fecha posterior, probablemente 1913; publicándose el ensayo completo por primera vez en 1914.

En las páginas introductorias Ortega declara las intenciones del libro: así explicita que el motor que lo impulsa a la redacción de los ensayos es el del amor, entendido en sentido platónico⁹⁸, el amor es comprensión y armonía y sólo con este elemento aglutinador se pueden estudiar las cosas más diversas y conciliar las opiniones más dispares. Del imperativo de ligar unas cosas a otras nace la necesidad de relacionar el yo con la circunstancia, y ésta se extiende a la historia y realidad españolas en el caso de *Meditaciones* y a nuestra experiencia común más paradigmática, el *Quijote* de Cervantes. El amor determina un método filosófico, que llevado a su extrema coherencia no puede ser abstracto sino relativista; debe pues reconstruir perspectivas de forma clara.

Desde sus primeras obras, Ortega describe los conceptos y sus puntos de vista con respecto a ellos, con un afán didáctico que lo distingue de otros pensadores y que en ocasiones lo ha excluido de la lista de filósofos que han desarrollado un sistema. El lector se encuentra permanentemente socorrido en *Meditaciones* con dos recursos orteguianos característicos: a) las aclaraciones que retoman los problemas

⁹⁸Lo que Julián Marías ha denominado "el amor intelectualis". "*Las dos palabras que se repiten más veces en las primeras páginas de Meditaciones -explicándose la una a la otra- son 'conexión y amor'. Se trata de hacer de cada cosa centro del universo, de ligar unas con otras, de concentrar la mirada en cada una de tal modo que dé en ella el sol 'innumerables reverberaciones'. Este es el tema inicial del libro: 'salvaciones' como género literario, conexión, ligamen, amor con más rigor, 'resucitando el lindo nombre que usó Spinoza', amor intelectualis, esto es ni más ni menos filosofía.*", MARIAS, J., "El primer libro de Ortega", en *La Torre*, Homenaje a José Ortega y Gasset, Nº 15-16, 1956, pág. 279.

desde el origen reconstruyendo su propia historia⁹⁹, necesariamente polémica y b) la inserción de comentarios que multiplican las perspectivas y acortan distancias entre el individuo y las cosas. Ambos procedimientos están ya incluidos y señalados en el comienzo de esta obra: al empezar ofreciendo una definición de la filosofía y detenerse después en detalles sin importancia del paisaje y folclore español.

En el amor pues se basa el conocimiento y la filosofía; éste nos incita a armonizar todos los asuntos que encontramos, grandes y pequeños, consiguientemente el paso sucesivo es admitir diferentes perspectivas, por ello el título inicial de *Meditaciones* era *Salvaciones*:

"... (Estos ensayos) *Carecen por completo de valor informativo; no son tampoco epítomes -son más bien lo que un humanista del siglo XVII hubiera denominado "salvaciones". Se busca en ellos lo siguiente: dado un hecho -un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor- llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado. Colocar las materias de todo orden,*

⁹⁹ Ya hemos aludido a la importancia del el concepto de historia en Ortega. Éste madurará a lo largo de su vida apareciendo explícitamente en la mayoría de sus escritos y se irá perfilando como el factor que configura al hombre, así como la naturaleza configura las cosas; sólo mediante la conciencia histórica se puede dar cuenta de las variaciones de lo humano. El planteamiento de historia como "res gestae" puede apreciarse especialmente en las obras: *En torno a Galileo*, 1933; *La Historia como sistema*, 1941; *Apuntes sobre el pensamiento*, 1943; *El hombre y la gente, ¿Qué es la filosofía?*, *La idea de principio en Leibniz*, *Una interpretación de la historia universal. En torno a Toynbee y Origen y epílogo de la filosofía* -publicadas póstumamente-. Todos los textos son de madurez y no forman parte del corpus que analizamos en este trabajo, aún así en la primera etapa orteguiana se encuentra ya prefigurada la significación de la historia. En *Meditaciones* el pensador reconstruye el contexto histórico de todos y cada uno de los conceptos que utiliza en su discurso, ofreciendo así una perspectiva única y personal de cada tema; ninguno de ellos, por obvio que pueda parecer, queda fuera de la interpretación circunstancial.

*que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones.*¹⁰⁰

Vemos que la naturaleza de los asuntos que interesan al pensador es tan variada como sus significados. Para el autor esta actividad perspectivista tiene su mejor vehículo de expresión en el ensayo y así, ensartando en el hilo de su discurso un asunto a otro con gran facilidad, pasa a dar una definición general del género muy lúcida y de fundamental importancia para el ensayismo hispánico¹⁰¹, a la que hemos aludido al principio de este capítulo:

"El ensayo es la ciencia menos la prueba explícita. Para el escritor hay una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta. Pero le es lícito borrar de su obra toda apariencia apodíctica, dejando las comprobaciones meramente indicadas, en elipse, de modo que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben, por otra parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados. Aun los libros de intención exclusivamente científica comienzan a escribirse en estilo menos didáctico y de remediavagos; se suprime en lo posible las notas al pie, y

¹⁰⁰ ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones*, o.c., pág. 311.

¹⁰¹ Cfr. los textos citados de Juan Marichal, Carballo Picazo y Aullón de Haro.

el rígido aparato mecánico de la prueba es disuelto en una elocución más orgánica, movida y personal.

Con mayor razón habrá de hacerse así en ensayos de este género, donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. Yo sólo ofrezco 'modi res considerandi', posibles maneras nuevas de mirar las cosas."¹⁰²

Habíamos señalado al inicio cómo destaca Ortega la necesidad de una adecuación entre lo que el escritor, perteneciente a una época determinada y condicionada por ésta, quiere expresar y el género literario escogido. Esta elección, dependiendo de la visión adoptada, giraba entorno a grandes temas estéticos que interpretaban de forma radical el gran tema del hombre¹⁰³.

Al definir el ensayo como género flexible, en el que tiene cabida "la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados", Ortega está implícitamente describiéndolo como un género menor pero, al mismo tiempo, moderno puesto que su ductilidad deja total libertad para opinar y probar la eficacia de distintos puntos de vista sobre una gran variedad de temas. En el ensayo puede manifestarse como en ninguna otra parte la personalidad del escritor y también del

¹⁰²ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 318.

¹⁰³Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 79.

lector, en relación con nuestra circunstancia¹⁰⁴, que está repleta de cosas insignificantes, de indefiniciones y dudas que quedan condicionadas a los posibles puntos de vista.

El perspectivismo, que es esencial en el pensamiento de Ortega, era también elemento constitutivo de la poética humorística pirandelliana, allí la primera apariencia cómica era superada por un punto de vista opuesto al inicial, que precisamente coincidía con el del personaje. Lo que posibilita el salto de una perspectiva a otra, o mejor dicho, la summa conciliadora de ambas, es lo que Pirandello ha denominado *il sentimento nato dalla riflessione*¹⁰⁵, que se basa en la compasión, lo cual está bastante próximo al término *amor*, empleado por Ortega. La crítica interna a las paradojas que se dan en la realidad representada y que ponen en evidencia los personajes ridículos y marginales de las obras humorísticas, obliga al autor a tener en cuenta diferentes puntos de vista, entre los que se incluye el de los propios sujetos de ficción, con los que el escritor parcialmente se identifica -si se identificase completamente estaríamos ante obras dramáticas en las que no se cuestiona el

¹⁰⁴ En la primera parte de la trayectoria intelectual de Ortega, a la que pertenecen las *Meditaciones*, se prefiguran ya los aspectos más importantes de su filosofía, entre ellos destaca la propuesta raciovitalista acuñada en la célebre frase: "Yo soy: yo y mi circunstancia". De este modo trataba de superar Ortega el racionalismo abstracto de las teorías positivistas. Para Ortega la vida es una realidad radical en la que se dan todas las demás realidades y por ello el hombre debe aplicar la razón a su propia circunstancia. Por ésta el pensador entendía, no sólo los determinantes personales y biográficos de cada individuo, sino un vasto panorama social, cultural e histórico que contextualiza continuamente nuestra existencia. Este planteamiento hace esencial el perspectivismo, que tenía en el género ensayo un medio de expresión directo.

¹⁰⁵ PIRANDELLO, L., o.c., pág. 147.

heroísmo del personaje. En cambio, en las humorísticas la realidad inicial es cómica y el proceso de aproximación a los motivos que nos hacen reír produce un determinante cambio de actitud- ; así de la crítica nace la comprensión, que explica la contradicción aparente, aunque en el ensayo de Pirandello ésto nos lleve a evidenciar las incongruencias de la sociedad de entonces.

En *Meditaciones* se hace referencia a una calidad moral e intelectual que Ortega quisiera transmitir a la juventud española con el objeto de despertar la curiosidad por la cultura nacional y europea, que es parte integral de la citada "circunstancia" orteguiana. Pirandello carece de esta dimensión colectiva, en *L'Umorismo* no se advierte la preocupación por la higiene mental de la sociedad en la que vive. Su ámbito se circunscribe a la individualidad del artista, un artista reflexivo, que critica las contradicciones de la realidad, sólo el poeta de excepción, el humorista, es capaz de recrear una multiplicidad de puntos de vista en su obra y poco importan las cualidades morales del escritor, le basta con asumir la máscara del tipo desgraciado y ridículo para adquirir el sentimiento del contrario y contagiar al lector, que adquiere así una visión humana más compleja, más rica y verdadera. Al confrontar a los dos autores, estamos ante dos esferas de reflexión que se perfilarán más adelante: advertimos inmediatamente que Pirandello se mueve en la esfera de la reflexión poética, en términos anteschianos, y Ortega y Gasset en la de la reflexión estética. Ambos planos no pueden separarse de manera tajante, pero el estudio de la poética, según Anceschi, implica procedimientos distintos al de la estética; ésta última

forma parte de la filosofía y adquiere pleno significado solamente dentro de una intencionalidad teórico-sistemática, aspira a un sistema final, que para ser comprendido debe superar la esteticidad misma. Por tanto los aspectos relevantes de una estética deben estar siempre relacionados con los del sistema del que depende. En cambio la poética está ligada a una praxis que pretende incluir todos los aspectos de la realidad con el fin de que el arte sea cada vez más consciente de sí mismo y de su actividad: *"Se le Estetiche portano in qualche modo il senso dell'arte entro un sistema, le Poetiche coordinano un sistema per i fini dell'arte"*¹⁰⁶.

El hecho de que Pirandello fuese preferentemente un escritor de novela y teatro, mientras que su obra ensayística, muy breve en el conjunto de su producción, sea considerada menor, es un claro indicio de que la actividad que más le interesaba no era el pensamiento estético sino el desarrollo de sus propios presupuestos poéticos. Así como Ortega, escritor de ensayos casi exclusivamente, tenía, por encima de las consideraciones poéticas acerca de otros autores -especialmente sus contemporáneos-, una prioridad filosófica que lo llevó a desarrollar temas no sólo relacionados con la creación literaria, sino también con otras expresiones artísticas y culturales. Ahora bien, que Ortega no desmenuze en sus escritos los problemas cotidianos que afronta un novelista, o que Pirandello haga raras consideraciones acerca de la pintura o las artes figurativas, que hubieran dado una visión sistemática del arte de su época, no significa que ambos autores pertenezcan exclusivamente a

¹⁰⁶ Véase ANCESCHI, L., *O.c.*, págs. 8-9.

una de las dos esferas citadas. El lector menos avisado de *Meditaciones* puede percibir un estilo y lenguaje inconfundibles, fruto del trabajo y del talento poético de Ortega, y prueba de que su esfuerzo no se reduce a una dimensión teórica, son sus propias palabras: "*El lector no sospecha los apuros que un hombre pasa para escribir un solo pliego*"¹⁰⁷. Otro tanto puede aplicarse a Pirandello, ya que no sólo de *L'Umorismo*, sino también del pensamiento incluido en sus obras sobre todo narrativas, se ha extraído el germen de una visión estética superadora del decadentismo italiano, como ha demostrado Barilli¹⁰⁸.

Una coincidencia a primera instancia entre *L'Umorismo* y *Meditaciones* es la elección del mismo aspecto de la obra que ejemplifica por antonomasia el pensamiento de ambos ensayos, que es curiosamente el *Quijote* como personaje, no como libro. El *Quijote* identificado con Cervantes, como si autor y creación fueran indivisibles.

"Conviene que haciendo un esfuerzo, distraigamos la vista de D. Quijote, y vertiendola sobre el resto de la obra, ganemos en su vasta superficie una noción más ámplia y clara del estilo cervantino, de quien es el hidalgo manchego sólo

¹⁰⁷ORTEGA Y GASSET, J., *El espectador*, en Obras Completas, comentario a propósito de la última parte de este libro.

¹⁰⁸BARILLI, R., *Linea Svevo-Pirandello*, Bologna, Mursia, 1972.

*una condensación particular. Este es para mí el verdadero quijotismo: el de Cervantes, no el de D. Quijote.*¹⁰⁹

Si recordamos *L'Umorismo*, Pirandello escribía en estos términos:

*"Ma era già nato prima il vero Don Quijote: era nato in Alcalà de Henares nel 1547. Non s'era ancora riconosciuto, non s'era veduto ancor bene: aveva creduto di combattere contro i giganti e di avere in capo l'elmo di mambrino. Li, nell'oscura carcere della Mancha, egli si riconosce, egli si "vede" finalmente; si accorge che i giganti eran molini a vento e l'elmo di Mambrino un vil piatto da barbiere. Si vede, e ride di sé stesso. Ridono tutti i suoi dolori."*¹¹⁰

La creación cervantina es vista como el fruto de un proceso de reconocimiento duro y largo de su propia realidad, a través de la experiencia y del sufrimiento. Este proceso, para Pirandello vimos que era el mejor ejemplo de reflexión humorística, puesto que la comprensión de su mísera situación acerca al autor, a partes iguales, a la tragedia y al cómico. En Ortega la superposición de Cervantes a Don Quijote es la síntesis del verdadero quijotismo y éste es considerado como una perspectiva, un panorama desde el que acercarse a la estructura de la realidad.

¹⁰⁹ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones*, o.c., pág. 327.

¹¹⁰PIRANDELLO, L., O.C., PÁG. 111.

El libro de Ortega nace de una exigencia que Julián Marías evidenció así: "*se trata de saber a qué atenerse, de alcanzar la orientación necesaria para poder vivir, origen radical de la filosofía*"¹¹¹; y para ello escogió un tema capaz de resumir nuestra "circunstancia". Teniendo en cuenta lo ya dicho de esta noción orteguiana, ésta comprendería la historia cultural de los pueblos y por ende determinaría nuestra particular visión de la realidad; este es el motivo de que desde muy pronto España se convierta en la mayor preocupación de Ortega, coincidiendo con los noventayochistas. Aborda el problema desde un enfoque concreto: una de las personalidades más genuinamente hispánicas es Cervantes, y la mejor representación de sus experiencias esenciales, Don Quijote.

¹¹¹MARÍAS, J., *Ortega ...*, o.c., pág. 372.

* Una carta a Unamuno

La circunstancia española es el motivo manifiesto ya desde las primeras páginas de *Meditaciones*:

"El lector descubrirá, si no me equivoco, hasta en los últimos rincones de estos ensayos, los latidos de la preocupación patriótica. Quien los escribe y a quienes van dirigidos, se originaron espiritualmente en la negación de la España caduca. Ahora bien la negación aislada es una impiedad. El hombre pío y honrado contrae, cuando niega, la obligación de edificar una nueva afirmación. Se entiende de intentarlo.

Así nosotros. Habiendo negado una España, nos encontramos en el paso honroso de hallar otra. Esta empresa de honor no nos deja vivir.¹

La cuestión de honor es el punto de enlace más evidente entre la figura del joven intelectual frente a la situación española y la obra de Cervantes. En esta postura Ortega difiere del enfoque de Unamuno en *Vida de Don Quijote y Sancho* (1895), obra que determina la temática del ensayo orteguiano como él mismo declara en una carta a Unamuno que nunca envió². Dicha carta, sin

¹ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 328.

² No se pretende en esta primera parte del análisis, dar cuenta de las fuentes utilizadas por Ortega, las cuales son numerosas y no siempre evidentes. El tema de *Don Quijote*, naturalmente no es original de Ortega, desde finales de siglo se venían publicando numerosos ensayos cervantinos; los más significativos se encuentran recogidos en la obra de Leopoldo Rius, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Oliva Impresor, Villanueva y Geltru, 1905, que sin duda Ortega conocía bien, puesto que se encontraba en su biblioteca. Entre los intelectuales que trataron la línea temática cervantina, destacan también -aparte de los escritores noventayochistas- figuras extranjeras del calibre de: H. Taine en *Filosofía del arte*, H. Bergson en *La risa* y el propio Cohen, su

embargo, es muy interesante para entender las motivaciones del joven, que desde muy pronto distingue su admiración por el influyente maestro, del propio rigor crítico que se aprecia ya desde sus primeras reflexiones; entonces, cuando Ortega todavía era estudiante en Alemania, aún era a los ojos de Unamuno el hijo de su amigo José Ortega Munilla, el influyente director de *El Imparcial*; más adelante la relación entre ambos estará marcada por la actividad periodística y el respeto mutuo, aunque las diferencias de personalidad y de talante intelectual avivarán la conocida polémica que los distanció durante la última parte de la vida del Rector de Salamanca³. A pesar de la diversidad de caracteres, una amistad casi filial, por encima de diferencias intelectuales, llevó a Ortega a defender la figura de Unamuno cuando fue destituido y a proclamarlo como pensador de indiscutible valía antes y después de su muerte -pues hizo el prólogo a la edición de sus Obras Completas-. Las notas más destacadas de esta amistad que interesan para nuestro trabajo son en primer lugar, -para el estudio de las formas literarias- la influencia temática de la obra de Unamuno en *Meditaciones* y en segundo lugar, -para el estudio de las relaciones literarias- la relación del vasco con algunos intelectuales italianos de la época, especialmente con Croce, al que escribió el prólogo de su traducción

maestro, en *Estética*, por citar sólo algunos. Si ahora nos referimos a Unamuno, es por lo que el propio Ortega escribe al respecto, lo cual permite establecer una relación directa con la obra de aquel.

³ Se ha vertido mucha tinta sobre la relación de ambas figuras, véase como ejemplo: CACHO VIU, V., "Unamuno y Ortega" en *Revista de Occidente*, nº 65, octubre, 1986, págs. 79-98. MARÍAS, J., "Las relaciones entre Unamuno y Ortega" en *Ínsula*, nº 132, 1957, pág. 3. PIÑERA, H., "Unamuno y Ortega y Gasset. Contraste de dos pensadores" en *Cuadernos de Estudios Humanísticos de la Universidad de Nuevo León*, México, 1965. ROBLES, L., "Un poema de Unamuno satírico, feroz, cruel, contra José Ortega y Gasset" en *El Adelanto*, Gran Vía, 26.X.1986, pág.1. SALCEDO, E., "Unamuno y Ortega y Gasset, diálogo entre dos pensadores", en *CCMU*, 7, 1956, Págs. 97-130. TORRE, G.de, "Unamuno y Ortega" en *Cuadernos Americanos*, marzo-abril, 1943, págs. 157-176. Más aportaciones críticas se encuentran en la bibliografía de este trabajo. Martínez Ripoll en su tesis doctoral, *Teoría Literaria de Ortega y Gasset*, dedica gran parte del capítulo "En torno a la novela" a desentrañar la relación textual entre Unamuno y Ortega, y concluye que aunque Ortega no quiera reconocerlo, *Meditaciones* debe mucho al pensamiento y formulaciones unamunianas, cfr. págs. 164-230.

española, y con el propio Pirandello -Cfr. GONZALEZ MARTÍN, V., *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1978; y KELLY, A., *I rapporti tra Unamuno e Pirandello nella critica letteraria contemporanea*, Palermo, Flaccovio, 1976. Véase la extensa bibliografía aportada por ambos autores-. Esta conexión no la llegó a establecer Ortega, por ello es importante, como veremos en otro capítulo, el papel de puente inter-cultural de Unamuno. .

Por ahora lo que nos importa es conocer las intenciones de Ortega al iniciar el proyecto de *Meditaciones*, que están contenidas explícitamente en dicha carta, escrita en Marburgo el 17 de febrero de 1907 y de la que existe otra redacción anterior, en parte idéntica, que tampoco fue enviada a su destinatario, fechada el 10 del mismo mes y año:

"...Sigo leyendo su 'Quijote'. Considero errónea la forma extrema, literaria del libro: produce el efecto de una serie de empellones: además el seguir al hilo del texto le obliga a muchas repeticiones y a muchas cosas innecesarias. (...) Estoy trabajando en reconstruir su Idea, en sistema (¡rabie!) y cuando lo haya logrado se lo remitiré con mi crítica. De este modo siembro el germen para el futuro y lejano - pero recio- estudio sobre usted".⁴

Tomando como punto de arranque el texto unamuniano, Ortega empieza a trabajar sobre lo que él mismo denomina el origen de una obra suya importante, que verá la luz ocho años más tarde. Su intención en la temprana prefiguración de *Meditaciones* es la de escribir reconstruyendo una idea dentro de un sistema, a pesar de que precisamente éste ha sido el talón de Aquiles de la fortuna de Ortega

⁴ ROBLES, L., (editor), *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Madrid, El Arquero, 1987, págs. 164-170.

en la Historia de la Filosofía. Tal procedimiento, al margen de los resultados y de la recensión de la crítica literaria y filosófica, se repite una y otra vez en la formación de los ensayos de Ortega, y está directamente relacionado con el motor que mueve necesariamente la filosofía, el mencionado "amor intellectualis", máxime cuando el autor se autodefine platónico, al menos temporáneamente⁵. Esta vocación será pues, desde sus primeras obras, una constante que sin embargo, no menoscaba el interés del autor por lo que tienen de literario sus escritos, ya que fondo y forma están, como veremos en la concepción de la obra artística orteguiana, indisolublemente unidos, e incluso debe ser tenida en cuenta su interrelación para obtener un resultado eficaz en la exposición del sistema filosófico: *"Heidegger toma una palabra ... y le saca virutas. Poco a poco, del minúsculo vientre del vocablo, van saliendo humanidades, todos los dolores y alegrías humanas y, finalmente, el Universo entero. Heidegger, como todo gran filósofo, deja embarazadas a las palabras, y de éstas emergen luego los más maravillosos paisajes en toda su flora y toda su fauna."*⁶. Es evidente que para Ortega la poesía y la filosofía estaban muy próximas, lo cual va a determinar el carácter de sus ensayos. Pero volvamos a la carta:

"...Respecto a Cervantes comete usted una terrible injusticia histórica considerando sin más ni más como literato al único filósofo español. (...)Sólo ha habido un castellano que siendo sobrehombre supo a fuerza de ironizar e ironizarse (en recto sentido; no el de Anatolio France ¡por Dios!) tomar su sobrehumanismo como espectáculo, superarlo y llegar, si no totalmente, por lo menos teóricamente a

⁵ "... por lo demás... ¡he llorado! -desde que soy platónico todo me hace llorar-", ibíd. pág. 165.

⁶ ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas*, IX, pág. 631.

*Hombre. Fue Cervantes. La lectura del Quijote deja un dejo específicamente distinto que todo otro libro español.*⁷

En estas líneas Ortega coincide con Pirandello en la lectura de la obra de Cervantes. Don Quijote, como exponente de la gran literatura de todos los tiempos, se presta a comentarios estilísticos y también a reflexiones filosóficas, por eso es universal. Es a la vez arte y pensamiento. Según Pirandello porque el autor ha realizado una labor no sólo de sensibilidad artística, sino también un esfuerzo intelectual de identificación con el punto de vista del personaje, que se une a la perspectiva inicial conformando lo **tragicómico**, la esencia del humorismo. El concepto, expresado arriba, de "ironía" como superación de la propia humanidad, para mostrarla públicamente, es compatible con el trabajo del escritor humorista y es un distintivo radical de otras literaturas.

Con respecto a la palabra "sobrehombre", la elección recuerda a Nietzsche, es precisamente un contrapunto irónico del superhombre⁸ En una extensa carta del 28 de mayo de 1905, Ortega escribe a Navarro Ledesma: "*ya sabe como he mamado a Nietzsche*" (*Cartas de un joven español, o.c.*, pág.616.). El conocimiento de Nietzsche fue temprano, lo leyó, en primera instancia, a través de traducciones en francés; algunos tomos de la versión francesa de *Mercure de France* se encuentran en su biblioteca, además en esta época aún no se desenvuelve bien con el alemán. Sin embargo, a finales de ese año, 1905, ya se siente capaz de leer el

⁷ *Íbid.* págs. 166-167.

⁸ Cfr. el artículo de Ortega "El superhombre" en *Obras ...*, Vol.I, págs. 91-95. Este texto se publicó en *El Imparcial*, el 13 de julio de 1908, es decir, al año siguiente de la carta que estudiamos, con ocasión de la lectura de un libro de G. Simmel acerca de las ideas de Nietzsche sobre el hombre en sociedad. El sentido de "sobrehumanizar" aquí creemos que es el mismo: superar los límites de la individualidad.

epistolario de Nietzsche en lengua original, lo adquiere y envía un comentario a *El Imparcial*, el cual su padre nunca publicó y que puede encontrarse en *Cartas...*, o.c., págs. 190-196. Julián MARÍAS delimita la influencia de Nietzsche en Ortega de los dieciocho a los veinticinco años, íb. pág. 205. Esta recepción ha sido reconocida por el propio Ortega en gran cantidad de escritos, cfr. índice *Obras Completas*, o.c.. Cervantes, para Ortega, se "sobrehumaniza" a través de la razón, de la filosofía. Este es el único modo de poner a la vista lo que es esencial en el Hombre. Como en Pirandello, la reflexión de Ortega se centra exclusivamente en lo humano, haciendo de ello un espectáculo. Éste será más adelante otro de los grandes temas del ensayista español en las copiosas páginas de *El espectador*, una obra publicada en ocho volúmenes entre 1916 y 1934, donde pretende dar un enfoque personal de numerosos aspectos de la "circunstancia" española y europea de la época, allí se mezclan ensayos sobre temas literarios, artísticos y filosóficos, con una intención muy distinta del periodismo ocasional, Ortega depura el género del ensayo literario perfeccionando la tradición española que hemos reseñado brevemente al principio de este capítulo.

El título, sugerido en la carta que estamos comentando, indica una perspectiva de autor que, instalado en medio del horizonte cultural, entre las cosas y hechos históricos que determinan su existencia, otea a uno y otro lado preguntándose por las razones y relaciones de las cosas enfocadas. Interesa destacar que parte del material incluido en el primer volumen de *El Espectador* había sido pensado para *Meditaciones III* y estaba incluido en el bosquejo inicial de *Meditaciones del Quijote*⁹ Esta relación apareció en una ficha hallada entre las

⁹ Los títulos que en 1910 pensaba dar Ortega a *Salvaciones* son los siguientes: I. Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa. II. Introducción al idealismo. III. Greco o un poco de materia puesta a arder. IV. Azorín: primores de lo vulgar. V. La estética de *Mío Cid*. VI. El "Mago del Norte": Juan Jorge

páginas del manuscrito de "Anatomía de un alma dispersa", algunos se publicaron tiempo después. Cfr. GARAGORRI, P., "Notas" a la edición de *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1987. .

Continuamos con la lectura de la carta:

... Pero Cervantes simpatiza conmigo y ... con todos. La sim-patía, esto es Cervantes. ¿De dónde le nace? Cervantes se coloca la vida delante como problema absoluto y mira toda manifestación vital bajo la forma del valor último, del fin último y como halla éste en el infinito, concluye: todo vale lo mismo frente al infinito. Sólo existe infinito. Lo que yo llamo realidad es una deformación del infinito según un principio, es una polarización del infinito en un sólo eje, teniendo infinitos ejes el infinito. En el origen había una materia, lo Indeterminado e Incondicionado -y una forma plasmante: ¡la imaginación! La cosa en sí -diría él- es la imaginación, no la voluntad. Vivir es deformar lo Informe: un optimista -proseguiría él- os diría que es conformar. Así veo yo en C. una monadología, una infinitud de puntos cuya esencia es la energía imaginativa. El mundo como espectáculo y dentro de él, el más bello, el espectáculo moral. Comprender, pensar, teoría es informarse en el mayor número posible de deformaciones individuales, es mirar el espectáculo que va creando por sí misma cada retina y hallar que todos son bellos y tienen un valor cuasi-infinito vistos desde las retinas que los proyectan. Esta es la simpatía cervantina, la ironía del gran castellano, ironía intelectualista. Esto, en mi opinión, constituye el cimientito del Quijote, libro que será el último que sigan leyendo los hombres cuando hayan

Hamann. VII. Imitación de Goethe. VIII. España y la revolución de la competencia. IX. El tema de Don Juan. X. Goethe y Lope de Vega: el hombre y el virote. XI. Cómo Miguel de Cervantes solía ver el mundo. XII. Paquiro o de las corridas de toros. Ensayo sobre la limitación. Meditación de las danzarinas.

*aniquilado todos los demás.*¹⁰

En este párrafo Ortega condensa los valores esenciales de la novela, aludiendo en primer lugar a la universalidad: sólo una obra que supere la propia realidad, o lo que es lo mismo, el reduccionismo de un punto de vista limitado a su parcialidad, es capaz de una mirada universalizadora.

Ésta es una de las condiciones de la poeticidad, y tiene relación directa con la 'imaginación'; si Cervantes mediante la transformación quijotesca de la realidad, no hubiera superado las particulares miserias de sus personajes para poner de relieve una visión general del espíritu humano, con absoluta seguridad no tendría el valor artístico supratemporal que hoy tiene para el lector moderno. La capacidad de conexión con receptores de cualquier índole y tiempo es consecuencia de una reinterpretación poética de lo humano; destacamos a propósito, una cita de la *Teoría de la Literatura* de García Berrio, el cual aborda este tema con profundidad: *"El arte ofrece una estructura esencial de representación del mundo. Es por estas hondas raíces de su compromiso antropológico por lo que las actividades lúdico-formales de constitución material de los textos artísticos, poéticos o literarios, adquieren relieve transcendental. En aquellos casos favorables en que la imaginación es capaz de asentar sobre coordenadas simbólicas y en referencias fantásticas espaciales, verdaderamente brillantes y novedosas, una representación convincente y atractiva del universo de la realidad, es cuando asistimos a la comunicación poética como iluminación súbita, cuando re-conocemos algo que sin embargo ignorábamos"*¹¹.

¹⁰ Íbid. pág. 167-168.

¹¹ GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 483.

Como vemos, en las palabras de Ortega se encontraban implícitamente las premisas de una teoría literaria y estética, antes del desarrollo de las posiciones críticas actuales a las que hace referencia García Berrio¹². Y dice más, la "energía imaginativa" es capaz de unificar multitud de aspectos de la realidad y de poner en relación la visión de la misma con la moral. Es por ello que Cervantes deviene un filósofo, porque podía extraer enseñanzas morales de las aventuras imaginadas de Don Quijote y Sancho, y porque la composición verosímil de sus andanzas está articulada -desde un eje, en palabras de Ortega- por la inteligencia, por el pensamiento, que es universal.

Llegando a este punto, debemos recordar una vez más a Pirandello; también para él la verdadera obra artística debía ser universal, precisamente por estar sustentada en un ejercicio de la razón, en esa especial actividad del pensamiento. La diferencia entre Ortega y Pirandello en sus comentarios al Quijote creemos que es sólo terminológica: lo que Ortega formula como "ironía intelectualista" es para Pirandello "humorismo". Ya hemos aludido a la dificultad del propio Pirandello para diferenciar lo cómico de lo irónico y ambas cosas de lo humorístico; debe recordarse que en el ensayo del autor italiano los tres términos se refieren a subgéneros que agrupan obras con distinta intencionalidad, y que de ellas la que logra un análisis de la realidad más profundo es la humorística, por su investigación en lo íntimamente

¹² En el libro citado García Berrio identifica "literariedad" con "poeticidad". A continuación describe las distintas teorías críticas que a lo largo de la historia han intentado responder a la definición de lo esencialmente poético, que confiere a la obra artística el carácter de única y a la vez universal. La conclusión de los estudios literarios actuales -Carlos Bousoño, G. Durand, T. Albaladejo-, como puede verse en la cita anterior, es que la imaginación del autor constituye un elemento clave en el proceso de la mimesis, sólo mediante su actividad puede elevarse un texto de una mera formulación lingüística a una interpretación simbólica antropológica y por tanto es uno de los rasgos de la "poeticidad". Véase GARCÍA BERRIO, A., O. C., Parte Tercera.

humano y por su valor universal. El sentido del texto orteguiano nos lleva al mismo enfoque: la ironía de Cervantes es intencionada, no termina en el escarnio del caballero manchego, sino que nos da una visión "sim-pática" de su mundo, por ello nos sentimos identificados con él. La risa es sólo una de las "mónadas" sintetizadas en la composición poética, el objetivo último de Cervantes es superarlas a todas. Por esta razón ni el humorista de Pirandello, ni el intelectual de Ortega pueden reducirse a una versión monolítica de la realidad, son ambos antidogmáticos:

"... De modo que lo que distingue al Quijote es que es el único libro español no dogmático y se salva del dogmatismo no por escepticismo, como el pedante Montaigne, sino precisamente por la multiplicación infinita de los dogmas: cada mónada, cada cosa es un dogma."¹³

Este párrafo ratifica la coincidencia señalada entre ambos ensayistas. La ironía no puede identificarse con el humorismo porque éste no es escéptico, el poeta humorista va más allá de su primera impresión y compadece a la criatura cómica. Ortega clarifica el mismo punto, Cervantes no es un ironista escéptico o dogmático, salva -como pretendía hacer el filósofo con sus "Salvaciones"- la limitación inicial usando artísticamente la imaginación. Este elemento puede identificarse con el de *fantasía* utilizado por Pirandello, en parte comentado, no obstante traemos de nuevo un fragmento de un pasaje delicioso de *L'Umorismo*, en el que se compara la obra de Ariosto con la de Cervantes, que puede ilustrar bien cómo la imaginación, la fantasía, se incardina en la realidad de la obra humorística, alejándose del fuerte contraste de la irónica:

¹³ Íbid. pág. 168.

"... il poeta, ben lunghi dal trasportare in quel mondo fantastico le ragioni del presente per investirne gli elementi capaci d'accoglierle; darà a questo mondo fantastico del passato consistenza di persona viva, corpo, e lo chiamerà Don Quijote, e gli porrà in mente e gli darà per anima tutte quelle fole e lo porrà in contrasto, in urto continuo e doloroso col presente.(...) Ma intanto, altro è fingere di credere, altro è credere. Quella finzione (in Ariosto), per sè stessa ironica, può condurre a un accordo con la leggenda, la quale, o si scioglie facilmente nell'ironia o con un procedimento inverso a quello fantastico. (...) La realtà vera, invece, se per un momento si lascia alterare in forme inverosimili dalla contemplazione fantastica d'un maniaco, resiste e rompe il naso, se questo maniaco non si contenta più di contemplarla a suo modo da lontano, ma viene a darvi di cozzo."¹⁴

Ya señalamos antes que para que el escritor fuese capaz del esfuerzo humorístico, no basta el reflejo de una realidad bien sea ésta fantástica o verosímil; Pirandello explica que la mimesis literaria del humorista se fundamenta en un análisis en el que se unen pensamiento e imaginación: *"Ogni vero umorista non è soltanto un poeta, ma è anche un critico, un critico fantastico, e non soltanto nel senso di bizzarro, o di capriccioso, ma anche nel senso estetico"*¹⁵. Aquí tenemos un claro eslabón con Ortega, el "crítico fantástico" no es sólo poeta, es también un filósofo, pues pertenece a la esfera estética¹⁶. Luego para los dos autores, la

¹⁴ PIRANDELLO, L., O. C., págs. 104-105.

¹⁵ PIRANDELLO, L., O.c., pág. 141.

¹⁶ Cfr. la distinción anceschiana citada.

imaginación es elemento imprescindible de la literariedad más universal¹⁷ por tener la capacidad de remitir al lector a categorías simbólicas.

Reproducimos ahora el último fragmento de la carta de Ortega a Unamuno:

"... ¿Qué es lo que nos es dado? Palos. Ahora bien, ¿A quién dolían menos a Don Quijote o a Sancho? Siendo la resistencia igual, es posible, que a mayor energía imaginativa menos dolor. Yo creo pues -viene a decir Cervantes-, que aun a igualdad del número, los palos de Don Quijote son menos palos.

... Todas las realidades son trágicas porque ninguna es realidad: y esto, porque ninguna es la sola realidad sino 'la únicamente mía'. La tragedia consiste en que el individuo necesita convertir 'su' realidad en 'la realidad'. (...) Toda expansión y sólo una expansión es tragedia. (...) Y sobre todas (las tragedias) el prototipo de toda expresión: la inmortalidad del alma."¹⁸

El último fragmento seguramente se debía corregir; no es frecuente encontrar textos orteguianos con una redacción tortuosa. Aún así, se advierte que la idea fundamental es la discordancia entre la experiencia personal del yo y la suma de realidades individuales: el espíritu humano, en su esfuerzo por unir ambos planos, cae en la tragedia. Una vez más la reflexión de Ortega está en sintonía con la lectura pirandelliana. El fuerte contraste entre realidad compleja y la interpretación

¹⁷ Tanto Pirandello como Ortega comentan la obra de Cervantes desde la perspectiva de la excepcionalidad. Pirandello lo hace para dar muestra de la literatura humorística, que a lo largo de la historia ha sido infrecuente pero de extraordinario valor. Ortega habla en el texto reproducido arriba de "un libro entre los libros", destacando su mensaje universal que se debe a la síntesis de perspectivas realizada por Cervantes. Es evidente que lo que ambos subrayan de la poeticidad cervantina no es corriente, sino modélica y por tanto la más universal.

¹⁸ Íbid. pág. 169.

individual de la realidad; es decir, entre la perspectiva plural y plurívoca del narrador moderno y la visión parcial de su personaje, provoca un dolor -"los palos" de Ortega- que será proporcional a la consciencia del narrador. Hace su aparición junto al cómico, la tragedia, y sólo un autor del calibre de Cervantes, consigue aunar ambas esferas, como se ha dicho, a través de la imaginación y de la múltiple perspectiva que contextualiza lo particular.

*** Dos aspectos compositivos.**

La carta nunca enviada a Unamuno, como hemos visto, revela una valiosa información acerca del trabajo de Ortega en la composición de *Meditaciones*. No hay duda de que esta réplica a la obra de Unamuno, fue un sano estímulo para el joven intelectual; éste articuló con rapidez y claridad una serie de reflexiones sobre la creación literaria que supo exponer en el breve texto citado. Aquella síntesis sería, en los años sucesivos, el núcleo generador no sólo de este sino de todos sus ensayos. Podría decirse que, desde la perspectiva de un Ortega autor literario, aquí se encuentran dos aspectos fundamentales de su concepción artística, o si se quiere de su poética:

a) uno relacionado con la necesidad crítica. Ortega defiende con la paciencia infatigable del pedagogo, la obligación de la crítica en el intelectual y en este caso la crítica es, precisamente, literaria. Así, el *Quijote* es visto como una obra genuinamente literaria por su capacidad para representar lo humano, incluyendo todos sus géneros y perspectivas. Todo escritor que pretenda ser universal tiene ante sí este modelo; Cervantes es un paradigma en el que Ortega -como también Pirandello- descubre un método de trabajo que une imaginación y pensamiento.

b) Y un segundo aspecto que potencia la relación entre el contenido de dicha crítica y las conclusiones filosóficas a las que puede conducirnos. Los paralelismos

establecidos entre el personaje cervantino y la actitud del intelectual, dejan sospechar que el método de creación artística al que antes ha aludido, también es un modelo para el autor, que penetra en los temas que la vida le sugiere, serios o frívolos, de la índole que éstos sean, con las mismas dosis de imaginación, es decir, de sensibilidad artística, que de profundidad analítica.

Ambos aspectos se encuentran de nuevo hacia el final del prólogo de *Meditaciones*, como base de su quehacer ensayístico. Con respecto a la crítica (a), rechaza los datos de erudición que sean ajenos a la hermeneútica, acogiendo en cambio elementos de nuestra percepción sensible. Así vemos este fragmento en el que habla sobre la crítica literaria:

*"La crítica no es biografía, ni se justifica como labor independiente si no se propone completar la obra. Esto quiere decir, por lo pronto, que el crítico ha de introducir en su trabajo todos aquellos utensilios sentimentales e ideológicos merced a los cuales puede el lector medio recibir la impresión más intensa y clara de la obra, que sea posible (...) Así, por un estudio crítico sobre P. Baroja, entiendo el conjunto de puntos de vista desde los cuales sus libros adquieren una significación potenciada."*¹³⁰

¹³⁰ Ortega y Gasset, O. C., pág. 325.

La utilidad de la tarea crítica es la de agrandar el horizonte de conocimiento, la de agotar las posibilidades de interpretación, ya se aplique ésta a una obra literaria, a un cuadro o a un fenómeno social o político. Las relaciones a las que puede llegar dicho método en Ortega (b) son por lo general susceptibles de interpretación y también objeto de polémica; en el mismo prólogo lanza sin avisar este párrafo:

"La influencia del pasado sobre nuestra raza es una cuestión de las más delicadas. Al través de ella descubriremos la mecánica psicológica del reaccionarismo español. Y no me refiero al político, que es sólo una manifestación, la menos honda y significativa, de la general constitución reaccionaria de nuestro espíritu (...) El reaccionarismo radical no se caracteriza en última instancia por su desamor a la modernidad, sino por la manera de tratar el pasado."¹³¹

En la carta comentada más arriba, quizá se aprecia, de forma más relevante que en otros escritos, que las necesidades de expresión de Ortega no se limitaban a las de la exposición de doctrinas filosóficas; tanto en la elección de los temas, como

¹³¹ Íbid. págs. 324-325.

en la planificación y disposición de su pensamiento, muestra un talento y una intencionalidad claramente literarias.

Aún así, Ortega siempre contextualiza sus observaciones en un marco ideológico general, para que éstas puedan leerse en clave filosófica. La lectura del *Quijote*, como ya hemos visto, permite estudiar los caracteres de nuestra raza y nuestra propia visión de la historia; lo cual nos lleva de nuevo a la interpretación de la circunstancia, núcleo del pensamiento orteguiano. Estas afirmaciones, imposibles de demostrar, evidencian que el autor procede de manera intuitiva, sugiriendo relaciones que nunca se detiene a explicar por completo, lo que por una parte puede considerarse un defecto y por otra una habilidad creativa.

Francisco Ayala, en un artículo titulado "Ortega y Gasset, crítico literario", señala esta anfibología que ha suscitado tantas críticas desde la filosofía y desde la teoría literaria:

"... Lleno como está de perspectivas muy estimulantes, de observaciones muy certeras (por ejemplo las que hace sobre la técnica novelística de Dostoyewsky) incurre también el ensayo en asertos demasiado perentorios formulados con escasa matización, avanzando diagnósticos dudosos y pronósticos que el tiempo no ha confirmado. Hay ahí una especie de premura que arroja sobre los hombros del lector una carga excesiva, al requerir de él más que otras veces (y

*siempre es grande tal exigencia en los escritos de Ortega) el esfuerzo interpretativo con referencia a bases sistemáticas de su pensamiento que pueden hurtársele por distantes u ocultas.*¹³²

Las intuiciones de Ortega, tanto en la crítica, y más concretamente en la crítica literaria, como en las relaciones con la filosofía, han sido muy valiosas para las generaciones sucesivas, y como muestra estamos viendo sus reflexiones sobre el *Quijote*, que abren perspectivas nuevas a los estudios cervantinos. Pero el escaso desarrollo de aquellas en sus escritos, condiciona la interpretación de sus ideas; la fragmentariedad típica del ensayo de Ortega¹³³, obliga al lector a reconstruir un

¹³² AYALA, F.: "Ortega y Gasset, crítico literario" en *Revista de Occidente*, nº 140, 1974. Pág. 227. Léase todo el artículo para una relación entre la crítica literaria de Ortega y su sistema filosófico. Ayala destaca con acierto la importancia de la experiencia estética de Ortega en su actividad intelectual.

¹³³ Esta es una constante en la obra de Ortega, lo cual, como dice Ayala, es una fuente de insatisfacción para el lector: "*Es un rasgo notable en la carrera literaria de Ortega y Gasset el de haber dejado con mucha frecuencia inconclusos sus escritos. En la colección de sus obras se encuentran anunciados algunos proyectos que nunca se emprendieron y figuran bastantes que no fueron llevados a cabo. (...) Y sin embargo, su análisis fundamental queda hecho ahí como de pasada, en las circunvalaciones preparatorias, aunque claro está no de forma exhaustiva; pues como siempre lo que entrega Ortega nos sabe a poco, dejándonos insatisfechos.*"*Ibid.* pág. 226. En el texto que venimos citando, *Circunstancia y vocación*, Julián Marías también alude a este punto, excusando los proyectos inacabados de Ortega por la provisionalidad de sus escritos y la falta de tiempo; "*La obra de Ortega ha quedado incompleta incluso respecto a los géneros que cultivó, hasta de los libros que llegó a escribir y no concluyó; aparece mucho más fragmentaria si la consideramos idealmente completada con sus 'desiderata', con aquellas formas y aquellos temas internamente postulados, acaso expresamente deseados, y que nunca inició. Los cuales forman como una orla o marco dentro del cual la obra escrita adquiere su verdadero sentido.*" *Ibid.* pág. 271.

presunto sistema filosófico oculto, lo que Marías ha llamado *icebergs*¹³⁴. Por ello compartimos la opinión de Dust, cuando dice que Ortega no pretendía en cada libro dar una visión completa del mundo, y que el hábito de sugerir todos los temas en todos sus escritos hace de sus *Obras Completas* un vasto fragmento complejo y único¹³⁵. Esta perspectiva nos acerca a la concepción de obra total de la escritura poética. Cada uno de los libros de Ortega es una sugerencia, una pincelada en el cuadro de su cosmología, una interpretación parcial de la circunstancia en la que se

¹³⁴ Marías defiende que Ortega adquirió muy pronto su sistema filosófico, y que éste se encuentra en el fondo de todos sus escritos, incluso de los más breves. *"Ningún error sería más grave para la comprensión de Ortega que la identificación de sus escritos con su pensamiento (...) En raras ocasiones ha expuesto su pensamiento, casi nunca -por no decir nunca- su filosofía (...) Estos escritos muestran sólo el diez por ciento de su realidad, el resto, que es la mayor parte, permanece oculto bajo las aguas (...) la mole inmersa del iceberg acusa su presencia latente (...) Esta filosofía no está "negada" ni sumida en un oscuro subsuelo, sino que aparece tan pronto como se alcanza alguna profundidad y una iluminación adecuada."* Ibid. pág. 253-254.

Martínez Ripoll, en el texto citado, arremete contra la obra de Julián Marías por entender que este punto de vista presenta sistemáticamente a un Ortega adánico, que no debe nada a nadie, mientras sería mucho más fructífero estudiar *Meditaciones* como una síntesis de su obra hasta entonces; esta perspectiva, y aquí estamos de acuerdo con Ripoll, hubiera puesto de relieve la asimilación de las numerosas lecturas de Ortega (Cfr. O.c., págs. 185, 208, 333, 335). Es evidente que Marías arrima el ascua a su sardina y a menudo sus comentarios tienen un valor parcial. En cualquier caso, de este punto, a nuestro trabajo, le interesa, más que la cuestión de la originalidad -que no afecta al valor literario del texto-, el aspecto estructural de los argumentos orteguianos, es decir, que la dificultad de rastrear entre las deudas de Ortega se debe a su talento como escritor, ya que demuestra una magistral capacidad de engarzar conceptos venidos de distintos autores y épocas, para someterlos al plano general de su obra. La técnica de unir piezas, o fragmentos, junto a la perseverancia en los intereses del autor, según estamos viendo, -el problema de España, el papel de los intelectuales, la cultura y el conocimiento-, es lo que ha hecho posible una lectura incluso anticipada de otras obras suyas. Esto es característico de la obra poética, de otro modo no podríamos leer los ensayos de Ortega, cuyos contenidos han perdido actualidad, más que movidos por un afán erudito e histórico.

¹³⁵ DUST, P.H., "Ortega y Gasset y la destrucción del libro" en *Revista de Occidente*, nº120, 1991, págs. 83-95. En este artículo Dust realiza una aproximación al deconstructivismo de Derrida desde la obra de Ortega. No juzgo el valor de las conclusiones que ofrece sobre el escepticismo radical postmoderno; sin embargo, me parece interesante para este trabajo, la consideración incompleta de cada uno de los libros de Ortega y la relación que éste tiene con la escritura literaria.

encuentra. La fragmentación se produce dentro del libro, como forma de construir el discurso, y también como resultado final, puesto que el texto completo sigue siendo una explicación parcial, una aproximación provisional y subjetiva. Todo texto poético tiene una capacidad simbólica de representar el mundo, como ya vimos desde la perspectiva de García Berrio¹³⁶ -lo afirma también Ortega en los textos citados-, pero ésta nunca es plena y completa, cada autor aporta una verdad, cada libro una perspectiva.

El concepto de fragmentariedad en Ortega adquiere además una función dispositiva del discurso, y en este trabajo tendremos ocasión de comprobarlo repetidas veces. Es decir, cada fragmento corresponde a un tema, la temática en estos ensayos no es sólo una elección nocional¹³⁷, como contenido cultural o como materia argumental, sino un elemento organizador, puesto que cada motivo incluye un determinado tratamiento que constituye el talante creador del autor. A este respecto, Julián Marías dedica unas páginas que revelan la intuición de uno de los más fieles lectores de Ortega, de la que destaco sólo el siguiente párrafo:

¹³⁶ Cfr. GARCÍA BERRIO, a., *O. c.*, pág. 483.

¹³⁷ Recordamos ahora que los contenidos nocionales, como parte de los temas literarios, eran uno de los aspectos metodológicos para el análisis de los textos y su comparación según el esquema de Aldridge que vimos en la introducción. Los significados culturales de los ensayos orteguianos pueden estudiarse desde una perspectiva ideológica o filosófica para determinar los referentes culturales de la época y la transmisión de los textos, pero también como entidades temáticas que forman parte de la función poética del discurso.

"La delimitación de los temas fue el talento máximo de Ortega como escritor. Por eso sus temas han podido pasar a la conciencia colectiva, al 'dominio público', como monedas acuñadas; a veces se piensa que son los títulos refulgentes, pero es mucho más: son los temas mismos, las articulaciones de la realidad; cuando una vez los ha tocado, ya se los ve así, se piensan con la configuración que les dio o, mejor aún, que les descubrió. La anatomía de lo real transparece y se manifiesta bajo su pluma. Esa ha sido su mayor influencia multitudinaria. Aparte de sus doctrinas filosóficas estrictas, poseídas por muy pocos, Ortega ha introducido en la mente de sus contemporáneos, temas y modos de pensarlos que desde él se han convertido en 'la forma misma de la realidad'."¹³⁸

Marías al referirse al talento de escritor de Ortega, está aludiendo a su labor lingüística y literaria. Los temas son numerosos y distintos, el autor trabaja en su configuración al igual que en una novela el narrador crea al personaje, que será sustento de la ficción literaria y elemento organizador del argumento; así escoge para cada tema una serie de metáforas que lo consolidan, lo engastan, al igual que los

¹³⁸ MARÍAS, J., O. c., pág. 321. Para la concepción del ensayo como género literario en Ortega véase la Sección Segunda de este volumen, en especial los capítulos "I. El estilo de Ortega" y "III. Los géneros literarios".

versos populares, en una tradición poética y cultural. Es la elección del tema en el ensayo -dotando al mismo de forma y contenido- lo que determina su estructura interna.

A propósito de esta forma de escribir en círculos, dejando caer sucesivamente sugerencias incompletas que apenas esbozan la idea antes de abandonarse a otras; hay quien apunta a una incapacidad de Ortega, como sugiere Ayala en el artículo citado; y quien encuentra en ello una actitud coherente con la filosofía de la circunstancia, como escribe Julián Marías. Probablemente ambas posturas tengan parte de razón. En cualquier caso, lo que importa destacar aquí al respecto es que dicha configuración fragmentaria constituye una de las características fundamentales en la teoría general del ensayo que hemos visto en este mismo capítulo, así como una premisa artística para la consideración literaria del ensayo de Ortega.

Sin embargo, creo que la parcialidad con la que acometía los temas y los argumentos de sus ensayos, tiene una consecuencia directa en la recepción de su obra desde la guerra hasta casi la actualidad. De ello deriva la imagen de Ortega como provocador intelectual entre sus contemporáneos. Marías, discípulo incondicional del pensador, por una parte ha señalado la falta de "temple de Ortega para escribir libros" buscando una justificación en la biografía y la personalidad del autor ante la carencia de rigor filosófico y programático de sus obras. Y al mismo tiempo, en otra parte de su estudio, ha defendido a Ortega como autor consciente de

su actividad sugeridora, ligada a la altura de los tiempos, pero que en ningún momento buscaba la polémica; es decir, que se ha producido una mala lectura de sus ensayos en virtud de la cual se ha deformado la figura de su maestro¹³⁹.

Hay un texto de Ortega que contradice lo que años después ha dictado el celo del discípulo:

*"La polémica es, después de todo, la forma única de la labor intelectual: la república de gérmenes racionales que constituye nuestra alma no es más que un fermento peculiar de lo que ya hay en otras almas. El contenido de nuestro cerebro se organiza en la lucha con los idearios ajenos."*¹⁴⁰

Lo cierto es que Ortega, como figura social e incluso políticamente comprometida, suscitó polémica primero por sus posiciones cercanas al positivismo, y después cuando la ciencia tuvo mayor desarrollo en España, por haber escrito de casi todo sin haberse especializado en casi nada. Era un personaje público, un publicista cultural, aunque quizá el mayor motivo de inquietud entre sus lectores sea la no elección de una verdad, su admisión de distintos puntos de vista y la inconclusión formal de su pensamiento.

¹³⁹ MARÍAS J., O. c., págs. 322 y 245 respectivamente.

¹⁴⁰ ORTEGA Y GASSET, J., *Obras... o.c.*, Vol. X., 8-marzo, 1908, pág. 39.

*** Los temas de *Meditaciones*.**

1) "Meditación preliminar":

Hagamos ahora una primera presentación de los temas tratados en *Meditaciones* para estudiar sobre los textos el significado orteguiano de ensayo como género literario. Después del prólogo al lector que ya hemos reseñado, en el que se justifica el género escogido y la estructura del libro, pasamos a la "Meditación preliminar", dividida en quince apartados que contienen material muy variado. Cada uno de ellos está encabezado por un título llamativo, que en lugar de identificar el contenido, despierta la curiosidad del lector.

La "Meditación preliminar" está precedida por una cita de Hermann Cohen¹⁴¹, maestro de Ortega en Marburgo. La importancia de la formación de Ortega en

¹⁴¹ Hermann Cohen (1842-1918) fue profesor de filosofía en la Universidad de Marburgo, de 1876 a 1912, por tanto Ortega lo conoció en los últimos años de su carrera. En esta universidad se había formado, alrededor de los años setenta del siglo pasado, uno de los núcleos de estudios filosóficos más activos de Alemania. Concretamente se constituyó en Marburgo una de las dos escuelas neokantianas - junto a Baden-, que superado el positivismo e idealismo alemán, concebía la filosofía como teoría de la cultura humana (conocimiento, moral, arte) encauzada a buscar su fundamento en las estructuras transcendentales de la conciencia pura y la crítica del psicologismo y del empirismo mediante la distinción radical entre el plano de la validez y los de la génesis empírica y de las características subjetivas de los contenidos mentales.

Cohen era la figura principal de la Escuela de Marburgo. Asumió el método trascendental como investigación de las condiciones de posibilidad del conocimiento científico y propuso una interpretación logicista de Kant. Cuando Ortega llegó a Marburgo, estaba a punto de terminar su *System der Philosophie*, donde elaboró una investigación filosófica sobre los fundamentos de la experiencia dividida en tres campos: "Lógica del conocimiento puro" (1902), "Ética de la voluntad pura" (1904) y "Estética del sentimiento puro" (1912).

Alemania se estimará en otro apartado, ya que al igual que en la creación del ensayo de Pirandello, los contactos y lecturas de este periodo influyeron esencialmente en la concepción de *Meditaciones*, no sólo porque la idea del libro se gestó, como hemos visto en la carta a Unamuno, durante su estancia allí, sino porque en aquel periodo adquirió la perspectiva europeísta y la concepción de la historia que preside el texto.

La cita de Cohen: "¿Es por ventura, el Don Quijote sólo una bufonada?" (Ist etwa der Don Quixote nur eine posse?), pertenece a la tercera parte de la obra más significativa del filósofo, la *Estética*, que entonces acababa de publicar. La elección de Ortega es un homenaje al maestro admirado y también una alusión a las reflexiones sobre Cervantes que habían discutido juntos en aquel tiempo. Así, en 1915, un año después de la publicación de *Meditaciones*, Ortega lo recuerda en el artículo "El coraje, Sancho Panza y Fichte":

"Estaba entonces Hermann Cohen, uno de los más grandes filósofos que hoy viven, escribiendo su 'Estética'. Como todos los grandes creadores, es Cohen de temple modesto, y se entretenía discutiendo conmigo sobre las cosas de la belleza y del arte. El problema de qué sea el género novela dio sobre todos motivo a una ideal contienda entre nosotros. Yo le hablé de Cervantes. Y Cohen entonces suspendió la obra para volver a leer el 'Quijote'. No olvidaré aquellas noches en que sobre los boscajes el alto cielo negro se llenaba de estrellas

*rubias e inquietas, temblorosas como infantiles entrañuelas. Me dirigía a casa del maestro, y le hallaba inclinado sobre nuestro libro, vertido al alemán por el romántico Tieck. Y casi siempre, al alzar el noble rostro, me saludaba el venerado filósofo con estas palabras: '¡ Pero, hombre ! este Sancho emplea siempre la misma palabra de que hace Fichte el fundamento de su filosofía '. En efecto: Sancho usa mucho, y al usarla se le llena la boca, esta palabra: 'hazaña', que Tieck tradujo 'Tathandlung', acto de voluntad, de decisión.'*¹⁴²

La pregunta de Cohen adquiere sentido en la reflexión de Ortega sobre el género literario "novela"¹⁴³. Tanto en *Meditaciones*, como en el texto que veremos a continuación, *Ideas sobre la novela*, encontramos una preocupación por definir un género que, desde su punto de vista, es "tragicómico". Lo cual, como vimos, puede armonizarse con las ideas poéticas del humorismo pirandelliano. La teoría literaria es uno de los temas recurrentes en la obra de Ortega desde la juventud. Hemos destacado su tarea como crítico literario y su vivo interés por los escritores

¹⁴² ORTEGA Y GASSET, J., *O. c.*, vol. II, pág. 559.

¹⁴³ LLama la atención que el nombre de Cohen no parezca más en el libro, a pesar de que sabemos que en su obra ha tratado el tema de *Don Quijote*, y que incluso ha discutido con Ortega algunos aspectos del género novela. Por supuesto, Ortega conocía muy bien el volumen, pero de éste tomó solamente los conceptos que le interesaban, sin verse en la necesidad de citar, puesto que el tipo de escrito escogido: el ensayo, le permite saltarse la erudición. Al igual que sucedió con Unamuno, Ortega también fue muy crítico con Cohen, la filiación neokantiana como señala Marías (Cfr. *O.c.*, págs.106-109 y 208-216) será pronto demasiado estrecha para él, lo cual no quiere decir que desechara todo lo aprendido allí.

contemporáneos; evidentemente este ejercicio crítico le llevó a planteamientos teóricos más generales que estudiaremos en el próximo capítulo.

La "Meditación preliminar" comienza con un marco narrativo, prolongando la tradición cuentística y didáctica medieval y al estilo también del libro de Cervantes:

"El Monasterio del Escorial se levanta sobre un collado. (...) Hay aguas claras corrientes que van rumoreando a lo largo, y hay dentro de lo verdeavecillas que cantan -verderones, jilgueros, oropéndolas y algún sublime ruiseñor.

Una de estas tardes de la fugaz primavera, salieron a mi encuentro en 'La Herrería' estos pensamientos."¹⁴⁴

Después de estos dos puntos se desarrolla todo el libro, como si de una carta abierta se tratara, haciendo discurrir su pensamiento ante el receptor, pero desde la intimidad. Es frecuente el uso de un pretexto circunstancial que sirve de 'cohortada' para dirigirse al lector en los textos orteguianos, este era uno de los recursos tradicionales del ensayo literario desde Montaigne.

Los efectos que ello produce en el receptor a mi modo de ver, son principalmente dos: (a) la comunicación y (b) la valoración artística del texto:

¹⁴⁴ ORTEGA Y GASSET, J., O. c. vol. I, pág. 329-330.

(a) En primer lugar, la materia de reflexión que se desarrollará a continuación, se aproxima a la experiencia personal del autor, rompiendo el ámbito estrictamente intelectual que pudiera tener en apariencia, y como consecuencia se acerca también al lector, anteponiéndole una vivencia posible o imaginaria a una idea abstracta. Inmediatamente se establece un vínculo comunicativo que surge de la comparación de experiencias comunes, tal y como hacía el juglar en la transmisión oral de los textos épicos o el orador diestro en el arte retórica. La *captatio benevolentiae* está asegurada.

(b) En segundo lugar, la naturaleza de los temas tratados, aunque en su mayoría tienden a conclusiones de carácter filosófico, se encuentran ligados a la experiencia y la reflexión personal del autor, por lo cual se transforman dentro de la estructura formal del ensayo, en núcleos argumentales similares a los de la narrativa de ficción. Los conceptos son transmitidos sin el aparato crítico ni la erudición propios de la prosa científica, así es que el lector encuentra en el ensayista, con independencia de la materia compositiva, la trasfiguración del narrador de fábulas al que está acostumbrado: la forma lingüística y la instancia estética en la que se sitúa el autor, determinan la consideración del ensayo como obra de arte. Rosa Chacel¹⁴⁵ alude a este aspecto de la prosa orteguiana en un viejo artículo de 1956,

¹⁴⁵ CHACEL, R., "Respuesta a Ortega, la novela no escrita" en *Sur*, Julio-Agosto, 1956, Buenos Aires.

efectivamente Ortega nunca escribió una novela, pero sus obras tienen algunos rasgos de la narración novelística, como por ejemplo el que ahora estamos viendo.

Otro aspecto que interesa destacar en esta parte inaugural de la "Meditación preliminar" es la función del paisaje en el texto. En la cita aportada puede apreciarse ya la efusión lingüística que vuelca Ortega en la naturaleza; lo cual muestra, no sólo el amor del autor por la contemplación de los espacios abiertos, que le incita a la descripción detallada del entorno natural, sino también la identificación del paisaje con el fluir de sus pensamientos, la unión entre el hombre en soledad y el mundo en su estado original -encontramos lo mismo, formulado de forma muy semejante en *Adán en el Paraíso*¹⁴⁶-, lo que delata desde la juventud sus conocidas costumbres de filósofo peripatético. En el paisaje el artista que hay en el autor vierte su lirismo y guía sus ideas, es como un soporte que aparece en toda su obra y es a la vez un símbolo como se advierte en las imágenes del 'bosque'. El espacio natural no es nunca

¹⁴⁶ "Muchas veces me habló este hombre sutil y metafísico del arte; solíamos pasear todas las tardes por el jardín zoológico de Leipzig, solitario, húmedo, cubierto de césped verdinegro y plantado de altos árboles oscuros (...)" de *Adán en el Paraíso*, Obras, vol. I, pág. 476. Este ensayo data de 1910 y versa sobre estética de la pintura; cuatro años antes de la publicación de *Meditaciones*, prefigura ya muchos temas, entre ellos el de Don Quijote como obra total y el del género "novela", por lo que será útil aludir a él más adelante. En cuanto a la función del paisaje, como vemos, aparece en los mismos términos que en su obra posterior y puede reconocerse también en sus cartas a la familia y a su novia y en los primeros artículos publicados en el periódico de su padre. Su afición por el paseo como fuente de inspiración llegó a influir sus hábitos de estudio cotidiano, según distintos testimonios de personas que lo conocieron, en casa dejaba abiertas las puertas de varias habitaciones, de modo que levantándose de su mesa de trabajo, pudiera pasear por el corredor, entrar en la sala y salir por otro lado, describiendo varios círculos.

pasivo, sino que está siempre en relación con el espíritu de los hombres que lo habitan o lo atraviesan. Así en un artículo de 1906 escribe estas líneas:

*"Los paisajes me han creado la mitad de mi alma, y si no hubiera perdido largos años viviendo en la hosquedad de las ciudades, sería a la hora de ahora más bueno y más profundo. Dime el paisaje en que vives y te diré quien eres."*¹⁴⁷

Seguramente el motivo del paisaje y algunos aspectos de su tratamiento, no son originales de Ortega, no hay más que revisar las obras de Machado y de otros escritores de la generación del 98, con cuyas lecturas Ortega se había educado. Lo que sí es peculiar en su obra es la capacidad de traducir la impresión sensible del paisaje en las partes de la argumentación, es decir, en la 'circunstancia del yo' más radical y pura, que en ningún caso puede ser accesoria.

Incluso los paisajes pobres y humildes, son retratados con tal plasticidad y brillantez metafórica que se transforman en topos idealizados¹⁴⁸; en virtud de este esfuerzo estilístico, el espacio estereotipado puede ser símbolo de un ente abstracto,

¹⁴⁷ ORTEGA Y GASSET, J., "Pedagogía del paisaje" en *Obras ... vol. I.*, pág. 55. Este escrito es un delicioso alarde de estilo literario, donde el paisaje es el personaje protagonista junto a Rubín de Cendoya, místico español, el heterónimo creado por Ortega que da expresión a personalidad más poética del autor.

¹⁴⁸ Véase un ejemplo de análisis de imágenes sobre el paisaje en la obra de Ortega en "Dos paisajes españoles: Castilla y Asturias" de Julia CORDOVA DE BRASCHI en *La Torre, Homenaje a Ortega, Año IV, nº 15-16*, 1956.

y así mediante un proceso poético, Ortega consigue llevarnos a buena parte de sus conclusiones filosóficas. Julián Marías también ha estudiado este aspecto de *Meditaciones*, estableciendo una relación directa entre el concepto de determinados espacios potenciados en la trayectoria del escritor y su teoría de la realidad. La primera parte de "Meditación preliminar" enlaza con el fragmento anterior determinando aún más el paisaje sugerido; lleva por título, precisamente "El bosque". Creo que para ver la significación de esta imagen, será útil referir una página de los comentarios de Marías:

"La 'actitud' o 'instalación' desde la cual se llega al bosque, determina que éste, al cual se llega, no sea una 'cosa' -ni un conjunto de cosas-, ni un mero objeto, sino lo que podríamos llamar un 'bosque vivido', es decir, una realidad concreta, radicada en mi vida, concreta también. Todo lo demás son abstracciones o construcciones, interpretaciones abstractas o cosificadas de lo que radical y auténticamente es un bosque. (...) Lo que Ortega muestra, lo que constituye el nervio de su descripción, es que 'en la descripción del bosque entro necesariamente yo' y sin incluir una referencia a mí no es posible.(...) Ortega recurre constantemente a lo que no está -presente-, sino al pasado (huella) y al futuro (posibilidades); y a lo que no está ahí, sino allí, más allá,

oculto y latente. Es decir, que para él la realidad 'vital' bosque consiste en posibilidad. Y, sin embargo, es una realidad."¹⁴⁹

Efectivamente leyendo el texto de "Meditación Primera" descubrimos inmediatamente que el bosque no es concretamente el de El Escorial, sino que es un espacio ideal, poblado por las sensaciones de sus espectadores, pasados y futuros, invadido por el misterio de nuestra presencia, es decir, que es imagen de una realidad profunda, que se puede fragmentar en sucesivas exploraciones de sus zonas, pero que no se puede poseer por completo.

"El bosque está siempre un poco más allá de donde nosotros estamos. De donde nosotros estamos acaba de marcharse y queda sólo su huella aún fresca. Los antiguos, que proyectaban en formas corpóreas y vivas las siluetas de sus emociones, poblaron las selvas de ninfas fugitivas. Nada más exácto y expresivo. Conforme camináis, volved rápidamente la mirada a un claro entre la espesura y hallareis un temblor en el aire como si se aprestara a llenar un hueco que ha dejado huir un ligero cuerpo desnudo."¹⁵⁰

¹⁴⁹ MARÍAS, J., O. c., págs. 445-446.

¹⁵⁰ ORTEGA Y GASSET. J., O. c., pág. 331.

María Zambrano, discípula de Ortega y escritora como él de ensayos literarios, continuó esta metáfora en *Los claros del bosque*, y conservó allí ese halo entre melancolía y misterio que 'acuñó' -según la terminología de Marías- su maestro en este tema; pero la fuerza del mismo está aún intácta, su presencia durante toda la "Meditación preliminar" en alternancia con otros temas, coincide desde el punto de vista de una lectura global y de una macroestructura temática, con la relación que ya hemos comentado entre el quehacer filosófico y el literario.

El bosque es un espacio intelectual que se puede descubrir desde infinitas perspectivas. A continuación en los capítulos segundo y tercero se profundiza en esta visión, considerando las dificultades y los gozos de cada hallazgo; los títulos correspondientes a cada uno denotan la continuidad de las imágenes que han iniciado el libro: (2)¹⁵¹ "Profundidad y superficie", (3) "Arrollos y Oropéndolas". El capítulo que sigue. (4) "Trasmundos, también forma parte del mismo bloque, que podemos llamar 'bosque', y se une a los anteriores con una técnica similar a la de la figura retórica de la epanadiplosis, que encadena un cuadro a otro mediante la repetición de una palabra para luego ampliar su significado. En este fragmento se revela claramente el objetivo del intelectual con el que Ortega y el lector se identifican:

¹⁵¹ Cada uno de los títulos de los capítulos de *Meditaciones*, estará precedido por el número correspondiente entre paréntesis, de modo que las referencias a los mismos sean más ágiles.

"Este bosque benéfico que unge mi cuerpo de salud, ha proporcionado a mi espíritu una grande enseñanza. Es un bosque magistral; viejo, como deben ser los maestros, sereno y múltiple. Además, practica la pedagogía de la alusión, única pedagogía delicada y profunda. Quien quiera enseñarnos una verdad que no nos la diga: simplemente que aluda a ella con un breve gesto, gesto que inicie en el aire una ideal trayectoria, deslizándonos por la cual lleguemos nosotros mismos hasta los pies de la nueva verdad. Las verdades, una vez sabidas, adquieren una costra utilitaria; no nos interesan ya como verdades, sino como recetas útiles. Esa pura iluminación subitánea que caracteriza a la verdad, tiénela ésta sólo en el instante de su descubrimiento."¹⁵²

Aquí se descubre por qué el bosque, tal y como Ortega lo concibe, no puede existir sin nosotros y también la razón de que su filosofía no esté organizada en libros sistemáticos. El espíritu socrático, que induce por caminos distintos a la propia verdad del individuo, lo movió a sugerir y a aludir, más que a explicar con detalle la materia de sus libros. Por tanto, escogió los métodos de la poesía para explicar su pensamiento

¹⁵² ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 335.

y, mientras se alejaba de la dialéctica, evolucionó poco a poco hacia el diálogo¹⁵³. En la cita, con esa prosa elegante e inconfundible, casi de pasada, Ortega ha lanzado el espinoso problema de la definición de "la verdad", que también estará presente más adelante y que como veremos está estrechamente unida a la noción de belleza y perspectiva.

Otro punto destacado de este apartado son las líneas dedicadas a esclarecer los conceptos de profundidad y superficialidad. Ortega defiende la unión indisoluble entre forma y fondo, tanto en sus páginas sobre teoría literaria, como en su teoría filosófica; no hay metafísica sin la física, como tampoco hay idea sin las palabras que le den expresión. Por eso el lector debe buscar profundidad en lo que aparentemente es superficial. En Ortega ni una metáfora, ni un adjetivo, ni una referencia erudita, son casuales; la aparente vaguedad argumental sigue un cauce concebido deliberadamente por el autor; el desorden es sólo aparente, estructurado

¹⁵³ Véase MARÍAS, J., "La involución del libro hacia el diálogo", en *O. c.*, págs. 323-328. El título está recogido de palabras textuales del propio Ortega -del *Prólogo para alemanes*, pág. 19- que expresan su deseo de manifestarse a través de la palabra hablada, puesto que esta es la verdadera realidad, se identifica con la idea. Marías sostiene que los últimos textos de Ortega, fruto de este deseo, pueden considerarse "verdaderas unidades dramáticas" (ib. pág. 325). En el temprano *Adán en el Paraíso* (1910), también hace referencia Ortega al valor del diálogo: "*si la novela describe los actos de los personajes y aun el paisaje que les rodea, es sólo para explicar y posibilitar la sugestión directa de los afectos interiores a las almas.(...) así se ponen en relación unos corazones con otros. Por eso el principio unitivo que emplea este arte temporal es el diálogo. En la novela el diálogo es esencial, como en la pintura la luz. La novela es la categoría del diálogo*". *O.c.*, pág. 489.

El argumento es interesante en la comparación con la obra de Pirandello -a pesar de las grandes diferencias de los resultados finales entre ambos-, que también dedicó más atención progresivamente a la producción de textos dramáticos, como consecuencia de la voluntad de dar autenticidad a su discurso.

cuidadosamente para que alguien desconocido encuentre su significado profundo. Esta es la conclusión a la que Ortega nos lleva repetidamente en sus ensayos, la que se lee, tal y como él deseaba, entre líneas.

Ahora bien, los interrogantes acerca de la función cultural de Ortega, quedan abiertos a las preferencias de cada lector: encuentran argumentos quienes ven en él la figura del "praeceptor hispaniae" y también quienes lo consideran un artista. ¿Podía Ortega controlar el efecto de sus textos, incluso en un proceso de recepción en el que ha cambiado su contexto histórico, o 'la circunstancia', como él hubiera dicho?. O ¿Esta perfección oculta se debe a que, por encima de cualquier otro, Ortega poseía un gran talento como escritor? Es decir, que se debe, más que a su intuición histórica, al trabajo escrupuloso que esconde esa prosa fluida y fresca, y a que supo traducir en sus ensayos el vigor expresivo y la sensibilidad artística; lo cual impulsó a Ortega, desde joven, a la fama como literato y como personaje carismático en los ambientes artísticos del Madrid del primer cuarto de siglo. Ambos planteamientos tienen justificación, teniendo en cuenta que el ensayo es un género que permite con mayor flexibilidad que otros géneros narrativos, la unión entre filosofía y poesía.

El capítulo (5) "Restauración y erudición" vuelve al tema del *Quijote*, que no había tocado desde el prólogo y lo describe como un símbolo de la visión profunda del bosque. El proceso de lectura aquí es tan complejo como el de la construcción del discurso humorístico en Pirandello, puesto que ambos se refieren al *Quijote* en

términos de obra universal, de representación de lo trágico y lo cómico, de introspección del autor en la realidad plural de los personajes. Véamoslo en Ortega:

*"Sin duda, la profundidad del 'Quijote', como toda profundidad, dista mucho de ser palmaria. Del mismo modo que hay un ver que es un mirar, hay un leer que es un 'intelligere' o leer lo de dentro, un leer pensativo. Sólo ante éste se presenta el sentido profundo del 'Quijote'."*¹⁵⁴

También en este apartado el tema del *Quijote*, como libro profundo, lleva a la reflexión sobre la raza y el carácter español, en concreto sobre las supuestas causas del fracaso de la política de la Restauración. ¿Qué tiene que ver la gran novela con esto último? El hilo que los engancha es que según el autor la época en la que se ha leído *Don Quijote* con menos profundidad corresponde a la Restauración, luego su ruina fue la falta de profundidad:

"Estudiese la crítica literaria de la época; léase con detención a Menéndez Pelayo, a Valera, y se advertirá esta falta de perspectiva. De buena fe, aquellos

¹⁵⁴ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 340.

hombres aplaudían la mediocridad porque no tuvieron la experiencia de lo profundo."¹⁵⁵

En los textos de Ortega la política es una preocupación constante; pertenecía a una familia de la burguesía acomodada y de ideología liberal, por tanto en el ambiente en que se mueve y en la época en la que empieza a escribir, inmediatamente después de la crisis colonial del 98, la discusión política es habitual y apasionada; a esto debemos sumar el deseo de Ortega de reconciliar la cultura aprehendida en Alemania, el pensamiento político-liberal europeo, con la situación de España. Lo cual expresa en los dos capítulos sucesivos de la "Meditación Primera": (6) "Cultura Mediterránea" y (7) "Lo que dijo Goethe a un capitán", que podríamos englobar en el tema político, ya que versan sobre los tópicos del carácter de los Estados latinos frente a los nórdicos, rechazando la idea casticista de Menéndez Pelayo que oponía "nieblas/claridad", prefiere hablar de una doble dimensión de la cultura europea, la superficial (latina) y la profunda (germánica); no existe la superioridad de una sobre otra, sino que ambas deben ser integradas, puesto que en Ortega la superficialidad no es un concepto peyorativo.

La adquisición de conocimientos no tiene una finalidad puramente cognoscitiva, sino también axiológica, en la medida en que constituyen unos principios

¹⁵⁵ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 339.

de orientación del propio comportamiento, que se aplican a la realidad concreta. Ortega era además, por su carácter, un hombre de acción, como explica el propio Marías en sus comentarios¹⁵⁶, si tenía ideas políticas, fueran o no polémicas, no las guardaba para sí o sus íntimos, sino que intentaba divulgarlas lo antes posibles a través de la prensa, y de ello dan fe incluso las cartas a la familia desde Alemania, en la que alguna vez se lamenta de que su padre no publicase un par de artículos. La preocupación patriótica es, para él, una perspectiva importante de la circunstancia; es también parte de la historia, y por tanto, esencial en su filosofía¹⁵⁷.

En una carta a su padre escribe:

¹⁵⁶ Marías en la o. c., deja bastantes lagunas sobre la actividad política de Ortega, quizá porque publicó su libro aún bajo la censura, quizá por no considerarlo útil. Lo cierto es que sus palabras parecen siempre limitadas y rígidas frente a la generosidad de Ortega, da la impresión de que pasa de largo ante aspectos orteguianos que por proximidad seguramente conocía, por ejemplo cuando afirma que 1914 es el año en que Ortega se da de alta en la vida pública (íd, pág. 235). Mientras que se sabe que formaba parte del partido de Melquíades Álvarez, e incluso llegó a ser directivo, entre 1912 y 1914. Cfr. Gonzalo REDONDO, *Las empresas políticas de José Ortega y Gasset*, Madrid, Rialp, 1970, págs. 76-99.

¹⁵⁷ López Morillas ha señalado al respecto: "*Su admiración por el 'Quijote' es notoria; pero adviértase que lo que le lleva a explorar de continuo el libro ejemplar no es sólo la excelencia artística, sino justamente la preocupación patriótica, el convencimiento de que en esta obra, y acaso sólo en ella, vale la pena buscar con alguna esperanza la clave del secreto español, de la contradicción que es toda la historia de la cultura española. Es por lo menos, dudoso declara Ortega con este motivo, que haya otros libros españoles verdaderamente profundos. Razón de más para que concentremos en el Quijote la magna pregunta: Dios mío, ¿ qué es España?*". El texto procede de "Ortega y Gasset y la crítica literaria", en *Cuadernos Americanos*, mayo-junio, 1957, pág. 104.

La motivación política de Ortega está contenida en propio texto de *Meditaciones*, aunque hay que matizar que ésta se entiende siempre en el marco de su idea progresiva de la cultura. La solución de los problemas políticos de España, lleva a la superación del espíritu nacional y viceversa, por eso el programa de la liga es clave para despertar a los españoles de su miseria; la élite de intelectuales a los que se dirige será el motor del cambio.

"Yo comienzo ahora a estudiar en serio este problema de nuestro porvenir político: voy viendo grandes, inmensas claridades. Lo que salga no sé, pero algo tiene que salir; de ello estoy cierto. El error de nuestro agarbanzamiento consiste en creer que la teoría y la práctica son cosas distintas. Por supuesto... nosotros no tenemos el menor derecho a pensar que las teorías no son prácticas, porque precisamente en España 'no ha habido nunca teorías', sobre todo teorías políticas... Yo voy, pues, construyendo mis teorías... mirando muy en lo lejano el problema, se averigua por lo pronto una cosa que parece un lugar común y sin embargo, ni lo es ni es fácil de comprender: el renacimiento de España tiene que ser algo absolutamente distinto al de todo otro país."¹⁵⁸

Desde estos años, Ortega está convencido de lo singular del caso de España, por eso escoge *Don Quijote* como quintaesencia del carácter hispánico. Él asumió la representación de lo que podríamos denominar "élite intelectual" de su época, que deseaba sacar a España de su angustioso aislamiento, y esto aun a riesgo de proclamarse un pensador original, sin deudas con otros grandes intelectuales que antes que él se habían situado en esta línea: Larra, Ganivet, el propio Unamuno. El

¹⁵⁸ ORTEGA Y GASSET, J., *Cartas de un joven español (1891-1908)*, edición de Soledad ORTEGA, Madrid, El Arquero, 1991, pág. 270-271. La carta está fechada en Marburgo, diciembre de 1906, dos meses antes de la que dirigió a Unamuno a propósito de la planificación de *Meditaciones*, que hemos comentado. El texto está lleno de alusiones a figuras políticas de la época en España, como ocurre en casi todas las cartas dirigidas a su padre.

punto de partida del programa político de Ortega era que en España no había ideas políticas¹⁵⁹, por tanto los intelectuales debían cumplir una función urgente: educar a España, crear una cultura política moderna para la nación. La misión pedagógica de la élite mencionada será uno de los objetivos fundamentales en la obra de Ortega.

Rockell Gray en una reciente biografía humana e intelectual de Ortega¹⁶⁰ presta atención a su trayectoria política al considerar que éste es un aspecto imprescindible para el estudio del autor. Así mismo, Juan Marichal¹⁶¹ dedica gran parte su estudio, a la importancia política de Ortega entre 1906 y 1936, especialmente por crear un clima

¹⁵⁹ Véase el texto del mismo año que el que estudiamos, 1914: *Vieja y nueva política, Vol. I, Obras Completas*. Especialmente el "Prospecto de la 'Liga de Educación Política Española'" donde explica la función de los intelectuales en la política dentro de un programa de educación hacia el liberalismo, que Ortega define así: "*Por liberalismo no podemos entender otra cosa sino aquella emoción radical, vivaz siempre en la historia, que tiende a excluir del Estado toda influencia que no sea meramente humana, y espera siempre, y en todo orden, de nuevas formas sociales, mayor bien que de las pretéritas y heredadas.*" Íb. pág. 302. En esta explicación pueden apreciarse ecos krausistas y de la Escuela de Marburgo depurados y adaptados a las circunstancias de España; Ortega se estaba enfrentando al mismo tiempo al viejo liberalismo que había fracasado. El proyecto no buscaba el apoyo popular de masa, estaba dirigido, sobre todo, a jóvenes con ideas que desearan llevar a la práctica. "La Liga de Educación Política Española", aunque no tuvo consecuencias visibles, constituyó un aspecto importante de la actividad de Ortega por aquellos años, y fue firmada por 99 miembros, casi todos intelectuales de la misma generación de Ortega -y aquí él mismo alude a una labor generacional-, con algunas excepciones como Fernando de los Ríos, Antonio Machado y Ramiro de Maeztu. Por citar unos pocos nombres conocidos, en ella figuraban: Américo Castro, Federico de Onís, José Moreno Villa, Enrique Díez-Canedo, Ramón Pérez de Ayala, Tomás Navarro Tomás, Salvador de Madariaga y Pedro Salinas. Cfr. también *Faro*, 8 marzo 1908. Según REDONDO, o.c., págs 83-84, el borrador de la "Liga de Educación Política" data de 1913, inmediatamente después de su participación en el partido de Melquíades Álvarez.

¹⁶⁰ GRAY, R., *José Ortega y Gasset, el imperativo de la modernidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1994. Los años de intensa actividad política de Ortega están lúcidamente descritos en el capítulo (6): "Política y filosofía: 1930-1936".

¹⁶¹ Otro libro reciente que profundiza en este tema es el de Juan MARICHAL, *El secreto de España*, Madrid, Taurus, 1995. -Cito aquí solamente estos dos estudios, pero la bibliografía es mucho más extensa, cfr. bibl. final-.

intelectual en el que el catolicismo fue desplazado por el pensamiento racionalista¹⁶², lo cual contribuyó más que ningún otro factor, a la modernización de la sociedad¹⁶³. En las presentes páginas, sin embargo, he procurado hacer sólo las alusiones estrictamente necesarias sobre la importancia de Ortega en la política inmediatamente anterior y posterior a la proclamación de la II República; así como a los aspectos políticos de la personalidad de Pirandello, como por ejemplo, las acusaciones de colaboración con el fascismo. La experiencia vital de ambos en este ámbito, creo que afecta relativamente al estudio literario de los ensayos seleccionados, -que en todo caso son anteriores a la etapa de mayor protagonismo en la *res publica* de los autores, a pesar de los datos de la biografía de Ortega-. Si indirectamente se alude a las tendencias políticas de alguno de ellos, será en función

¹⁶² Ortega estaba lejos de ser antirreligioso, sin embargo, su laicidad en el trabajo intelectual es manifiesta desde los primeros escritos, citamos un ejemplo que alude a la religión en estos términos: "... hoy se disputan el porvenir nacional dos poderes espirituales: la cultura y la religión. Yo he tratado de mostraros que aquélla es socialmente más fecunda que ésta y que todo lo que la religión puede dar, lo da la cultura más enérgicamente", en "La pedagogía social como programa político", marzo 1910, en *Obras...vol. I*, pág. 520.

¹⁶³ "Puede decirse que ningún otro español de su tiempo se situó en un terreno 'arreligioso' como él. Porque, manifiestamente, para Ortega Europa era sinónimo de modernidad racionalista." Juan MARICHAL, O. c., pág. 125. Marichal destaca la abultada obra de tema político de Ortega: en total dos volúmenes de sus *Obras Completas*, el décimo y undécimo, con más de mil páginas, aproximadamente un millón de palabras. Relata también cómo algunos artículos de Ortega influyeron directamente en cambios políticos claves para la formación de la II República (la caída de Maura y de la propia Monarquía), la llamada "república de profesores" por la función política de las figuras intelectuales más destacadas del momento. Para entender algunas de las causas de su rechazo a la monarquía, es interesante el estudio de Gonzalo REDONDO, que cita el desencanto de Ortega al no ser recibido por el rey, su desencanto y su definitivo alejamiento de Alfonso XIII, en o.c., pág. 82. El día 14 de enero de 1913 fueron recibidos Azcárate y Ramón y Cajal, cuatro días antes, el 10 de enero, Ortega escribía un artículo: "Sencillas reflexiones" donde ensalza la función futura del rey, en *Obras... o.c.*, Vol. X., págs. 214-225.

del análisis literario: puesto que la incidencia de éstas sobre sus obras puede verse, desde nuestra perspectiva, como un contenido nocional, no distinto de los que provienen de otras actividades humanas.

Los dos capítulos sucesivos (8) "La pantera o del sensualismo"¹⁶⁴ y (9) "Las cosas y su sentido" continúan el tema de la profundidad y superficialidad que apareció ya al principio. Comparando las obras de Cervantes y Goethe concluye que presentan las cosas de manera diferente: el primero poniéndolas ante la vista, haciéndolas patentes, el segundo a través del concepto. Evidentemente otra vez quiere llevarnos a la idea de la doble dimensión de la cultura, y de la revalorización del sensualismo mediterráneo. Otra vez la integración de fondo y forma.

El capítulo (10) "El concepto" continúa con la argumentación en curso, hace una breve crítica a Hegel en la que comenta la distinción de aquel entre la cosa y el concepto, y concluye:

"Muy lejos nos sentimos hoy del dogma hegeliano, que hace del pensamiento substancia última de toda realidad. Es demasiado ancho el mundo y demasiado rico para que asuma el pensamiento la responsabilidad de cuanto en él ocurre.

¹⁶⁴ La "pantera", identificada con el sensualismo, corresponde a otra imagen del africanismo, de la bestia infrahumana, que adquiere pleno significado en la polémica con Unamuno. Cfr. Unamuno, 1906, *Obras Completas*, Vol. III, págs. 929-937.

Pero al destronar la razón, cuidemos de ponerla en su lugar. No todo es pensamiento, pero sin él no poseemos nada con plenitud."¹⁶⁵

El pasaje no puede ser más claro, la apariencia de las cosas, su presencia, vuelve a unirse aquí con la metáfora del bosque. Sin el concepto no tiene sentido la percepción de lo visible, puesto que carece de perspectiva. Los conceptos que consiguen resistir a nuestras dudas constituyen el terreno firme de la cultura, es lo que viene a decir en el capítulo (11) "Cultura-seguridad". Por eso el concepto es un instrumento que lejos de cohartar nuestra espontaneidad, la asegura:

*"Cultura -meditan, prueban, cantan, predicán, sueñan los hombres de ojos negros en Jonia, en Atica, en Sicilia, en la magna Grecia- es lo firme frente a lo vacilante, es lo fijo frente a lo huidero, es lo claro frente a lo oscuro. Cultura no es la vida toda, sino sólo el momento de seguridad, de firmeza, de claridad."*¹⁶⁶

Ortega concibe la cultura como fruto del progreso humano, que después de muchas vacilaciones y experiencias, consigue algunos ismos de claridad a los que aferrarse para continuar el camino. El positivismo de Ortega a este respecto parece

¹⁶⁵ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 354.

¹⁶⁶ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 355.

muy lejos del de Pirandello, cuyos personajes poseen una cultura inútil, atrofiada por la sociedad, como es el caso de Mattia Pascal, que pasa sus días encerrado en una biblioteca que a nadie interesa conservar. Pero también en Ortega encontramos las fisuras de esta visión integral, yo añadiría ideal, de la cultura y su progreso: precisamente en la crítica a las figuras destacadas de nuestra cultura, que han abandonado la conciencia de pertenecer a una colectividad: *"Nuestros grandes hombres se caracterizan por una psicología de adanes. Goya es Adán -un primer hombre"*¹⁶⁷. Acaso el mismo Ortega, como decíamos más arriba, también lo ha sido. El caso es que la cultura en España no corresponde a la que había definido, puesto que carece de progresión, y por tanto de seguridad, es "equivoca y fronteriza", lo cual está más próximo a la representación de la cultura en Pirandello.

El capítulo (12) "La luz como imperativo" da a la cultura la función de interpretar la vida. La cultura proporciona a nuestra experiencia una claridad que no se identifica con la vida, pero la lleva a su plenitud. Ortega utiliza una serie de imágenes que se han sucedido y superpuesto a lo largo del texto, todas apuntan a una argumentación lógica y persuasiva que concluye en el capítulo (15) "Integración": la cultura tiene una función iluminadora, por ende, la obra de arte, que es una de sus formas, -en palabras de Ortega: *"una de las restantes formas del espíritu"*- también contribuye a encontrar

¹⁶⁷ Íd. pág. 354.

la luz esclarecedora capaz de orientar nuestras vidas, es decir, la obra de arte es un medio de conocimiento.

Esta es la vieja idea aristotélica, que en la praxis de Ortega encontramos unida al concepto de metáfora. Ya hemos visto cómo el bosque es un misterio que representa la vida del hombre entre las cosas, de esta manera, tomando los aspectos intuitivos que ofrece la imagen, e integrándolos en la perspectiva racional, el escritor obtiene una de las posibles interpretaciones de la realidad. Julián Marías analiza el concepto orteguiano de metáfora con valor cognoscitivo, que es central tanto en su filosofía como en la literariedad de sus textos: a grandes líneas, la metáfora equivale - según el estudio de Marías- a poner nombre a un concepto nuevo, tanto en ciencia como en poesía. Este nombre conservará siempre un significado inusual, es una trasposición en la que perdurará el referente primitivo junto al nuevo que le hemos asignado. En el caso de la poesía, ambas significaciones se identifican, por eso la metáfora es capaz de representar objetos que están ligados indisolublemente entre sí, es un modo de descubrir y poseer la realidad¹⁶⁸. Ortega recurre en cada una de sus páginas a la imagen, a la metáfora, no porque ésta deba con su comentario socorrer a la idea, sino porque se identifica con ella misma, es su propio cuerpo, y sin este

¹⁶⁸ MARÍAS, J., O. c., págs. 291-295. Tendremos ocasión de volver a este punto en el análisis estilístico de los ensayos de Ortega.

soporte estético aquella no encuentra medio adecuado de expresión. En la primera parte de *Meditaciones* la metáfora central, como hemos visto, es la del bosque.

Lo más relevante de este capítulo para nuestro estudio es que en la integración entre superficialidad y profundidad, entre concepto y estilo, participan las dos categorías que defendía Pirandello: **el arte y la reflexión**. Ortega rechaza también, de modo implícito, la concepción crociana de la obra de arte:

*"El artista no se ha limitado a dar versos como flores en marzo el almendro: se ha levantado sobre sí mismo, sobre su espontaneidad vital; se ha cernido en majestuosos giros aguileños sobre su propio corazón y la existencia en derredor. Al través de sus ritmos, de sus armonías de color y de línea, de sus percepciones y sus sentimientos, descubrimos en él un fuerte poder de reflexión, de meditación. Bajo las formas más diversas, todo grande estilo encierra un fulgor de mediodía y es serenidad vertida sobre las borrascas"*¹⁶⁹

Recordemos que Pirandello había reescrito parte de *L'Umorismo* con motivo de las agrias críticas de Benedetto Croce al respecto, por negar éste la participación del pensamiento en la verdadera obra de arte. Ortega además se opone a la teoría crociana de la no existencia de los géneros literarios. Más adelante, tendremos

¹⁶⁹ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., págs. 358-359.

ocasión de estudiar con más detenimiento la postura del pensador napolitano. Lo que importa aquí es destacar la coincidencia de Ortega y Pirandello en la intervención del elemento racional en la composición literaria: el artista solamente logra que su creación represente su propio interior y la realidad que le rodea, a través de la meditación, la obra de arte no es fruto de la inspiración espontánea. En este punto ambos escritores demuestran su experiencia literaria, la conciencia de que es necesario el trabajo constante para dar a la obra el rango estético deseado. Coinciden también en la valoración de las obras que integran sentimiento y razón: no es frecuente encontrar verdaderas obras literarias, las que aprehenden la realidad con profundidad son las más grandes.

Sin embargo, aunque se expresen en los mismos términos, también hay divergencias: sus motivaciones son diferentes. Ortega se lamenta de nuevo de la cultura española, que ha producido muy pocas obras que contengan a la vez sentimiento y reflexión. Una vez más propone la integración de nuestra tradición castiza con la europea. El problema de la composición literaria queda desplazado, otra vez, por el objetivo primordial de Ortega: la pedagogía cultural. No desarrolla sus ideas sobre poética más de lo necesario para acometer el problema de España, aunque el contenido de las mismas revela que ha pensado en ello con profundidad y acierto. Mientras que Pirandello se detiene exclusivamente en los planteamientos del artista humorista, que posee un método de trabajo particular, una manera de ver la

realidad compleja. Por tanto su ensayo pertenece al ámbito de la poética, y las teorías que allí se explican pueden aplicarse a sus propias creaciones. Lo que para Pirandello es esencial en el humorismo, es para Ortega lo equívoco, característica esencial de lo español:

"Seamos sinceros: el 'Quijote' es un equívoco. Todos los ditirambos de la elocuencia nacional no han servido de nada. Todas las rebuscas eruditas en torno a la vida de Cervantes no han aclarado ni un rincón del colosal equívoco. ¿Se burla Cervantes? ¿Y de qué se burla? Lejos, sola en la abierta llanada manchega la larga figura de Don Quijote se encorva como un signo de interrogación: y es como un guardián del secreto español, del equívoco en la cultura española. ¿De qué se burlaba aquel pobre alcabalero desde el fondo de una cárcel? ¿Y qué cosa es burlarse? ¿Es burla forzosamente una negación?

No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande y, sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su propia interpretación."¹⁷⁰

Precisamente porque la reflexión no está explícita, el libro de Cervantes es uno de los más profundos y universales. Pirandello lo lee en clave humorista y Ortega,

¹⁷⁰ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 360.

retomando la cita de Cohen al principio, se pregunta si es una bufonada retóricamente: es evidente que para él no es solamente una broma, debe aceptar, como Pirandello, lo paradójico, lo equívoco de la obra de arte.

Termina la "Meditación Preliminar" con la conclusión de la argumentación propuesta. El capítulo (14) "Parábola", en un breve párrafo, narra una experiencia sobre la desorientación de quien creyéndose avanzar, en realidad estaba retrocediendo. Y al final el capítulo (15) "La crítica como patriotismo" enlaza de nuevo con el problema de España: Ortega critica la línea casticista que se empeña en continuar una tradición que sólo lleva al aniquilamiento progresivo, y aboga por una liberación de las supersticiones pasadas y por la recuperación de las experiencias esenciales de nuestra raza. Por ello escoge el libro de Cervantes como motivo de su ensayo.

El párrafo final cierra el marco narrativo con el que había iniciado esta parte. Ha terminado la tarde en el Escorial, vuelve a situarnos ante la meditación en el bosque, la reflexión en el paisaje:

"Tales eran los pensamientos suscitados por una tarde de primavera en el bosque (...).Ellos me llevaron a la resolución de escribir estos ensayos sobre el 'Quijote'.

El azul crepuscular había inundado todo el paisaje. Las voces de los pájaros yacían dormidas en sus menudas gargantas. Al alejarme de las aguas que corrían, entré en una zona de absoluto silencio. Y mi corazón salió entonces del fondo de las cosas, como un actor se adelanta en la escena para decir las últimas palabras dramáticas. Paf, paf... Comenzó el rítmico martilleo y por él se filtró en mi ánimo como si fuera un corazón sideral, hermano gemelo del mío, y como el mío, lleno de asombro y ternura por lo maravilloso que es el mundo”¹⁷¹

Una vez más es el bosque el paisaje que suscita en el hombre que contempla, el pensamiento. El estilo de estas líneas es inseparable del contenido, la metáfora sustenta y encarna al concepto, interpretando poéticamente la realidad.

¹⁷¹ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 364.

2) "Meditación primera":

Después del gran preámbulo que constituye la "Meditación Preliminar", donde Ortega expone las motivaciones que le han llevado a escribir este ensayo; el lector -al menos ésta ha sido mi experiencia-, no puede evitar una trasposición metafórica de mayor calibre que las que hemos señalado hasta ahora, que el propio autor sugiere audazmente en este último capítulo: está situando el problema de España en un plano paralelo al del triste caballero de Cervantes; Ortega hace de España un personaje, que como el *Quijote* es grotesco y tierno, lo critica y lo defiende, en un acercamiento profundo se esfuerza por comprenderlo, creo que puede afirmarse que para Ortega España es ese hidalgo ironizado por su ridiculez. Así inicia la "Meditación Primera", sobre el *Quijote*, como una parábola del espíritu nacional. Esta es, a mi juicio, la mayor originalidad de este ensayo literario, donde no sólo encontramos una prosa con valores artísticos, sino también una materia organizada desde la función poética: el autor conscientemente ha expresado mediante procedimientos literarios los contenidos nocionales e ideológicos, y esta disposición artística, como decía Lampedusa¹⁷², es lo que ha hecho que estos textos perduren como corpus literario, independientemente de su interés para la Historia de la Filosofía.

¹⁷² Cfr. LAMPEDUSA, O.c., en nota.

En la "Meditación Primera" la temática se circunscribe a la teoría literaria, una vez que ésta, a lo largo de la primera parte del libro, ha sido enmarcada dentro de la situación cultural española. Dicha teoría tiene siempre como punto de referencia a Cervantes, y podemos separar su contenido en los siguientes puntos: a) Discusión sobre los géneros literarios. b) Distinción entre épica y novela. c) El concepto de la imitación en los distintos géneros.

a) *Discusión sobre los géneros literarios.*

El primer tema es una preocupación temprana de Ortega, que aparece aquí por la cuestión del género novela al que pertenece *Don Quijote*. Fiel a su costumbre de desenredar los problemas desde el principio, titula el primer capítulo de esta parte (1)¹⁷³ "Géneros literarios". La primera vez que Ortega aborda este tema es cuando en 1910, al estudiar a Baroja, intenta explicar el origen del género picaresco:

"Porque una forma de creación literaria que ha educado tan numerosas producciones y que es reputado síntoma de un espíritu nacional, no viene al mundo por casualidad. Dejando para otra coyuntura la discusión con Benedetto Croce sobre si hay o no géneros literarios, yo creo firmemente que los hay. La

¹⁷³ Utilizaremos la numeración entre paréntesis, al igual que en el apartado anterior, para indicar el número correspondiente de los capítulos de la "Meditación primera". En el texto los títulos carecen de ella, por lo cual se empieza por (1) de nuevo, con el fin de hacer más clara la exposición.

obra artística, como la obra de la vida, es individual; pero de la misma suerte que necesita la biología del concepto de especie para aproximarse al individuo orgánico, ha menester la estética descriptiva del concepto del género literario para acercarse al libro bello. Y como de una manera o de otra hay que buscar en el medio físico el motivo de aparecer una especie zoológica, hay que inquirir en el medio psicológico el origen de un género literario."¹⁷⁴

Los géneros literarios son comparables a las especies en zoología, no surgen por casualidad o debido al cumplimiento de una serie de requisitos previamente establecidos por los críticos. La referencia a las ciencias naturales prueba el impacto de las teorías darwinistas¹⁷⁵ fuera del ámbito de la biología. A principios de siglo las nuevas disciplinas científicas crean alternativas a la metodología historicista tradicional, éstas serán, al menos parcialmente, adoptadas a las llamadas ciencias del espíritu. Por lo que respecta a la teoría de los géneros de Croce, ésta no fue nunca

¹⁷⁴ ORTEGA Y GASSET, J., "Una primera vista sobre Baroja", en *Obras ... O.c., vol.II*, pág. 121.

¹⁷⁵ Prueba del interés que Pirandello sentía por el famoso biólogo son los cinco volúmenes que de éste poseía en su biblioteca: *L'origine dell'uomo; Viaggio di un naturalista; Variazioni degli animali e delle piante; Gli effetti della fecondazione incrociata; I movimenti e le abitudini delle piante rampicanti*. Cfr. A. BARBINA, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980.

Es significativo que recientemente haya vuelto a ponerse de moda el darwinismo entre científicos y sociólogos, cuando ya se creía superado. Por citar un ejemplo, en *Scientific American*, nº 328, Año XXVIII, Vol. LV, diciembre, 1995, aparece un estudio sobre las consecuencias de la teoría evolucionista de Darwin de John Horgan, el cual realiza una lectura profunda de algunas hipótesis del famoso biólogo con consecuencias sorprendentes también fuera de la genética, de estas páginas destacamos solamente esta inquietante idea, anunciada por Darwin hace más de un siglo: "...en un lejano futuro... la psicología surgirá sobre nuevas bases". Íb. pág. 87.

tratada a fondo por Ortega; Croce había publicado en 1902 su libro *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, donde negaba la verdadera existencia de los géneros literarios, y como es sabido, pronto se convirtió en referencia obligada no solo en Italia sino en toda Europa.

En este capítulo de *Meditaciones*, sin aludir directamente a Croce, completa el concepto de géneros literarios iniciado cuatro años antes:

*"La antigua poética entendía por géneros literarios ciertas reglas de creación a que el poeta había de ajustarse, vacíos esquemas, estructuras formales dentro de quienes la musa, como una abeja dócil, deponía su miel. En ese sentido no hablo yo de géneros literarios. La forma y el fondo son inseparables y el fondo poético fluye libérrimamente sin que quepa imponerle normas abstractas."*¹⁷⁶

Se pueden destacar dos cosas de esta definición, en primer lugar, que según Ortega, en la antigua poética los géneros eran moldes en los que se vertía la materia, quedando ésta configurada según aquellos; los conceptos materia/ fondo y forma/ géneros literarios eran separables, aunque correspondientes, puesto que éstos eran anteriores a la propia materia, que debía someterse a sus leyes de creación. Y en segundo lugar, la afirmación de que fondo y forma son inseparables. La forma, el

¹⁷⁶ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 366.

género literario, no es una norma abstracta, independiente y anterior a la misma creación poética, y supeditada a ésta, sino que por el contrario, la creación o generación poética brota libre de trabas impuestas desde fuera, no está sujeta a barreras: *fluye libérrimamente*.

Ahora bien, según el planteamiento del capítulo en que nos encontramos, Ortega cree en la indivisibilidad entre fondo y forma, por eso el estilo debe ser la adecuación entre ambos; pero al mismo tiempo la forma sigue la trayectoria marcada por el fondo, debe transmitir una perspectiva y por tanto es posterior a éste, puesto que hay dos momentos:

"Hay pues en la forma lo mismo que había en el fondo; pero en aquella está manifiesto, articulado, desenvuelto, lo que en éste se hallaba con el carácter de tendencia o pura intención. De aquí proviene la inseparabilidad entre ambos; como que son dos momentos distintos de una misma cosa."¹⁷⁷

Si los géneros deben clasificar las obras literarias, es necesario que la clasificación se oriente hacia lo decisivo y principal del texto, hacia lo esencial y no hacia lo accesorio, por eso desprecia las reglas impuestas por la antigua poética, que son etiquetas vacías de significado. Hay que concluir que para Ortega, a pesar de la

¹⁷⁷ ORTEGA Y GASSET, J., Íb. Pág. 366.

unión fondo-forma, es el fondo lo que condiciona la elección de un género, y es éste el que determina el cauce formal como su adecuación, como la consecuencia natural.

Creo que esta es la razón de que afirme para concluir:

" Y los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano".¹⁷⁸

Aquí está la clave para la teoría orteguiana de los géneros: *temas estéticos irreductibles*. Debemos recordar el concepto de "tema" señalado arriba -puntos de vista con una forma lingüística que los identifica-, y unirlo a la significación de "irreductible": que no se puede disminuir o estrechar más; es decir, que los géneros son temas esenciales en la vida humana. Haciendo un repaso de sus propios temas vistos hasta ahora, se observa que tienen un sentido lógico, y un soporte poético, puesto que su expresión es metafórica, aunque esté finamente engarzada en una argumentación dialéctica. Por este motivo Ortega eligió el ensayo como género, como forma literaria.

Visto así, los géneros son una creación espiritual, puesto que pertenecen a la esfera de la estética, son productos artístico-literarios -esta sería su naturaleza, su yo-

¹⁷⁸ ORTEGA Y GASSET, J., Íb. pág. 366.

. Y además están determinados históricamente -es decir, tendrían una circunstancia-, puesto que cada uno adquiere esplendor en una época distinta de la cultura y ésta, como ya hemos señalado, tiene un carácter progresivo. Los géneros se identifican y viven a la par de la cultura que los ha fomentado, no responden a una moda, sino a imperativos naturales del proceso de evolución del espíritu humano. Por ello, en la concepción orteguiana de los géneros, éstos tendrán un significado lógico y al mismo tiempo un significado etimológico, que se encierra en las palabras "génesis", "generación". Julián Marías lo ha sugerido en este párrafo:

"... el género literario consiste precisamente en la generación de la obra partiendo de su tema, en su 'génesis'. Un uso milenario del término "género" como meramente formal (géneros y especies) ha hecho olvidar el momento genético que va incluso en su raíz. El género literario es la vía por la cual, desde el fondo de un cierto tema preciso, se 'engendra' la obra correspondiente."¹⁷⁹

Al incluir en la concepción de género la significación etimológica, Ortega otorga un valor potencial a cada una de esas categorías estéticas; está aludiendo a una clase de objetos literarios ya clasificados, y además a su dinámica, a la fuerza

¹⁷⁹ MARÍAS, J., O.c., pág. 313. Véase el capítulo III, de la Sección segunda, dedicado a los géneros literarios.

generatriz que la semilla de la inspiración contiene, a las líneas del desarrollo futuro que irá revistiendo la obra. Los géneros, pues, no serían sólo los temas -células embrionarias o *genes*- sino también las leyes genéticas que aquellos comportan, y por tanto, la estructura final definitiva.

b) Distinción entre épica y novela.

El segundo punto tratado en la "Meditación Primera", la distinción entre épica y novela, adviene a causa de la reconstrucción histórica del nacimiento del género novela, representado genialmente por Cervantes. Ortega antes de pasar al estudio del *Quijote*, hace un repaso de los géneros anteriores y analiza los motivos por los cuales se produce un cambio cultural, que propicia el nuevo género. Este tema se encuentra expresado principalmente en los siguientes capítulos: (2) "Novelas ejemplares", (3) "Épica", (4) "Poesía del pasado", (5) "El rapsoda", (6) "Helena y Madame Bovary", (8) "Libros de caballerías", y (15) "El héroe". En ellos, sostiene Ortega que la novela no es una evolución de la épica, como se ha dado en creer, sino que nace de su oposición a ella:

"Hacer de ésta derivarse aquella, es cerrarnos el camino para comprender las vicisitudes del término novelesco, dado que por tal entendemos principalmente la evolución literaria que vino a madurar en la novela del siglo XIX.

*Novela y épica son justamente lo contrario. El tema de la épica es el pasado como tal pasado: hablásenos en ella de un mundo que fue y concluyó, de una edad mítica cuya antigüedad no es del mismo modo un pretérito que lo es cualquier tiempo histórico remoto.(...) El pasado épico no es nuestro pasado. Nuestro pasado no repugna que lo consideremos como habiendo sido presente alguna vez. Más el pasado épico huye de todo presente, y cuando queremos con la reminiscencia llegarnos hasta él, se aleja de nosotros galopando (...) No es, no, el pasado del recuerdo, sino un pasado ideal.*¹⁸⁰

La novela, según Ortega había agotado sus temas a principios del siglo XX, ello se deduce también del contenido del último capítulo (20) "Flaubert, Cervantes, Darwin", donde la verosimilitud en el arte y el determinismo en las ciencias han vaciado la materia novelística:

"El organismo, que parecía una unidad independiente, capaz de obrar por sí mismo, es inserto en el medio físico, como una figura en un tapiz. Ya no es él quien se mueve, sino el medio en él. Nuestras acciones no pasan de reacciones. No hay libertad, originalidad. Vivir es adaptarse; adaptarse es dejar que el contorno material penetre en nosotros, nos desaloje de nosotros mismos.

¹⁸⁰ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 370.

*Adaptación es sumisión y renuncia. Darwin barre los héroes sobre la haz de la tierra.*¹⁸¹

Es por esto que en la trayectoria de estudio que propone, indica el punto álgido de este género a finales del siglo XIX, con Flaubert. La épica, desde su perspectiva, pertenecía a un periodo cultural cerrado, donde los personajes eran irrepetibles e ideales, puesto que tenían un componente mítico que hace imposible la comunicación con el lector actual, que los aleja de nosotros, y por este motivo son personajes perennes: el proceso cultural no afectará a su eterna juventud.

A esto se añade que el instrumento de poetización de la épica, según Ortega, es el arcaísmo¹⁸². En el mito se aglutinan todos los aspectos de la cultura griega: la física, la religión, la poesía ... Ni siquiera en la época de la *Iliada* Homero era entendido por el pueblo, éste realiza a su vez un ejercicio ideal, alejándose de su presente para reconstruir la absoluta antigüedad. Desde entonces la épica, sugiere Ortega, ha sido un viaje hacia el pasado, y se han necesitado muchos siglos para aceptar en la poesía lo actual, la realidad cotidiana, como posibilidad poética.

Uno de los aspectos más interesantes del planteamiento de Ortega en la delimitación de los géneros literarios clásicos, es el del concepto de la belleza, que

¹⁸¹ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 400.

¹⁸² Véase el capítulo (4) "Poesía del pasado", en *Íb.* págs. 371-373.

con referencia a la épica, sufre un proceso de historización. Preguntándose Ortega por la esencia del arte griego, llega a la cuestión de su ideal de belleza -concepto que estudiaremos en las poéticas de finales del XIX y principios del XX, para analizar las posturas de Ortega y Pirandello en el próximo capítulo de este trabajo-. Ortega llega a la conclusión de que la belleza para los griegos correspondía a lo esencial, a lo eterno, por tanto, lo momentáneo y ocasional carecían de ella. El concepto de realidad era opuesto al actual: para nosotros la realidad es la apariencia, lo semejante a lo visible, en cambio para ellos era lo profundo, lo latente. La racionalidad de la estética clásica, creó conscientemente esa distancia insalvable mediante la arcaización, que era capaz de representar a las cosas en su plenitud.

Todos los temas poéticos de Homero preexistían en la mitología, por eso el procedimiento del poeta antiguo es radicalmente distinto del moderno:

"El rapsoda, a diferencia del poeta moderno, no vive aquejado por el ansia de originalidad. Sabe que su canto no es suyo sólo. La conciencia étnica, forjadora del mito, ha cumplido, antes que él naciera, el trabajo principal: ha creado los objetos bellos. Su papel queda reducido a la escrupulosidad de un artífice"¹⁸³

¹⁸³ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 374.

El virtuosismo estilístico ha dado formas clásicas a los contenidos de la poesía griega. Sin embargo, esta línea acaba definitivamente con el epígono casi degenerado, de las novelas de caballerías contra las que precisamente se enfrenta Cervantes; las cuales, al igual que los textos clásicos, tenían su sustento en una materia preexistente, es decir, las leyendas medievales de los ciclos bretón y carolingio, que durante siglos fueron versionadas y adaptadas con múltiples variantes estilísticas que obtuvieron diferente fortuna literaria. Lo que las diferencia de sus antecesoras, es que el referente mítico ya no es real, sino convencional.

Veamos ahora como caracteriza Ortega en *Meditaciones* al género novelístico que nace con Cervantes. La noción de realidad moderna es sustancialmente distinta de la que acabamos de ver:

*"Si apretamos un poco nuestra noción vulgar de realidad, tal vez halláramos que no consideramos real lo que efectivamente acaece, sino una cierta manera de acaecer las cosas que nos es familiar. En este vago sentido es, pues, real, no tanto lo visto como lo previsto; no tanto lo que vemos como lo que sabemos. Y si una serie de acontecimientos toma un giro imprevisto, decimos que nos parece mentira."*¹⁸⁴

¹⁸⁴ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 379.

Adviértase la sutileza con que Ortega presenta la noción de realismo en literatura, adoptando de manera muy sencilla, el punto de vista de una persona con sentido común, para aplicar después dicha lógica a una dialéctica superior. La noción de realidad con el paso de los siglos, se ha actualizado, ha perdido su esencialidad, su arcaicidad. Al lector moderno le interesan los personajes en la medida en que se acercan a él, en la medida en que representan aspectos aplicables a su propia experiencia.

Así llegamos al capítulo (15) "El héroe", llevados de la mano mediante figuras e ideas enlazadas, según la técnica argumentativa de Ortega. El héroe de la novela moderna, dice Ortega, está espoleado por el aguijón cómico:

*"Mas hasta ahora no habíamos tenido ocasión de mirar con alguna insistencia la faz de lo cómico. Cuando escribía que la novela nos manifiesta un espejismo como tal espejismo, la palabra comedia venía a merodear en torno a los puntos de la pluma como un can que se hubiese sentido llamar. No sabemos por qué, una semejanza oculta nos hace aproximar el espejismo sobre las calcinadas rastrojeras y las comedias en las almas de los hombres."*¹⁸⁵

¹⁸⁵ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 389.

El protagonista de la novela se diferencia del héroe clásico además por la forma de aproximar a nosotros esa realidad a la que hemos aludido. En la literatura griega el héroe pertenece a un mundo ideal, al igual que los referentes míticos. En cambio el héroe novelesco es híbrido, al mostrar la naturaleza del alma humana, tal y como aparece en nuestra cotidianeidad, muestra el contraste entre lo real y lo ideal, como es el caso de Don Quijote. Vemos que esta formulación del género novela está muy cerca de "el sentimiento del contrario" de Pirandello. Éste no aborda el tema de la existencia de los géneros literarios en el ensayo que estudiamos, sin embargo, utiliza repetidamente la expresión "el género humorístico", refiriéndose simplemente a la producción del "artista humorístico", que para el agrigentino, a la postre coincide con el verdadero artista. Ahora bien, si examinamos los ejemplos que él propone pertenecientes a la literatura humorística, vemos que todos corresponden al género novela, donde es posible la penetración psicológica que pone de manifiesto el contrario; es más, el personaje que representa esta poética con mayor brillantez es precisamente el mismo que ha escogido Ortega, opuesto a textos épicos como *Orlando Furioso*, donde el mundo heroico es ironizado, donde tiene cabida el ridículo, pero donde no se produce la reflexión que suscita en el lector, y previamente en el poeta, la compasión por el personaje, típica del humorismo. Todos estos elementos apuntan a la idea de que Pirandello sustenta el particular humorismo sobre la

categoría genérica que la retórica medieval denominaba "comedia", la cual tenía características del género trágico y del elegíaco. Con esta significación tituló Dante su *Commedia*, como recuerda Pirandello en el ensayo titulado *La Commedia dei diavoli e la tragedia di Dante*¹⁸⁶. Para que el sentimiento del contrario se produzca, es necesario que en la materia de la obra se encuentren los elementos del contraste, es decir, lo real y lo ideal, sólo entonces puede recorrerse el camino humorístico.

Como en *L'Umorismo*, Ortega se refiere a un rasgo oculto que sale a flote inevitablemente cuando encontramos una verdadera novela. El contraste producido por el enfrentamiento que hace irreconciliables los dos mundos, ante los que se sitúa el héroe¹⁸⁷ típico del género novelesco, diferencia a éste de la épica. En la novela moderna el héroe, a menudo, ha sufrido transformaciones sustanciales, e incluso ha

¹⁸⁶ Este ensayo es el cuarto incluido en el grupo *Scritti Danteschi*, publicado en el volumen 6º, *Saggi, poesie, scritti varii*, en Obras Completas, Ed. Mondadori, 1977. El texto procede de unas conferencias que tuvieron lugar en Orsanmichele, el 3 de febrero de 1916, es decir, algunos años después de la publicación de *L'Umorismo*. La tesis del mismo observa una postura coherente con nuestro ensayo y puede resumirse así: la obra de Dante tiene algunos aspectos cómicos, la interpretación de tales pasajes no se reduce a que el poeta quiere causar la risa, sino que responde a una necesidad más profunda: "*Non bisogna confondere il sarcasmo, l'ironia, lo scherno, col comico. Che talvolta comica appare esteriormente la frase, non ne é mai comico il sapore, perché non é mai comica l'intenzione del poeta; e per ciò non fa ridere. La frase comica sarà messa lí per ottenere un effetto di più cruda ripugnanza*". Íb. pág. 349.

¹⁸⁷ En este contexto, "héroe" ha perdido el significado etimológico de "sublime", y puede tener el sentido opuesto.

sido desplazado por la figura del narrador, mas la libertad de la nueva narratología no ha conseguido eliminar las funciones de la novela.¹⁸⁸

c) El concepto de imitación en los distintos géneros.

Por último, el tercer argumento señalado de la "Meditación Primera" era el concepto de imitación de los distintos géneros, desarrollado en los capítulos siguientes: (7) "El mito fermento de la historia", (9) "El Retablo de Maese Pedro", (10) "Poesía y realidad", (11) "La realidad, fermento del mito", (13) "La poesía realista", (14) "Mimo", (16) "Intervención del lirismo", (17) "La tragedia", (18) "La comedia", (19) "Tragicomedia".

El término "mímesis", como es sabido, significa en griego: "imitación, reproducción", y en particular "representación teatral" -cfr. *miméomai*, represento, y *mîmos*, mimo, actor-. Así titula Ortega el capítulo (14) "Mimo", donde hace un razonamiento apoyado en la parcial significación etimológica de esta palabra, que demuestra que el mimo, la imitación, no nace de sí misma, sino de la intención de emular la realidad con el objetivo especial de burlarse¹⁸⁹, luego el mimo es el único

¹⁸⁸ Cfr. GULLÓN, R., *Psicologías de autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus, 1979, págs. 15 y 23-28.

¹⁸⁹ Esta concepción de "mimo" como imitación burlesca, responde a su origen dentro del teatro griego. El Diccionario de la Real Academia Española ofrece tres entradas para esta palabra: 1) Entre griegos y romanos, farsante del género cómico más bajo; bufón hábil en gesticular y en imitar a otras personas en la escena o fuera de ella. 2) Entre griegos y romanos, farsa, representación teatral ligera, festiva y

punto de unión entre una línea cultivada por la literatura griega, (la de Aristófanes y las comedias) y el género novelístico:

"El germen del realismo se halla en un cierto impulso que lleva al hombre a imitar lo característico de sus semejantes o de los animales. Lo característico consiste en un rasgo de tal valor dentro de una fisonomía -persona, animal o cosa-, que al ser reproducido suscita los demás, pronta y enérgicamente, ante nosotros, los hace presentes. Ahora bien; no se imita por imitar: este impulso imitativo -como las formas más complejas de realismo que quedan descritas- no es original, no nace de sí mismo. Vive de una intención forastera. El que imita, imita para burlarse. Aquí tenemos el origen que buscamos: el mimo."¹⁹⁰

El rasgo característico de una cosa o un ser que hace presente al resto, tiene evidentemente la capacidad de representación, por tanto, no corresponde, de manera fiel, a la realidad, sino que la reconstruye a partir de un artificio. Curiosamente al

generalmente obscena. 3) Actor, intérprete teatral que se vale exclusiva o preferentemente de gestos y de movimientos corporales para actuar ante el público.

Ortega alude a las dos primeras acepciones, de uso tradicional, para establecer la conexión entre los géneros clásicos y el moderno género "novela", cuyo punto en común sería la intención cómica, la representación burlesca. Sin embargo, atendiendo a la tercera acepción, más general, "mimo" es el que representa cualquier acción teatral, incluida la tragedia, y en este sentido se han desarrollado espectáculos teatrales muy alejados del cómico. Así mismo el concepto de "mímesis" en las poéticas clásicas, incluye tanto a los géneros serios como a los burlescos.

¹⁹⁰ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 388.

escribir sobre este argumento, Ortega hace referencia a Platón y no a Aristóteles. Éste último, en su *Poética*, como se recordará, define la poesía como imitación, distinguiendo la mimesis dramática (la imitación directa de la comedia), de la mimesis narrativa de la épica. Atribuyendo al término "mimesis", no sólo el significado de representación sino también el de un obrar similar al de la naturaleza, tanto en poesía como en las bellas artes¹⁹¹. En Platón, la *eidòlopoiètiké mimèsis* es la producción de imágenes, opuesta a la de las cosas mismas, *autopoiètiké*. La mimesis platónica podía ser divina o humana; así las imágenes divinas podrían ser por ejemplo los sueños, la humanas copias fieles al modelo -lo que se denomina "mimesis icástica"- o imitaciones ilusorias mediante copias ilusorias del modelo que desarrollan el arte de los simulacros, como en las llamadas pinturas con sombras, que aprovechan el engaño de la perspectiva y la posición desfavorable del observador, esta es en particular el arte sofista¹⁹². Como vemos, la diferencia esencial entre ambos filósofos en este punto, es que Platón hace partícipe a la mimesis de la idea, ésta consiste en un simulacro, una imagen ideal, enfatizando la función representativa. Mientras que en Aristóteles, se recalca la semejanza de la imitación con la naturaleza, es decir, con un reflejo fiel de la realidad.

¹⁹¹ Véase ARISTÓTELES, *Poética*, edición de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982, págs. 61-65.

¹⁹² Véase PLATÓN, *Sofista*, 235 d- 236 c, 265 a y ss.

Según se deduce de *Meditaciones*, Ortega da más importancia a la simbolización de la mimesis que a la vertiente realista de la misma, y esto tiene estrecha relación con el concepto orteguiano de realidad. Veamos cómo describe, en el capítulo (13) "La poesía realista", la diferencia entre la realidad en el arte y las cosas tal y como aparecen en el mundo real:

*" (La realidad) no puede interesarnos. Mucho menos puede interesarnos su duplicación. Repito lo que arriba dije: los personajes de la novela carecen de atractivo. ¿Cómo es posible que su representación nos conmueva? Y, sin embargo, es así: no ellos, no 'las' realidades nos conmueven, sino su representación, es decir, la representación de 'la' realidad de ellos. Esta distinción es, en mi entender, decisiva: lo poético de la realidad no es la realidad como esta o aquella cosa, sino la realidad como función genérica. Por esto es, en rigor, indiferente qué objetos elija el realista para describirlos. Cualquiera es bueno, todos tienen un halo imaginario en torno. Se trata de mostrar bajo él la pura materialidad. Vemos en ella lo que tiene de instancia última, de poder crítico, ante quien se rinde la pretensión de todo lo ideal, de todo lo querido e imaginado por el hombre a declararse suficiente."*¹⁹³

¹⁹³ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 387.

Ortega habla no de "una" realidad que tiene existencia al margen del arte, sino de "las realidades" frente a "una realidad". La significación singular se refiere a la representación artística, particular, que a partir de una materia que es indiferente, que no es atractiva en sí, construye una imagen poética que mediante la imaginación - *tienen un halo imaginario en torno-*, y es fundamental la ficcionalidad de la poesía, es decir, la toma de distancia de la propia materia sobre la que se trabaja, mediante la imaginación, decíamos, transforma nuestra perspectiva, por esta razón esos mismos personajes anodinos, bajo esta particular representación, consiguen ahora conmovernos.

Esta realidad poética tiene un carácter crítico e ideal, como también defiende Pirandello -recuérdese la noción de crítico fantástico que hemos estudiado en este mismo capítulo¹⁹⁴-. Trasciende las diferentes realidades de las cosas, que no poseen un sentido¹⁹⁵, una organización, o como escribe Ortega en el pasaje citado, *una función genérica*; ya que encierran lo material y lo imaginado.

¹⁹⁴ Cfr. apartado I.2 "L'Umorismo de Pirandello, un ensayo literario".

¹⁹⁵ Ortega utiliza esta palabra con la misma significación que la "perspectiva" o el "punto de vista". Así lo explica él mismo: "El 'sentido' de una cosa es la forma suprema de su coexistencia con las demás, es su dimensión de profundidad. No, no me basta con tener la materialidad de una cosa, necesito, además, conocer el 'sentido' que tiene, es decir, la sombra mística que sobre ella vierte el resto del universo". Íb. pág. 350. Obsérvese que la coincidencia con el concepto platónico de mimesis alcanza incluso sus formas, no es casual que se refiera a "sombras místicas", es decir, representaciones ideales.

La dualidad "realidad-realidades" se encuentra plasmada con maestría, por supuesto, en *Don Quijote*. Esto se ilustra en el capítulo (9) "El Retablo de Maese Pedro"; Cervantes ha representado la relación entre dos mundos, mediante la técnica psicológica, que hace que el lector tome parte por unos personajes y los siga en su aventura, consigue unir el mundo real -el de las múltiples realidades sin interpretar con el fantástico -el de "la realidad" ficcional de la novela-, estando ambos incluidos en el libro. Sitúa Ortega, trazando una de sus trasposiciones metafóricas, en la escena del retablo el orden fantástico, y en la habitación donde están los espectadores, el orden de lo real, en el que está también el lector y concluye con este párrafo que una vez más apunta al núcleo de su filosofía:

*"Por el conducto de la simplicidad y la amencia van y vienen efluvios del uno al otro continente, del retablo a la estancia, de ésta a aquél. Diríase que lo importante es precisamente la ósmosis y endósmosis entre ambos"*¹⁹⁶

Esto es justamente lo que busca Ortega, poner de relieve la esencialidad de la perspectiva. Ambos mundos, el mundo real y el de la aventura, dialogan en *Don Quijote*, porque los dos son parte de su circunstancia, y para comprenderla es necesario aplicar un punto de vista.

¹⁹⁶ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 381.

Con respecto a la actividad crítica de la obra de arte, hay que señalar la coincidencia con Pirandello: el arte no es, como hemos visto, una copia de la realidad, ni en Ortega ni en Pirandello, ya que ésta en sí misma, si no ha sido interpretada, carece de valor. El artista debe buscar lo esencial entre la apariencia de las cosas (*strappare le maschere*, en palabras de Pirandello), debe descomponer la realidad, por ello se vale de métodos críticos, de otro modo no podría producirse en la obra literaria, la unión de los dos mundos.

Julián Marías en las conclusiones sobre la teoría de la realidad de Ortega, escribe al respecto este interesante apunte:

"(...) El mundo real y el de la aventura comunican en 'Don Quijote' porque son circunstancia suya (...) Constituyen un mundo.(...) Podríamos decir que el carácter de unidad del mundo en cuanto tal es 'analítico', hasta el punto de que el otro mundo, en la medida en que es ingrediente de mi vida, se integra en mi circunstancia, que por eso incluye una pluralidad de planos y estratos de realidad."¹⁹⁷

Es evidente que la apreciación del mundo por un individuo es siempre un análisis de las circunstancias en las que vive. En la introducción a *Meditaciones*,

¹⁹⁷ MARÍAS, J., O. c., Sección III, capítulo V, pág. 461.

Ortega ya había dedicado varias páginas a la utilidad e importancia de la crítica para leer con sentido los textos literarios¹⁹⁸. Si ahora descendemos a la creación particular del poeta, si hablamos de la simbolización en el arte de los referentes del mundo real, el proceso analítico se hace especialmente profundo, no puede ser como defendían las poéticas idealistas, un acto espontáneo, sino que al sentimiento vivo del hombre se suma la actividad crítica que a través del estilo, o si se quiere de la categoría estética, transforma la primera impresión en universal. Como vemos, esta concepción no se aparta de la descomposición humorística de Pirandello, aunque las motivaciones son diferentes en ambos autores.

Hay más textos en la obra de Ortega que respaldan esta teoría, como son *Ensayo de estética a manera de prólogo*, publicado el mismo año que *Meditaciones*, y *Azorín, primores de lo vulgar*, aparecido tres años después:

"El arte es esencialmente 'irrealización'. Podría dentro del ámbito estético, haber ocasión para clasificar las tendencias diversas en idealistas y realistas, pero siempre sobre el supuesto ineludible de que es la esencia del arte creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales. Por consiguiente, es el arte doblemente irreal; primero porque no

¹⁹⁸ Cfr. textos cit.: "(...) el crítico potencia la obra proporcionando utensilios sentimentales e ideológicos".

es real, porque es otra cosa distinta de lo real; segundo, porque esa cosa distinta y nueva que es el objeto estético, lleva dentro de sí como uno de sus elementos, la trituración de la realidad. Como segundo plano sólo es posible detrás de un primer plano, el territorio de la belleza comienza sólo en los confines del mundo real."¹⁹⁹

*"Lo importante es que el lienzo o la página no nos presenten sólo la máscara de las cosas, su apariencia fugitiva, la mueca insulsa que nos hacen al pasar por delante de nosotros, sino que traigan, por decirlo así, escrita en la frente su genealogía, y de un golpe percibamos su fisonomía y su génesis."*²⁰⁰

En estos dos fragmentos encontramos algunos puntos importantes para la comparación con Pirandello, tales como la destrucción de la realidad para buscar una nueva objetividad, en la primera cita. Y en la segunda, la imagen de la máscara, como apariencia falsa del mundo, que se debe traspasar para lograr la verdadera interpretación.

"Es la crítica un instrumento óptico que posibilita la ampliación de un horizonte visual, la profundización en la intención que contiene la obra"..

¹⁹⁹ ORTEGA Y GASSET, J., *Ensayo de estética a manera de prólogo*, Vol. VI, pág. 262.

²⁰⁰ ORTEGA Y GASSET, J., *Azorín, primores de lo vulgar*, Vol. II, pág. 185.

Más adelante se verá el alcance de estos temas en relación con el cómico. *L'Umorismo* describe la mueca falsa de la apariencia en las obras compuestas bajo el espíritu cómico, ya que allí la composición se detiene en la representación de lo ridículo, movida sólo por el deseo de hacer reír. La descomposición de esa apariencia, de esa realidad, el rompimiento crítico de la perspectiva cómica, el cambio de punto de vista, hacen posible la paradoja -lo que Ortega denomina, la "convivencia de los dos mundos"-. Por tanto, también Pirandello busca en el arte verdadero la superación de una apariencia -lo que Ortega ha llamado "objetivismo"-. Tanto Pirandello como Ortega, aluden a un "sentimiento secundario" en virtud de la actividad crítica del artista. Lo que diferencia a ambos en este punto es la forma en la cual han expresado sus teorías: mientras **Pirandello** parte de una distancia del personaje, un alejamiento producido por el cómico, que somete al individuo a una burla cruel, sin intentar comprenderlo, para después eliminar esa distancia mediante el análisis de su situación, que al final mueve a la compasión y al afecto; **Ortega** presenta dos sentimientos, el primero inmediato y espontáneo, el segundo secundario y artificial, que pone distancia entre el poeta y el hecho para poder ejercer la contemplación estética. Esta mirada indirecta, reflexiva y oblicua, es lo que Ortega ha llamado "la distancia irónica"²⁰¹, concepto que se desarrollará en *La deshumanización del arte*.

²⁰¹ Sobre el concepto de "ironía" en Ortega son significativas estas líneas: "*Ironía es la negación de lo espontáneo*" en "Renán", vol. I, 460. Obsérvese que este artículo data de 1909, ya entonces tiene en el arte y en la filosofía, el mismo sentido que en *Meditaciones*.

Sin embargo, el objetivismo del que habla el autor español, no es la negación del subjetivismo, sino que una vez más corresponde al concepto doble de "profundidad/superficialidad", no es el determinismo científico lo que se persigue, sino una lectura profunda de la realidad, que ligue lo esencial a la apariencia. Por eso, la diferencia radical entre ambos escritores es la esfera en la que se encuentran: Pirandello en la poética -la creación de personajes y mundos de ficción- y Ortega en la estética -la filosofía y la génesis de las cosas-.

Hay que decir en mérito de Ortega, que las ideas sobre la mimesis literaria que escribió en 1914, encierran ya gran parte de la problemática que desarrolla en nuestros días la teoría literaria. Véase si no la reciente *Teoría de la Literatura* de Antonio García Berrio²⁰², donde se revisa el concepto de ficcionalidad realista y de comunicación entre realidad y ficción. Según algunos estudios que allí se citan, la mimesis estaría identificada con la ficcionalidad, la obra artística no imita a la realidad, sino que crea la "ilusión" de la realidad; por tanto, el punto de partida de la construcción ficcional "hunde sus raíces" en el referente, es decir, en la materia sin

"(...) Irónico es todo acto en que suplantamos un movimiento primario con otro secundario", en *El tema de nuestro tiempo*, , vol. III, pág. 177. Este texto, muy semejante a la terminología pirandelliana, es posterior, de 1923.

²⁰² GARCÍA BERRIO, A., O. c., capítulos: 3.1.2. "La ficcionalidad y su estructura lingüístico-semiótica: primer rasgo tradicional en una poética de la fantasía"; 3.1.3. "Las reglas de verosimilitud en la ficcionalidad realista: 'ley de máximos semánticos'". El texto analiza, entre otras, las teorías de: M. T. Hernández, M. Baquero Goyanes, T. Pavel, F. Martínez Bonati, T. Albaladejo, J. M. Pozuelo y J. S. Petöfi.

sentido crítico. A partir de la caracterización ontológica de la misma, se organiza una construcción en virtud de la conexión entre texto y referente. Por su parte el referente está sometido a un modelo de mundo, es decir, de la construcción semántica consistente en la serie de instrucciones que rigen el referente representado por un texto. El productor y el receptor establecen el modelo de mundo, formando cada una de ambas perspectivas el componente de constitución del modelo de mundo. Dice García Berrio:

"Conviene que vayamos situando adecuadamente el hecho de que el entendimiento más común y tradicional de la ficcionalidad como mimesis realista representa sólo un modelo histórico circunstanciado de la 'poiesis' imitativa. Ciertamente que su perfecta formulación inicial aristotélica y el largo curso secular de la incidencia de tal modelo en la práctica artística de Occidente obligan a considerarlo con especial atención. Pero un gran error en el que no se debe caer, es considerar sólo la ficción mimético-narrativa sobre el esquema de correspondencias realistas, como la única dirección posible de la constitución ficcional de los discursos. En consecuencia, el rasgo de la ficcionalidad debe extenderse y generalizarse también a la ficción fantástica de naturaleza irrealista, como la condición constitutivamente ficcional del modelo de todo discurso diferido literario. Análogamente, el rasgo de perfección del texto de ficción

*mimético-realista, como adecuación del discurso diferido a las referencias reales de la existencia, representará sólo uno de los parámetros históricos de valor al que puede y debe ajustarse el juicio estético sobre la perfección poética del discurso narrativo.*²⁰³

El párrafo sintetiza las posturas de la moderna teoría de la imitación, y como se puede observar, no presenta contradicciones con la de Ortega. Aunque éste preste mayor atención a la ficción de naturaleza verosímil, que construye Cervantes, no excluye otros tipos de mimesis, puesto que la obra artística es una representación que supera la realidad²⁰⁴.

Con respecto a la imitación en los distintos géneros literarios, Ortega aduce tres géneros en *Meditaciones*: la tragedia, la comedia y la tragicomedia. Antes de explicar los rasgos esenciales de cada uno de ellos, hace una mención a la lírica, en el capítulo (16) "Intervención del lirismo", allí se repite el tema de la cultura progresiva, la intimidad del hombre varía a lo largo de los siglos; según Ortega, hay épocas en las

²⁰³ Íb. pág. 455.

²⁰⁴ Lo cual coincide con la interpretación de "mimesis" de Paul Ricoeur, que la explica como representación, descartando la reproducción de una realidad preexistente. Ricoeur distingue una operación simbólica, que establece un alejamiento del referente y una relación con la "nueva realidad", creando así el espacio de ficción. Además en la mimesis, existe una comprensión previa del actuar humano, -la operación analítica que veíamos en Ortega-. RICOEUR, P., *Temps et récit*, París, Seuil, 1983-1986, trad. castellana, Madrid, Cristiandad, 1982. Vol. I, págs. 76 y sg. y 109-129.

que predomina el lirismo, y otras en las que predomina el humorismo y la comedia, como el siglo XIX. Pero no es el objetivo de Ortega estudiar este tema.

La **tragedia** representa el destino del héroe²⁰⁵. Por eso la imitación de la tragedia es siempre ficticia, la raíz de lo heroico se encuentra en la imposición de un acto de voluntad, sólomente por este motivo producen dolor, un dolor irreal, de orden trágico.

La **comedia** representa al héroe a punto de caer no en la desgracia, sino en el ridículo. Por tanto, no es irreal, como la tragedia, sino que su vulgaridad nos fuerza al realismo. Los héroes aspiran a ser ellos mismos, pero no lo consiguen.

" Y la gente ríe. Presencia la caída del pájaro ideal al volar sobre el aliento de un agua muerta. La gente ríe. Es una risa útil, por cada héroe que hiere, tritura a cien mixtificaciones.

*Vive en consecuencia la comedia sobre la tragedia, como la novela sobre la épica.*²⁰⁶

²⁰⁵ Con respecto a la interpretación orteguiana del héroe trágico, véase el trabajo de Brenton CAMPBELL: "Free Will and Determinism in the Theory of Tragedy: Pérez de Ayala and Ortega y Gasset", en *Hispanic Review*, vol 37, nº3, Julio 1969, págs. 375-382. Campbell estudia los puntos en conciliables entre la teoría de Ortega, según la cual, la esencia de la tragedia consiste en la libertad de determinación del héroe; y la de Pérez de Ayala, que viene a decir que la tragedia del personaje reside en su incapacidad por superar el determinismo que dictan las circunstancias. Ambos confluirían, según este autor, en el reconocimiento individual de autodeterminación.

²⁰⁶ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 396.

Como consecuencia, este género es trasgresor, tiene la capacidad de romper la idealidad de la tragedia, de minar las bases del mito y deformar al héroe. Este tema será objeto de estudio en el siguiente capítulo, puesto que la novela moderna que estudian nuestros autores tiene un ineludible sustrato cómico.

Por último, la **tragicomedia**, representada por el género novelesco. En él confluye una línea superior, que proviene de la tragedia; y una inferior de la comedia. Una característica de este género es la ausencia de normas estrictas acerca de la cantidad de materia cómica o trágica, por eso la producción es tan variada.

Después de hacer este repaso por los temas y aspectos más importantes de *Meditaciones*, se puede concluir que las ideas sobre el proceso de composición literaria que se encuentran a lo largo del texto, han sido llevadas a la práctica por el propio Ortega, el Ortega escritor, como ha señalado Julián Marías, parafraseándolo:

"Repárese en que ´materialidad y sentido´ son inseparables; es decir, no se contraponen la realidad a sus interpretaciones, porque éstas son suyas, son de la realidad, simplemente una de sus vertientes. Hay pues una nuda realidad previa a todas sus interpretaciones, y una realidad interpretada o, lo que es igual, con sentido. Es lo que antes había llamado su ´salvación´, las ´reverberaciones´ que

arranca el sol sobre 'las materias de todo orden'; es, en otro contexto, el tema de la reabsorción de la circunstancia".²⁰⁷

Estos dos conceptos, "materialidad y sentido" corresponden a los de profundidad y superficialidad que habíamos visto en la "Meditación Preliminar", para Ortega no basta con colocarse frente a las cosas, sino que inevitablemente el pensador, como el escritor, debe interpretarlas, darles una forma, una perspectiva. Este, sin duda, es el motor de la teoría estética pergeñada en su primer libro.

²⁰⁷ MARÍAS, J., O.c., pág. 455.

I.3.2 Ideas sobre la novela.

El segundo texto de Ortega fue publicado en 1925 junto a *La deshumanización del arte*. Empezaremos el análisis por el ensayo que Ortega colocó en último lugar por la afinidad temática con *Meditaciones*, especialmente con la "Meditación primera" que se ocupa de la novela dentro de los géneros literarios.

Con el título inicial *Sobre novela*, este ensayo apareció fragmentariamente en siete artículos, en el diario *El Sol*, los días 10, 12 y 31 de diciembre de 1924, y 1, 2, 8 y 11 de enero de 1925. Parte del contenido de estos artículos se publicó el 9 de marzo de ese mismo año en *La Nación*, en el texto titulado: "Reflexiones sobre la novela".

Las ideas sobre la novela de Ortega están en relación directa con las conversaciones sostenidas al respecto con Pío Baroja, que en el mismo periódico que publicó el ensayo, escribió algunos comentarios acerca del género, y más tarde, como el propio Ortega indica, respondió a estas páginas en el famoso prólogo a su novela *La nave de los locos*. Del contenido de éste, que discute punto por punto las teorías de Ortega, hablaremos al hilo de la presentación de los temas de esta segunda obra analizada, puesto que la amistad con Pío Baroja, y la atención que dedicó Ortega a su narrativa -no en vano es una de las figuras literarias que comentó con mayor

profundidad y frecuencia-, fueron sin duda fundamentales para el planteamiento compositivo de la obra.

El comienzo de *Ideas sobre la novela*, evidencia una vez más, el carácter que Ortega imprimió a sus textos; también aquí utiliza el término "meditaciones" con el sentido de ensayo que venimos estudiando, y uno de sus rasgos principales es, como dice aquí el autor, el de enlazar pensamientos que no pretenden ser eruditos ni rigurosos:

"Si yo viera que personas mejor tituladas para ello -novelistas y críticos literarios-, se dignaban a comunicarnos sus averiguaciones sobre este tema, no me atrevería a editar los pensamientos que ocasionalmente han venido a visitarme. Pero la ausencia de más sólidas reflexiones proporciona acaso algún valor a las siguientes ideas que enunció a la buena de Dios y sin pretender adoctrinar a nadie".²⁰⁸

Dos aspectos que vimos en la teoría general del ensayo como género literario, se pueden destacar en este párrafo: el primero, que la **elección temática** tiene una motivación espontánea, surge a partir de una experiencia del autor, en este caso, de las conversaciones con Baroja, que tuvieron lugar principalmente durante un viaje a

²⁰⁸ ORTEGA Y GASSET, J., *Ideas... Obras Completas, vol. III, O.c.*, pág. 387.

Málaga²⁰⁹, aunque Ortega ya había tratado el argumento en *Adán en el paraíso* y en *Meditaciones del Quijote*, es decir, que para abordar un tema recurrente y viejo, busca una vivencia reciente, y no como mera excusa retórica, sino haciendo de ella la chispa que prende el nuevo texto. De este modo establece un diálogo íntimo con el lector, cuya consecuencia es la contemporaneidad en el tiempo y en el ambiente. Sin embargo, la actualidad en la que escribe Ortega, no impide que hoy en día, pasados más de setenta años, el texto haya escapado a la caducidad, y esto porque su valor no consiste solamente en la noticia del instante, sino en el planteamiento de problemas que individualizan a una época, creando una perspectiva trascendente que la diferencia de las anteriores. Recordemos que una de las características del ensayo es que posee forma móvil, por ello al estudiar algún ejemplo de ensayo, se descubre no sólo a su autor, sino la atmósfera en el que nació.²¹⁰

El segundo aspecto, **la libertad expositiva del género ensayo**, al verse exento del aparato crítico propio del tratado científico. Este rasgo del ensayo, permite que su análisis, aunque sea fragmentario, adquiera una gran profundidad; su función no es la de llevar una idea hasta sus últimas consecuencias, proceso que requeriría la

²⁰⁹ Cfr. BAROJA, P., "Diálogos de viaje", en Prólogo a *La nave de los locos*, allí alude a Ortega, sin citar su nombre, como uno de los tres ocupantes del coche en el que los tres amigos viajaron a Málaga, y hace de él la siguiente y escueta caracterización: "*un cultivador del ensayo filosófico*", pág. 6.

²¹⁰ Cfr. las páginas dedicadas a la teoría del ensayo, especialmente SCHULTZ de MANTOVANI, F., O.c. Cito textualmente: "*En nada como en el estilo de un ensayista, puede advertirse el latido de la época, esa momentaneidad de la historia que lo deposita en su valva*". Íb. Pág. 10.

sistematización, sino la de abrir nuevos caminos e incitar a su continuación. Lo que diferencia al especialista del escritor de ensayos es que, mientras el primero investiga rigurosamente para llegar a una conclusión, que impone dogmáticamente como verdad; el segundo interpreta el tema desde el perspectivismo de su propia persona, debe manejar con soltura el argumento, pero no necesita acudir a citas, puesto que lo importante para él no es el número de datos, sino expresar algo, aportar al lector sus intuiciones y sugerencias. Podría pensarse que este método de exposición racional, evitando la erudición, confiere al género el valor de un esbozo, una prueba, según la etimología del término "ensayo" y que el ensayista puede ignorar los aspectos que no se explicitan en el texto; sin embargo, el ensayo es un género adulto²¹¹, que admite las dudas en la meditación por ser consecuencia de la misma, y así acepta propuestas que no siempre tienen un apoyo teórico, y que el método científico descartaría.

¿Por qué Ortega se declara insatisfecho con los críticos y novelistas que en la época hubieran podido tratar con más propiedad el tema de este ensayo? La misma

²¹¹ Cfr. DIAZ-PLAJA, G.: *"El ensayo es un síntoma inequívoco de madurez. El ensayista, en efecto, se produce cuando la etapa de adquisición de noticias deja paso a una elaboración personal de las mismas. Como el vino trasegado, que estaciona y adquiere su propia solera en el barril apercebido al efecto, el ensayo es el producto de una larga decantación del líquido mental. Es el resultado de un análisis de los datos recibidos desde la soberanía del yo pensante"*. "Los límites del ensayo", en *Estafeta Literaria*, nº 582, 15, febrero 1976, pág. 2369.

La asimilación personal de las teorías filosóficas del momento, y la ausencia de citas, condicionada por el género literario escogido, el ensayo, hacen que Ortega se presente al lector con esa actitud adánica a la que nos referíamos en el apartado anterior. No se hacen explícitas casi nunca las deudas con otros autores, las ideas parten de una prespectiva subjetiva, han madurado previamente en él, lo cual corresponde a uno de los rasgos más sobresalientes del ensayo.

actitud se observa en el prólogo de *Meditaciones* y este malestar cultural es siempre el empujón que espolea su pluma.

Evelyne López Campillo responde a la cuestión de este modo:

*"Dentro de la prosa de ideas, el ensayo aparece pues, como un modo de expresión privilegiado de los escritores en épocas en que el saber constituido, la ciencia oficial, está bloqueando, encontrándose incapaz de integrar en una visión global nuevas relaciones (hechos, situaciones, sensaciones)."*²¹²

Hemos visto como a principios de siglo el método racionalista está en crisis, el propio Ortega viaja a Alemania con la prioridad de asimilar las teorías filosóficas de la época, y en sus ensayos se advierten esas lecturas, pero como recensión soterrada, y todas le parecen incompletas para interpretar la circunstancia del hombre moderno, por eso se apartará incluso de Cohen y los neokantianos. Creo que López Campillo acierta plenamente en su análisis -esta es también la opinión de un artículo más reciente de Francisco Jarauta²¹³-, la insuficiencia de las ideologías es el caldo de

²¹² LÓPEZ CAMPILLO, E., "Apuntes sobre una evolución temática del ensayo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 255, 1971, pág. 445.

²¹³ JARAUTA, F., "Para una filosofía del ensayo", en *Revista de Occidente*, nº116, 1991, pág. 43-49. "La invención del ensayismo para Músil, responde simultáneamente tanto a la imposibilidad del relato como a la de aquellos otros órdenes lineales o totalidades sistemáticas a las que el orden narrativo está históricamente relacionado y que son igualmente criticadas por Músil, como son: la linealidad de la Historia, los sistemas filosóficos y un cierto concepto de causalidad. Con él se intenta dar respuesta no

cultivo del nuevo ensayismo. Los grandes ensayistas recientes, como Proust, Valéry, Eliot, Spengler, Unamuno y el mismo Ortega²¹⁴, tienen en común el estar al margen de sistemas organizados, y expresan lo que excluyen las ideologías del momento, por eso este género es fundamental para el estudio de la literatura del nuevo siglo:

*"Son escritores de un momento de crisis quienes, en vez de pensar superar la crisis aplicando las recetas de un dogma (lo cual sólo recava en negar y, por lo tanto, acentuar la crisis), procuran definir espontáneamente el objeto de su hacer y expresarlo con métodos adecuados en cada caso".*²¹⁵

sólo a la crisis del relato y de la novela, sino también a la crisis del pensamiento teórico sistemático, es decir a la crisis de las certezas absolutas de la ciencia y la filosofía que domina el "fin de siècle". Véase también HARRISON, T., *Essayism, Conrad, Musil and Pirandello*, Londres-Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, aquí se defiende un modelo crítico de creación literaria a la que pertenecerían los autores citados. Ortega pertenece así mismo, a este periodo; representa un pensamiento que no forma parte de ningún sistema pero que desde un particular perspectivismo propone provisionalmente hipótesis. Más adelante se verá la cuestión, muy bien estudiada por Harrison, del ensayo con relación a la novela.

²¹⁴ Los dos escritores españoles citados son de sobra conocidos por su producción ensayística. Sin embargo, puede causar sorpresa que se incluyan entre los ensayistas nombres que han destacado por el cultivo de otros géneros literarios. Recordamos algunos ejemplos de ensayo en los autores mencionados: PROUST, M., *Pastiches et mélanges* (1919), *Croniques* (póstumo, 1927), *Contre Sainte-Beuve* (póstumo, 1957), y sus estudios sobre Baudelaire y John Ruskin, del que tradujo algunos libros. VALÉRY, P., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), *Anacleta* (1921), *Regards sur le monde actuel*, (1931), *Mauvaises pensées* (1943), *Tel quel* (1941-43), *Variétés*, 5 vol. (1924-44), *Eupalinos ou l'architecte* (1921), *L'âme et la danse* (1923), *Descartes* (póstumo, 1961) y *Cahiers* (póstumo, 1963). ELIOT, T.S., *The sacred wood* (1920), que es el primer volumen de una serie de ensayos; *Dante* (1929), *Selected Essays* (1932), *Essay ancient and modern* (1936), *Poetry and drama* (1951), *Notes towards the definition of culture* (1948). SPENGLER, O., *Der Untergang des Abendlandes. Umrise einer Morphologie der Weltgeschichte* (1918-22), *Preussentum und Sozialismus* (1920), *Der Mensch und die Technik* (1931), *Jahre der Entscheid, I: Deutschland und die Weltgeschichtliche Entwicklung* (1933).

²¹⁵ LÓPEZ CAMPILLO, E., íb. pág. 446.

La adecuación del método expositivo responde a una **visión única y original**, y como consecuencia de la persistencia de un punto de vista, se plantea la posibilidad de una actitud polémica, que le es consustancial; por tanto la voluntad de estilo, en el sentido profundo que tiene en Ortega, lleva a una voluntad de confrontación de puntos de vista, lo cual puede advertirse desde las primeras líneas de *Ideas sobre la novela*.

*** Agotamiento temático de la novela.**

El primer apartado del ensayo, titulado "Decadencia del género", vuelve al tema del agotamiento del género novelístico, que ya había expresado Ortega en *Meditaciones*. Aplica también aquí los esquemas de la evolución biológica que usó años atrás, y vuelve a reiterar la existencia de géneros literarios frente a Croce, aunque su naturaleza original hace finitas sus posibilidades²¹⁶. El punto de arranque es una constatación de observador común:

²¹⁶ Cfr.: "Toda obra literaria pertenece a un género, como todo animal a una especie. (La idea de Croce, que niega la existencia de géneros artísticos, no ha conseguido dejar la menor huella en la ciencia estética.) Y lo mismo el género artístico que la especie zoológica significan un repertorio limitado de posibilidades. Pero como artísticamente sólo cuentan aquellas posibilidades tan diferentes entre sí, que no puedan considerarse como repetición una de otra, resultará que el género artístico es un arsenal de posibilidades muy limitado.", ORTEGA Y GASSET, J., *Íb.*, pág. 388. En esta ocasión la alusión a Croce es más abierta; con la perspectiva de los años transcurridos desde la publicación de la *Estética* crociana, Ortega se muestra más seguro en la ratificación de que existen los géneros.

"Acaece, en efecto, que se venden menos novelas que antes, y que relativamente aumenta la demanda de libros con contenido ideológico".²¹⁷

Ortega advierte el incremento de ensayos en detrimento de la novela, basándose en una observación de mercado editorial. Luego implícitamente está diferenciando el género novela, que exige la invención de temas, de los textos de contenido ideológico o filosófico. Baroja, como novelista, difiere de esta concepción pura de la novela:

"Existe la posibilidad de hacer una novela clara, limpia, serena, de arte puro, sin disquisiciones filosóficas, sin disertaciones ni análisis psicológicos, como una sonata de Mozart, pero es la posibilidad solamente, porque no sabemos de ninguna novela que se acerque a ese ideal".²¹⁸

La novela, según Baroja, no está agotada, ya que se transforma continuamente y tiene gran variedad de especies, por lo que pronostica una larga vida del género, como así ha sido. Pero en lo que ambos escritores discrepan es, básicamente, en el concepto o la definición de novela. Mientras que para Baroja es un género proteico,

²¹⁷ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 387.

²¹⁸ BAROJA, P., Íb., pág. 18.

multiforme, que lo abarca todo: el tema filosófico, el psicológico, la aventura, la utopía, lo épico... Ortega se concentra en que lo a su juicio es esencial para el género novelesco: la novedad de los temas, que pertenece a la categoría de la fantasía, a diferencia del ensayo cultivado por el autor, que puede considerarse literario por el material verbal y estilístico, pero no por su imaginario ficcional.²¹⁹

A lo largo de la historia los temas han ido perdiendo la fuerza que podía impresionar al lector sorprendiéndolo. El cansancio de la temática usada, según Ortega, se une con el proceso evolutivo del género, que al ir alcanzando paulatinamente la perfección, obliga a una revisión crítica de las novelas anteriores, y a una criba que seleccionará sólo las mejores. Así, una vez que un determinado tema ha logrado la expresión novelística más completa, éste se agota y deben buscarse temas nuevos. Y concluye el capítulo con estas palabras:

*"Creo que el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su periodo último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela."*²²⁰

²¹⁹ Cfr. GARCÍA BERRIO, A., O.c., págs. 436-463. De estas páginas, más que la teoría sobre el ensayo, interesa destacar la definición de ficción como actividad imaginativa. Ortega utiliza "tema" en el sentido amplio de ficción, es decir, de la trama argumental y su disposición sintagmática y paradigmática en el corpus novelístico.

²²⁰ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 390.

El resto de ingredientes de una novela bien podían ser los que citaba Baroja. Ortega percibe claramente que los grandes temas universales, aquellos que afectan esencialmente al ser humano, son pocos, y prácticamente ya han sido abordados por los novelistas anteriores²²¹. Luego la novela, tal y como se entendía hasta entonces, va a cambiar, y los elementos que hasta ahora eran accesorios van a ocupar un primer plano. Martínez Bonati enfoca el problema planteado desde el punto de vista de los códigos literarios:

*"Ortega en sus "Ideas sobre la novela", empieza sus reflexiones aceptando la tesis de que la crisis del género se debe al agotamiento de los "temas", con lo que quería decir: las historias típicas narrables. No obstante, en el curso de su ensayo -para mí, de inagotable riqueza, pese a sus errores- muestra Ortega que la crisis no es de temas, sino de "modos" o maneras novelísticas: en nuestros términos de códigos."*²²²

²²¹ La producción novelística contemporánea demuestra que estas teorías orteguianas son demasiado radicales, puesto que el cambio de las poéticas a principios de siglo y posteriormente las vanguardias y las sucesivas tendencias literarias, han encontrado formas nuevas para el género "novela", a pesar de los momentos de crisis captados en este ensayo.

²²² MARTÍNEZ BONATI, F., "Mensajes y Literatura", en *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 74. Es evidente que a la luz de las modernas teorías narratológicas, las teorías de Ortega, por su generalidad e intención, contienen algunos errores críticos, como advierte Bonati; nuestra intención no es la de poner de relieve la magnitud de los mismos, sino la de estudiar los textos desde una lectura fiel y también generosa.

Lo que Baroja lleva directamente a la praxis de sus obras, es en Ortega una idea teórica, una intuición genérica, y por tanto, según el novelista vasco, dogmática. Pero es evidente que, dogmático o no, Ortega se planteó en profundidad el tema novelístico y advirtió algo distinto a la producción anterior, que podía justificar incluso el cambio de género. **Por eso aceptar una novela multiforme o el cambio de unas formas genéricas a otras, no es, en mi opinión, irreconciliable con la opinión orteguiana, son más bien dos posturas que se adaptan al nuevo panorama narrativo desde puntos de vista complementarios.**

Los ingredientes que de un plano secundario han emergido a la superficie con más fuerza, como sugiere aquí Ortega, son los de orden psicológico y filosófico. La presencia de la prosa ideológica, procedente del género ensayo, en las novelas de *fin de siècle* ha sido uno de los rasgos que más ha contribuido a la composición novelística moderna: en España desde Unamuno a Azorín, pasando por Pérez de Ayala²²³, en Italia desde Svevo a Pirandello, y así podrían citarse numerosos ejemplos en toda Europa. En la segunda mitad del siglo XX, esta tendencia se ha acusado aún más, por lo que puede decirse que, en el

²²³ Sobre este autor es interesante el trabajo de Pierre SALLENAVE, "La estética y el esencial ensayismo de Ramón Pérez de Ayala", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 234, Junio 1969, págs. 601-615. Aquí se analizan con detalle las opiniones de Pérez de Ayala sobre el género ensayo, que son significativas para el ensayismo hispánico y por supuesto para el de su contemporáneo Ortega, así como su aplicación a la novela.

ámbito de las literaturas europeas, la novela actual no puede prescindir ya de los citados ingredientes secundarios: es el caso, por ejemplo, de la narrativa de Juan Goytisolo y Claudio Magris, por citar a dos autores muy distintos procedentes de las literaturas que estudiamos. La narración pura de la peripecia, que Ortega entiende como novela tradicional, puede encontrarse aún en literaturas más jóvenes, como la hispanoamericana.

El carácter híbrido, que ya hemos señalado, del género literario ensayo, entre la poesía y la filosofía, convierte a éste en un ingrediente de la novela contemporánea: el novelista es libre de crear un personaje ensayista, un pensador dentro de la ficción narrativa, con todas las posibilidades de uno y otro género. Pirandello crea a Anselmo Paleari en *Il fu Mattia Pascal*. Pero la materia ideal de la que se compone el ensayo, no es el único elemento útil para la novela; para la concepción moderna y barojiana del género novela, el ensayo puede incluirse en la narración en tanto éste no posee una forma definitiva, un modelo o un método literario autorizado²²⁴. La flexibilidad de formas, uso de argumentos, puntos de vista o estilos, propicia la adaptación del ensayo en todos los géneros narrativos; y también, como contrapartida, que pueda

²²⁴ Véanse los textos de ADORNO, TH.W, "The essay as a form", en *New German Critique*, 32, 1984, págs. 151-171; BENSE, M., "Über den Essay und seine Prosa", en *Merkur*, 1, 1947, págs. 414-424; y LUKACS, G., "Alma y forma del ensayo", *O. c.*, pág. 1-18, 1910. A pesar de los numerosos trabajos que se han realizado sobre este género literario -cfr. bibliografía general-, los tres autores señalados siguen siendo los más importantes para una teoría general del ensayo.

denominarse así a una gran variedad de textos, muchos de los cuales carecen de pretensión estética, y cuya única relación con el ensayo literario consiste en no ser una prosa de ficción.

*** El género moroso.**

El capítulo tercero de *Ideas sobre la novela*, el titulado "No definir", tiene un contenido enigmático o incompleto que no llega a perfilar claramente una idea sobre la relación del concepto con la ficción, lo que Croce reprochó explícitamente a Pirandello; sin embargo, pueden rastrearse algunas de sus avanzadas intuiciones: Ortega se refiere a la definición del carácter de los personajes; cuando ésta sustituye a la descripción de los mismos, o al desarrollo de sus psicologías o lógicas, en la propia narración, el novelista está cometiendo un grave error, esa es la tarea de la ciencia.

*"El arte tiene una misión contrapuesta, y va del signo habitual a la cosa misma. Le mueve un magnífico apetito de ver (...) En una novela acaece lo mismo. En sus comienzos pudo creerse que lo importante para la novela es su trama. Luego se ha ido advirtiendo que lo importante no es 'lo que' se ve, sino que se vea bien algo humano, sea lo que quiera."*²²⁵

²²⁵ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 392.

Según esto, el artista elabora la ficción narrativa a partir de los conceptos, pero debe excluir a los mismos del resultado final, para que el lector realice el proceso inverso. Después pone el ejemplo del pintor impresionista, cuya virtud es la de sugerir el concepto o la cosa, dejando a cargo del espectador el esfuerzo interpretativo.

Es importante recordar aquí lo que hasta ahora se ha dicho de la fuerza sugeridora del ensayo, la prefiguración inacabada de los conceptos es consecuencia de la libertad expresiva del autor y por tanto uno de sus principales valores estéticos. También en la pintura o en la narrativa nueva, alejarse de la observación realista o de la afirmación de conceptos abstractos, es un valor artístico. La obra actual debe ser dinámica, fragmentaria y exigente con el lector. Ortega, dentro del ámbito general de la Estética -que como se ha visto, es en el que siempre se mueve-, está insinuando, nada menos que una de las premisas fundamentales del arte moderno: la participación del receptor en el proceso artístico como consecuencia de la preelaboración perspectivística del artista. Ello implica, como desarrolla Pirandello en su poética humorística, un proceso previo y complejo, especialmente en el caso del novelista que atiende, según las líneas de Ortega referidas arriba, a *algo humano, sea lo que se quiera*. También el ensayista español, como Pirandello, alude a la psicología, la ciencia que estudia por primera vez estos procesos y que se desarrolla paralelamente al nuevo arte. No por casualidad escribe Baroja:

*"Los personajes de psicología más clara y mejor terminada son los inconscientes y los locos. Los héroes antiguos clásicos, Aquiles, Ulises, o Eneas, eran indudablemente sanos, limitados y mediocres; los héroes modernos, en cambio, desde D. Quijote y Hamlet, hasta Raskolnikof, son inspirados y locos."*²²⁶

Ortega lanza atrevidamente estas ideas para conducirnos hasta el siguiente capítulo: "La novela género moroso". Comienza oponiendo novela a cuento, éste es una simple narración de peripecias, mientras que la novela se detiene en los personajes, y los presenta con el mayor número posible de detalles, con el mayor detenimiento posible.

Pirandello escribió treinta años antes, un artículo que versa sobre los diferentes géneros narrativos, titulado "Romanzo, racconto, novella", publicado en *Le Grazie*, en 1897 y no recogido en sus obras completas. Aunque parte de su contenido fue reutilizado en "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa", que se encuentra en el ensayo *Arte e scienza* de 1908. Aquí Pirandello se queja de la confusión terminológica entre los tres tipos de narración, y focaliza la atención hacia los distintos

²²⁶ Íb. pág. 26. Evidentemente Baroja asocia los conceptos de psicología y patología, como también lo hace Pirandello, aunque éste último va más lejos: sometiendo personajes normales a situaciones límites

procesos de composición, en lugar de diferenciarlos por la extensión o la forma en que son presentados.

He aquí su definición:

"Ogni letterato nel trarre dalla vita presente o passata o dalla propria fantasia una favola qualsiasi, o la considera nel suo complesso, sinteticamente, nei suoi momenti culminanti e più determinanti, e ne farà allora una novella, o la considera in tutti i suoi particolari, analiticamente, per gradi evolutivi, e ne farà allora un romanzo."²²⁷

Pirandello dedica el resto del texto a perfilar una definición de *novella* lo bastante amplia como para acoger su propia producción narrativa, que en esta primera etapa, como es sabido, se compone mayoritariamente de piezas breves. Destaca en esta fecha temprana la relación que el escritor establece entre la tragedia y la narración. Pero volviendo a la definición de novela, se observa un proceso semejante en ambos autores: a un procedimiento sintético en el cuento, se opone otro analítico, prolijo, evolutivo, en la novela.

o muy dolorosas, revela que entre cordura y locura hay sólo un paso, y que todos nosotros podríamos sufrir trastornos mentales con la misma facilidad que las criaturas de su ficción humorística.

²²⁷ PIRANDELLO, L., "Romanzo, Racconto, Novella", en *Le Grazie*, n^o4, 16-febrero-1897. Editado más recientemente por RAPPAZZO, F., "Un articolo di Pirandello sulle forme narrative", en *Allegoria*, Anno III, n^o8, 1991, págs. 155-160.

Dos capítulos más adelante, en "Acción y contemplación", Ortega desarrolla el tema desde otro punto de vista, no desde la creación de los personajes, sino desde la lógica de la acción; recordando el pensamiento sobre la novela vertido diez años antes en las páginas de *Meditaciones*, advierte un cambio de atención de la trama argumental, del interés dramático, a la contemplación, es decir, a la función analítica del novelista, a través de la recreación de ambientes y circunstancias en los que se desarrolla la acción. Esta transformación del gusto artístico le lleva a considerar el género como "difuso", lo cual indica una creciente falta de forma definida del género, lo que Baroja denominaba, con otras palabras, flexibilidad multiforme²²⁸.

"(...) El gusto del público mejor y los intentos más gloriosos de los autores recientes acusaban cada vez con mayor claridad ese destino de la novela como género difuso. La última creación de alto estilo, que es la obra de Proust, lleva el problema a su máxima evidencia: en ella se extrema hasta la más superlativa exageración el carácter no dramático de la novela. Proust renuncia del todo a

²²⁸ Añádase este párrafo de Baroja al ya citado -cfr. íb. pág. 18-: "Cada tipo de novela tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón, y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo, porque no son biológicamente un animal vertebrado, sino invertebrado.

La novela en general, es como la corriente de la Historia: no tiene ni principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera. Algo parecido ocurría al poema épico." Íb. pág.43.

Se observan además otras coincidencias con Ortega, como la comparación biológica para presentar el género. Ortega no sólo la lleva al arte, sino a la inversa, llega a decir, dándole la vuelta a la imagen, que la vida del hombre es como un género literario, cfr. "Prólogo para alemanes", Vol. VIII.

*arrebatat al lector mediante el dinamismo de una acción y le deja en una actitud puramente contemplativa.*²²⁹

El dualismo acción-contemplación ha sido uno de los argumentos más reiteradamente visitados por Ortega desde sus primeras obras, por tanto aprovecha también esta ocasión para elevarse del plano estético y plantear la oposición en la filosofía. En síntesis, Ortega apuesta siempre por salir de la contemplación intelectual y participar activamente en la vida, volviendo después al recogimiento para evaluar el significado de los acontecimientos; esa intervención dinámica lleva al pensador a la política y al artista a inventar, a la fantasía, como campos de ensayo para probar sus ideas²³⁰.

En el texto de Ortega nada indica que la morosidad esté supeditada a la necesidad del escritor de producir el mayor número posible de páginas, el detenimiento nace de la atención a los personajes, después, como consecuencia, el resultado es el volumen más extenso de las obras. Pirandello parte justamente del equívoco cuantitativo para desechar la cantidad como factor definitorio.

Pío Baroja, no obstante, arremete contra Ortega en el citado prólogo en estos términos:

²²⁹ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 403.

"La pesadez, la morosidad, el tiempo lento, no pueden ser una virtud. La morosidad es antibiológica y antivital. Cuando se estudia Fisiología se ve que en el cuerpo humano hay nervios con dos, tres y más funciones; no sé si por eso al organismo se le llama economía; lo que no se ve jamás en lo vivo es que lo que se puede hacer rápidamente se haga con lentitud, ni que lo que pueda hacer un nervio, lo hagan dos. Con el tiempo, cuando los escritores tengan una idea psicológica del estilo y no un concepto burdo y gramatical, comprenderán que el escritor que con menos palabras pueda dar una sensación exacta es el mejor"²³¹

Probablemente el fundamento de esta discusión no está íntegramente recogido en las páginas del ensayo de Ortega, por lo que no se puede asegurar que las razones de Baroja estuviesen fuera de lugar; en todo caso en el texto que analizamos no hay constancia de que *morosidad* sea sinónimo de una amplificación narrativa superflua e innecesaria, sino más bien de que es el resultado de un proceso narrativo más complejo.

²³⁰ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 404-405. También, "Prólogo para alemanes", Vol. VIII. y "Adán en el paraíso", Vol. I.

²³¹ Íb. pág. 33.

En la revisión crítica de algunos autores, también están enfrentados Baroja y Ortega, lo cual se refiere en el texto y contribuye a actualizarlo, a crear un ambiente familiar para el lector: la contextualización es otra de las características del ensayo como género. El ejemplo más sobresaliente es la discusión sobre Dostoyewsky:

"Sin lograrlo del todo, yo he intentado muchas veces convencer a Baroja de que Dostoyewsky era, antes que otra cosa, un prodigioso técnico de la novela, uno de los más grandes innovadores de la forma novelesca.

No hay ejemplo mejor de lo que he llamado morosidad propia a este género. Sus libros son casi siempre de muchas páginas, y sin embargo, la acción presentada suele ser brevísima. (...) Es un error creer que la intensidad se obtiene contando muchos sucesos. Todo lo contrario: pocos y sumamente detallados, es decir, realizados. Como en tantas otras cosas, rige aquí también el 'non multa sed multum'. La densidad se obtiene, no por yuxtaposición de aventura a aventura, sino por dilatación de cada una mediante prolija presencia de sus menudos componentes".²³²

Ortega hace una lectura filológica del novelista y estudia sus técnicas narrativas, mientras que Baroja valora otros aspectos de su obra:

²³² ORTEGA Y GASSET, J., O. c, pág. 400.

"El valor de Dostoyewsky está en su mezcla de sensibilidad exquisita, de brutalidad y de sadismo, en su fantasía enfermiza, y al mismo tiempo poderosa, en que toda la vida que representa en sus novelas es íntegramente patológica, por primera vez en la literatura y en que esta vida se halla alumbrada por una luz fuerte, alucinada, de epiléptico y de místico. Dostoyewsky echa la sonda en el espíritu de hombres mal conocidos por sus antecesores."²³³

Ambos se refieren a lo mismo desde dos puntos de vista distintos. Según Ortega, la perspectiva de Baroja es poco profunda, puesto que impresionado con la materia narrativa, no es capaz de analizar la forma, cuya estructura es vital para el éxito narrativo. Es cierto que en este capítulo Ortega insiste en la cantidad de páginas que el autor ruso es capaz de rellenar para describir unos pocos sucesos; pero aún así, éstas responden a una exigencia estructural y a su maestría técnica. La misma que había señalado antes aludiendo al arte impresionista:

"Elude Dostoyewsky la estilización de los caracteres y se complace en que transparezcan sus equívocos, como acontece en la existencia real. El lector se

²³³ Íb. pág. 29.

*ve forzado a reconstruir entre vacilaciones y correcciones, temeroso siempre de haber errado, el perfil definitivo de estas mudables criaturas.*²³⁴

Vemos que en la teoría de la novela de Ortega, como en el arte figurativo, el lector tiene una función activa, y la obra una provisoriedad que indica la pérdida de los valores absolutos, y por tanto, la validez de los distintos puntos de vista.

*** La novela hermética.**

Otro punto de choque entre Ortega y Baroja es la concepción de novela hermética desarrollado en los capítulos del ensayo titulados: "La novela como vida provinciana" y "Hermetismo". En la argumentación sobre la novela, Ortega excluye de la reflexión las obras fantásticas, y siguiendo una línea realista, dicta algunas normas - Baroja como escritor de novelas, no le tolerará esta licencia- para el género, que se resumen en dos: la primera la del hermetismo, que ahora veremos; la segunda, a la que ya hemos aludido, ha de ser un género denso, tupido. Con respecto a la primera escribe estas palabras:

²³⁴ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 402.

*"La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela."*²³⁵

La reducción del mundo real a un pequeño mundo de ficción es la función más importante del artista, que consigue de este modo representar con caracteres particulares los conceptos abstractos que éste posee de la realidad. Es lo que García Berrio recoge en su Teoría de la Literatura como construcción ficcional: cada escritor crea en sus obras modelos de mundo basados en un referente; una vez dentro de la ficción artística, cada elemento tiene una lógica interna, forma parte de la ilusión del realismo artístico y representa la estilización del referente.²³⁶

A Ortega no le interesa para estudiar la novela el mundo externo, el referente, sino la construcción artística, que en su pequeña medida sirve para comprender el punto de partida de la actividad estética, es decir, que ésta posee una función cognitiva, en virtud de la habilidad técnica del escritor. Pero en su defensa del inmanentismo de la obra literaria, Ortega llega demasiado lejos, al eliminar los vínculos que ésta pueda tener con otras esferas de la realidad:

²³⁵ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 409.

²³⁶ Cfr. GARCÍA BERRIO, A., O. c., págs. 434-439.

"Sólo es novelista quien posee el don de olvidar él, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera de su novela. Sea él todo lo "realista" que quiera, es decir, que su microcosmos novelesco esté fabricado con las materias más reales; pero que cuando estemos dentro de él no echemos de menos nada de lo real que quedó extramuros.

Esta es la razón por la cual nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentales, sean éstas políticas, ideológicas, simbólicas o satíricas. Porque estas actividades son de naturaleza tal que no pueden ejercitarse ficticiamente, sino que sólo funcionan referidas al horizonte efectivo de cada individuo.²³⁷

El segundo párrafo del fragmento es evidentemente demasiado radical, puesto que ello excluiría del género novelesco a la mayor parte de las obras contemporáneas a Ortega. Así se explica que considere las novelas actuales como mezcla de elementos de otros géneros por estar agotados sus recursos propios. Pero al menos constata el hecho de que la novela tradicional nacida con Cervantes, se ha transformado sustancialmente en el siglo XX, a pesar de que con los nuevos elementos rechazados por Ortega entonces, a lo largo del siglo ha podido hablarse todavía de literariedad y de mundos ficcionales.

²³⁷ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 411.

Baroja en su réplica, define dos grandes tipos de novela: la "permeable" y la "impermeable". Para él, al contrario que para Ortega, la novela muerta es la impermeable; limitada a sí misma está destinada a desaparecer (cosa que desde un principio ha dicho Ortega, al considerar agotado el género. Aunque Baroja ve en ello un defecto, mientras que para Ortega es una perfección que, en la evolución del género, se ha perdido-). La otra, la novela permeable, establece una relación con el mundo exterior, por tanto admite todos los temas y formas, y puede sobrevivir a cualquier evolución o normativa²³⁸. Por tanto, es contrario a la reducción del horizonte real, puesto que la libertad del género supera cualquier limitación.

Curiosamente ambos autores citan la relatividad de Einstein -otro recurso contextualizador en el ensayo- para ilustrar las posibilidades de la imaginación, pero con sentidos distintos: Ortega afirma que la relatividad es la ley que hace posible la novela, al potenciar todos los horizontes, por insignificantes que sean. Baroja ve la nueva teoría física como una creación científica, es decir, como posibilidad de progreso, al igual que la invención lo es para la novela²³⁹. La postura de Ortega, más orgánica pone en el mismo plano la vida y la obra de arte, el horizonte estético y el filosófico; sin embargo, ambos parecen estar incomunicados, como mónadas

²³⁸ BAROJA, P., *Íb.*, pág. 19.

²³⁹ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *O. c.*, pág. 410. BAROJA, P., *Íb.*, pág. 18.

separadas, a pesar de que el hombre de acción, el pensador-lector, tiene que realizar el salto, llevar a cabo el esfuerzo que completa la obra y que da sentido a la vida.

Al final del ensayo, Ortega deja una puerta abierta para el completo desarrollo del género novela, cortando de manera abrupta el hilo del discurso, que define propiamente como discurso que *ha mantenido un orden de amplia generalidad, eludiendo toda casuística, dentro de la estética*²⁴⁰. La materia de la novela es, según Ortega, la "psicología imaginaria", que se evidencia a través de una lógica interna de la obra literaria. De nuevo insiste el autor en el concepto de mimesis que veíamos en *Meditaciones*.

*"Las almas de la novela no tiene para qué ser como las reales; basta con que sean posibles. Y esta psicología de espíritus posibles que he llamado imaginaria es la única que importa a este género literario."*²⁴¹

El concepto de realismo, se considera confuso en el ensayo, aunque la tipología del género novela haya seguido en todo momento el patrón realista. Y como sorpresa final, Ortega parece querer puntualizar el tema más delicado de la discusión

²⁴⁰ Íb. pág. 417.

²⁴¹ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 418.

con Baroja, al hacer referencia a la posibilidad de utilizar, dentro de la atención psicológica de la novela moderna, elementos ajenos al arte mismo:

*"Dentro de la novela cabe casi todo: ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos- con tal que todo ello quede, a la postre, desvirtuado y retenido en el interior del volumen novelesco, sin vigencia ejecutiva y última. Dicho en otra forma: en una novela puede haber toda la sociología que se quiera; pero la novela misma no puede ser sociológica."*²⁴²

Ya hemos dicho que el ensayo es un campo de pruebas, donde el discurrir sinuoso de la argumentación puede sugerir incluso puntos de vista contrarios o paradójicos. Ortega cierra su ensayo con una declaración que parece abrir más dudas que respuestas, mientras que un par de capítulos antes casi había convencido al lector de que era posible un modelo general de novela, o que al menos este género tenía ciertas condiciones inamovibles.

Una valoración sintética de la teoría de la novela de Ortega, nos obliga a considerar como novedosas algunas de sus ideas sobre la mimesis y la construcción ficcional, así como sobre las técnicas narrativas de la novela moderna. Ortega continúa en este ensayo el planteamiento teórico que inicia en *Meditaciones*. Tampoco

²⁴² ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 418.

en esta ocasión agota el tema, pero cumple el objetivo propuesto al lector, de lanzar y sugerir los problemas de la composición novelística de una forma breve pero no superficial.

"Repito que no pretendo aleccionar a los que sepan de estas cosas más que yo. Es posible que cuanto he dicho sea todo un error. Nada importa si ha servido de incitación para que algunos jóvenes escritores, seriamente preocupados por su arte, se animen a explorar las posibilidades difíciles y subterráneas que aún quedan al viejo destino de la novela"²⁴³

Al igual que *Meditaciones*, este segundo ensayo seleccionado para el análisis, tiene una motivación circunstancial, que forma parte del contenido estético, al estar estructurado dialógicamente, en primer lugar con el novelista Baroja, en segundo lugar con el propio lector.

²⁴³ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 419.

I.3.3 *La deshumanización del arte.*

El tercer ensayo de Ortega que estudiaremos, forma parte de un volumen editado en 1925 junto a *Ideas sobre la novela*. Inicialmente la primera mitad de *La deshumanización del arte* se publicó en *El Sol*, los días 1, 16, 23 de enero y 1 de febrero de 1924: concretamente desde el primer capítulo, "Impopularidad del arte nuevo", hasta el titulado "El tabú y la metáfora".

Algunas de las ideas más importantes de este ensayo se encuentran ya contenidas en dos escritos anteriores sobre estética: el primero, al que hemos aludido más arriba, es *Adán en el paraíso*, publicado en 1910; el segundo, citado por el propio autor en las primeras páginas de este texto, es *Musicalia*, de 1921. Un tercer escrito orteguiano estaría en estrecha relación con el que estudiamos: *Diálogo sobre el arte nuevo*, publicado en el mismo periódico *El Sol*, el 26 de octubre de 1924, es decir, un poco después de los primeros capítulos de *La deshumanización del arte*, y donde Ortega hace referencia a un artículo de Azorín, titulado *El campo del arte*, que pretende una definición del arte nuevo.

Todos estos datos inducen a pensar que la percepción de las nuevas fórmulas artísticas, que se alejaban paulatinamente del realismo cultivado por los artistas de tradición decimonónica, era un motivo de reflexión recurrente no sólo en Ortega, sino entre los intelectuales del momento, puesto que era un asunto discutido en los

círculos cercanos a él: una vez más ha llevado a su obra un tema de actualidad movido por ese impulso, irrefrenable en Ortega, de llevar a debate público la problemática estética. Sentía la acuciante necesidad de estar al día, de mantenerse a la altura de los tiempos; la cuestión planteada aquí está en la línea de otras voces que en Europa criticaban los límites de la vida civilizada, como es el caso de Freud y su *Malestar de la cultura*, publicado en 1929.

Ortega con esta obra, junto con *Ideas sobre la novela*, pretendía describir con un tono de manifiesto, la nueva época cultural que se iniciaba con el siglo. Ambos ensayos advierten la separación entre arte y vida, lo que producirá el rechazo moderno al naturalismo tradicional.

La deshumanización del arte es también un esfuerzo intelectual por comprender el nacimiento de las vanguardias artísticas desde el punto de vista del joven creador; Ortega asume un papel profético en el que pueden encontrarse algunas intuiciones valiosas, pero también ciertas aseveraciones que simplifican el arte romántico. En este ensayo el tono es menos personal que en los anteriores, quizá porque la conciencia de una época nueva, de un arte deshumano, era una observación crítica de Ortega, más que el reflejo de una experiencia artística propia; así se aprecia con respecto a otros ensayos, un distanciamiento poco frecuente, un tono casi científico, que la convierten en una teoría un tanto ambigua y polémica.

Se pueden señalar tres puntos fundamentales en la argumentación de la obra, que se estudiarán a continuación: 1) El arte nuevo no se entiende; 2) Arte como evasión de la realidad; 3) Ruptura e ironía.

*** El arte nuevo no se entiende.**

Ortega arranca su ensayo de una observación sociológica: las manifestaciones artísticas nuevas son radicalmente impopulares -(1)²⁴¹ "Impopularidad del arte nuevo"- , mientras que las tradicionales son admiradas por las masas.

Como es habitual en la exposición de conceptos orteguiana, el escritor no se limita a señalar los hechos, sino que corre en busca de una explicación satisfactoria para el rechazo del nuevo arte, y la encuentra dentro de la esfera estético-social, porque se debe a una razón de estilo, aunque éste, al margen de gustos, presenta además ciertos obstáculos previos para su comprensión:

" Toda obra de arte suscita divergencias; a unos les gusta, a otros, no; a unos les gusta menos, a otros más. Esta disociación no tiene carácter orgánico, no obedece a un principio. El azar de nuestra índole individual nos colocará entre los unos o entre los otros. Pero en el caso del arte nuevo, la disyunción se

²⁴¹ Una vez más, los números entre paréntesis son indicativos para referirnos al orden de los capítulos del ensayo.

*produce en un plano más profundo que aquel en que se mueven las variedades del gusto individual. No se trata de que a la mayoría del público 'no le guste' la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, 'no la entiende'.*²⁴²

El rechazo popular se debe pues a la incompreensión, más que a un cambio de estilo que causa disgusto a unos receptores habituados al arte anterior, lo cual convierte al nuevo arte en minoritario. Esta es sin duda una de las teorías más polémicas de Ortega, no tanto por la constatación de un hecho sociológico, como por la actitud personal que rezuma en su ensayo. Ya habíamos visto en *Meditaciones* que el lector ideal de Ortega era el intelectual, perteneciente a una élite cultural destinada a regenerar el país. Esta misma minoría parece ser la única capaz de gozar la estética del arte nuevo en *Musicalia*:

*"Si todo lo nuevo es impopular, hay, en cambio, cosas que lo siguen siendo aún llegadas a la vejez. Hay músicas, hay versos, cuadros, ideas científicas, actitudes morales, condenadas a conservar ante las muchedumbres una irremediable virginidad".*²⁴³

²⁴² ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte*, en Vol. III, Obras Completas, O. c., pág. 355.

²⁴³ ORTEGA Y GASSET, J., *Musicalia*, vol. II, O. c., pág. 236.

La separación entre vulgo y artista, a pesar de que tiene como consecuencia la inevitable incomunicación entre ambas esferas, por no decir clases, es contemplada por Ortega como un fenómeno de predestinación, en el que se da por hecho que el pueblo carece de gusto y educación, y por tanto debe asumir una posición inferior; el creador, en cambio, dotado de una especial sensibilidad, posee una misión distintiva, amparada por la razón histórica²⁴⁴. Durante algún tiempo el romanticismo²⁴⁵ ha hecho partícipe al pueblo de las pulsiones artísticas, pero, según Ortega, éste ha sido sólo un intervalo en el devenir histórico:

"Durante siglo y medio el "pueblo", la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Strawinsky o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como "sólo pueblo", mero ingrediente entre otros, de la estructura social, inerte materia del proceso

²⁴⁴ Dicha razón histórica se encuentra desarrollada en *Musicalia*, O.c., donde Ortega hace una breve comparación de las culturas Orientales con la Occidental, para explicar el distanciamiento del pueblo desde la época de los creadores griegos. Véase O.c., pág. 236.

²⁴⁵ Ortega no imaginaba entonces la larga herencia del romanticismo en el arte moderno, hasta el punto de que puede decirse que algunos de los principios románticos no han sido aún superados a finales del siglo XX. Entre ellos el de originalidad e individualidad, que han dado impulso a la educación estética popular hasta nuestros días.

Por lo que respecta a la diferencia entre arte y naturaleza, concepto distintivo, según el texto orteguiano, entre el romanticismo y el arte nuevo, véase el ensayo de Hans Robert JAUSS, "El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789", en *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995, págs. 105-134; Jauss sitúa el inicio de dicha oposición en el propio romanticismo, estableciendo una línea desde Schiller a Baudelaire.

*histórico, factor secundario del cosmos espiritual. Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los mejores se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos.*²⁴⁶

Por primera vez encontramos el nombre de Pirandello en los textos seleccionados del madrileño, y lo reencontraremos más adelante en este mismo ensayo, como ejemplo de artista nuevo. Ortega percibía un claro cambio en las creaciones más renovadoras, era consciente del alejamiento del gusto general; sin embargo, en estas líneas el autor confunde la esfera estética con la política. El arte se instrumentaliza para someter a una masa ignorante que lo odia. Y el artista forma parte de una clase noble -esta era la nobleza que le reprochaba Baroja²⁴⁷-, que tiene como misión reorganizar la sociedad: hemos visto que la poética humorística de Pirandello está lejos de esta concepción dominante.²⁴⁸

A este respecto se refiere Rockwell Gray en los siguientes términos:

²⁴⁶ ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización...* O. c., págs. 355-356.

²⁴⁷ Cfr. BAROJA, P., "Prólogo", en *La nave ...* O.c., pág.37.

²⁴⁸ Véase SALINARI, C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milán, Feltrinelli, 1960; dónde se analizan distintos tipos literarios de final y principio de siglo en Italia: la figura dominante corresponde al "superhombre" encarnado por D'Annunzio, mientras que Pirandello representa la "conciencia de la crisis".

"Si esta distinción entre los líderes de la sociedad y su masa inerte apunta al mismo núcleo del ensayo sobre el arte, el simplista modelo binario de una sociedad de dirigentes y dirigidos, de pastor y de rebaño, también sugiere una tensión central en el planteamiento político de Ortega: por un lado, en lo referente a su devoción por la educación y por la autorrealización del individuo, era claramente un liberal; pero por otro, temía el peso de los gustos de la masa, tendentes a reducir su modelo de excelencia a niveles mínimos. En virtud del principio de "nobleza obliga" del liberal que no es en el fondo un demócrata, parecía, a la vez, comprometido a elevar las aspiraciones de los hombres, y temeroso de que este esfuerzo pudiera, en último extremo, arrebatarse a él y a la élite la autoridad con la que soñaba. En el mejor de los casos, las preferencias de la élite podrían reorganizar la nueva sociedad que Ortega deseaba para el futuro de Europa."²⁴⁹

Puede que las razones de ideología política liberal y de ambición personal, influyeran en la formulación de *La deshumanización del arte*; es sabido que ambas cosas eran importantes para Ortega; aún así me inclino a pensar que las razones del autor son más profundas, y se remontan a su formación platónica, al ideal del gobierno de sabios de *La república*. Evelyne López Campillo recuerda cómo alrededor

²⁴⁹ GRAY, R., *José Ortega y Gasset*, O.c., pág. 179.

de 1923, la mayoría de los intelectuales seguían creyendo en la posibilidad de actuar políticamente a través de partidos republicanos²⁵⁰. Un trueque de papeles de la esfera estética por la política, donde el arte tiene una función cognoscitiva paralela a la científica, podría haber sugerido a Ortega la idea de una élite que ejerciera dictadura cultural, una especie de guía estética, que la gran masa no sería capaz de entender.

Ortega comprende pronto que las posibilidades de la minoría intelectual en la política activa son escasas, y se retira a escribir contentándose con una labor de formación e información del lector español que entonces tenía un horizonte cultural tan limitado; naturalmente para él esta sería desde muy pronto una misión en la que puso todo su entusiasmo, una empresa casi quijotesca. Pocos entonces podían competir con él, no tenía rivales que le hicieran temer por su liderazgo como transmisor ideológico o, si se quiere, como preceptor: Ortega era un profesor universitario con mucho prestigio, un intelectual que se dirigía principalmente a estudiantes jóvenes a través de su cátedra y, fuera de los ambientes académicos, a un público selecto a través del periodismo cultural.

López Campillo encuentra en este desolado contexto social, la coyuntura ideal para la fundación de la revista:

²⁵⁰ LOPEZ CAMPILLO, E., *La revista de Occidente y la formación de minorías*, O.c., pág. 57.

"Interviene pues la formación de la 'Revista de Occidente' en un momento en que los intelectuales cuya vocación política es patente, como Azaña, deciden a falta de otra cosa dedicar sus energías a la literatura. Esta coyuntura pudo influir en la idea de fundar la revista en ese momento -primavera de 1923- ya que así un cierto número de intelectuales españoles pudieron juzgar oportuna tal fundación y favorecerla, sea en calidad de colaboraciones, sea como lectores."²⁵¹

Una de las razones de que el público al que se dirige Ortega sea minoritario es que escribe principalmente para el ambiente universitario más renovador. A menudo sobre temas surgidos en las tertulias de café, donde se discutían toda clase de asuntos culturales y políticos, así como se daban a conocer las nuevas publicaciones. Esta clase de público selecto y receptivo, era además en su mayor parte muy joven²⁵², así es que no es extraño que Ortega, siempre a la altura de los tiempos, adopte en *La deshumanización...* un tono provocativo y moderno, cercano a la figura nitzscheana del superhombre. Algunas de las características del mito del superombre, citadas por Salinari, encajan con la posición que Ortega adopta en este ensayo:

²⁵¹ Íb. pág. 58.

²⁵² Cfr. LÓPEZ CAMPILLO, E., O.c., págs. 57-70.

"Alla base del superuomo c'è, quindi, una concezione aristocratica del mondo (...) A contrasto col superuomo v'è il tempo e la società in cui egli vive, del tutto inetti ad accoglierne il messaggio.(...) La polemica del superuomo non si indirizza soltanto contro la plebe ma anche -e soprattutto - contro la nuova borghesia dell'industria e del commercio e contro i principi di libertà e di eguaglianza da essa promulgati con la rivoluzione."²⁵³

Ortega también caracterizaba el arte nuevo como un arte de privilegiados y sólo aceptado por privilegiados, negando la fuerza de una revolución social que después del romanticismo ha fracasado. Rockwell Gray da algunas ideas claves para ver más de cerca el texto orteguiano:

"La fuerza catalizadora del 'arte joven' ('joven' por estar producido por la juventud y referirse a ésta, y también por ser en sí mismo innovador, juvenil, entusiasta y provocador) suscitò la respuesta de los entendidos. Por eso Ortega

²⁵³ SALINARI, C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, O.c., págs. 30-31. Giorgio Luti, señala no obstante, el hecho de que la mayor parte de los intelectuales de principios de siglo contestaban la vieja filosofía positiva, pero también la concepción de superhombre. Entre ellos Pirandello, que sitúa su arte dentro del realismo de tradición verista, pero lo desintegra desde el interior, haciendo patentes sus propias contradicciones. Véase LUTI, G., "Narratori e prosatori del Primo Novecento", en *Storia Letteraria d'Italia*, Padua, Vallardi, 1989, págs. 248-252.

*pudo caracterizar el arte de vanguardia como 'un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva'. Su criterio deportivo y vitalista apuntaba a una especie de atletismo de la cultura, donde los más fuertes, espiritualmente hablando, dejarán constancia de su heroísmo, elevándose por encima de cuantos, más allá de sus gustos, no pudiesen comprender a Stravinsky o Picasso. (...) Para Ortega, la irrupción en el vértice sagrado de la modernidad cultural del momento fue un osado acto de equilibrio, una acrobacia del intelecto.*²⁵⁴

Ortega se encontraba entre los entendidos que repondieron a las provocaciones del nuevo arte, y se esforzaba por situarse del lado de los jóvenes artistas, pero no siempre conseguía aceptar sus propuestas, ya en *Ideas sobre la novela*, veíamos un fuerte rechazo, yo diría, incompreensión hacia Proust²⁵⁵, y en este ensayo también hacia Picasso²⁵⁶. La causa, a mi juicio, es que Ortega percibe una creciente irracionalidad en el arte vanguardístico, pero no la asume personalmente. Si nos remontamos a las páginas de *Adán en el Paraíso*, comprobamos enseguida que las raíces del pensamiento estético de Ortega están fuertemente sujetas al idealismo

²⁵⁴ GRAY, R., O. C., PÁG. 179.

²⁵⁵ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *Ideas sobre la novela*, O. c., pág. 402.

²⁵⁶ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización ...* O. c., pág. 366.

hegeliano: allí se refiere a la distinción entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu y a la concepción del arte como un medio de conocimiento alternativo al científico:

*"Cuando los métodos científicos nos abandonan, comienzan los métodos artísticos. Y si llamamos al científico método de abstracción y generalización, llamaremos al del arte método de individualización y concretación."*²⁵⁷

Entonces, en 1910, Ortega defendía la función cognoscitiva del arte, luego aunque sus métodos fuesen opuestos a los de la ciencia, siempre estaban guiados por una finalidad humanista, de progreso²⁵⁸. Muy distinto es el caso del arte de vanguardia, que rompe con la función mencionada, con la herencia del pasado, y que incluso habla de la intrascendencia del arte. Como ensayista, Ortega necesita explicar el fenómeno desde un punto de vista racional, con argumentos lógicos y, sin embargo, a la vez es consciente de la flaqueza cada vez más acusada de los esquemas teóricos tradicionales; por eso a veces su postura frente al arte nuevo es

²⁵⁷ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., vol. I., pág. 483.

²⁵⁸ La misma concepción trascendente se veía en *Meditaciones del Quijote*, recuérdese que su título inicial era "Salvaciones". En 1923, Ortega advierte del cambio del valor del arte en *El tema de nuestro tiempo*: "El síntoma general del nuevo estilo que transparece en todas sus multiformes manifestaciones, consiste en que el arte ha sido desalojado de la zona "seria" de la vida, ha dejado de ser un centro de gravitación vital."(ib. Vol. III, pág. 194).

ambigua. No obstante, el discurso ensayístico, como hemos visto, es lo bastante flexible para dar cabida a un pensamiento sembrado de interrogantes y sugerencias.

En el capítulo titulado (2)"Arte artístico", empieza a explicar las razones por las que se distingue el arte joven, la primera es que la composición de éste se opone a lo humano.

"Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que tal vez la obra de arte nos refiere o presenta, es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aún: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética."²⁵⁹

Según el texto, la oposición a lo humano no es meramente irracional, como pretenden los manifiestos vanguardistas. Ortega la explica desde una perspectiva analítica, como consecuencia de un proceso intelectual que centra su atención en la creación de la obra de arte, y no en su referente real, es decir, su referente humano. Por tanto, la separación arte-humanidad es una exigencia artística, fruto de una evolución estética. La concepción de progreso que vimos más arriba a propósito de *Meditaciones*, se aplica con especial rigor en la teoría orteguiana del arte nuevo, así en *Musicalia* escribe:

²⁵⁹ ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización ... O. c.*, pág. 357.

*"El arte evoluciona inexorablemente en el sentido de una progresiva purificación; esto es, va eliminando de su interior cuanto no sea puramente estético."*²⁶⁰

En *La deshumanización del arte* encontramos la misma idea de evolución hacia la pureza; en el pasado, donde Ortega apoya siempre las condiciones del presente, el arte era impuro por su mezcla con elementos no estéticos²⁶¹.

Con respecto al procedimiento de la composición artística, el autor ya hace referencia a ello en *Adán en el paraíso*, en los siguientes términos:

*"La realidad ingénua es, para el arte, puro material, puro elemento. El arte tiene que desarticular la naturaleza para articular la forma estética."*²⁶²

Las exigencias de dicha desarticulación varían según las necesidades del artista y de su público. La ruptura con el naturalismo desecha la imitación de la realidad en el arte, por eso el objeto artístico adquiere valor en sí mismo, frente a su

²⁶⁰ ORTEGA Y GASSET, J., *O. c.*, vol. I., pág. 242.

²⁶¹ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización ... O. c.*, pág. 358.

²⁶² ORTEGA Y GASSET, J., *O. c.*, pág. 487.

referente externo. Al objetivismo positivista le sucede la penetración subjetiva de la realidad a través de la perspectiva del autor, en continua dialéctica con la categoría de lo real establecida por la tradición.

En el capítulo titulado (3) "Unas gotas de fenomenología", Ortega explica con un ejemplo, cómo tiene lugar la toma de perspectiva del artista. El recurso está tomado de *Musicalia*²⁶³, con una ligera variante. En ambos textos la explicación detallada de los diferentes puntos de vista de los personajes, recuerda la argumentación de Pirandello sobre el "sentimiento del contrario" que él califica de "secundario", puesto que Ortega, en el texto citado en nota, utiliza exáctamente la misma expresión. Éste "sentimiento" tiene lugar cuando se ha producido una toma de distancia, que será mayor cuanto más nos alejemos del sentimiento primario, es decir, de aquel que espontáneamente surge del corazón:

²⁶³ "A Pedro se le muere la novia, y experimenta la congrua tristeza. Esta tristeza es un sentimiento primario, que nace en nuestro trato activo y vital con las cosas -por lo mismo, no es artístico, no es estético. Si, insatisfecho de expresar su pena como cada hijo de vecino, Pedro compone además una sonatina sobre su tristeza, habrá dado expresión artística a algo que no es estético.

Pablo, el compasivo, y Juan, el artista, asisten a la desventura de Pedro. Aquél, siguiendo su propensión, se contagia con la amargura de su amigo, y ... le acompaña en el sentimiento, se le compunge el corazón, vive la pena del prójimo. Juan, el artista, resiste ese contagio, e interponiendo una distancia espiritual entre sí y la tristeza que ve, permanece como puro espectador, bien que espectador artista. El espectáculo de la dolorida vena que mana del amante transido suscita en él sentimientos secundarios que no son de participante, sino de contemplador estético. Si luego modula en claros tonos esas sus emociones, tendremos un tipo de creación en que es artístico, no sólo el medio de expresión, sino también el tema expresado.", ORTEGA Y GASSET, J., O. c., pág. 242.

" En la mujer del moribundo esta distancia es mínima, tanto que casi no existe. El suceso lamentable atormenta de tal modo su corazón, ocupa tanta porción de su alma, que se funde con su persona, o dicho en giro inverso: la mujer interviene en la escena, es un trozo de ella.(...) Al situarnos ahora en el punto de vista del reportero, advertimos que nos hemos alejado enormemente de aquella dolorosa realidad. Tanto nos hemos alejado, que hemos perdido con el hecho todo contacto sentimental. (...) No participa sentimentalmente en lo que allí acaece, se halla espiritualmente exento y fuera del suceso; no lo vive, sino que lo contempla. (...) El periodista procura fingir emoción para alimentar con ella luego su literatura. Y resulta que aunque no vive la escena, ´finge´ vivirla."²⁶⁴

La distancia de la realidad del creador, que debe reconstruir la escena para los demás, hace que no la viva, sino que la contemple²⁶⁵, y por tanto que analice sus partes y que interprete los hechos desde su perspectiva, para hacerlos más atractivos al público, o para destacar los aspectos que más le interesan como artista. Ortega coincide con Pirandello en el rechazo del arte como pura intuición; el intelecto es,

²⁶⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización...* O. c., pág. 362.

²⁶⁵ Ya se ha hecho referencia en el apartartado anterior, a la importancia que tenía para Ortega la oposición "acción-contemplación". En *Ideas sobre la novela*, señalaba el paulatino desplazamiento de las acciones de la novela tradicional, por una creciente contemplación, en la novela moderna, lo cual llega al caso extremo en Proust (Cfr. O. c., pág. 402). Ahora, en el mismo sentido, emplea la oposición para describir la perspectiva del artista nuevo.

pues, imprescindible en la creación artística, por ello la técnica es un concepto intrínseco del arte. Además Pirandello destaca la importancia de mostrar en la obra la actividad intelectual, a la vez que se desarrolla la ficción, sólo así es posible la actividad humorística²⁶⁶. Ortega escribe que el arte nuevo se caracteriza por hacer partícipe al receptor en la obra, mediante la comprensión estética. Ambas cosas son diferentes, pero parten del presupuesto de que el arte moderno manifiesta su entidad estética, y por tanto no esconde sus métodos compositivos, más aún, éstos son sus auténticas señas de identidad.

Dicho proceso aleja al artista de la humanidad en la que está inmerso el vulgo. Pero en el viejo arte, a diferencia del nuevo, el fingimiento de la realidad en la obra, hacía posible que el lector confundiese la experiencia vivida con la mimesis artística, puesto que provocaba en él -y el artista lo pretendía así- los mismos sentimientos que la vida real; es el caso de la novela naturalista, o del teatro de Victor Hugo, donde todos podían reconocer con facilidad las miserias y tragedias humanas. Sin embargo, el arte nuevo, afirma abiertamente que el proceso artístico es distinto de la realidad, es más, pone de relieve el fingimiento del creador, introduciendo en la obra reflexiones estéticas que agrandan de modo manifiesto, la distancia entre los hechos humanos y la perspectiva artística. De ahí el rechazo de la mayoría a un arte que no

²⁶⁶ PIRANDELLO, L., O. c., pág. 146.

reconoce entre sus experiencias de vida, porque se aleja conscientemente de los sentimientos espontáneamente humanos.

Pirandello en el ejemplo citado de la "vecchia signora"²⁶⁷, describe un primer sentimiento espontáneo que advierte el cómico. Pero la contemplación del artista busca las razones de su estado, y así se produce un segundo acercamiento a la realidad mediante el que se ponen de relieve los detalles de su existencia, la lógica interna del personaje. En la obra artística, la convivencia de las dos perspectivas, la cómica y la compasivo-analítica, provoca una inquietud intelectual, que rompe la uniformidad de la realidad vivida. Ya no vemos una señora ridícula, sino también una mujer desesperada que no se resigna a perder el amor de un marido más joven que ella... contemplamos junto al artista una realidad compleja. Para acceder a ella ha sido necesario tomar distancia del sentimiento espontáneo inicial.

Véamos en primer lugar las **diferencias** entre lo que Pirandello denomina "sentimiento del contrario" y Ortega "sentimiento secundario":

a. - Pirandello pone un ejemplo que causa espontáneamente la risa, mientras que Ortega, tanto en *Musicalia*, como en *La deshumanización del arte*, elige un tema trágico. Luego en los ejemplos aducidos, los sentimientos iniciales o primarios son de distinta naturaleza.

²⁶⁷ Cfr. PIRANDELLO, L., *L'Umorismo*, O. c., pág. 135.

b.- En Pirandello el sentimiento primario es superficial, y es la compasión el motor de la actividad reflexiva. En Ortega, la reflexión estética es la causa del alejamiento del primer y espontáneo sentimiento.

c.- En Pirandello la actividad reflexiva, se desarrolla ante el lector, no para llamar su atención sobre la estética, sino para criticar la realidad representada; así denuncia las contradicciones de la experiencia vivida. Ortega habla de una desarticulación de la realidad, de la deshumanización del arte nuevo, para poder reorganizar los elementos estéticos y crear nuevas formas.

Si se examinan con atención las teorías de ambos escritores, se podrían distinguir los siguientes **puntos comunes**:

a.- La representación de un hecho real, ya sea éste cómico, o trágico, no es el objetivo del artista moderno. La obra de arte y la realidad pertenecen a esferas diferentes. Pirandello escoge situaciones cómicas, porque éstas le permiten realizar la transformación propia del arte humorístico. El autor siciliano, escribe desde el punto de vista de la poética, mientras que Ortega realiza un discurso estético, más general, como hemos tenido ya ocasión de constatar. Por tanto, el madrileño se limita a caracterizar el nuevo arte como no imitativo, es decir, anti-naturalista.

b.- El "sentimiento del contrario" que origina primero en el artista y después en el lector, la obra humorística, produce un cambio de perspectiva que destruye la

relación tradicional con la realidad. El "sentimiento secundario" orteguiano, también nos aleja inevitablemente de la realidad.

c.- En el caso de Pirandello, la reflexión no se opone a la fantasía, sino que nace de ella, está ligada a la creación. Ortega escribe que el receptor del arte nuevo ha de poseer una sensibilidad especial, para comprender las relaciones puramente estéticas.

En conclusión, sin pretender forzar la interpretación de los textos de cada autor, creo que Ortega cita a Pirandello entre los creadores del arte nuevo, porque había percibido en su obra una ruptura con los modelos narrativos anteriores. Pirandello en *L'Umorismo*, se refiere al proceso creativo del propio arte en términos cercanos a los de alejamiento estético que teoriza Ortega, aunque la particular perspectiva humorística, hace que dicho proceso sea mucho más complejo de lo que señala Ortega a propósito de los rasgos fundamentales del arte nuevo.

*** Evasión de la realidad.**

Un segundo bloque en la argumentación de este ensayo, lo constituyen los capítulos que van del (4) al (9) inclusive. En síntesis, la idea fundamental de estas páginas consiste en que la nueva posición estética, deshumanizada, hace partícipe de la creación también al receptor selecto de sus obras, que debe poseer para entenderlas una sensibilidad especial, puesto que la nueva aproximación al objeto

representado artísticamente no se basa en la realidad vivida, sino en el goce estético. A esto llama Ortega "emociones secundarias":

"Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente. (...) Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos. No faltan en ella sentimientos y pasiones, pero evidentemente estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre los paisajes de nuestra vida primaria y humana. Son emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan esos ultra-objetos. Son sentimientos específicamente estéticos."²⁶⁸

Según Ortega, la distancia estética que requiere el arte nuevo impone una ruptura con la experiencia vivida, el artista joven huye de la realidad, aunque para ello convierta su arte en minoritario. Esto supone la oposición al arte anterior, puesto que para poder superar los modelos reales el artista joven debe realizar el enorme

²⁶⁸ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., vol. III, pág. 365.

esfuerzo de cuestionar todas nuestras convicciones, incluso las más inamovibles. Y como consecuencia el goce estético ha de ser inteligente, como se ha visto, ya que en el nuevo arte interviene de forma activa la reflexión.

El único camino para conseguir esta evolución es, según observa Ortega, la estilización artística mediante el trabajo técnico. Y en este punto Ortega pensaba seguramente en los jóvenes poetas de su propia generación y de la que luego se llamaría del 27, que cultivaron denodadamente el estilo, la forma, consiguiendo resultados extraordinarios.

El gusto por la perfección estilística, produce una mayor atención por la obra en sí misma, es decir, por el arte por el arte, que se opone cada vez con más fuerza a la experiencia vivida. Por esta razón, se potencia el uso de la metáfora, el recurso poético más abstracto, el que de forma más radical puede evitar lo real.

*"La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar las realidades."*²⁶⁹

Ya hemos visto el tema de la metáfora en *Meditaciones*, donde el autor hace uso de este "instrumento" que según él es esencial en el arte, pero que también está

²⁶⁹ ORTEGA Y GASSET, J., *O. c.*, vol. III, pág. 373.

íntimamente ligado a la filosofía y a la teoría del conocimiento. En el prólogo a la novela *El pasajero*, de José Moreno Villa, escrito también en 1914, esboza una teoría sobre la metáfora como medio de acceder a las cosas; el arte tiene la virtud de ser transparente -en *La deshumanización* alude al vidrio, como imagen del arte nuevo²⁷⁰-, y además de hacer transparente su propio ser:

*"Ese objeto que se transparenta a sí mismo, el objeto estético, encuentra su forma elemental en la metáfora. Yo diría que el objeto estético y el objeto metafórico son una misma cosa, o bien, que la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella."*²⁷¹

Pero Ortega teorizaba aquí sobre un mundo metafórico que mediante la trasposición era capaz de interpretar la realidad, mientras que la metáfora del arte nuevo es analizada en cuanto evasión de la realidad, se ha producido lo que él titula en el apartado (9) "La vuelta del revés":

"Al sustantivarse la metáfora se hace, más o menos, protagonista de los destinos poéticos. Esto implica sencillamente que la intención estética ha

²⁷⁰ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *O. c.*, vol. III, pág. 357-358.

²⁷¹ ORTEGA Y GASSET, J., *Ensayo de estética a manera de prólogo*, en *O. c.*, vol. VI, pág. 257.

*cambiado de signo, que se ha vuelto del revés. Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la 'res poetica'.*²⁷²

Ortega limita aquí su teoría sobre la metáfora, aprovechando de ella solamente la capacidad de crear otros mundos, de separarse de los objetos reales. Julián Marías ha percibido la ambigüedad del texto sobre la metáfora, pero la justifica dirigiendo la atención hacia el proceso creativo²⁷³.

El nuevo arte no construye imágenes sobre la realidad, sino que rompe la relación con aquella; el pensador insiste en que una de sus características es la elusión, y como consecuencia centra sus esfuerzos en potenciar la visión estética en sí misma. Otra cuestión es el uso de la metáfora que hace Ortega en sus propios ensayos, donde cada una de las imágenes que emplea es una fuente de asociaciones que apoyan la perspectiva del autor. Véamos una de las que construye en esta obra:

²⁷² ORTEGA Y GASSET, J., *O. c.*, vol. III, pág. 375.

²⁷³ Véase MARÍAS, J., *Ortega, circunstancia y vocación*, *O.c.*, págs. 286-309. Destacamos el párrafo que sintetiza la interpretación mencionada: "*La cosa no puede estar más clara. Sea o no verdad que una de las raíces de la metáfora es el tabú, lo que confiere a ésta su formidable importancia no es el momento de 'elusión', que puede ser a lo sumo una condición para su ejercicio, para que la imaginación 'despegue' de la realidad habitual y cotidiana, sino el de invención, hallazgo, descubrimiento, alumbramiento, reverberación, creación y aumento de lo existente.*" (ib. pág. 303).

La referencia a metáfora como tabú procede de la obra de Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher*, publicada en 1919, que cita Ortega para apoyar el concepto de metáfora como evasión de lo real.

"La realidad acecha constantemente al artista para impedir su evasión. ¡Cuánta astucia supone la fuga genial! Ha de ser un Ulises al revés, que se liberta de su Penélope cotidiana y entre escollos navega hacia el brujeo de Circe. Cuando logra escapar un momento a la perpetua asechanza no llevemos a mal en el artista un gesto de soberbia, un breve gesto a lo San Jorge, con el dragón yugulado a los pies."²⁷⁴

Es innegable el talento poético de Ortega, que en esta ocasión crea una imagen de reminiscencia clásica del tipo estudiado por Ricardo Senabre²⁷⁵. El proceso artístico se produce tal y como Ortega ha descrito el sentimiento secundario, puesto que para él las ideas también son realidades²⁷⁶ y por tanto, sentimientos: el autor aborda el concepto alejándose del mismo, trasponiendo otra idea-realidad, esta vez de carácter estético. Sin embargo, la separación de la idea no pretende huir de

²⁷⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *O. c.*, vol. III, pág. 366.

²⁷⁵ Véase SENABRE SEMPERE, R., "Imágenes marítimas en Ortega y Gasset", en *Archivium*, Tomo XIII, 1963, págs. 216-233. Senabre alude al hecho que se pretende demostrar con este ejemplo: "La imaginería orteguiana se muestra en todo momento trabada en una rigurosísima unidad donde se enlazan pensamiento y estilo sin que a veces pueda intentarse una absoluta delimitación entre ellos." (ib. pág. 233).

²⁷⁶ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *O. c.*, vol. III, pág. 363.

ella, no "corta el puente y quema las naves", sino que potencia y amplifica la idea misma, en cierto modo ejecuta la idea, como escribía Ortega en 1914²⁷⁷.

En resumen, Ortega trata aquí el tema de la metáfora parcialmente, en cuanto instrumento de rechazo y elusión de la realidad en el arte nuevo. El autor pretende ser objetivo en la descripción de sus características, de hecho, como ya se ha señalado al principio de este apartado, *La deshumanización del arte* es el texto más objetivo de los tres ensayos seleccionados. Ortega realiza un esfuerzo de adecuación entre el estilo y el contenido de la obra, por eso no recurre a un marco narrativo que personalice el discurso intelectual, como ocurría en los otros dos ensayos; es menos frecuente el uso de la primera persona, y de ejemplos de la vida cotidiana. En efecto, es como si se hubiera impuesto a sí mismo las premisas del arte que desea caracterizar genéricamente, aunque la prosa ensayística deje siempre escapar la

²⁷⁷ Cfr. *Ensayo de estética a manera de prólogo*, donde Ortega caracteriza el arte como conciencia ejecutiva de la realidad: " *La obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por 'parecernos' que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva -frente a quien las otras noticias de la ciencia 'parecen' meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos.*" (íb. pág. 256).

Nótese el uso del verbo "parecer", Ortega no quiere afirmar tajantemente la función del arte, pero tampoco la de la ciencia, ambos están sujetos al mundo de las apariencias sensibles, como la propia realidad.

perspectiva del autor, por este motivo se producen ambigüedades que a veces Ortega provoca deliberadamente²⁷⁸.

Junto a la metáfora, Ortega cita otro instrumento que usa con frecuencia el arte joven, el cambio de perspectiva, con el que se puede alterar el orden de las cosas primarias y moldear la realidad. El método no es exclusivamente estético, viene de la ciencia relativista y la filosofía, sin embargo Ortega no profundiza aquí en sus posibilidades como hizo en los otros dos ensayos estudiados, le interesa señalar simplemente que es un procedimiento capaz de crear distancia entre arte y realidad.

La deshumanización del arte es un ensayo sobre estética de todas las artes; sin embargo, es curioso que a pesar de los numerosos artistas figurativos y músicos que cita a lo largo de sus páginas, sean los escritores los casos que suscitan más sugerencias y riqueza discursiva. La orientación literaria de Ortega es aún más evidente cuando escoge dos instrumentos -la metáfora y el perspectivismo- de los que se había ocupado antes a propósito de la creación literaria. Es más, el ejemplo que escoge para ilustrar las posibilidades del perspectivismo es, de nuevo, Pirandello:

"En 'Seis personajes', el destino doloroso que ellos representan es mero pretexto y queda desvirtuado: en cambio, asistimos al drama real de unas ideas

²⁷⁸ Véanse las páginas 380-381 de *La deshumanización del arte*, O.c., donde después de una sucesión de interrogantes que cuestionan la función del arte, la ciencia y el Estado, el autor cierra abruptamente el párrafo con una enigmática imagen de Dante.

como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor. El intento de deshumanización es clarísimo y la posibilidad de lograrlo queda en este caso probada. Al mismo tiempo se advierte ejemplarmente la dificultad del gran público para acomodar la visión a esta perspectiva invertida.²⁷⁹

Ortega no explica aún cual es el objeto de la evasión de la realidad. Todavía insiste en la misma idea de intrascendencia artística, que no todos los artistas jóvenes compartían. Pirandello toma distancia de las apariencias para captar mejor la realidad, no rechaza el realismo a priori, sino que entra de lleno en él para descubrir sus fracturas.

*** Ruptura e ironía.**

La tercera parte de la argumentación de Ortega, se basa en dos vías de fuga del joven artista: la ruptura con el pasado y la inspiración cómica del arte nuevo.

La primera ya había aparecido en el texto, puesto que el procedimiento artístico es opuesto al naturalismo, y a la tradición realista, que comienza en el arte clásico. Dicha oposición se traduce en una progresiva estilización de las formas, que paulatinamente eliminan todas las representaciones humanas.

²⁷⁹ Íb. pág. 377.

Esta explicación, sin embargo, no satisface el todo a Ortega, que ampliando miras, plantea el rechazo al pasado desde una perspectiva más profunda: si el arte y la ciencia son las primeras en detectar los cambios de la sensibilidad colectiva, entonces puede que el rechazo a la realidad sea odio hacia la propia cultura. Esta idea es una intuición magnífica de lo que más tarde escribirá Freud en *El malestar de la cultura*; Ortega deja abierta la cuestión conscientemente, al situarse en el discurso ensayístico:

"La intención de este ensayo se reduce, como he dicho, a filiar el arte nuevo mediante algunos de sus rasgos diferenciales. Pero, a su vez, esta intención se halla al servicio de una curiosidad más larga que estas páginas no se atreven a satisfacer, dejando al lector que la sienta, abandonado a su privada meditación."²⁸⁰

Ortega mantiene aquí la misma concepción sobre el género ensayo que en *Meditaciones*, el lector debe tomar las sugerencias libremente, y nada de lo expresado pretende imponerse como verdadero. La única diferencia es que aquí Ortega se ha impuesto ciertos límites que no quiere superar, por eso la voz reflexiva del autor se oculta con frecuencia, dejando al lector sólo ante el fenómeno descrito.

²⁸⁰ ORTEGA Y GASSET, J., *O. c.*, vol. III, pág. 378.

Con respecto a la oposición al pasado, encuentra el escritor otra respuesta en la teoría de Wölfflin, vertida en sus famosos *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, que como es sabido explica los cambios estéticos en la historia del arte por la fatiga, por el embotamiento de la tradición.

La segunda vía, la inspiración cómica, es más importante para nuestro trabajo, puesto que será la seguida por Pirandello. Dice Ortega que el arte ha perdido su transcendencia, al perder la humanidad, y se ha convertido en un juego, en una burla de sí mismo. Pero en esta carencia de valores consiste su poderosa renovación:

"Nunca demuestra el arte mejor su mágico don como en esta burla de sí mismo. Porque al hacer el ademán de aniquilarse a sí propio sigue siendo arte, y por una maravillosa dialéctica, su negación es su conservación y su triunfo."²⁸¹

Esta idea recoge las expectativas de artistas como Pirandello, Ortega la formula con una gran lucidez: es precisamente la jovialidad, la falta de seriedad, lo que capacita al arte para sobrevivir, en definitiva para crear mundos posibles. La conclusión de Ortega es casi pirandelliana:

"El rencor va al arte como seriedad; el amor, al arte victorioso como farsa, que triunfa de todo, incluso de sí mismo, a la manera que en un sistema de espejos

²⁸¹ Íb. pág. 382.

*reflejándose indefinidamente los unos en los otros ninguna forma es la última, todas quedan burladas y hechas pura imagen.*²⁸²

En este párrafo creo que volvemos a descubrir la función que Ortega había asignado al arte en los años de *Meditaciones*. Hasta este momento había intentado ocultar el verdadero sentido del nuevo arte, mostrando los rasgos más llamativos de manera sintética, sin profundizar en su propia intimidad. Ahora deja ver que los imperativos del joven artista no son caprichosos, sino que tienen su razón de ser en la evolución de la cultura y en una dificultosa reflexión acerca de los nuevos cometidos. El arte descubre que la realidad no existe, y que sólo contamos con aspectos deformes de la misma.

Después del repaso general de los temas y aspectos genéricos de las obras seleccionadas de Ortega y Gasset, estamos en condiciones de decir que estos tres ensayos forman una unidad; hemos visto cómo la atención del autor recae una y otra vez en la creación literaria y en la caracterización de la estética moderna frente a la del siglo anterior.

Hay que destacar también la unidad formal de los textos, construidos con materiales precedentes, ya publicados en forma de artículo periodístico e incluso

²⁸² Íb. pág. 383.

autocitados en varios lugares de la obra orteguiana. Dispuestos en apartados breves, que hemos llamado capítulos, con una estructura argumentativa propia de la prosa intelectual, trabada a un estilo literario brillante, rico en imágenes y referencias culturales. Todo ello encaminado hacia la persuasión del lector selecto.

Por último, los ensayos poseen las características del género, señaladas más arriba, especialmente la de presentar el pensamiento del autor abierto a la discusión, puesto que él mismo incluye distintas perspectivas y paradojas.

I.4 EL PROBLEMA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS: ORTEGA Y PIRANDELLO VERSUS CROCE.

Hemos tenido ocasión, al principio de este capítulo de asomarnos a la cuestión de los géneros literarios y concretamente al género "ensayo", descubriendo los aspectos más relevantes de su problemática. Después de presentar las obras de Ortega y Pirandello, se observa que las características distintivas de las mismas, a pesar de los numerosos estudios contemporáneos aludidos sobre el género, continúan siendo insatisfactorias desde el punto de vista de una teoría general del ensayo. Estas contribuyen sin duda a despejar el camino hacia una lectura estética de la obra ensayística más profunda, y sirven al desarrollo de un aparato crítico cada vez más riguroso. Sin embargo, aún parece difícil definir la literariedad de los textos; a este respecto los argumentos aportados parecen vagos y ambiguos. Criterios como el de la extensión de las obras presentadas, su contenido nocional, el tono íntimo y sincero del autor, la necesidad de expresar al lector sus propias reflexiones de una forma rápida, etc., no son suficientes para completar la delimitación del ensayo frente al resto de los géneros literarios.

La problemática del género "ensayo" debe buscarse, no sólo en el horizonte del sistema de géneros y la discusión sobre su existencia o no; también, de forma

más directa, en la propia historia de la crítica literaria. En el *Breviario de Estética*, Benedetto Croce realiza un sintético recorrido histórico, desde el Renacimiento a la época moderna, del que interesa destacar algunas ideas para el ensayo:

"En el Renacimiento (...) la doctrina estética hizo valer, sobre todo, los problemas de la regularidad, de la simetría, del diseño, del lenguaje, del estilo, reconstruyendo la disciplina formal sobre el modelo de los antiguos. Y cuando después de tres siglos esta disciplina se trocó en pedantería, y mortificó la virtud artística del sentimiento y de la fantasía, y toda la Europa intelectualizada se hizo árida poéticamente, sobrevino como reacción el Romanticismo, que intentó un retorno al Renacimiento; la Estética correspondiente se alimentó de los problemas de la fantasía, del gusto, del entusiasmo, rompió con los géneros y con las reglas y estudió el valor de la inspiración y de la ejecución espontáneas."²⁸²

Croce señala el agotamiento de los modelos clásicos y la superación del "Ancien Régime"²⁸³, llevada a cabo por el Romanticismo. Como consecuencia de una vuelta a los orígenes de la poesía, se produce un necesario rechazo del concepto de

²⁸² CROCE, B., *Breviario de Estética*, Madrid, Espasa Calpe, 8ª ed., 1979, pág. 125.

²⁸³ La expresión "Ancien Régime" alude, en este caso, al periodo histórico anterior a este.

género, del ordenamiento arbitrario de la literatura en categorías. Por esa línea de eliminación de reglas y géneros se dirigirá el idealismo crociano.

"Dar el contenido sentimental a la forma artística es darle el carácter de totalidad, el matiz cósmico y, en este caso, totalidad y forma artística no son más que una sola cosa. El ritmo y el metro, los ecos, las rimas, las metáforas que se confunden con las cosas metaforizadas, los acordes de colores y de tonos, las simetrías, las armonías, todos estos procedimientos que los retóricos han tenido la equivocación de estudiar de modo abstracto y de convertir en cosas extrínsecas, accidentales y falsas, son sinónimos de la forma artística que, individualizada, armoniza la individualidad con la universalidad que en el acto mismo se universaliza."²⁸⁴

La primera propuesta de fusión de los géneros literarios fue la de Victor Hugo a propósito del drama romántico en la "Préface" a su drama histórico *Cromwell*, en 1827; allí define el gusto del hombre moderno por el drama, género basado en los contrastes, que une tragedia y comedia, para alcanzar un modelo de poesía completa.

²⁸⁴ CROCE, B., O. c., pág. 121.

Sólo mediante la simultaneidad del "grotesque" (cómico) y el "sublime" (trágico) se consigue la totalidad de lo real.²⁸⁵

El rechazo a la separación de los géneros literarios, se acentúa en la perspectiva realista. En las poéticas clásicas, el estilo trágico correspondía a temas y personajes aristocráticos, mientras que el satírico y burlesco a temas cotidianos y a personajes humildes²⁸⁶. En la novela realista, por primera vez, personajes de bajo rango social son protagonistas de tragedias, y a la fusión de géneros valorizada por el Romanticismo, se añade la fusión de estilos: el discurso trágico se pone en boca de un individuo corriente. Por ello todas las convenciones genéricas de la poesía se convierten en un peso muerto.

Con estos presupuestos estéticos los simbolistas franceses proponen la idea del texto puro, que potencia el significante y se libera de la función mimética y representativa. Mallarmé influyó decisivamente en la poesía del siglo XX con su idea de "livre" total. Posteriormente las vanguardias llevarían la negación de la tradición a

²⁸⁵ *"Dans le drame, tel qu'on peut, sinon l'exécuter, du moins le concevoir, tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité. Le corps y joue son rôle comme l'âme; et les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble."* HUGO, V., "Préface", *Cromwell*, París, Garnier, ed. 1968, pág. 79.

Un poco más adelante Hugo reflexiona sobre el componente grotesco de la obra poética, en términos cercanos a la posición pirandelliana, aunque desde una perspectiva más general: *"Chose frappante, tous ces contrastes se rencontrent dans les poètes eux-mêmes, pris comme hommes. A force de méditer sur l'existence, d'en faire éclater la poignante ironie, de jeter à flots le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités, ces hommes qui nous font tant rire deviennent profondément tristes. Ces Démocrites sont aussi des Héraclites. Beaumarchais était morose, Molière était sombre, Shakespeare mélancolique."*, *Íb.*, pág. 80.

²⁸⁶ Esta es la tesis central de la obra de AUERBACH; cfr. *Mímesis... O. c.*

posiciones de extrema radicalidad, con el objeto de trasgredir las reglas sociales y escandalizar al público.

Ulrich Schulz-Buschhaus ha escrito un interesante artículo sobre la caracterización de lo moderno por el rechazo de los géneros literarios²⁸⁷; esta disolución afecta especialmente al género que nos ocupa. Si consideramos que el ensayo, tal y como lo entendemos en este trabajo, tiene sus orígenes en Montaigne, y que se desarrolla plenamente a lo largo de los últimos dos siglos, concretamente entre el final del Romanticismo y el periodo Realista; entonces debemos concluir que el vacío teórico del que nos lamentamos, se debe en parte a que los propios ensayistas han evitado cualquier rasgo de sistematicidad, limitándose, como en el caso de Ortega, a dar unas orientaciones generales sobre la naturaleza del discurso, que por otra parte, son lo suficientemente amplias como para dar cabida en ellas a una gran variedad y riqueza expresiva²⁸⁸.

²⁸⁷ SHULZ-BUSCHHAUS, U., "Critica e recupero dei generi. Considerazioni sul 'Moderno' e sul 'Postmoderno'", en *Problemi*, 101, Gennaio-Aprile, 1995, págs. 4-15.

El autor describe el proceso que llevó a la literatura llamada "moderna" a un desprecio de los géneros literarios. Los nuevos modelos tuvieron vigencia hasta el agotamiento de las vanguardias, pero una vez que éstas han perdido su razón de ser, es decir, se han convertido en un discurso paradójicamente convencional, puesto que ya no consiguen la sorpresa del público; entonces, se ha producido una progresiva recuperación de los géneros literarios que subrepticamente han persistido. Dicho proceso caracteriza, según Schulz-Buschhaus, al llamado 'Postmoderno', o mejor aún, a la cultura de la 'Postvanguardia'.

²⁸⁸ Cfr. "Se busca en los ensayos lo siguiente: dado un hecho -un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor- llevarlo a la plenitud de su significado.", ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones...* O. c., pág. 311.

La liberación moderna de los convencionalismos clásicos, favorece de forma especial al ensayo, que ya había surgido como confesión, como reflexión en voz alta, es decir, como género menor. La ambigüedad de su propio marco teórico, hace posible la flexibilidad y riqueza en el uso de recursos propios de otros géneros, y también que otros géneros narrativos, como la novela, se apropien del discurso ensayístico. Así Pirandello, en *Il fu Mattia Pascal*, escribe numerosas páginas que luego reproducirá en *L'Umorismo*, y que no son otra cosa que una reflexión del escritor por boca de sus personajes²⁸⁹. El diálogo entre los diferentes textos del autor siciliano demuestra su voluntad de componer una obra coherente desde el punto de vista de la poética, prescindiendo del género empleado, e incluso mezclándolos. Por ello el estudio de *L'Umorismo* es útil para toda su producción en prosa.²⁹⁰

Otra de las observaciones de Croce en su *Breviario de Estética*, que coincide con el desarrollo y el estilo ensayístico, es la siguiente:

²⁸⁹ Véanse por ejemplo los pasajes sobre "lanternosofía" de Anselmo Paleari. Cfr. PIRANDELLO, L., *Il fu Mattia Pascal*, Milán, Mondadori, págs. 151-152.

Pirandello trasvasa la perspectiva y el tono de Mattia Pascal al artículo "Lucciole e lanterne; dal commentario postumo di Mattia Pascal", publicado en *Il Ventesimo*, Génova, 8 de abril, 1906. También en *Saggi... O. c.*, págs. 1049-1053.

²⁹⁰ La poética humorística es más difícil de aplicar en la poesía de Pirandello. La mayor parte de las obras en verso pertenecen a la juventud del autor, y no fueron revisadas después. Lo Vecchio-Musti ha recopilado los principales poemarios en el volumen citado *Saggi, Poesie, Scritti Varii*: "Mal Giocondo"(1889), "Pascua di Gea"(1891), "Elegie Romane"(1896), "Elegie Renane"(1895), "Zampoña"(1901) e "Fuori di Chiave"(1912). Sólo la última obra puede leerse en clave plenamente humorística. Cfr. LAURETTA, E., *Pirandello Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, Milán, Mursia, 1980.

"La literatura moderna tiene, en su fisonomía general, el aire de una gran confesión (...) Este carácter de confesión acusa la abundancia en la literatura de temas personales, particulares, prácticos, autobiográficos, de lo que he llamado antes 'desahogo', para distinguirlo de la expresión. Este carácter acusa también una debilidad correlativa en la relación de la verdad integral y de flojedad o ausencia de lo que suele llamarse estilo. (...) Signo de feminidad es la escasez de pudor que les permite sacar al aire libre sus propias miserias y ese frenesí de sinceridad, que por ser frenesí no es sinceridad, sino ficción habilísima que procura adquirir la confianza con el cinismo."²⁹¹

Pasando por alto las referencias a la literatura escrita por mujeres o femenina, ciertamente no puede decirse que el análisis de Croce no sea perspicaz. Advierte muy pronto la debilidad del discurso moderno, y es consciente de ello como lo son los artistas jóvenes, no olvidemos que a pesar del prestigio del filósofo, Pirandello es casi de la misma edad que él. La interpretación de esta crisis, sin embargo, va a ser muy distinta en ambos. Croce hace una lectura en clave decadente: la exageración, el amaneramiento, la falta de naturalidad, han provocado la patología de la cultura moderna. Pero en Croce se percibe la confianza plena en una verdad integral, que el

²⁹¹ CROCE, B., O. c., pág. 127.

artista y el crítico deben perseguir a pesar de la coyuntura adversa y de los obstáculos que cada época presenta, por eso no duda en concluir:

"Sería supérfluo advertir que los artistas de génio, que los poetas de vena, que las grandes obras y las grandes páginas, es decir, todo lo que verdaderamente cuenta para la historia de la poesía, no se sujetan a la enfermedad ni a la tendencia generales".²⁹²

Luego Croce distingue entre la verdadera poesía, aquella que ha alcanzado la pureza de la forma, y el resto, podríamos decir la **subliteratura**, dentro de la que se encuentra, por las razones que ahora veremos, la humorística. Observando los rasgos con los cuales Croce describe la literatura moderna, se descubre inmediatamente que todos ellos son también los del ensayo literario. La sinceridad del autor, el tono de confesión, los datos autobiográficos, y especialmente la debilidad del discurso, eran justamente las características a las que aludíamos más arriba. Si estas pueden aplicarse al arte moderno en general, nos encontramos con el mismo problema de antes: cómo delimitar el género "ensayo".

Para responder a esta cuestión hay que tener en cuenta, además del vacío teórico como consecuencia de la disolución de los géneros literarios en la cultura moderna, que la unificación del sistema genérico lleva aparejado el trasvase de estilos

²⁹² CROCE, B., O. c., pág. 128.

de un género a otro. Probablemente si no se hubiese producido este fenómeno, Ortega y Pirandello habrían escrito obras didácticas, es decir, no podríamos hablar de ensayo moderno.

Eliminando los rasgos comunes a otros géneros, se reducen mucho los que son intrínsecos al ensayo, para estudiarlos creo conveniente enfrentar parte del discurso de Ortega y Pirandello con el de Croce, la divergencia entre las tres posturas ayudará a ordenar los elementos principales de sus obras, a la vez que concluirá este capítulo, dedicado a las relaciones que Aldridge incluye en el primer grupo de su esquema, es decir, las de crítica y teoría literaria.²⁹³

1.4.1 Ortega, Croce y los géneros literarios.

En las obras de Ortega presentadas, sólo se alude a Croce de pasada, y la mayor parte de las veces más como referencia erudita que como autor puesto en discusión.

Es sabido que Ortega conocía la obra de Croce, especialmente su *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, que fue editada en España con

²⁹³ Cfr. páginas de la Introducción en las que se resumen los principales puntos del análisis comparativo.

traducción de A. Vegue y Goldini y prologada por Unamuno. Así mismo, en la *Revista de Occidente*, entre 1925 y 1927, Juan Chabás dedica un total de doce artículos a la nueva literatura italiana, entre los que destacan los referidos a Croce²⁹⁴. En 1910 Ortega cita a Croce, junto a Bergson y Simmel, entre las personalidades que deberían venir a España a dar conferencias²⁹⁵. Sin embargo, la figura del filósofo italiano aparece raramente en la obra de Ortega, lo cual hace sospechar que se trata de una ausencia intencionada, teniendo en cuenta la importancia de su *Estética* en Europa, y la intención orteguiana de difusión cultural.

Franco Meregalli destaca las diferencias entre ambas figuras, a pesar de que algunos estudios han puesto de relieve las analogías entre ambos:

"Las diferencias entre Croce y Ortega distaban mucho de ser sólo anecdóticas o temperamentales. Aunque en ambos se nota una fuerte componente de cultura germánica, las diferencias de edad y ambiente eran fuertes. Croce había nacido diecisiete años antes que Ortega, y éste había nacido en un ambiente de periodistas, y se consideró periodista, aunque con el paso de los años aspiró cada vez más al rigor filosófico. A los veinte años, Ortega ya se había hartado de

²⁹⁴ Cfr. LOPEZ CAMPILLO, E., *La revista ... O. c.*, pág. 226.

²⁹⁵ ORTEGA Y GASSET, J., *O. c.*, vol I, pág. 140.

*Nietzsche, que influyó en él también a nivel estilístico, lo cual no puede decirse de Croce.*²⁹⁶

En los textos de Ortega, encontramos varias veces alusiones a Benedetto Croce que denotan su propio distanciamiento ideológico, a pesar de que nunca llega a afrontar la discusión con éste, anunciada en 1910, el mismo año ya citado, a propósito de los géneros literarios²⁹⁷. Así en 1924 escribe:

"Toda esa insistencia sobre la unidad de la cultura pertenece a las pequeñas filosofías provincianas que en aquella época, y como simpática corrección del tosco positivismo, pulularon en Alemania y se vertieron por el resto de Europa. Todas ellas eran y se llamaban filosofías de la cultura, no filosofías de lo real. Son síntesis urgentes, arbitrarias, de una convencional estructura, sórdidas utopías en que se confunde la sinuosa y espléndida realidad con los míseros esquemas del llamado idealismo. A esa fauna filosófica pertenece la filosofía neo-hegeliana de Croce, la neo-fichtiana de Rickert y la neo-kantiana de mis

²⁹⁶ MEREGALLI, F., "Ortega en Italia", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº403-405, 1984, pág. 449.

Con respecto a las afinidades entre ambos autores, véase: DE GENNARO, A.A., "Croce e Ortega", en *Italica*, 1954, págs. 237-243. Gennaro alude a la formación alemana de ambos pensadores y a la influencia común de Hegel y Nietzsche; sin embargo, el artículo resulta superficial, puesto que no explica las diferencias entre la recepción de los filósofos alemanes por parte de Ortega y de Croce.

²⁹⁷ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *O. c.*, vol. II, pág. 122.

*maestros marbugueses. El 'neo' prefijado a muchas de ellas anuncia su arcaísmo. Son trajes de viejos sistemas arreglados para otros cuerpos (...) Se revela en ellas la incapacidad de construir originalmente la nueva síntesis de la vida.*²⁹⁸

El fragmento revela en qué consideración tenía Ortega el idealismo croceano. Ante todo lo considera anticuado, no sólo por la diferencia de edad con sus maestros alemanes y con Croce, a los que mete en el mismo saco, sino porque desde sus primeras publicaciones, y especialmente desde *Meditaciones*, en 1914, Ortega era consciente de que los sistemas filosóficos citados, los de prefijo *neo*, fracasaban en su intento de explicar la realidad, dejaban fuera la propia realidad. El madrileño se esfuerza constantemente por demostrar que la filosofía no puede prescindir de la perspectiva y de la circunstancia, nada más lejos del discurso idealista de Croce.

No obstante el rechazo de Ortega no quiere ser polémico, ya que encuentra para dichos sistemas una justificación histórica, es decir, un papel circunstancial en el desarrollo de la filosofía moderna. Por eso puede hablarse más que de oposición a Croce, por parte de Ortega, de una lectura crítica, desde un punto de vista más amplio que juzgaba reduccionista y superada la posición croceana.

²⁹⁸ ORTEGA Y GASSET, J., "Cultura y culturas", en *O. c.*, vol. III, pág. 253.

En 1925, volviendo al problema de los géneros literarios escribirá refiriéndose a Croce:

*"No ha conseguido dejar la menor huella en la ciencia estética."*²⁹⁹

Según Lázaro Carreter el motivo principal del enfrentamiento con Croce es que la doctrina idealista dejaba a la razón fuera de la literatura, reduciendo y aislando su territorio:

*"La conclusión de que no existen los géneros literarios no atrajo la adhesión de Ortega, porque la negativa de Croce a que el pensamiento lógico pudiera penetrar en el recinto del arte cerraba el camino a la especulación y, en definitiva, a la ciencia.(...) Nada más explicable que la casi cólera de Ortega ante aquel idealismo delirante, que declaraba a la literatura territorio cerrado a la razón."*³⁰⁰

²⁹⁹ ORTEGA Y GASSET, J., O. c., vol. II, pág. 338.

³⁰⁰ LÁZARO CARRETER, F., "Esbozo de una poética de Ortega y Gasset", en *Revista de Occidente*, nº 48-49, 1985, págs. 193-194.

Esta misma crítica es la que recibe Croce de Pirandello: la rigidez del sistema estético de Croce excluye la razón del arte, lo cual es incoherente, según el siciliano, con el propio ejercicio artístico.

Tanto Pirandello como Ortega, desde su posición de autores de ensayo, rompen las reglas del idealismo e incluyen la razón en el discurso literario. Sin embargo, para ser justos con las circunstancias de cada uno de ellos, esta coincidencia debe ser matizada. Pirandello y Croce, como se ha dicho, eran contemporáneos -1867 Pirandello y 1866 Croce-; mientras que Ortega era diecisiete años menor (1883); es decir, que Ortega podía muy bien considerar superado a Croce, desde su juventud, con la perspectiva de casi un cuarto de siglo desde la publicación de la *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* y a la vista del desarrollo del arte nuevo, especialmente de las vanguardias. Es verdad que ya en 1910 (y se debe considerar un tiempo mínimo de dos años para la recepción de la obra croceana en España) Ortega demuestra conocer al filósofo italiano, y también muestra su desacuerdo con la teoría de los géneros literarios; pero sólo catorce años más tarde expresa abiertamente críticas contra el idealismo. Y en cualquier caso, no dedica tiempo ni espacio a la discusión, más bien, evita una cuestión que carece para él de actualidad.

Pirandello, como es sabido, reacciona a las críticas de Croce apenas aparece publicado *L'Umorismo*, en 1908, con gran vehemencia. La discusión, llevada adelante

más por Pirandello que por Croce, ocupará muchas páginas de la obra del escritor y provocará una nueva redacción del ensayo en 1921. Es decir, que las dos fechas clave en las que Pirandello se enfrenta a Croce (1908/1921) están muy próximas a las citadas en Ortega (1910/1924), pero la intensidad y densidad de la polémica entre Croce y Pirandello excede a la del español³⁰¹. No pueden pasarse por alto, en este punto, las circunstancias personales: Pirandello se defiende como escritor ya consagrado, de los ataques del crítico con mayor prestigio del momento; luego es muy difícil que la vigencia de Croce en Italia, deje espacio a consideraciones sobre si éste pertenece al pasado o no: Croce estaba ahí, como figura omnipotente y omnipresente en la cultura italiana y nadie podía sustraerse enteramente a la escuela idealista. Por este motivo, aunque el discurso de Pirandello fuera divergente con respecto al de Croce, se produjo la discusión, destinada a no concluir nunca, puesto que ambos usaron lenguajes diferentes³⁰².

En el caso de Ortega no hubo discusión porque ni siquiera existían dos voces. Croce se ocupó de Ortega muy tardíamente y sólo en una ocasión, con motivo de una

³⁰¹ Véase como bibliografía tradicional y básica para este debate: CASERTA, E., "Croce, Pirandello e il problema estetico", en *Italica*, nº51, 1974, págs. 20-42; ILLIANO, A., *Introduzione alla critica pirandelliana*, Verona, Fiorini, 1976, págs. 38-45; PUGLISI, F., *L'arte di Luigi Pirandello*, Messina, D'Anna, 1958, págs. 5-45; VITTORINI, D., "Benedetto Croce and Luigi Pirandello", en *High Points in the History of Italian Literature*, New York, McKay, 1958, págs. 282-291. También se ha estudiado este tema desde distintas perspectivas en: AA.VV., *Pirandello saggista*, O.c.

³⁰² "La divergenza tra Croce e Pirandello è in realtà una divergenza tra lingue filosofiche", escribe Guido GUGLIELMI en *La prosa italiana del novecento*, O.c, pág. 79.

reseña de *Estudios sobre el amor*, en 1943, donde lo acusa por su falta de sistematicidad y por el estilo periodístico, que él detestaba.³⁰³

Para concluir, hay que destacar que la distinción de los géneros literarios para Ortega no supone, como en Croce, un amaneramiento retórico, sino que los distintos géneros responden a actitudes esenciales del espíritu, son como grandes horizontes donde nace instalada la obra literaria. Acepta conceptualmente la existencia de los tres grandes géneros teóricos legados por la tradición, pero como bien advierte Lázaro Carreter, mezcla los géneros teóricos que le interesan desde el punto de vista estético: lírica, comedia y tragedia; con los históricos, que están condicionados por las circunstancias literarias y sociales de cada época y que interesan al crítico literario: novela, ensayo, etc³⁰⁴.

La doble reflexión de Ortega, como pensador estético y como autor de ensayos, explica el interés por ambas perspectivas.

Croce justifica el uso del sistema de géneros dentro del error:

"Aunque ni el puro artista, ni el puro crítico, ni el puro filósofo tropiecen con 'generalia', con géneros y clases, éstas prestan su utilidad en otros respectos. En esta utilidad estriba el lado verdadero, que no quiero dejar de mencionar de tan erróneas teorías. Conviene tejer esta red de 'generalia' no para la

³⁰³ Cfr. CROCE, B., *La Crítica*, XLI, 1943, págs. 51-52.

³⁰⁴ *Íb.*, pág. 196.

*producción, que es espontánea del arte, ni para el juicio que es filósofo, sino para recoger y circunscribir de algún modo, auxiliando la atención y la memoria, las infinitas intuiciones singulares que sirven para enumerar parcialmente las innumerables obras de arte. Estas clases, como es natural, caminan de acuerdo, o con la imagen abstracta o con la expresión abstracta, y por eso son clases de estado de ánimo, géneros literarios o artísticos o clases de medios expresivos - artes-.*³⁰⁵

Mientras Croce considera la intromisión del juicio en el arte, como una circunstancia perniciosa, pero no carente de cierta utilidad; Ortega sienta las bases de su teoría estética precisamente en dicho racionalismo, haciendo un esfuerzo por introducir, también en el arte, la visión objetivista, frente a la abstracción teórica del idealismo.³⁰⁶

³⁰⁵ CROCE, B., *Breviario... O.c.*, pág. 54.

³⁰⁶ Véase el importante estudio de CEREZO GALÁN, P., *La voluntad de aventura, aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, Barcelona, Ariel, 1984. Cerezo dedica un extenso capítulo a la superación del idealismo en Ortega, explicando cómo dicho fenómeno se produce de forma progresiva y como consecuencia de la unión en su pensamiento de racionalismo y vitalismo.

1.4.2 El discurso pirandelliano frente al "cancello di ferro".

Si en el caso de Ortega, la cuestión de la existencia o no de los géneros literarios es uno de los puntos donde muestra su desacuerdo con Croce; no es así en Pirandello, que, aparte del texto mencionado sobre las diferencias entre los distintos géneros narrativos, no dedica su atención a esta discusión. Sin embargo, las divergencias entre ambos italianos van a surgir igualmente debido a la reivindicación de algunas categorías racionales en el arte.³⁰⁷

El discurso pirandelliano difiere del croceano por un motivo general de concepción estética, puesto que en la visión intuitiva de la obra de arte, la formulación de una poética por parte del autor, supone ya una teoría y una técnica extrañas a la individualidad del arte, desde la perspectiva croceana, como ocurría con los criticados sistemas genéricos. Apunta acertadamente Guido Guglielmi:

"Nell'estetica del Croce, o d'ispirazione croceana, la nozione di poetica è necessariamente screditata. Ciò che ad essa interessa è la 'cosa' estetica, l'espressione. Le poetiche possono al massimo dar conto dello storicizzabile -

³⁰⁷ Pirandello critica algunos aspectos de la estética de Croce, no sólo a raíz de la publicación de *L'Umorismo*, sino también a propósito de "La poesía de Dante" de B. Croce, con un ensayo homónimo en 1921 y en *Arte e Scienza*. El núcleo central de las divergencias con el filósofo, es la consideración rígida del arte como intuición, que excluye la actividad intelectual.

*degli aspetti non necessari- della poesia, non possono avere virtù costitutiva. Le tecniche la materializzano, ma non la riguardano.*³⁰⁸

Sin embargo, en Pirandello la reflexión sobre la obra humorística, como hemos visto, no es marginal a la expresión artística, sino que dicha poética constituye un tipo de literatura, e imprime en él ciertas características distintivas desde el momento de su creación, no sólo a efectos de la crítica o de la historiografía literaria.

La oposición de Croce a cualquier género de arte es patente desde sus primeras críticas a *L'Umorismo*. Como es sabido, fue con ocasión de la publicación de este ensayo, cuando Croce se ocupó por primera vez de Pirandello, dando inicio a la larga polémica entre ambos. La reseña, aparecida en *La Critica*, en 1909, junto a la de un texto de Baldensperger, titulado precisamente "*Les définitions de l'humour*", no ahorra críticas metodológicas, que para nosotros son interesantes. Después de acusar a Pirandello de no haber leído a Baldensperger y Cazamian, escribe como de pasada:

"Il Pirandello ha il torto di affrontare la filosofia come si affrontano da tutti le questioni del giorno (credendo ognuno d'intendere i termini e di poter dire la sua); e, in ciò, penso che egli s'inganni.

³⁰⁸ GUGLIELMI, G., "Estetica, critica e poetica", en *Lingua e Stile*, nº1, 1977, pág.152.

*Ma, lasciando da parte, come cosa qui inopportuna, il discutere la pregiudiziale metodica circa la possibilità di definire un concetto empirico quale è quello di umorismo, mi propongo, giacchè il Pirandello dá una definizione dell'umorismo, di mostrare brevemente nel fatto come questa definizione non abbia precisione e rigore, e comprovi, perciò, la tesi generale da me sostenuta*³⁰⁹

Es evidente que Croce no reconoce en el texto pirandelliano los valores del ensayo literario. La crítica contra la argumentación filosófica es similar a la recibida por Ortega: falta de rigor metodológico. Esta opinión es significativa porque destaca la imposibilidad del diálogo entre ambos. Croce consigue sin esfuerzo desarticular el discurso de *L'Umorismo*, porque rechaza las imágenes literarias y las ambigüedades expresivas, y lo reduce así a una prosa carente del necesario sostén filosófico:

"Veramente, il Pirandello dichiara di accettare l'eliminazione da me compiuta dei generi letterari; e, perciò, considerando l'umorismo come un genere d'arte, verrebbe ad accettare insieme che l'umorismo è un concetto empirico, indefinibile a rigore; con che, la questione sarebbe terminata. Ma è chiaro che il P., per effetto della sua poca preparazione filosofica, non si rende esatto conto dell'idea che accetta da me, come non si rendeva esatto conto di quelle che

³⁰⁹ CROCE, B., *La Critica*, Vol. VII, 1909, pág. 221.

rifiutava; e quindi sarà bene fargli toccare con mano che l'umorismo come arte non si può distinguere dalla restante arte.

(...) Il P. si accorge, in qualche modo, che le distinzioni da lui adoperate sono assai imprecise; tanto che le ripete e modifica e tempera di continuo, e, quando altro non sa, ricorre alle immagini.³¹⁰

Para demostrar que la argumentación pirandelliana no tiene consistencia, Croce escoge varios pasajes del ensayo donde el escritor se expresa mediante figuras literarias. La mezcla de prosa filosófica con la creación artística, que como hemos visto es esencial en el ensayismo moderno, es motivo suficiente para rechazar la propuesta humorística y evidencia también que la distinta posición ideológica hace imposible el entendimiento discursivo entre ambos³¹¹. No obstante, como señala Luciano Bottoni, la obra de Croce es una de las estrategias argumentativas de *L'Umorismo*³¹², por lo tanto las divergencias discursivas mencionadas han sido proyectadas cuidadosamente por Pirandello como expresión discordante con la estética idealista. Y digo "discordante", porque hablar de un rechazo o negación total

³¹⁰ CROCE, B., *Íb.*, págs. 221-222.

³¹¹ Véase GUGLIELMI, G., "*La divergenza tra Croce e Pirandello è in realtà una divergenza tra lingue filosofiche.*" en *La prosa italiana... O. c.*, pág. 79.

³¹² BOTTONI, L., "Il saggio e la scienza: l'umorismo di Pirandello", en *Intersezioni*, Anno V, nº1, Aprile, 1985, pág. 155.

sería simplificar la sutil postura pirandelliana. Es cierto que el escritor discute con fuerza la propuesta de Croce de separar dos formas cognoscitivas diferenciadas, las que pertenecen al arte y las que pertenecen a la ciencia; pero también se opone a que la ciencia se convierta en una panacea universal, como postulaba el positivismo y el naturalismo. La intención de Pirandello, más que definir su propio sistema filosófico, frente al de Croce, es la de des-sacralizar todos los sistemas, puesto que ninguno de ellos es suficiente para afrontar la crisis de la razón. Esta línea interpretativa es también la escogida por Asor Rosa, cuando escribe:

*"(...) Nella disfatta del positivismo e del naturalismo c'è una pattuglia che non s'arrende, anche perché viene colta dalla crisi in una fase di ripensamento e di trasformazione, che nasce per 'linee interne' dalle stesse originarie posizioni positivistiche e naturalistiche, in maniera autonoma, non subalterna, almeno all'inizio, rispetto alle stesse critiche di parte idealistica, anche se più avanti il decorso di questa posizione ne risulterà inevitabilmente influenzato."*³¹³

El artículo al que pertenece este párrafo es muy interesante, al insertar la figura pirandelliana en un contexto históricamente complejo, coetáneo no sólo de Croce,

³¹³ ASOR ROSA, A., "Pirandello saggista, fra soggettivismo e oggettivismo", en *Pirandello saggista*, O. c., pág. 13.

sino de D'Annunzio, Papini y Prezzolini; inmersos en una crisis que cada cual afronta con diferentes estrategias. La de Pirandello consiste para Asor Rosa en realizar un "positivismo crítico", en difícil equilibrio frente a la hostilidad idealista. En este sentido, la apreciación de Croce que citábamos más arriba, a propósito de la debilidad del pensamiento moderno, es acertada. Sólo que dicha debilidad no se debe a la ignorancia o la cobardía del artista; sino que aceptar la ausencia de la continuidad cultural, se convierte en un esfuerzo doloroso, es un reto nuevo donde no existe ninguna posición cómoda o segura, y la inestabilidad fragmenta el discurso, que se hace contradictorio y repetitivo.

*"La crisi della cultura è in atto, vissuta tormentosamente tutta dall'interno, in una specie di contestazione permanente agli indirizzi che vanno inesorabilmente affermandosi, nel disagio, etico oltre che psicologico ed umano, di un isolamento crescente e realizzato in forme assai dure e spietate da parte dell'avversario, in una sorte di strategia d'attacco che non conosce soste."*³¹⁴

En este mismo volumen, el trabajo de Schulz-Buschhaus complementa la perspectiva de Asor Rosa con una explicación muy sugestiva que me parece coherente con la estética de Pirandello: la reflexión humorística, que descompone y

³¹⁴ Íb., pág. 14.

analiza todos los elementos de la realidad, más que oponerse al positivismo, lo supera manteniéndose unido a él, a través de un exceso de realismo y de un exceso crítico. La posición de Pirandello es por ello anti-retórica y anti-sintética:

"L'insistenza dell'analisi evidentemente non teme ripetizioni e reiterazioni, creando così un vasto campo semantico della scomposizione.(...) Come agente di quella multiforme attività dissolutrice opera invariabilmente la riflessione che, dissolvendo il sentimento, oppone la scomposizione alla composizione, la distruzione alla costruzione, l'analisi alla sintesi. È come se tutto fosse pervaso da un inesorabile 'furor analyticus' che, nell'epoca della scienza, avrebbe preso il posto del mitico 'furor poeticus'.

*Ora, questo furore analitico si scatena contro tutto ciò che una volta sembrava certezza, unità, identità e ideale. Non si limita più a distruggere la classica univocità dello stile e del genere, ma estende la sua critica ad ogni classe di 'finzioni abituali'.*³¹⁵

Si se admite, como lo hace gran parte de la crítica actual, que la posición de Pirandello frente al positivismo y el realismo, los descompone por un exceso de

³¹⁵ SCHULZ-BUSCHHAUS, U., "L'Umorismo: l'anti-retorica e l'anti-sintesi di un secondo realismo", en *Pirandello saggista*, O.c., pág. 82.

análisis, que absorbe todas sus contradicciones desde el momento en que las admite³¹⁶; entonces el idealismo, como oposición al sistema anterior, también será una perspectiva asimilada por la estrategia hiper-crítica pirandelliana. Por ello en la polémica con Croce no se encuentra una oposición radical al idealismo, sino a algunos aspectos de la estética croceana, que son elementos internos de la descomposición humorística del ensayo de *L'Umorismo*. Es decir, también en *L'Umorismo*, Pirandello utiliza la técnica que describe en las propias páginas del ensayo. La descomposición analítica se aplica a juicios estéticos, como los de las obras de Ariosto, Cervantes, Cecco Angiolieri y Alberto Cantoni, a ideas y a posiciones filosóficas, con una técnica que Barilli ha llamado con éxito "*bricolage*" del panorama cultural³¹⁷. El método es semejante al de su producción de otros géneros "humorísticos": inicia la argumentación desde distintas perspectivas, sin temor a repetir o a contradecirse, empleando imágenes y conceptos en un conglomerado crítico que el lector debe recomponer después.

Véase cómo retoma en *Arte e scienza* el discurso de Croce, desplazando el significado de las palabras clave, hasta transformar su lógica:

³¹⁶ A partir del estudio de BARILLI, R., *La línea Svevo-Pirandello*, Milán, Mursia, 1972; y sobre todo del Congreso de Agrigento de 1982, *Pirandello saggista, O.c.*, el análisis de la poética pirandelliana ha valorado la contradicción dentro de una concepción estética coherente, como postura crítica frente al positivismo en crisis.

³¹⁷ Cfr. BARILLI, R., *La línea ... O.c.*, págs. 230-238.

*"L'arte (...) è creazione della forma, non intuizione del contenuto: e dunque è proprio, se vogliamo usare i termini del Croce, 'l'intuizione d'una intuizione'. Essa non è tutta in 'materia-forma', come invece il Croce la vede, ma in 'materia-forma-materia'."*³¹⁸

Mientras Croce confiere un valor dogmático a la intuición, ya que en el arte ésta se identifica con la verdad y el mundo a través del lenguaje poético, Pirandello une arte y ciencia, y concibe el arte como una actividad lógico-intuitiva, como una ciencia intuitiva³¹⁹. La "materia" está compuesta por sensaciones, o mecanismos psicológicos, y la forma corresponde a la expresión lingüística, que no es total como en Croce, sino que produce de nuevo la "materia" elaborada a través de un proceso analítico.

Para concluir, hay que hacer referencia a otro punto de divergencia entre Croce y Pirandello: la imposible división interna y formal del arte puro, hace que en la teoría croceana, cómico, trágico, sublime o humorístico, sean materia de la actividad estética

³¹⁸ PIRANDELLO, L., *Saggi, poesie (...)* O.c., pág. 175.

³¹⁹ Cfr. GUGLIELMI, G., *Íb.*, pág. 77-78. También BOTTONI, L., *Íb.*, pag. 162 y siguientes; en este artículo se describe la estrategia argumentativa de Pirandello frente a Croce, concluyendo que la "herejía" de Pirandello consiste en que éste no somete la retórica a una ideología, sino que la técnica formal del texto constituye su fundamento dialéctico.

universal, por lo cual no admite la descomposición intelectual de *L'Umorismo*. Bottoni resume esta diferencia esencial con el siguiente párrafo, denso y preciso:

"Ciò che contrappone Pirandello a Croce è questa visione mista di tragico e di comico, cui corrisponde un'estetica ove alla categoria del sublime è subordinata quella della perplessità, a volte l'ebbrezza dello spaesamento; un'estetica che con l'essatezza della scienza non esita ad esperire gli orrori della verità. In effetti l'esigenza d'una simbiosi fra scienza e letteratura -avanzata in nome della psicopatologia d'un Binet, ma anche attraverso la fenomenologia del comico di Theodor Lipps- sconvolge la tensione assiologica del sistema letterario teorizzato dal Croce in termini di conoscenza intuitiva, di parola immediatamente poetica."³²⁰

Los elementos utilizados por la poética de Pirandello y que considero más importantes para caracterizar a la modernidad, están incluidos en este párrafo: la relación cómico-trágico, la descomposición de los antiguos valores de realidad, belleza y verdad, la aceptación de la psicología, como única ciencia capaz de incluir la intuición, y la transformación de la retórica en el discurso dialéctico. Sobre estos temas versa el siguiente capítulo de este trabajo.

³²⁰ BOTTONI, L., *ib.*, pág. 166.

Por tanto, la discusión Pirandello-Croce supera el problema de la división de géneros e interesa especialmente para el estudio de la estructura argumentativa de *L'Umorismo*.

Al final del artículo citado de Benedetto Croce sobre este ensayo, se leen estas palabras:

"Mi fa piacere che il Pirandello (il quale tra i novellatori e romanzatori italiani contemporanei, viene di solito classificato come umorista) abbia tentato ancora una volta di combattere la mia conclusione negativa e definire l'umorismo; giachè lo scuottere violentamente un cancello di ferro senza riuscire a spezzarlo, prova la solidità di questo."³²¹

Desde la seguridad de su posición filosófica, Croce deja fuera de la puerta todo aquello que no sirve a su estética, pero que se convierte en una exigencia para el artista moderno que él mismo contribuyó a formar. La imagen del "cancello di ferro" creo que no está exenta de cierta ironía por parte de Croce, si tenemos en cuenta la obsesión de Pirandello por la locura y la opinión que el agrigentino le merecía de escritor de segunda fila, por no decir marginal. La dirección de la poética humorística también lo es, puesto que se desvía de lo sublime en todas sus formas, incluyendo las

³²¹ CROCE, B., *Íb.*, pág. 223.

de la lógica y la retórica; se orienta más bien hacia lo bajo, hacia lo que Guglielmi califica de "*peri bathous*"³²², coleccionando fragmentos de discursos mínimos, tanto a través del lenguaje de sus personajes de ficción como en el ensayo.

El ensayo moderno, alejándose de la aureola mistificadora³²³ que rodeaba al arte desde el romanticismo y que se había mantenido hasta lo que en Italia se denomina "Decadentismo", se esfuerza por desarrollar con la mayor amplitud posible, sus propias propuestas metodológicas, agotando los procedimientos lógicos, haciendo una suma reiterativa de los mismos. Rechaza los discursos elevados y dogmáticos, vengan de donde vengan, consciente de que la razón ha perdido su capacidad hermeneútica, pero al mismo tiempo, no puede ser excluida del proceso estético. Por ello, convive con la contradicción y con las lógicas de distintas ideologías; la clave para interpretar sus intuiciones, es decir, el sustento de su aportación a las poéticas precedentes, es la creación de un clima teórico relativista y flexible, desde el cual replantear la experiencia contemporánea.

³²² GUGLIELMI, G., *Íb.*, pág. 61.

³²³ Cfr. ASOR ROSA, A., *Íb.*, pág. 20.

II

LA ELECCIÓN DE MODERNIDAD EN LOS ENSAYOS DE PIRANDELLO Y ORTEGA

En el primer capítulo se ha hecho una presentación de los temas y de las características compositivas de los textos de Pirandello y Ortega, con el objetivo de delimitarlos como obras ensayísticas. El concepto de "ensayo literario" que se ha estudiado tiene un elemento filosófico, común a toda prosa intelectual y un elemento estilístico, inseparable del anterior, que constituye la forma de la persuasión. El primer elemento mencionado no responde a una intención de sistematicidad, como en los géneros didácticos; no obstante, expresa una interpretación personal de la vida y del arte, no en la voz de criaturas fantásticas, sino a través de la reflexión.

Se ha dicho que uno de los rasgos distintivos entre los géneros narrativos y el ensayo es que aquéllos crean un mundo de ficción, cuyo referente externo es la realidad, mientras que el ensayo convierte la realidad misma en ficción: las personas, los hechos históricos o las ideas son incorporadas a la obra bajo una perspectiva de autor. En el presente capítulo se pretende analizar dicha interpretación, y para ello **profundizar en los conceptos filosóficos** de los ensayos seleccionados según el método comparativo propuesto.

Una lectura comparada de nuestros autores siguiendo un procedimiento rigurosamente interno de los propios ensayos, hace necesario el estudio de lo que Durisîn clasifica en su esquema con el nombre de "afinidades tipológico literarias", es decir, de los puntos esenciales de la creación artística que han desarrollado Pirandello y Ortega prescindiendo de influencias o relaciones directas, lo que en el citado esquema se denomina "afinidades de contacto"³²⁴, que se verán más adelante. Estos puntos esenciales, a mi juicio, son también los que permiten calificar de modernas las poéticas de ambos autores, ya que aportan perspectivas renovadas tanto de orden filosófico como estético-literario; aunque evidentemente sus posturas se insertan dentro de la tradición cultural anterior.

³²⁴ Cfr. la Introducción de este trabajo. Recuérdese que habíamos considerado la clasificación de Durisîn como buen complemento de la teoría de Aldridge, especialmente por lo que se refiere al doble procedimiento comparativo: interno y externo.

A continuación trataremos de mostrar los hallazgos de cada escritor por separado con relación al cómico y la ironía, a los conceptos de verdad y belleza, al desarrollo de la Psicología y a la Retórica como discurso persuasivo.

II.1 EL HUMOR, LA IRONÍA Y EL CÓMICO: CÓDIGOS TRASGRESORES DE LENGUAJES E IDEOLOGÍAS.

*"Le rire est satanique, il est donc profondément humain", Ch. Baudelaire.*³²⁵

Desde los orígenes de la Literatura Occidental, la introducción en las obras de procedimientos tales como el humor o la perspectiva cómica, han sido motivo suficiente para situar a las mismas en una tipología inferior, subordinada a otra de rango más elevado, portadora de una función eurística.

Así, Platón en el *Filebo*, donde se analiza la relación entre el placer y el bien, habla del ridículo, dentro de una discusión general sobre las afecciones del alma,

³²⁵ BAUDELAIRE, CH., "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques" (1855), en *OEuvres*, edición de Y-G. Le Dantec, París, 1932, pág. 171.

donde se mezclan placer y dolor³²⁶. Lo ridículo, dice la voz de Sócrates, es un vicio inherente al ser humano, que tiene su origen en la ignorancia de sí mismo. Este desconocimiento ciego puede aplicarse a los bienes materiales (creerse más rico de lo que se es), y a las cualidades físicas (creerse más fuerte o bello de lo que se es), pero especialmente afecta a las cualidades del alma, y entre sus virtudes la más preciada es la del saber: se crea así una ilusión de superioridad con respecto a la realidad.³²⁷

A la ignorancia sobre sí mismo añade Platón la ausencia de poder, puesto que sólo aquellos que no son terribles y odiosos, es decir, los débiles, pueden ser objeto del ridículo. A propósito de este tema, Giulio Ferroni escribe justamente:

"Nell'ottica del 'Filebo' il riso non è qualcosa che corregge l'errore dell'ignoranza di sé, non è un processo con cui la sapienza possa in ogni circostanza smentire la falsa superiorità dell'ignorante ridicolo: esso appare troppo condizionato dalla forza materiale perche possa adeguatamente intervenire nel processo della verità."³²⁸

³²⁶ PLATON, *Filebo*, Capítulo 29, 47d-50b.

³²⁷ Íb. 48d-49a.

³²⁸ FERRONI, G., *L'ambiguità del comico*, Palermo, Sellerio, 1983, pág. 21. Véase este texto para una aproximación a la línea negativa del cómico, desde la antigüedad a nuestros días.

Lo ridículo, está mezclado en Platón, con el dolor, puesto que la risa está provocada por el placer de contemplar la ignorancia ajena³²⁹, lo cual confirma su

Otros estudios que asumen esta perspectiva -véase bibliografía final para una referencia completa- son los siguientes: BORSELLINO, N., *La tradizione del comico*, Milán, Garzanti, 1989; CELLI, G., *La scienza del comico*, Bologna, Eco Calderini, 1982; ENGLISH, J.F., "The laughing reader: a new direction for studies of the comic", en *Genre*, XIX, nº2, págs. 129-154.

³²⁹ Cfr. el siguiente pasaje de *Filebo*:

"- SOCRATES: *¿Hay un dolor y un placer injustos?*

-PROTARCO: *Necesariamente.*

-SOCRATES: *Entonces, ¿alegrarse de las desgracias de los enemigos no es ni justo ni testimonio de envidia?*

-PROTARCO: *¿Cómo lo iba a ser?*

-SOCRATES: *Pero al ver la situación de los amigos, el hecho de no dolerse ante sus desgracias, sino alegrarse, ¿no es acaso injusto?*

-PROTARCO: *¿Cómo no?*

-SOCRATES: *¿No hemos dicho que la ignorancia es, para todos un mal?*

-PROTARCO: *Exactamente.*

-SOCRATES: *Así pues, la falsa opinión de nuestros amigos sobre su sabiduría y mérito y todo lo que acabamos de exponer, al decir que se realiza en tres tipos y que son ridículos los que son débiles y odiosos los fuertes, ¿diremos o no lo que yo afirmaba hace un momento, esto es, que el estado ese de nuestros amigos, cuando es inofensivo para los demás, es ridículo?*

-PROTARCO: *Por completo.*

-SOCRATES: *¿Y no estamos de acuerdo en que es un mal puesto que es ignorancia?*

-PROTARCO: *Y tanto.*

-SOCRATES: *¿Y gozamos o nos dolemos cuando nos reímos de ella?*

-PROTARCO: *Está claro que gozamos.*

-SOCRATES: *Pero ¿no acabamos de decir que es la envidia la que provoca el placer por las desgracias de los amigos?*

-PROTARCO: *Necesariamente.*

-SOCRATES: *Entonces, dice el argumento que, al reírnos de las actitudes ridículas de nuestros amigos, al mezclar placer con envidia, estamos mezclando el placer con dolor; pues desde hace tiempo hemos convenido que la envidia es dolor del alma, y la risa placer, y ambas se dan a la vez, simultáneamente.", PLATÓN, *Filebo*, (Trad. M^a Angeles Durán), Madrid, Gredos, 1992, págs. 92-92; (49d-50a).*

Observése que la contradicción en el interior de la risa es uno de los aspectos más antiguos de la reflexión sobre el cómico. La idea de que la risa tiene una base en la malicia, en los defectos humanos, ha influido en la negatividad de la línea cómica, incluso antes de la instauración de la moral judeo-cristiana.

negatividad y por tanto su inutilidad pedagógica. Otra cosa distinta es fingir ignorancia, cuando en realidad se posee la sabiduría, con el fin de desenmascarar los conceptos, como en la **ironía** socrática.

En la *Poética* de Aristóteles, lo ridículo se sitúa dentro de la definición de comedia, contrapuesto a la mimesis poética de las acciones nobles que constituye los géneros de la epopeya y la tragedia. Lo cómico o ridículo se configura como una imitación de figuras humanas de calidad moral inferior, la cual produciría los géneros satírico-burlescos y la comedia:

"La comedia es, como hemos dicho, mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor."³³⁰

La definición de Aristóteles, a diferencia de Platón, elimina el dolor del cómico, pero introduce su relación con lo feo y lo deforme, la cual persistirá hasta

³³⁰ ARISTOTELES, *Poética*, Madrid, Editora Nacional, 1982, pág. 67.

Bergson, que también relaciona la risa con una mecanicidad que deforma la naturaleza³³¹.

La poesía cómica, despojada de los valores religiosos y míticos de la poesía trágica, ha tenido a lo largo de la tradición una función exclusivamente lúdica y por tanto carente de "aureola", en el sentido que da al término Walter Benjamin³³². El pensamiento clasicista, desvalorizando la cultura del cómico por estar ligada a los aspectos más "bajos" del hombre, no se ha ocupado de realizar una estética del cómico, y sin embargo, al mismo tiempo, no ha podido excluirlo de la cultura dominante, al formar parte de la esencia humana³³³. La ilegitimidad del cómico frente a la "alta" cultura, a la vez que ésta lo aceptaba transitoriamente en circunstancias particulares, ha dado lugar a cierta ambigüedad teórica con respecto a las relaciones del cómico con el sufrimiento, el placer, lo feo y lo ridículo³³⁴.

³³¹ Cfr. BERGSON, H., *La risa*, Barcelona, Plaza y Janés, 1956, pág. 839.

³³² Cfr. BENJAMIN, W., *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1980.

³³³ Cfr. la frase citada de Baudelaire y la teoría del "homo ludens" popularizada por Huizinga: *"Cuando se vió claro que la designación de 'homo sapiens' no convenía tanto a nuestra especie como se había creído en un principio porque, a fin de cuentas, no somos tan razonables como gustaba de creer el siglo XVIII en su ingenuo optimismo, se le adjuntó la de 'homo faber'. Ahora bien, lo que ocurre con el fabricar sucede con el jugar: muchos animales juegan. Sin embargo, me parece que el nombre de 'homo ludens', el hombre que juega, expresa una función tan esencial como la de fabricar, y se merece por lo tanto, ocupar su lugar junto al del 'homo faber'."* (*Homo Ludens*, Madrid, Alianza, 1968, págs. 7-8).

³³⁴ Giulio Ferroni se ocupa de las implicaciones socio-políticas que se ocultan bajo esta ausencia teórica de la tradición; la interpretación "negativa" del cómico de Ferroni acepta las teorías carnavalescas bachtinianas, aunque critica el abuso e instrumentalización de las mismas por parte de

Pedro Aullón de Haro recuerda en un breve texto la situación del cómico en la tradición:

*"El pensamiento clasicista nunca alcanzó a elaborar una teoría estética del Humor propiamente dicho, fuera de los límites del ingenio barroco.(...) No podía ser de otro modo dentro de una cosmovisión dominante en la cual la indesglosable asociación estético-ética de lo Bello y lo Bueno como el primero de los bienes cancelaba el espacio artístico para una posible representación de la fealdad en la gran poesía."*³³⁵

Efectivamente solamente en el periodo barroco se manifiesta de forma ostensible este dualismo entre lo serio y lo cómico, en Goya o en Cervantes encontramos la expresión más genial de la ambigüedad mencionada; pero ambos, no casualmente son figuras representativas de una sociedad en crisis, en la cual toman cuerpo las lógicas subalternas del caos, la desarmonía y el laberinto. Por

la crítica literaria de los setenta, especialmente en Italia, donde la obra del pensador soviético ha sido muy difundida. Cfr. O. c., págs. 30-44.

³³⁵ AULLÓN DE HARO, P., "El humor en la poesía contemporánea", en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº 10, pág. 202.

La transformación de los conceptos de **belleza y verdad**, que se estudiará más adelante, será fundamental para determinar los ramos de la cultura moderna, puesto que la continuidad de la unión entre estética y ética no se había visto interrumpida de forma consciente y generalizada hasta entonces.

ello el pensamiento barroco constituye el más claro antecedente de la cultura moderna³³⁶.

La posición marginal del cómico en la tradición es paralela a su instalación en las clases populares, como ha estudiado Mijail Bachtin³³⁷, lo cual hace que esté aún más desprestigiado entre las clases nobles. Sin embargo la vía carnavalesca, que es la que se manifiesta de forma más violenta contra la clase dominante, y por tanto la más subversiva y liberadora, se desvía de la línea humorística que nos interesa estudiar aquí. Reproduzco una página de Bachtin que especifica esta diferencia claramente y que me parece importante para deslindar la materia que se propone:

"La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo; todos ríen, la risa es "general"; en segundo lugar es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último, esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo,

³³⁶ Para una aproximación a la literatura barroca con función trasgresiva, véase el brillante trabajo de tesis doctoral de EL OUTMANI, I., *Anatomies of Subversion in Arabic and Spanish Literatures*, (director: P.W.M. Meijer), Universidad de Amsterdam, 1995.

³³⁷ Cfr. BACHTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974. También es interesante la lectura que de este autor realiza HUERTA CALVO, J., *Formas carnavalescas en el Arte y la Literatura*, Barcelona, Serval, 1989.

pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte.

*Ésta es una de las **diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular.** Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre el mundo en plena evolución, en el que están incluidos los que ríen*".³³⁸

Observamos que "lo carnavalesco" es colectivo y coral, puesto que es herencia de las formas de expresión populares primitivas; mientras que a la risa moderna se le atribuyen sólo valores negativos, de desarmonía y destrucción particulares. Es decir, que aparece una primera distinción entre el cómico universal

³³⁸ Íb. pág. 17.

y el humor individual. Sirva esta precisión como marco general para situar el pensamiento sobre el cómico de Ortega y Pirandello dentro de la línea de humor moderno. Aunque tendremos que volver a plantear más adelante la cuestión de que esta vía excluye la autocomicidad.³³⁹

Es evidente que para que se produzca el efecto cómico, como dice Bergson, es necesario compartir la burla:

"No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Diríase que la risa necesita un eco. (...) Nuestra risa es siempre la risa de un grupo (...) por muy espontánea que se la crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios."³⁴⁰

La risa, según Bergson, debe integrarse en un medio natural determinado, y éste necesariamente se encuentra en la sociedad, por ello tiene una significación eminentemente social. Esta es una conclusión descontada, puesto que deriva de

³³⁹ Como puede verse, Bachtin atribuye al cómico moderno una función exclusivamente negativa, que excluye de la burla al burlador. En el caso de Pirandello, el autor no se encuentra por encima del objeto humorístico, como se ha dicho, y el resultado es que produce la misma ambivalencia de risa y dolor que el carnaval.

Para una revisión de las teorías bachtinianas en el cómico moderno véase: BOTTIROLI, G., "Bachtin, la parodia del posible", en *Strumenti Critici*, 63, Anno V, Fasc.2, mayo, 1990, págs. 147-165; HUTCHEON, L., "Authorized trasgression: The Paradox of Parody", en *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York - Berne - Frankfurt - Main, Peter Lang, 1984, págs. 13-26.

³⁴⁰ BERGSON, H., *La risa*, O. c., pág. 821.

estas dos premisas:(a) que el hombre es un ser que ríe y (b) que vive en sociedad. La diferencia con la tragedia estriba en una necesaria "complicidad" con el receptor. Observéese cómo Bergson se inscribe aún en la consideración moralista de la risa que hemos señalado, ya que la complicidad y la malicia son conceptos opuestos a la ingenuidad y la bondad.

Ahora bién, si la condición para que se produzca el efecto cómico es que el destinatario sea capaz de realizar una descodificación previa del mensaje, marcado con unos procedimientos especiales, entonces hay que estudiarlo como un código cuya lectura se produce en dos momentos:

1º) El reconocimiento del efecto cómico a través de ciertas operaciones mentales individuales.

2º) Una posterior contextualización social, al tiempo que se completa su función.

Ambos estadios del proceso de recepción del cómico son independientes de que éste responda a una memoria colectiva, como el carnavalesco, o a un efecto de situación.

James F. English analiza estos dos momentos desde el punto de vista de la teoría de la recepción:

"The sequential method of reader response criticism provides a way to separate off the comic moment from other moments in the reading experience which similarly call for the resolution of incongruities. As it affects the mental processes of the reader, therefore, the comic can be regarded as a special instance, marked by its extreme suddenness. It interrupts a developing pattern of thought and initiates an especially rapid mental reversal or rearrangement of seemingly secure textual data."³⁴¹

De este punto de vista teórico se puede concluir que el cómico necesita una codificación especial en función de su intención trasgresiva. Su discurso es aparentemente incongruente, absurdo, lo cual produce en el receptor sorpresa y solamente superando el significado inicial, puede el espectador interpretar el verdadero sentido del mismo. La "complicidad" entre el burlador y el burlado es imprescindible para superar la primera instancia del proceso y a la vez establece un vínculo que puede ser interpretado dentro del marco social. Paralelamente, esta recodificación del sentido inicial, obliga al receptor a percibir algo desde dos

³⁴¹ ENGLISH, J.F., "The Laughing Reader: A New Direction For Studies of the Comic", en *Genre*, Vol. XIX, n^o2, Summer, 1986, pág.138.

perspectivas incompatibles³⁴², puesto que su estrategia es la de la desorientación, y de este modo destruye o deforma los modos habituales del pensamiento.

Efectivamente todas las formas del cómico son en mayor o menor medida subversivas, sean expresiones populares contra un poder dominante o transformaciones de un sistema en evolución o en crisis.

Ferroni describiendo un panorama alternativo a la cultura oficial a lo largo de la tradición, rescata los momentos en los cuales se han legitimado los discursos cómicos y los revaloriza ideológicamente:

"In queste varie direzioni, il comico ha funzionato come strumento di legittimazione ideologica, trovando agevolmente il suo posto e fornendo utili contributi nella congerie di rivendicazioni del 'marginale', del 'basso', del 'periferico', del 'minore', che sono emerse sulla scena sociale degli ultimi anni (...) Tutti gli attributi tradizionalmente "negativi" del comico, i suoi legami con lo sconveniente, il turpe, lo osceno, il corporeo, il 'basso', ecc., si sono di conseguenza presentati come modelli alternativi, espressioni di una

³⁴² Véase BORSELLINO, N., *La tradizione del cómico*, O.c.: "Il principio del riso svela il dualismo del mondo, la presenza accanto il mondo ufficiale di un secondo mondo, (il gioco) e di una seconda vita (la recita)." Íb. pág. 21.

*liberazione capace di darsi attraverso la pratica ininterrotta del rovesciamento della logica del potere e del dominio.*³⁴³

Sin embargo sería un error situar en el mismo plano de trasgresividad a todas las formas del cómico. Según la intención y la intensidad del contraste con respecto al pensamiento lógico "oficial", puede producirse una mayor o menor "desacralización" de las normas establecidas. Como ha resaltado Linda Hutcheon, existen formas trasgresivas legalizadas, que incluso pueden contribuir a la consolidación de una ley, y otras que son fuerzas anárquicas y revolucionarias³⁴⁴; la reflexión que Hutcheon aplica a la parodia puede hacerse extensiva al cómico en general; la trasgresión a veces comulga con la ortodoxia al sistema, puesto que amplía la capacidad de interpretación de lo real. Así entre un extremo y otro encontraremos una amplia gama de formas cómicas que van desde una posición conservadora a la renovadora y subversiva. El valor ideológico de cada una de ellas está ligado al mismo tiempo al tipo de cómico, es decir, a lo que Bergson ha esquematizado en tres clases de cómico³⁴⁵:

³⁴³ FERRONI, G., O. c., pág. 31.

³⁴⁴ Cfr. HUTCHEON, L., *Íb.*, pág. 16.

³⁴⁵ Cfr. BERGSON, H., O. c., págs. 847-899.

1- **Cómico de situación:** transitorio y producido por la alteración de un estado normal.

2- **Cómico de carácter:** permanente y producido por un defecto o una deformación de comportamiento, relacionado con la persona que lo encarna.

3- **Cómico verbal:** producido por la estructura de la frase o la elección de las palabras, independientemente de quien las pronuncia.

Para concluir con estas consideraciones generales sobre el carácter cómico hay que recordar que pertenece a una categoría trasgenérica, no es en sí misma un género, sino que puede actuar sobre los tres géneros clásicos: épico, lírico o dramático, deformando sus valores esenciales. Esto quiere decir que puede aparecer en expresiones que no se consideran burlescas, como es el caso de las tragedias de Shakespeare; su presencia en la literatura y el arte es muy variada. Si buscamos un rasgo distintivo del cómico, no encontramos más que la risa, que no puede formalizarse en fórmulas fijas, sino que constantemente sufre modificaciones, puesto que su esencia es antiprogramática, por eso es más fácil hablar de formas cómicas que de la categoría en sí:

"Il riso è una manifestazione di sovranità sugli eventi e non s'identifica necessariamente con le modalità del comico. Per questo forse è rimasta finora controversa la questione della legittimità estetica del comico, mentre

*sono considerate più lecite le sue determinazioni classiche di poetica e di retorica: ironia, parodia, satira, umorismo.*³⁴⁶

Hablaremos a continuación de algunas de estas formas, teniendo siempre como marco de referencia las características del cómico señaladas. La especial codificación cómica, a la que hemos aludido, obligará al receptor a una interpretación trasgenérica de acuerdo con su naturaleza oblicua y trasgresiva³⁴⁷.

³⁴⁶ BORSELLINO, N., O. c., pág. 15.

³⁴⁷ Cfr: *"This sort of oblique communication between text and reader has no place in our current modes of inquiry into the comic. But it is of the essence of the comic to enable such communication, to assist in the very processes of context-building and self-orientation by which we make and remake sense of literary text. The laughing reader must be understood as interacting with the text in a way that is productive of textual meaning, and this will require the development of new, trans-generic approaches to the comic capable of addressing its neglected communicative function."*, ENGLISH, J.F., *Íb.*, pág. 149.

II.1.1 Formas del cómico: ironía y humor.

El cómico literario, se ha configurado en la tradición por contraste con lo trágico; lo serio opuesto a lo ridículo ha creado una bipolaridad que se ha denominado en la división de géneros: comedia/tragedia. Atendiendo a las formas de cada una, William E. Gruber ha observado una divergencia esencial: mientras la tragedia expresa una "necesidad histórica", en la cual se resalta al hombre "actuando" como puede, no como quiere; la estructura de la comedia, en cambio, sustituye el proceso "histórico" por una "decepción", los objetos se mueven en diferentes direcciones que ofrecen una alternativa al proceso histórico³⁴⁸. Esta observación tiene como consecuencia que las formas de la tragedia no posean una libertad inventiva, mientras que las de la comedia sorprendan siempre las expectativas del lector, éstas son destruidas a través de una ley arbitraria que rompe la lógica causa-efecto y obliga a organizar la acción de forma anárquica:

"Tragic dramatists have proved remarkably uninventive (...) The characters never possess the freedom to break free of their roles.(...) Comedy, for in

³⁴⁸ Cfr. GRUBER, W.E., "The Wild Men of Comedy: Transformations in the Comic Hero from Aristophanes to Pirandello", en *Genre*, Vol. XIV, 1981, págs. 207-227. Cit. pág. 210.

*contrast to tragedy, which always proceeds according to some rule of finally intelligible law, comedy is anarchic in a very special sense. Broadly speaking, it has been the role of the comic hero consistently to avert tragedy by thoroughly disarranging the world he inhabits so as to place on stage an action which is not truly informed by ironic necessity.*³⁴⁹

La conclusión de Gruber es que tanto la tragedia como la comedia parten de una aplicación central de la ironía, que posteriormente organiza las estructuras respectivas de tragedia y comedia como formas estéticamente opuestas. El desarrollo de la ironía ha sido paralelo en ambos géneros, será importante pues hacer un repaso de los conceptos de ironía más influyentes a lo largo de la historia para estudiar la orientación del cómico moderno.

El término ironía proviene del griego "*eironéia*" que significa **ficción**, o el que **simula ignorancia**, de "*éiron*", el que **pregunta** y **esconde la opinión propia**. Así pues su etimología está ligada a **fingir** o **simular**, ocultando una convicción y usando la interrogación en lugar de la forma aseverativa.³⁵⁰

³⁴⁹ GRUBER, W.E., *ib.*, pág. 210.

³⁵⁰ Para una aproximación a la ironía desde el punto de vista retórico véase: el trabajo de BOOTH, W., *Retórica de la ironía*, O.c.; KNOX, N., *The word 'irony' and its context, 1500-1755*, Durham, Duke University Press, 1961; y los artículos de HUTCHEON, L., "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", en *Poétique*, n°46, Abril, 1981, págs. 140-155; KERBRAT-ORECCHIONI, C., "L'ironie comme troppe", en *Poétique*, n°41, 1980, págs. 108-127.

*** Ironía socrática.**

En la ironía socrática el fingimiento engañoso tiene una función noble: el artificio tiene como objetivo desvelar la verdad que estaba anteriormente velada. En el proceso "mayéutico", la falsedad se desplaza del ironista hacia la realidad; en efecto, una vez alcanzada la dimensión teleológica que se pretende, es la apariencia real la que se descubre engañosa.

Esta primera acepción de **ironía** encarnada en los *Diálogos* de Platón por el maestro Sócrates, es el fundamento de su método filosófico; la dimensión lúdica se limita al placer dialéctico del espectador, pero tiene al mismo tiempo una vertiente crítica social que se mantendrá en posteriores significaciones de la ironía y que señaló acertadamente Wladimir Jankélévitch:

*"Sócrates es la conciencia de los atenienses: la limpia y la sucia; o sea, que en su función observamos la disparidad propia de los efectos de la ironía, ya sea que nos libre de nuestros terrores o nos prive de nuestras creencias (...)
Sócrates es, por tanto, una especie de remordimiento encarnado para la ciudad frívola; la distrae, pero también la inquieta."³⁵¹*

³⁵¹ JANKÉLÉVITCH, W., *La ironía*, Madrid, Taurus, 1983, (1ª ed. 1936), págs. 12-13.

Puede verse, por tanto, en las raíces de la ironía socrática, un sustento ético y moral sobre el que ha reflexionado, en un texto casi contemporáneo a *L'Umorismo*, Frederic Guillaume Paulhan:

*"Il y a bien des espèces d'ironie. Qu'elles ne soient pas toutes, recommandables, cela va de soi. Il y a une ironie ailée et subtile. Il y a une ironie dédaigneuse ou bienveillante. Il y a une ironie naïve et une ironie désabusée, il y a une ironie du misanthrope et celle du philanthrope, celle de l'assassin qui raille et celle qui peut-être inspira Jean Huss sur son bûcher (...). Chacun se défend comme il peut."*³⁵²

Paulhan rechaza la ironía satírica y burlona, por considerarla destructiva, mientras que defiende una ironía moral que es expresión de una posición relativista ante la vida. En rigor, la perspectiva del ironista debe ser esencialmente antidoctrinal, como en el método socrático, y de ahí su dificultad, puesto que de este modo descubre las limitaciones y falsedades de los valores absolutos y la inquietante contradicción de las relaciones del hombre y el mundo.

³⁵² PAULHAN, F.G., *La morale de l'ironie*, París, F. Alcan, 1914 (1ª ed. 1909), págs. 146-147.

El concepto de ironía indicado se aleja conscientemente del efecto cómico, sin embargo hay que destacar dos aspectos comunes con los discursos trasgresivos que nos interesan:

- 1) La ironía es un **proceso analítico**.
- 2) La ironía es un **proyecto de desmitificación**.

(1) El texto irónico se aleja de la realidad, mediante una premisa fingida, pero posee una función pedagógica, es un instrumento de conocimiento, y como tal es un proceso intelectual que descubre verdades que están ocultas o latentes bajo falsas apariencias. Para cumplir este proceso, es necesario que el pensamiento sea flexible, que posea una gran movilidad, lo cual era también una de las características del discurso cómico.

(2) Al mismo tiempo, el obligado relativismo del ironista, con respecto a cualquier aseveración u observación de lo real, produce una actitud de "desapasionamiento" o de distancia del objeto, lo cual puede llegar a convertirse en indiferencia o cinismo en algunos casos. De cualquier manera, es claro que pretende desmitificar, puesto que la contradicción entre lo que se dice y lo que se piensa intenta desenmascarar una visión del mundo. Y esto también es común al cómico, que consigue desvalorizar las lógicas instituidas.

La ironía, como es sabido, es un fenómeno complejo, y constitutivamente ambiguo, puesto que por una parte pretende crear una aproximación auténtica a la realidad y, por otra, ella misma puede sucumbir a su propio relativismo y quedar reducida a mero juego de ingenio³⁵³.

*** Ironía romántica.**

En la ironía romántica se produce la "absolutización del yo", a partir de la difusión de las teorías subjetivistas de Fichte y del círculo de Jena. Una de las figuras más admiradas por Ortega, el filósofo alemán Max Scheler, que colabora en la Revista de Occidente, expresa así la importancia de la subjetividad en la estética romántica:

"El hombre es el único que puede elevarse 'por encima de sí mismo' -como ser vivo- y partiendo de un centro situado, por decirlo así, allende el mundo tempo-espacial, convertir 'todas las cosas', y entre ellas también a sí mismo, en objeto

³⁵³ Recuérdese la aportación de Anthony A. C. SHAFTESBURY, que publica en 1709: *Sensus communis*, donde distingue una "ironía defensiva" de la ironía utilizada con el fin de sacar a la luz lo verdadero, superando las convenciones del discurso. Un año antes, había aparecido su: *Carta sobre el entusiasmo*, donde anima a utilizar la ironía contra esa forma exacerbada de entusiasmo que es el fanatismo, sea religioso o político.

La ironía, en la concepción shaftesburiana, heredera así mismo del método socrático, revela la desarmonía de las acciones viciosas, así como de los comportamientos supersticiosos o fanáticos, y es el instrumento ideal para corregir y educar al hombre en la virtud y en el equilibrio.

Éste último, el equilibrio, será la clave en las teorías de Paulhan (Ib. pág. 172) y Jankélévitch (Ib. pág. 53), para superar la paradoja de la ironía que estamos viendo.

de su conocimiento. Ese centro "sólo" puede residir en el fundamento supremo del ser vivo. El hombre es, por tanto, el ser superior a sí mismo y al mundo. Como tal ser, es capaz de ironía y de humor -que implican siempre una elevación sobre la propia existencia.³⁵⁴

La ironía asumirá un papel central en la poesía romántica; su base teórica es la asunción de que la subjetividad humana posee capacidades trascendentales que son consecuencia de las dotes extraordinarias de la razón. Pero ésta superioridad conlleva el anulamiento de las apariencias del mundo.

La ironía indica la falta de adecuación entre el artista creador como sujeto absoluto, por una parte, y la obra de arte junto al mundo, en cuanto elementos relativos, por otra. Esta contradicción ha sido analizada por D. C. Muecke, teniendo en cuenta los factores filosóficos de intelectualidad y autocoscienza:

"The compost which the Romantic Irony grew may be summary characterized as a combination of an intellectual ferment, a dynamic 'Lebensanschauung', a heightened self-awareness (from the conjunction of these last two emerges the

³⁵⁴ SCHELER, M., *El puesto del hombre en el Cosmos*, Madrid, Revista de Occidente, 1929, págs. 76-77.

Para estudiar la importancia de Scheler en la *Revista de Occidente*, con la cual colaboró desde 1926 hasta su muerte, en 1928, y que siguió publicando obras suyas hasta 1936 (fecha en la que termina la primera época de la revista); véase LOPEZ CAMPILLO, E., *La Revista ... O.c.*, págs. 86-87.

peculiarly German emphasis upon the will), and a recognition and acceptance both of the complexity and contradictionness of the world. Implicit in all this are both the irony of the world against the men (the general ironic predicaments he is in) and the irony of man against the world (the solution available to him through irony).³⁵⁵

Para Muecke ambas perspectivas conforman una tensión dialéctica con dos polos interdependientes: por una parte la ironía del hombre contra el mundo, y por otra, la ironía contra el hombre. El arte usará la ironía para recuperar la realidad con una ideología progresiva y con un espíritu crítico que, según Muecke, está ligado a la filosofía postkantiana. Todo ello anticipa la representación en la representación, y a propósito Muecke cita al propio Pirandello³⁵⁶.

Bajo esta perspectiva, la ironía aparece como una forma dinámica abierta, definida en la obra de F. Schlegel, como la oposición de elementos incompatibles, que producirán un arte progresivo capaz de trascender el texto y crear un espacio artístico. El concepto, que nace de la reflexión sobre las dificultades interpretativas del

³⁵⁵ MUECKE, D.C., *The Compass of Irony*, Londres, Methuen and Co., 1969, pág. 191.

Otro estudio de referencia para el análisis de la ironía romántica es el de Beda ALLEMANN, *Ironie und Dichtung*, Tübingen, Günter Neske, 1956.

Para una recensión y discusión de ambos trabajos véase: TAROZZI LORENZINI, N., "L'ironia tra radicalismo e mediazione critica", en *Lingua e Stile*, nº1, 1974, págs. 159-166.

³⁵⁶ MUECKE, D.C., *Íb.*, pág. 165.

"filólogo", es identificado como extrema movilidad espiritual; la ironía, o forma de lo paradójico, tiene su propio terreno específico en la filosofía, no en la estética. La caracterización de la ironía de Schlegel se encuentra en los fragmentos del *Lyceum*:

"Una ocurrencia chistosa (Witzing) es una disgregación de materiales del espíritu que antes de tal superación repentina habrán de encontrarse, pues, íntimamente mezclados.

*(...) Hay poemas antiguos y modernos que, de forma general, completa y universalmente, respiran el aliento divino de la ironía. En ellos vive en verdad la bufonería trascendental. En el interior, el ánimo que todo lo abarca y que se alza infinitamente sobre todo lo condicionado y sobre el propio arte, virtud o genialidad; en le exterior, en la ejecución, en la manera del buen bufón italiano convencional"*³⁵⁷

Lo paradójico en la ironía representa la bondad y la grandeza, por ello es instrumento de la búsqueda trascendental de la verdad. En su contradicción oscila

³⁵⁷ SCHLEGEL, F., "Fragmentos del Lyceum", en V.V.A.A., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, Pág. 72.

El término "Witz" viene a significar "chiste", ocurrencia sagaz y aguda. Representa para Schlegel "la facultad de creación libre del mundo que acaece a partir de la disposición irónica." (Íb. pág. 13).

Cfr. también el fragmento 48.

entre una consciente demolición de lo real y la posibilidad de reinventar la propia subjetividad.

*** Del subjetivismo al idealismo.**

La concepción schlegeliana dará paso a una dirección existencialista de la ironía a través de Soren Kierkegaard que revisaremos después. Anteriormente Hegel había criticado la ironía romántica por considerarla una actitud exacerbada de la subjetividad: el aspecto negativo de esta ironía consiste para Hegel en que no se toma nada en serio, puesto que relativiza todas las posiciones, frente a la genialidad divina del artista, que es el único capaz de dominar la vanidad de las apariencias³⁵⁸.

Para Hegel el Humorismo es el final del arte romántico -y desde su punto de vista, del arte en general-, puesto que al devenir absoluta la subjetividad, supera tanto la materia como la producción artísticas, absolutamente subordinadas fuera de su círculo conceptual y formal al poder del sujeto. Por esta razón, Hegel, al realizar una

³⁵⁸ La posición negativa de Hegel con respecto a la ironía ha sido estudiada por Charles GLICKSBERG: *"Irony is, for Hegel, the negation of art, since it presents characters who are featureless full of contradictions, of illusion all compact."*, en *The ironic vision in Modern Literature*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1969, pags. 7-8.

Para una visión contextualizada y original de los fundamentos filosóficos de Hegel, véase el interesante trabajo de Felipe MARTÍNEZ MARZOA: *Hölderling y la lógica hegeliana*, Madrid, Visor, 1995, en especial las páginas 36-38, donde Marzoa explica que Hegel no renuncia a la noción de absoluto, a que el sujeto sea realmente sujeto, pero al mismo tiempo admite que la reflexión misma es el absoluto, con lo cual su sistema queda cerrado en la vaciedad.

crítica de las novelas humorísticas de Jean Paul (uno de los escritores citados en *L'Umorismo* de Pirandello), entre otros, dijo:

*"(...) El verdadero humor necesita mucha profundidad y riqueza de espíritu para elevar como realmente expresivo lo aparente sólo subjetivo y dejar surgir lo sustancial de su accidentalidad misma, de sus simples ocurrencias."*³⁵⁹

Kierkegaard (1813-1855) asume el concepto de ironía socrática, sin embargo, pone en evidencia el carácter estético y nihilista del mismo, lo cual lo hace inaceptable para un cristiano. Para él la composición literaria se divide en dos estadios: el estético y el ético, que determinan dos actitudes ante la vida³⁶⁰. La ironía presupone una postura de enfrentamiento contra una máxima de conducta social mayoritariamente aceptada, ésta actúa de forma dinámica, como punto de unión entre los diferentes estadios:

³⁵⁹ HEGEL, G.W.F., *Estética*, Vol. 5, Buenos Aires, Siglo XX, 1985, pág. 143.

³⁶⁰ Aunque las principales ideas sobre la ironía de Kierkegaard se encuentran en su tesis doctoral, titulada: *"Sobre el concepto de la ironía"*(1841), estas deben situarse en el marco de las teorías existenciales del filósofo danés; así la estética y la ética son dos posibilidades existenciales que pueden llevar a visiones del mundo incluso contrapuestas, entre las que el individuo debe elegir y cuya finalidad última de comunicación es religiosa.

"Si cualquiera me pregunta en un interés puramente estético cuál es mi opinión sobre la producción estética, no intentaré en absoluto ocultar el hecho de que yo sé perfectamente bien lo que se ha logrado, pero añadiré que para mí, incluso el valor estético de lo logrado estriba en un sentido más profundo en la indicación que proporciona de lo trascendental, que es la decisión de llegar a ser cristiano (estadio ético).", KIERKEGAARD, S., *Mi punto de vista*, Madrid, Aguilar, 1983, pág. 113.

"La ironía estribaba precisamente en el hecho de que dentro de este autor estético, bajo su apariencia mundana, estaba oculto el autor religioso."³⁶¹

Pero lo más interesante de la ironía de Kierkegaard es la conciencia resignada de su negatividad: el "lugar" de la ironía es, para él, el dominio de la "resignación", que no alcanza la fe sublime, pero que es el punto intermedio necesario para su búsqueda; así, la ironía cumple una misión fundamental y dialéctica, niega la certeza absoluta de lo existente desde la perspectiva de lo inmortal, y abre una vía de ruptura individual. Sin embargo, el ironista queda atrapado en su propia temporalidad, pese a su lucidez intelectual, se imposibilita para la trascendencia "resignado". En cambio:

"(...) El héroe de la fe, presenta un asombroso parecido con el filisteo: ni es irónico, ni humorista, sino algo más alto. Mucho se habla hoy del humor y la ironía, especialmente las personas que, aunque incapaces de practicarlos, se sienten, pese a ello, capacitadas para dar explicaciones acerca de todo. Debo decir, por mi parte, que estas dos pasiones no me son completamente ajenas (...) Sé, por ejemplo, que son fundamentalmente diferentes de la pasión de la fe (...) La ironía y el humor llegan a reflejarse en sí mismos y, en consecuencia,

³⁶¹ KIERKEGAARD, S., *Íb.*, pág. 84.

*pertenecen a la esfera de la resignación infinita; su elasticidad procede de que el individuo es inconmensurable con la realidad.*³⁶²

La "resignación" kierkegaardiana abre una vía crítica de la lógica hegeliana, fue Kierkegaard quien escribió que Hegel entendía muy poco de ironía y además le guardaba rencor³⁶³; en esta línea se sitúan otros pensadores del siglo XIX, Shelling, Feuerbach, Stirner, Marx, Shopenhauer y Nietzsche. Éste último, rechazando los valores negativos, considera positiva la destrucción de la realidad en favor de la aceptación de "lo sensible", así proclama una dimensión creativa y experimental de la experiencia, revaluada según una justificación estética que no excluye un posterior estadio ético, como ocurría en Kierkegaard, sino que en contraposición a la negatividad de la metafísica, celebra la positividad del juego y de la máscara³⁶⁴. En las obras de Nietzsche se encuentran numerosos pasajes que aluden a la "profundidad" de lo superficial y frívolo, y en este sentido la ironía se eleva por encima de las teorías congnoscitivas más serias, en cuanto su riqueza estética consiste en un artificio:

³⁶² KIERKEGAARD, S., *Temor y temblor*, Madrid, Editora Nacional, 1981, pág. 117.

En el trabajo citado de Glicksberg, se estudia este aspecto de la ironía en Kierkegaard: el reconocimiento de que es imposible para el ser humano alcanzar el estadio absoluto de la fe, entendido como un absurdo al que paradójicamente hay que dirigirse. La relación dialéctica del hombre con lo eterno es la que caracteriza el concepto de ironía. Cfr. GLICKSBERG, CH., *ib.*, págs. 17-73.

³⁶³ KIERKEGAARD, S., *Temor ... O.c.*, pág. 195.

³⁶⁴ Cfr. TAROZZI LORENZINI, N., *ib.*, pág. 163.

"Si los convalecientes seguimos necesitando un arte, será un arte totalmente ´diferente´ - ¡un arte irónico, ligero, fugitivo, divinamente desenvuelto, divinamente artificial que, como una brillante llama, resplandezca en un cielo sin nubes! Sobre todo un arte para artistas, ¡sólo para artistas! ´Respecto a ello´ sabemos mejor qué es, ante todo indispensable en ese arte: ¡la alegría, toda clase de alegría amigos míos!"³⁶⁵

Giovanni Bottirolí ha desarrollado una clasificación de las formas de la ironía partiendo de las premisas nitzscheanas, de la que merece destacar la oposición entre "ironía attiva" o compleja, que es fuerte y pretende dominar el caos, y la "ironía reattiva", que es simple y débil con respecto a la realidad.³⁶⁶

II.1.2 Lo cómico moderno.

La ironía filosófica, después de la influencia de Nietzsche, cambiará sustancialmente en el arte del siglo XX, continuará ocupando el centro de la producción literaria después del romanticismo, pero su función irá trasladándose

³⁶⁵ NIETZSCHE, F., *La Gaya Ciencia*, Madrid, PPP, 1987, pág. 41.
Cfr. también los aforismos nº343 (ib. pág. 214) y 372 (ib. pág. 257).

³⁶⁶ Cfr. BOTTIROLI, G., "Forme dell'ironia", en *Strumenti Critici*, nº72, Fas. 2, mayo, 1993, págs. 151-170.

progresivamente desde el intento de recuperación de la realidad objetiva hacia la superación del nihilismo a través de la aceptación de una realidad ambigua y contradictoria. **Es entonces cuando reaparece con fuerza la potencia subversiva del cómico, la dimensión lúdica y deformante de la ironía será aprovechada para desvirtuar o poner en relieve las paradojas de los valores convencionales de una cultura en crisis.**

*** *Farsa pirandelliana.***

Pirandello en un artículo aparecido en 1920 sobre la ironía, publicado entre sus escritos sobre el teatro, sitúa a ésta en el marco teórico que hemos resumido brevemente. El autor separa una ironía retórica de la ironía filosófica; la primera consiste en una contradicción verbal, mientras que la segunda es una contradicción factual y deriva del subjetivismo idealista fichteano. Véase cómo Pirandello reelabora los datos fundamentales del discurso teórico acerca de la ironía:

"Hegel spiegava che l'io, sola realtà vera, può sorridere della vana parvenza dell'universo: come la pone, può anche annullarla; può non prendere sul serio le proprie creazioni. Onde appunto l'ironia: cioè quella forza -secondo il Tieck- che permette al poeta di dominar la materia che tratta: materia che si riduce per essa

*-secondo Federico Schlegel- a una perpetua parodia, a una farsa trascendentale.*³⁶⁷

El artista puede tomar a broma sus propias creaciones, domina la materia tratada en la propia obra, por tanto puede conseguir un efecto cómico intencionado, es decir, representar el juego por voluntad estética. Pirandello apunta en estas páginas una de sus más atrevidas propuestas dramáticas: una representación -y extendemos aquí el término a toda obra artística-, puede hacer patente su naturaleza irreal, desde el momento en que muestra claramente al público que es un artificio, un fingimiento arbitrario.

"(...) Anche una tragedia, quando si sia superato il tragico attraverso il tragico stesso, scoprendo tutto il ridicolo del serio, e perciò anche il serio del ridicolo, può diventare una farsa. Una farsa che includa nella medesima rappresentazione della tragedia la parodia e la caricatura di essa, ma non come elementi

³⁶⁷ PIRANDELLO, L., "Ironia", publicado en *L'idea Nazionale*, 27 febrero 1920, hoy en *Saggi, poesie ... O.c.*, pág. 1028. Parte de este artículo transcribe fragmentos de *L'Umorismo*, concretamente de los capítulos I y V de la primera parte, titulados: "la parola umorismo" y "L'ironia comica nella poesia cavalleresca".

*soprammessi, bensí come proiezione d'ombra del suo stesso corpo, goffe ombre d'ogni gesto tragico.*³⁶⁸

He aquí la interpretación pirandelliana de la "farsa trascendental" de F. Schlegel. El fingimiento irónico aplicado sobre lo serio provoca su propia destrucción y da paso a su contrario (el cómico). Lo trágico se disuelve dentro del cómico cuando el cuerpo es contemplado desde la farsa, ésta ilumina el objeto, puesto que se utiliza el verbo "scoprire", con dos perspectivas, la seria y la ridícula, la asociación indivisible de ambas, hace que la farsa sea trascendental. De este modo, los elementos sublimes de la tragedia se trasforman en cotidianos bajo el efecto de la ironía. Se asume pues, como en la ironía romántica, que el arte realiza un proceso cognoscitivo, que desvela una dimensión oculta en las cosas o en la materia que se representa a causa de la negatividad, de su "orientación hacia lo bajo", como se ha apuntado más arriba. La conclusión de esta vulgarización de lo trágico es forzosamente paradójica:

"Quando si sia arrivati a comprendere che, essendo assolutamente arbitraria ogni nostra conclusione, e inevitabilmente illusoria, quantunque necessaria, ogni costruzione che ci facciamo della così detta realtà -arbitrio per arbitrio e irreale

³⁶⁸ PIRANDELLO, L., *Íb.*, pág. 1029.

per irreale- spogliando di ogni fittizia apparenza la verità della favola, si rappresenta nella sua meccanicità essenziale l'arbitrio di quella conclusione, e nella sua frode palese quell'illusione, per modo che appaja quel che in fondo purtroppo è: un giuoco, ma voluto e sentito e rappresentato come tale."³⁶⁹

En este párrafo se resume la concepción de la realidad y del arte de Pirandello. Aquí se puede destacar la conciencia de que nuestra apreciación de la realidad es arbitraria, del mismo modo en que lo es la que realiza el arte. Partiendo de esta premisa, debemos aceptar que la fábula es una ilusión y como tal, haciendo ver su naturaleza falsa, debe ser representada. La ficción ha de ser despojada de cualquier apariencia mimética, que le dé apariencia verdadera, puesto que sólo en la máscara o en la farsa se adquiere plena conciencia de la representación. La trascendencia del "juego", que es el arte, viene dada cuando la propia realidad que se pretende representar es ilusoria y arbitraria³⁷⁰.

³⁶⁹ PIRANDELLO, L., *Íb.*, pág. 1029.

³⁷⁰ No hay diferencia entre el arte y la vida, ambas son ilusorias, como se veía también en *L'Umorismo*: "Bisogna bene intendersi sul non credere del poeta al mondo che canta o che, comunque rappresenta. Ma si potrebbe dire che non solo per l'artista, ma non esiste per nessuno una rappresentazione, sia creata dall'arte o sia comunque quella che tutti ci facciamo di noi stessi e degli altri e della vita, che si possa credere una realtà. Sono in fondo, una medesima illusione quella dell'arte e quella che comunemente a noi tutti viene dai nostri sensi." (*Íb.* pág. 80).

Pirandello había discutido ya en *L'Umorismo* sobre la relación entre el cómico y el trágico, allí veíamos que la "ironía" estaba considerada desde el punto de vista retórico, como mero juego verbal, y que era superada por el "humorismo", en el que el sentimiento del contrario producía la compasión hacia un personaje a la vez serio y ridículo. Sin embargo, puede comprobarse en este texto sobre la ironía que parte del proceso de penetración humorística radica en esta conciencia de farsa en el arte.

Con respecto a la técnica de "bricolage" propuesta por Renato Barilli y mencionada más arriba, hay que señalar que Pirandello maneja con extraordinaria habilidad los términos acuñados por los más relevantes teóricos del humorismo, un tema que, como se ha dicho, estaba de moda por aquellos años. Así menciona en el fragmento citado la "mecanicidad" de la fábula representada, palabra que inmediatamente recuerda a Bergson por la fecundidad de la misma en su ensayo *La risa*, aunque Pirandello no aluda a este autor³⁷¹:

³⁷¹ Mario Pomilio resume así la importancia del texto de Bergson en la redacción definitiva del ensayo pirandelliano: *"Non si capirebbe tuttavia l'origine dell'Umorismo senza pensare a 'Le rire' di Bergson, subito noto se non diffuso in Italia (De Roberto lo cita già nel 1901). A Bergson Pirandello deve certo parecchie cose, non tanto in sede di conclusioni, che sono tutte ed esclusivamente sue, ma certo in sede di suggestioni iniziali, a cominciare dal tipo di descrittiva psicologica di cui Bergson gli offriva un ottimo modello, o dal metodo d'indagine, o soprattutto dalla sollecitazione ad affiancare alla categoria del comico trattata nel 'Rire' quella dell'Umorismo."*, en POMILIO, M., *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Nápoles, Liguori, 1966, pág. 116.

"Un mecanismo incrustado en la Naturaleza, una reglamentación automática de la sociedad, he aquí la suma de dos tipos de efectos cómicos (...) Es cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos, que encajados unos en otros nos den la ilusión de la vida y la sensación clara de un ensueño mecánico."³⁷²

La mecanicidad y la repetición en Pirandello tienen efectivamente una intención cómica, cuyo objetivo es superar la realidad a través de su propia exasperación.

En el ensayo de Bergson, el cómico debe situarse en un marco teórico espiritualista: la verdadera inteligencia del arte estriba en la relación perceptiva entre el individuo y su entorno natural, en medio del cual suele levantarse un "tupido velo" que la mediatiza y que se interpone fatalmente para el común de los mortales, impidiendo la "percepción de las cosas en su pureza original". El artista puede parcialmente "levantar el velo", a través de su peculiar imaginación -aquí se encuentra implícita la noción de desvío- y puede obtener así una "visión más completa" de la realidad³⁷³. Sin embargo, en Pirandello se advierte una pérdida de fe, siquiera

³⁷² BERGSON, H., *Íb.*, págs. 839 y 848.

³⁷³ Cfr. BERGSON, H., *Íb.*, págs. 882-884. Se pueden encontrar ideas y términos que son muy familiares para el lector de las obras que se estudian en este trabajo, por ejemplo: *"Así, pues, el arte, pintura, escultura, poesía o música, no tienen otra misión que apartar los símbolos corrientes, las generalidades convencionales aceptadas por la sociedad, todo en fin, cuanto pone una máscara sobre la realidad, y después de apartada ponernos frente a la realidad misma. Una mala inteligencia sobre este punto ha dado origen a la cuestión de realismo e idealismo en el arte. El arte es una visión más directa de la realidad. Pero esta pureza de percepción implica una ruptura con los convencionalismos, un innato*

filosófica; no existe la convicción de que bajo la apariencia ilusoria de la Naturaleza se oculta una idea pura de la realidad.

En Bergson se observa una transformación del concepto de "realismo", donde la mimesis se lleva a cabo a través de la palabra poética, que posee la capacidad de percibir y plasmar el mundo. En este contexto teórico, el poeta no sólo transmite emociones, sino que debe ser un "hombre de ingenio", que desviándose de las "visiones convencionales", realiza una "trasposición", no ya de "percepciones naturales", es decir, de las que se encuentran en la realidad, sino de **conceptos de la inteligencia**³⁷⁴. Esta teoría puede ponerse en relación con la de Pirandello en dos puntos:

1) Pirandello sustenta su concepto de representación en un alejamiento "irónico" de la mimesis realista, para poner en primer plano la voluntad de irrealidad del artista. Es decir, no pretende fingir haciendo creer que es verdadera su propia creación: rechaza la "immedesimazione" del poeta³⁷⁵.

interés localizado especialmente en el sentido de la conciencia, en suma, una cierta inmaterialidad de la vida, que es lo que siempre se ha llamado idealismo. De modo que podríamos decir, sin jugar de modo alguno con el sentido de las palabras, que el realismo está en la obra cuando el idealismo está en el alma, y que sólo a fuerza de idealidad puede llegarse a estar en contacto con la realidad." (ib. pág. 885).

³⁷⁴ BERGSON, H., *Íb.*, págs. 862-873.

³⁷⁵ Cfr. *L'Umorismo, O.c.*, págs. 90-92.

2) Repetidamente se alude en *L'Umorismo* al aspecto racional de composición poética. El estilo, la fantasía y la inteligencia, como veíamos en el capítulo anterior, son fundamentales en la creación artística, a diferencia de la concepción de la estética idealista.

Volviendo al ensayo de Bergson, encontramos otro fragmento emparentado con la poética de Pirandello:

*"Todo poeta podrá revelarse como hombre de ingenio tan pronto como le venga en gana. Nada tendrá que adquirir para esto, pues al contrario, será preciso que de algo se desprenda. Le bastará dejar que platiquen sus ideas 'sin ningún objeto, por puro placer'. Será suficiente que desate el doble lazo entre sus sentimientos y sus ideas, entre su alma y la vida. Llegará a ser un hombre de ingenio si no aspira a ser poeta por el corazón, limitándose a serlo por la inteligencia."*³⁷⁶

Pirandello no se aparta de esta teoría en *L'Umorismo*; el escritor siciliano advertía la separación entre sentimiento e inteligencia como característica de la creación cómica. Por ese motivo busca un nuevo término para denominar al arte que

³⁷⁶ BERGSON, H., *Íb.*, pág. 863.

une al "advertimiento de lo ridículo" el corazón: la compasión y el sentimiento son la base de la poética pirandelliana, éstos son los únicos que pueden bloquear los efectos de la risa, que anula toda materia cómica, y de este modo transforma la relación entre cómico y trágico.

También Bergson había distinguido los significados de "humor" e "ironía", recogiendo la opinión de otro autor citado por Pirandello, Jean Paul Richter:

- a) La **ironía** finge que lo ideal se identifica con lo real.
- b) El **humor** describe la realidad y después finge que es ideal.

El humor consiste en una transposición de la ironía, es su reverso. Para Bergson tanto la ironía como el humor son formas de la sátira, pero la primera pertenece a la retórica, mientras que el humor es "científico". El punto que más llama la atención de este esquema con relación a Pirandello, es la descripción de la actividad humorística:

"El humor desciende cada vez más hacia lo hondo del mal para anotar sus particularidades, con una indiferencia cada vez más fría. Muchos autores (...) han dicho que el humor gusta de los términos concretos, de los detalles técnicos y de los hechos precisos. Pero de resultar exacto nuestro análisis, no sería este un rasgo accidental del humor, sino su esencia misma. El humorista es un moralista que se encubre bajo el disfraz del sabio, algo así como un anatomista

*que sólo hiciera disecciones para despertar nuestra repugnancia hacia algo, mientras que el humor, en el sentido estricto en que aquí se emplea esta palabra, es verdaderamente una transposición de lo moral a lo científico.*³⁷⁷

No pretendo forzar una comparación entre los conceptos de humorismo de Bergson y Pirandello aplicando el peligroso método de influencias, toda vez que el italiano ya había esbozado su particular teoría en "Un preteso poeta umorista del seculo XIII" (1896), antes de la publicación de *La risa* (1901); pero sí interesa destacar la filiación científica del humorismo en ambos autores y el ámbito moral en el que éste se sitúa.

Los términos de "mal" y "repugnancia" que utiliza Bergson, son demasiado limitados y maniqueos como para llevarlos a la reflexión pirandelliana de la creación poética. Ya se ha dicho que la posición del filósofo francés se inscribe en la tradicional pareja conceptual de bueno-bello. La dialéctica burguesa es rechazada por Pirandello, sin embargo, a pesar de que éste insiste en que el humorista no "tiene un fondo ético"³⁷⁸, en *L'Umorismo* se advierte un moralismo velado bajo el efecto

³⁷⁷ BERGSON, H., *ib.*, pág. 872.

³⁷⁸ En este párrafo se advierte que el componente ético, aunque no es imprescindible para el creador humorista, puede acrecentar el efecto tragicómico, lo cual interesa especialmente a Pirandello: "*L'umorismo non ha affatto bisogno d'un fondo etico, può averlo o non averlo: questo dipende dalla personalità, dall'indole dello scrittore; ma, naturalmente, dall'esserci o del non eserci, l'umorismo prende*

deformante del cómico; éste se insinúa en el sentimiento y la compasión, que desprecia la indiferencia del ironista, porque aspira a entender una materia compleja. Para ello se requiere un método analítico, similar al científico, que hace liberar los demonios del personaje, como diría también Baudelaire³⁷⁹, pero que los esorciza a través de la comprensión. En este proceso consiste la superación moral³⁸⁰ del autor humorista, que poco tiene que ver con la de la dialéctica bergsoniana.

qualità e muta d'effetto, riesce cioè piú o meno amaro, piú o meno aspro, pende piú o meno o verso il tragico o verso il comico, o verso la satira o verso la burla, ecc.", en *L'Umorismo, O.c.*, pág. 115.

³⁷⁹ Para ver la relación Baudelaire-Pirandello y las derivaciones teóricas pirandellianas, cfr. GUGLIELMI, G., "La tradizione del nuovo", en *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica*, Bologna, Il Mulino, 1976, pág. 166 y sgtes.

³⁸⁰ Gloria Gaetano ha observado una dimensión moral en la palabra pirandelliana, que se traduce en un "esteticismo ético" que asume una conciencia dolorosa de la crisis, al hacerse cargo del fracaso de la historia y de la imposibilidad de actuar en un plano ideal. Cfr. GAETANO, G., "Realismo e umorismo in Luigi Pirandello", en *Filologia e Letteratura, Fas. III*, 1964, págs. 304-320.

*** Ironía y hermetismo.**

Tres años más tarde de la publicación del artículo "La ironía" de Pirandello, Ortega titula el sexto capítulo de *El tema de nuestro tiempo*, con este lema significativo: "Dos ironías, o Sócrates o Don Juan". El autor sintetiza en pocos párrafos la historia de la cultura occidental, basando su argumentación en la oposición racionalismo/espontaneidad. Para Ortega la ironía Socrática inaugura una línea racionalista en la cultura que hoy se encuentra agotada puesto que ha descubierto sus propios límites.

He aquí la definición orteguiana de la ironía socrática:

*"El socratismo o racionalismo engendra, por tanto, una vida doble, en la cual lo que no somos espontáneamente -la razón pura- viene a sustituir a lo que verdaderamente somos -la espontaneidad. Tal es el sentido de la ironía socrática. Porque irónico es todo acto en que suplantamos un movimiento primario con otro secundario, y, en lugar de decir lo que pensamos, fingimos pensar lo que decimos."*³⁸¹

³⁸¹ ORTEGA Y GASSET, J., *El tema de nuestro tiempo*, O.c., Vol. III, pág. 177.

La rigidez que impone la razón a la vida primaria y espontánea provoca lo que Ortega denomina "mecanicidad reflexiva"³⁸², término que coincide con el de Bergson y Pirandello. En este planteamiento la ironía tradicional es entendida como un alejamiento racional y abstracto de la vida, la cual, sin embargo, no corresponde enteramente al intelecto, sino que tiene un componente irracional "ilimitado". Así, la ironía impuesta por el espíritu socrático se ha sustentado en un "fanatismo" idealista y en una "fe" ciega en el racionalismo:

"Hacían falta siglos y siglos de fanática exploración racionalista. Cada nuevo descubrimiento de puras ideas aumentaba la fe en las posibilidades ilimitadas de aquel mundo emergente. (...) Hoy vemos claramente que aunque fecundo, fue un error el de Sócrates y los siglos posteriores. La razón pura no puede suplantar a la vida: la cultura del intelecto abstracto no es, frente a la espontánea, otra vida que se baste a sí misma y pueda desalojar a aquélla. 'Es tan sólo una breve isla flotando sobre el mar de la vitalidad primaria'. Lejos de poder sustituir a ésta, tiene que apoyarse en ella, nutrirse de ella como cada uno de los miembros vive del organismo entero."³⁸³

³⁸² *Íb.*, pág. 176.

³⁸³ *Íb.*, pág. 177.

Encontramos de nuevo la comparación orteguiana de la cultura con la biología y los ecos vitalistas del pensamiento nietzscheano, que, por otra parte, se citan a menudo en el ensayo³⁸⁴.

La ironía moderna, a diferencia de la socrática, en lugar de tapar la irracionalidad a través de la razón, sigue el camino contrario, evitando la "ingenuidad primitiva", y ello sólo es posible relativizando la capacidad de la razón, es decir, tomando sus aportaciones como una parte de la vida, pero sin excluir otros elementos:

*"La razón es sólo una forma y función de la vida."*³⁸⁵

Hasta aquí la reflexión está dentro del ámbito filosófico y la relación con las ideas expuestas más arriba parece todavía lejana, pero a continuación encontramos el eslabón que une la argumentación filosófica con la estética:

"Nuestra actitud contiene, pues, una nueva ironía, de signo inverso a la socrática. Mientras Sócrates desconfiaba de lo espontáneo y lo miraba al través

³⁸⁴ Estos puntos, como se recordará, ya han sido tratados en el capítulo anterior: véase la parte I.3.1 y I.3.3.

³⁸⁵ *Íb.*, pág. 178.

*de las normas racionales, el hombre del presente desconfía de la razón y la juzga al través de la espontaneidad. No niega la razón, pero reprime y burla sus intenciones (...) Tal es la ironía irrespetuosa de Don Juan.*³⁸⁶

La argumentación de Ortega procede siempre de lo filosófico a la especificación artística: el ejemplo de ironía contrapuesta (la figura de Don Juan) es burlesco y literario. El único modo de invertir el signo de la ironía racionalista es huir del idealismo en que se mueve, y para ello el nuevo ironista se sirve de la burla. Por eso Ortega dice que el arte moderno ya no puede ser serio.

"El arte joven no se diferencia del tradicional tanto en sus objetos como en el cambio radical de actitud subjetiva ante el arte. El síntoma general del nuevo estilo que transparece en todas sus multiformes manifestaciones, consiste en que el arte ha sido desalojado de la zona "seria" de la vida, ha dejado de ser un centro de gravitación vital.(...) Serio es todo aquello por donde pasa el eje de nuestra existencia. Ahora bien, el arte es incapaz de soportar el peso de nuestra vida. Cuando lo intenta, fracasa, perdiendo su gracia esencial. Si, por el contrario, desplazamos la ocupación estética y del centro de nuestra vida la

³⁸⁶ *Íb.*, pág. 178.

*transferimos a la periferia; si en vez de tomar en serio al arte lo tomamos como lo que es, como un entretenimiento, un juego, una diversión, la obra artística cobrará toda su encantadora reverberación.*³⁸⁷

Estas ideas se repiten en los distintos textos de Ortega de los años veinte, que indudablemente recogen sus impresiones sobre el arte vanguardístico de aquellos años: entre ellos destacan "El diálogo del arte nuevo"(1924) y el capítulo estudiado, "Hermetismo", de *Ideas sobre la novela*, que tendrá poco después una formulación más detallada en *La deshumanización del arte*.

En lo cómico, observa Ortega, el poeta ha encontrado un modo de trasgredir la lógica racionalista, con él consigue relativizar cada una de las perspectivas sobre lo humano, desmitificar los esquemas conceptuales que ahora se descubren insuficientes y parciales. Como veíamos en Pirandello, la ironía incluye sujeto y objeto, se ha radicalizado voluntariamente, con objeto de dar cabida a lo racional y lo espontáneo, a lo serio y lo ridículo. La transposición irónica a partir de ahora será ambigua y equívoca: Ortega reconoce también la ambigüedad de lo cómico, a la que

³⁸⁷ *Íb.*, pág. 194.

ya había aludido en *Meditaciones del Quijote*, al plantear la relación entre burla y dolor en Cervantes³⁸⁸.

En *La deshumanización del arte*, donde hemos visto que se refiere a la comicidad inevitable del arte nuevo, al hablar de la ironía moderna, Ortega bebe de la misma fuente que Pirandello, casi de la misma cita, e interpreta así la ironía schlegeliana:

*"A principios del siglo XIX, un grupo de románticos alemanes dirigido por los Schlegel proclamó la Ironía como la máxima categoría estética y por razones que coinciden con la nueva intención de arte. Este no se justifica si se limita a reproducir la realidad, duplicándola en vano. Su misión es suscitar un irreal horizonte. Para lograr esto no hay otro medio que negar nuestra realidad, colocándonos en este acto por encima de ella. Ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas."*³⁸⁹

También Ortega alude a la farsa del arte, dentro de la cual adquiere su dimensión trascendente, y triunfa sobre sí mismo. Si se pretende salir del juego

³⁸⁸ Cfr. O.c., pág. 360.

³⁸⁹ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 382. Véase en este trabajo el apartado I.3.3 "Ruptura e ironía", donde se indican algunos aspectos que se relacionan con la poética pirandelliana.

irónico, entonces el arte pierde su sentido: por ello es importante tener conciencia de que el arte consiste en una voluntad de ficción y no representa lo verdadero sino lo irreal.

Concluye Ortega con una llamada a la modestia. Ha terminado la época en la que el arte se ocupaba sólo de lo serio, éste ha perdido su dimensión trágica, y en la edad moderna se ha despojado de su "soberbia", de la pretensión de absoluta racionalidad, para demostrar mediante una ironía invertida, que el arte pertenece sólo a la instancia estética, es sólo una ilusión parcial de la realidad.

Así pues, **Ortega coincide con Pirandello en la consideración hermética del arte desde una constitución irónica des-sublimada**, aunque sus ideas se insertan en un marco teórico general, a diferencia de la aplicación poética pirandelliana. El español propone primero una línea "lúdica" del pensamiento filosófico, expresada en su teoría del "raciovitalismo"³⁹⁰, que se aplica después al campo de la estética. Ya en plena madurez, al escribir *La idea de principio en Leibniz* (1947), Ortega titula uno de sus capítulos más brillantes "El lado jovial de la filosofía", donde jovial debe entenderse -como es costumbre en Ortega- atendiendo al

³⁹⁰ No podemos aquí exponer todas las implicaciones de la famosa teoría orteguiana de la "razón vital", sin embargo interesa señalar brevemente que se trata de un concepto basado en la inversión de la relación típica del racionalismo occidental: el hombre no existe porque piensa, sino que piensa porque existe, por tanto la cultura o la filosofía tienen su "verdad" radical en lo prefilosófico, es decir, en la vida. Este vitalismo no niega la razón, sino que la redefine y completa con la circunstancia.

Para ver más detenidamente este aspecto de la filosofía de Ortega, véase el libro de Pedro CERREZO GALÁN, *La voluntad de aventura, O.c.*, especialmente págs. 113-130 y 376-394.

significado etimológico de "jovialidad": el "tono vital", propio de "Jove", que debe mantener el pensador:

*"Esta acertada colocación de la filosofía en el nivel de la tonalidad humoral que le es propia, importa mucho. Si la tomamos sólo patéticamente, como a la religión atañe, estamos perdidos porque entonces perderemos "la libertad de espíritu", la audacia y la alegría acrobática sin las cuales no es posible teorizar. Mi idea es pues, que el tono adecuado al filosofar, no es la abrumadora seriedad de la vida, sino la alciónica jovialidad del deporte, del juego."*³⁹¹

Tanto el título como el fragmento recuerdan la terminología nitzscheana y dionisiaca. La interpretación "humoral" y meramente teórica de la filosofía, constituye una clave indiscutible para la apertura del pensamiento y del arte hacia la "representación lúdica" del hecho vital, contrapuesta a la puramente racionalista e idealista. El pensador duda, teoriza y juega en un constante ensayo interpretativo³⁹².

³⁹¹ ORTEGA Y GASSET, J., *La idea del principio de Leibniz*, O.c., Vol. VIII, pág. 166.

³⁹² A este respecto es interesantísima la relación que establece Lukács entre "ensayo" e "ironía", después de situar al ensayo entre la filosofía y la literatura, añade: *"El ensayo es, necesariamente una obra irónica de dos dimensiones. Parece tratar de tal o tal libro, de tal o tal personaje o realidad concreta; hecho, libro, personaje o realidad no son sino ocasiones que permiten al autor plantear, en el plano conceptual, los problemas fundamentales de la existencia humana. Pero por eso mismo, todas esas formas representan para el ensayista realidades privilegiadas y en parte positivas."* LUKÁCS, G., "Sobre la esencia y forma en el ensayo", O.c. pág. 161.

Lo sostenido por Lukács coincide con las ideas sobre el ensayo de Ortega, expuestas en *Meditaciones*, O.c., por lo cual Martínez Ripoll en su tesis doctoral: *Teoría Literaria de Ortega y Gasset*,

Ello no constituye una frivolidad de la filosofía, sino que precisamente ahí radica su profundidad, y en este sentido el perspectivismo orteguiano tiene un fondo ético, como en la poética de Pirandello, puesto que responde a una necesidad, la de su propia "circunstancia".

No es extraño que Ortega aplique el humorismo a su filosofía (aunque había rechazado este término en *Meditaciones del Quijote*³⁹³), cuando ilustres contemporáneos suyos se ocupaban también del "humorismo". Gómez de la Serna lo define, no como un estilo, sino como "una actitud frente a la vida" que no está premeditada, sino que surge ante los contrastes de la vida, en la que se mezclan los extremos del dolor y la alegría, por eso:

O.c., apunta la hipótesis de que Ortega hubiese leído tempranamente la obra de Lukács, a través de la suscripción a la revista *Logos*; cfr. Íb. pág.233.

Así mismo, Giancarlo Mazzacurati ha visto una coincidencia entre las teorías de Lukács en su primera fase, entre 1905-1920, y la poética de Pirandello: "*Il saggio sull'umorismo y la coeva raccolta di saggi 'L'anima e le forme' sembrano emmergere da un sostrato comune (...) Il confronto tra la presente miseria delle forme e gli orizzonti ideali delle 'Kulturs' chiuse nel raggio degli antichi regimi pre-borghesi; e per il dominio proporzionale che vi esercita la funzione ironica.*" MAZZACURATI, G., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bolonia, Il Mulino, 1987, pág. 215.

³⁹³ Cfr. "La Tragicomedia": "*El género novelesco es, sin duda, cómico. No digamos que humorístico, porque bajo el manto del humorismo se esconden muchas vanidades.*", en *Meditaciones*, O.c., pág. 397.

Tanto Pirandello como Ortega advierten la dificultad en el manejo de términos para definir lo cómico; frecuentemente encontramos un uso indiscriminado de "humorismo, cómico, ironía, sátira y grotesco", palabras que incluso se mezclan en algunos pasajes de *L'Umorismo*, a pesar de los esfuerzos de Pirandello por diferenciarlas. Este hecho es un índice claro de que la recuperación de la línea cómica por parte del arte moderno, se encuentra con la falta de una teoría del mismo y sólo puede echar mano de la praxis de los escritores cómicos anteriores y de algunos esquemas retóricos insuficientes. Por eso los autores se empeñan en reorientar el cómico a partir de la transformación del concepto filosófico de ironía, así la burla adquiere un significado humanístico.

*"El humorista tiene por suya la máxima de que 'la vida es una cosa tan seria que hay que tomarla en broma'. Por eso el exceso de tristeza llega a reír revelándose así que la superación del dolor es la risa."*³⁹⁴

Los términos de esta definición también son familiares para nosotros, "la superación del dolor a través de la risa", la disolución de lo trágico a través de lo cómico, que triunfa incluso sobre sí mismo... Más adelante, Gómez de la Serna distinguirá entre el humorismo y lo burlesco, que ha desprestigiado al primero y entre lo cómico y lo sofisticado, que la sociedad identifica para cargar con una significación negativa a la farsa, por el mero hecho de ser una pretendida ficción; son de nuevo, los mismos temas que ya hemos visto, casi con la misma formulación. El origen de esta "nueva actitud ante la vida" es la consecuencia de la caída de lo trágico, que ha permitido contemplar desde abajo, otros aspectos de la realidad:

³⁹⁴ GOMEZ DE LA SERNA, R., *Automoribundia*, Madrid, Guadarrama, 1974, pág. 652.

En este mismo volumen Gómez de la Serna describe, con su extraordinario génio humorístico, las primeras reuniones de la Revista de Occidente y la figura de Ortega y Gasset al frente; es muy interesante observar a Ortega bajo esta óptica jovial que disuelve la seriedad académica de la sociedad burguesa de entonces: "Ortega, que aplica la brújula de su nariz a cada conversación mientras olfatea los lejanos horizontes percibiendo la caza lejana, ofrece pastas con levadura de pensamientos y con el piñón de una frase amable".(Ib. pág. 431).

"La naturaleza lleva la burla en sí misma -como una hormona- y no para ciertas ocasiones sino para siempre, como cosa congénita. Si a la naturaleza le diese sólo por la tragedia ya no existiría la humanidad.

El dolor tiene que descansar."³⁹⁵

Así pues, arte, filosofía y vida toman un signo cómico ante la crisis idealista. La ironía invade el proceso artístico tanto en la forma teórica como en la retórica³⁹⁶, y asume la distancia con respecto a la verdad o verdades; ésta es una garantía de su carácter libre y gratuito, no referencial, de su "ensayismo", en el sentido en que es una prueba o hipótesis.

Finalmente se puede deducir que los conceptos de ironía moderna que hemos repasado en Ortega y Pirandello, **tras constatar la bipolaridad trágico/cómico, a la que nos referíamos al principio, la trasforman desde una relación de contraste a una de circularidad.** La ironía destruye mediante su crítica radical, tanto lo serio como lo ridículo, de forma que ambos quedan unidos inseparablemente.

³⁹⁵ *Íb.*, pág. 653-654.

³⁹⁶ Cfr. el trabajo de Franco MUSARRA, "L'ironia come forza generativa in Pirandello", en AA.VV. *Luigi Pirandello. Poetica e presenza. Atti del Convegno delle Università di Lovanio ed Anversa*, Roma, Leuven University Press. Bulzoni, 1987, págs. 217-238; Musarra estudia la ironía como elemento conformador del discurso persuasivo de Pirandello, distinguiendo tres niveles de contraste: 1) temático; 2) de la recepción inmediata; 3) de la génesis compositiva; la ironía atraviesa pues todo el proceso creador.

Lo cómico aporta al carácter analítico de la ironía filosófica, su estructura de "desorientación", que responde a la falta de un plan y a su naturaleza anárquica. A lo largo de la historia el contraste entre trágico y cómico había propiciado un tono elevado en el primero y otro vulgar en el segundo, como consecuencia en lo cómico se había ido acumulando una larga serie de atributos negativos que encarnaban el pavor y el desprecio hacia criaturas o discursos marginales. En el arte moderno, sin embargo, los aspectos marginales, miserables y subversivos de lo cómico de los que hablaba Bachtin, se ligan al trágico; no en una superposición, sino formando una simbiosis homogénea. Al no existir un término externo de contraste, se produce, con la ironía, un reiterado retorno a los mismos tramos del proceso: la dialéctica se hace circular, y la trasgresión es engullida en sí misma sin posibilidad de fuga.

A propósito de *Il fu Mattia Pascal*, Giancarlo Mazzacurati escribe:

"(...) nell'alienazione e nella falsa coscienza, un itinerario circolare rappresenta la vanificazione di ogni moto sotto la forma di sublimazione umoristica di una circolarità, che serra le proprie spire quanto più il protagonista si illude di essere in fuga."³⁹⁷

³⁹⁷ MAZZACURATI, G., *Pirandello nel romanzo europeo*, O.c., pág. 216.

La comicidad moderna supera la risa misma, su propósito por tanto **no se queda en el campo de la comedia**, la intención lúdica, liberadora o jocosa está forzada por la entrada de la ficción en la vida, por la falsedad de la propia realidad. Así, llevando hasta sus últimas consecuencias las contradicciones planteadas, **lo cómico se transforma en gnoseología y el arte adquiere un carácter simbólico y alegórico**³⁹⁸.

³⁹⁸ La capacidad simbólica y alegórica de la obra moderna, ha sido estudiada ampliamente en Pirandello. Veremos parte de esta bibliografía más adelante, por tanto omito las citas por ahora, aunque dejo abierto aquí el problema.

II.2 Belleza, verdad y realidad.

No se pretende ahora analizar la enjundiosa trayectoria de los conceptos de "mímesis" y "verosimilitud", que ha sido tema central de la reflexión estética desde la poética de Aristóteles. Nos limitaremos a dar una aproximación sincrónica del tratamiento de **belleza, verdad y realidad** en las obras de Ortega y Pirandello, en las cuales estos conceptos se trasforman al compás de la aplicación del ejercicio irónico, emparentándose con la actitud de otros escritores europeos, como Robert Musil, Carlo Michelstaëdter o Thomas Mann.

** El problema de la historia.*

El avance de la crisis racionalista hace cada vez más fuerte en la Europa de entreguerras la idea de que el conocimiento no sólo es contenido, sino también un "acto vital"; esta concepción transforma en primer lugar el significado de realidad y, como consecuencia el de verdad filosófica y el de belleza estética. Las críticas al "imperialismo de la razón" son explícitas en los textos de Ortega. En 1923 escribe estas palabras:

"El culturalismo es un cristianismo sin Dios. Los atributos de esta soberana realidad -Bondad, Verdad, Belleza- han sido desarticulados, desmontados de la persona divina, y, una vez sueltos, se les ha deificado."³⁹⁹

Lo que Ortega denomina "culturalismo" se refiere a la herencia de la filosofía alemana, desde Kant hasta el principio del siglo XX. Según Ortega, en este periodo el pensamiento puede compararse a la teología medieval, ya que en su visión rígida de la cultura ha sustituido con su lógica los conceptos religiosos de otrora:

"Ha habido sólo una suplantación de entidades, y donde el viejo pensador cristiano decía Dios, el contemporáneo alemán dice 'Idea' (Hegel), 'Primado de la Razón Práctica' (Kant-Fichte) o 'Cultura' (Cohen, Windelband, Rickert)."⁴⁰⁰

Ante este primado racional que ha sublimado la cultura por encima de la vida, Ortega propone el "tema de nuestro tiempo": buscar el sentido de la vida en la vida misma, y para ello hay que asumir que el hombre "asiste a la crisis más radical de la

³⁹⁹ ORTEGA Y GASSET, J., *El tema de nuestro tiempo*, O.c., pág. 185.

⁴⁰⁰ *Íb.*, pág. 186.

historia moderna"; pretende por tanto redefinir la cultura desde la vida, para lo cual hay también que reconstruir el **concepto de historia**.

En la base del debate sobre la historia⁴⁰¹ orteguiano, se descubre siempre la figura de Hegel. En 1928, unos meses antes de la primera edición en castellano de la *Filosofía de la Historia* de Hegel, traducida y prologada por Ortega y publicada ese mismo año en *La Revista de Occidente*, el autor daba una interpretación crítica a la obra del pensador alemán, en el artículo titulado "Hegel y América"; allí se advierte la admiración de Ortega por las estructuras lógicas hegelianas. A mi juicio, no debe olvidarse que la interpretación de la historia en el pensamiento orteguiano no se opone a la filosofía hegeliana, sino que desarrolla sus presupuestos, hallando en el proceso una limitación: la aportación de Hegel que Ortega considera genial es la de haber concebido la historia como "res gestae", como un análisis de la "cosa", no como

⁴⁰¹ Ya se ha mencionado más arriba la importancia del concepto de "historia" en el pensamiento de Ortega; si echamos un vistazo a su obra, veremos enseguida que toda ella está jalonada de escritos con tema histórico. En efecto, la idea de "progreso cultural" solamente puede entenderse a través de la Historia, que es el ámbito donde se desarrolla una noción pura de verdad, de conglomerado de las distintas perspectivas. Citamos a continuación una serie más completa de títulos que se refieren al concepto de historia: *Una polémica*: "La visión de la historia" (artículo publ. en 1910); *Arte de este mundo y el otro*: "IV. El hombre primitivo, V. El hombre clásico, VI. El hombre oriental, VII. El hombre mediterráneo, VIII. El hombre gótico" (1911); *Meditaciones del Quijote*: "El mito, fermento de la historia" (1914); *Temas de viaje*: "Historia y geografía" (1925); "Interpretación bélica de la historia" (artículo, 1925); *El espectador*: "Hegel y América" (1928); *El tema de nuestro tiempo*: "La idea de las generaciones" (1923); *Las Atlántidas*: "El sentido histórico", "Dinámica del tiempo" (1924); *La rebelión de las masas*: "Primitivismo e historia" (1929); *En torno a Galileo*: "Galileo en la historia", "Estructura en la vida, sustancia de la historia", "La idea de generación" (1933); *Historia como sistema* (1934); *Del Imperio Romano*; *Sobre la razón histórica* (1940); *Una interpretación de la Historia Universal* (1948). Además del estudio sobre el sentido histórico de la teoría de Einstein, el prólogo a la *Historia de la Filosofía* de Vorländer, prólogo a la *Historia de la Filosofía* de Bréhier y el prólogo a la *Filosofía de la Historia* de Hegel.

mera reflexión metodológica o historiográfica⁴⁰². Sin embargo, a la argumentación de Ortega le molesta la exageración del ideal en el sistema lógico de Hegel.

*"Resulta, pues, que para Hegel la última realidad del universo es por sí evolución y progreso; consecuentemente que lo cósmico es, desde luego histórico. Sólo que la expresión propia de aquella evolución absoluta es la cadena de la 'Lógica', la cual es una historia sin tiempo."*⁴⁰³

La pretensión de conocer el espíritu humano a través de la ordenación de las sucesivas edades, entendidas como "estadios absolutos", sin que ello suponga la invalidez de las épocas anteriores, es sin embargo **ideal**, en sentido negativo, por los siguientes motivos:

⁴⁰² Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., "La *Filosofía de la Historia* de Hegel y la Historiología" en *Lecciones de 'Filosofía de la Historia' de Hegel y la Historiología*, Edc. José Gaos, Madrid, Alianza, 1982 (1ª ed. 1975). Ortega salva algunos valores de la teoría hegeliana, como puntos de referencia para el necesario desarrollo del concepto de historia, especialmente la aplicación de la lógica a la realidad histórica, concebida como un conjunto de datos variables junto a un "núcleo de ingredientes invariables": "Hay tantas lógicas como regiones objetivas. Según esto, es la materia o tema del pensamiento, quien, a la par, se constituye en su norma o principio. En suma, pensamos con las cosas.

A mi juicio esta fue la gran averiguación de Hegel. ¿Cómo no se ha entrevisto nunca, por debajo de la realización que el sistema de Hegel proporciona a ese descubrimiento -y que es, sin duda, manca-, el brillo de esa magnífica verdad? 'La razón, de la cual se ha dicho que rige el mundo, es una palabra tan indeterminada como la de Providencia. Se habla siempre de la razón (logos), sin saber indicar cual sea su indeterminación, cuál sea el criterio según el cual podemos juzgar si algo es racional o irracional. La razón determinada es la cosa'". Íb. pág. 30 (la cita entrecomillada por Ortega es de Hegel, pág. 57 de la edición referida).

⁴⁰³ ORTEGA Y GASSET, J., "Hegel y América", en *Obras Completas, O.c., Vol. II*, pág. 564.

a) Porque la edad moderna no se cree el "presente definitivo" desde el que escrutar las épocas pasadas. (Ortega califica esta pretensión de "optimista" e "ingenua").

b) Porque excluye el futuro, y con él, los cambios que éste pueda aportar a la interpretación del momento presente. En efecto, aceptar la relatividad de la verdad implica en Hegel, el escepticismo⁴⁰⁴, lo cual sería una contradicción lógica. Por eso dice Ortega, que en Hegel la unión de lo temporal y de lo eterno no están resueltos, y este es el tema que más le interesa al hombre moderno⁴⁰⁵.

El sistema de Hegel está cerrado, "taponado" por su aspiración a una idea de la historia perfecta y absoluta, así pues, la grandeza arquitectónica del sistema encierra también su propia limitación:

*"Es un pensamiento de faraón, que mira el hormiguero de trabajadores afanados en construir su pirámide."*⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Recuérdese que ésta era la crítica de Hegel a la ironía romántica: si el ironista acepta la contradicción, relativizando la verdad, entonces se anula el valor de la misma, y se concluye el proceso artístico en un subjetivismo escéptico.

⁴⁰⁵ Cfr. *Íb.*, pág. 566.

⁴⁰⁶ *Íb.*, pág. 566.

La concepción de la historia de Pirandello, que no tiene un desarrollo teórico comparable al de Ortega, puede rastrearse, sin embargo, en el contenido de sus obras. Para el autor siciliano, el problema debe ser encuadrado a partir del determinismo que se refleja en las obras de Verga y De Roberto: los llamados "escritores veristas sicilianos", entre los que se cuenta el propio Pirandello, llevan a sus novelas la idea de **historia como fatalidad**; la realidad no puede cambiar y su inmovilidad aplasta cualquier intento de ilusión o progreso. A esto se añade la desilusión por el fracaso político después de la unificación de Italia, y la admiración por el concepto de historia de Manzoni⁴⁰⁷. Pirandello no se recuperará de este pesimismo ni siquiera en la época de madurez.

Mientras Croce advierte un progreso de la historia, que llevará a la burguesía italiana hacia la liberación social, Pirandello rechaza el conformismo social, y se ocupa de la relación dramática entre el individuo y la sociedad: este es el caso de *L'Esclusa* (1901) o *Il turno* (1902), y también de su gran novela humorística, *Il fu Mattia Pascal* (1904).

⁴⁰⁷ Recuérdese que la visión de la historia de Manzoni, sobre todo en las tragedias, es fundamentalmente pesimista: el final de *Adelchi* (1822) es una elegía sobre las terribles fuerzas que mueven al hombre a lo largo del tiempo. Aunque más tarde la concepción histórica manzoniana se transforma y llega al providencialismo de *I promesi sposi*. Pirandello demuestra su admiración hacia Manzoni a lo largo de *L'Umorismo* (cfr. O.c., págs 147-148) y además a propósito de este tema escribió: "Quattro circostanza contribuiscono a rendere l'opera del Manzoni così eccellente. Prima che egli è uno storico insigne. Da questa dote deriva una dignità, una solidità che elevano l'opera sua sopra a tutte quelle che noi comunemente comprendiamo sotto il nome di romanzi.", en "Foglietti", *Saggi ... O.c.*, pág. 1267. La última parte del texto, seguramente, se refiere a la concepción manzoniana de novela: mitad historia y mitad invención.

Según Gloria Galeano, frente al idealismo hegeliano, y al mismo tiempo en pugna con el propio positivismo, Pirandello rechaza el historicismo y declara el triunfo de un pesimismo relativístico:

"La sua concezione del mondo e della storia è piuttosto vicina a quella degli spiritualisti italiani del tempo come il Serra, il Rensi, il Tilgher (...) Attraverso l'esperienza del romanzo storico, Pirandello chiarisce a se stesso l'impossibilità di considerare la storia come un tutto organico regolato dalla razionalità; ricupera alla sua coscienza tutto un mondo di tradizioni sentimentali e di ricordi; precisa quella intuizione relativistica della vita."⁴⁰⁸

También aquí vemos que la instancia racional no es suficiente para comprender la relación del hombre con la realidad histórica. Pero quizá donde mejor se aprecia la idea de historia en Pirandello, es en su propia novela histórica *I vecchi e i giovani* (1909-1913): *"Amarissimo e popoloso romanzo, ov'è racchiuso il dramma della mia generazione."*⁴⁰⁹ La novela presenta un vasto panorama histórico situado en el

⁴⁰⁸ GAETANO, G., "Realismo e umorismo di Pirandello", O.c., págs. 307 y 309. Sobre la devaluación de la idea de historia en Pirandello, véase también SALINARI, C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, O.c., pág. 249 y sgtes.

⁴⁰⁹ PIRANDELLO, L., "Pagine autobiografiche" en *Saggi...O.c.*, pág. 1288. Véase a propósito del tema histórico el capítulo titulado "L'illusione storica: 'I vecchi e i giovani'", en BORSELLINO, N., *Ritrato di Pirandello*, Bari, Laterza, 1983, págs. 49-52.

periodo de los "Fasci siciliani", que tiene parte de biográfico; el fracaso del movimiento "Risorgimentale", que era símbolo del progreso social, produce una honda desilusión histórica y cultural.

La dificultad del problema histórico en Pirandello radica, como veíamos también en Ortega, en que debe ser entendido como un concepto dinámico y complejo, al que no le bastan las herramientas racionales del idealismo o del positivismo. Sin embargo, a diferencia de Ortega, Pirandello mantiene una actitud pesimista frente a la historia, los elementos variables superan a los eternos, hasta el punto de hacer refugiarse al individuo en el interior de su personalidad. Esto puede verse claramente en las páginas de *L'Umorismo*:

"Non c'è uomo, osservò Pascal, che differisca più da un altro che da sè stesso nella successione del tempo.

La semplicità dell'anima contraddice al concetto storico dell'anima umana. La sua vita è equilibrio mobile; è un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee; un fluttuare incessante fra termini contraddittorii, e un oscillare fra poli opposti, come la speranza e la paura, il vero e il falso, il bello e il brutto, il giusto e l'ingiusto e via dicendo. (...) Questa lotta di ricordi, di speranze, di

presentimenti, di percezioni, d'idealità, può raffigurarsi come una lotta d'anime fra di loro, che si contrastino il dominio definitivo e pieno della personalità."⁴¹⁰

Obsérvese cómo la argumentación de Pirandello tiene el punto de partida en la instancia temporal; cada momento que pasa hace que el espíritu cambie, y ante esta evidencia, el concepto ideal de alma, es decir, el histórico, entra en crisis, "se contradice". Hasta aquí, la deducción es paralela a la de la crítica orteguiana, pero después a Pirandello ya no le interesa el perspectivismo cultural, sino que recorre la vía del espíritu individual, y en ella instalará a sus personajes humorísticos.

*** La verdad filosófica.**

La nueva "conciencia de la historia" relativiza todos los conceptos absolutos del pensamiento, y los sitúa dentro de una estructura abierta. Una vez planteado el problema general, es decir, el de hacer compatible la inmutabilidad de la verdad filosófica con la coexistencia de hechos, ideas y épocas variables a lo largo de la historia; Ortega desarrolla un perspectivismo que no renuncia ni a la trascendencia de la verdad, ni a la esencia cambiante de la vida, y que se fundamenta en la doctrina del

⁴¹⁰ *Íb.*, pág. 159.

"punto de vista", que ya estaba esbozada en *Meditaciones del Quijote* y, de forma más explícita, en *Verdad y perspectiva*(1916):

"Desde este Escorial, riguroso imperio de la piedra y la geometría, donde he asentado mi alma, veo en primer término el curvo brazo ciclópeo que extiende hacia Madrid la sierra del Guadarrama. El hombre de Segovia, desde su tierra roja, divisa la vertiente opuesta. ¿Tendría sentido que disputásemos los dos sobre cuál de ambas visiones es la verdadera? Ambas lo son ciertamente por ser distintas. Si la sierra materna fuera una ficción, o una abstracción, o una alucinación, podrían coincidir la pupila del espectador segoviano y la mía. Pero la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo. Aquélla y este son correlativos, y como no se puede inventar la realidad, tampoco puede fingirse el punto de vista.

La verdad, lo real, el universo, la vida -como queráis llamarlo- se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo."⁴¹¹

⁴¹¹ ORTEGA Y GASSET, J., "Verdad y perspectiva", en *El espectador, Obras Completas, O.c., Vol. II*, pág. 19.

En este fragmento que sirve de pórtico a los volúmenes de *El espectador* - donde aparece con frecuencia la idea de perspectivismo-, la realidad se identifica con la verdad, y se encuentra fuera del individuo. La "fatalidad" de la que habla Ortega, de carácter muy distinto a la pirandelliana, consiste en que ese "universo" externo sólo puede llegar al individuo a través de una óptica, de una visión limitada; y así, la verdad absoluta, que en la vida se encuentra infinitamente fragmentada, será la suma de todos los puntos de vista; en este sentido Ortega hace suya la máxima de Goethe: "*Sólo entre todos los hombres llega a ser vivido lo Humano*".⁴¹²

Antonio Rodríguez Huéscar, en un trabajo clásico para los estudios orteguianos, el titulado *Perspectiva y verdad*, sintetiza los aspectos fundamentales del concepto de "verdad" en Ortega, que podemos dividir en cuatro puntos:

(1) Al contrario de lo que pensaba el relativismo escéptico y el racionalismo, para Ortega, el punto de vista del individuo no es falso, sino que es el único verdadero. (2) Al mismo tiempo, la verdad tiene una validez universal, y esto es posible porque la perspectiva organiza la realidad, y sólo se representa a través de un punto de vista.

(3) La verdad apreciada por un punto de vista individual, aunque es distinta de otros puntos de vista, tiene en sí misma un valor universal y sobretemporal. El

⁴¹² *Íb.*, pág. 19.

descubrimiento y valor de la verdad son cambiantes y dependen de la perspectiva, pero las verdades halladas en dicho proceso son "afines" y atemporales.

(4) De este modo la razón pura es sustituida por la "razón viviente o histórica". Por ello Ortega critica la concepción racionalista de la verdad, que considera simplista y antihistórica.⁴¹³

El pensamiento de Pirandello con respecto a la verdad filosófica rezuma un espiritualismo bien distinto. La búsqueda de la verdad se desplaza hacia el individuo, pero no para seleccionar, en su perspectiva particular, una verdad supratemporal, sino para advertir que la idea de verdad es una trampa, una mentira burlesca:

"Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poichè abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché, né da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria.

Chi ha capito il giuoco, non riesce piú a ingannarsi; ma chi non riesce piú a ingannarsi, non può piú prendere né gusto né piacere alla vita. Così è."⁴¹⁴

⁴¹³ Cfr. RODRÍGUEZ HUÉSCAR, A., *Perspectiva y verdad. El problema de la verdad en Ortega*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, págs. 133-146.

⁴¹⁴ PIRANDELLO, L., "Lettera autobiografica", en *Saggi... O.c.*, pág. 1286.

Se observa que la constatación de que la realidad es distinta para cada uno, anula su valor: la fragmentación de la verdad obliga al hombre a rellenar sus discontinuidades con la ilusión ideal, en esto consiste la vida humana (su destino), detrás de la cual se oculta el vacío. Por tanto, aunque el planteamiento inicial es paralelo al de Ortega, es decir, ambos critican el concepto de verdad dogmático y sitúan la verdad en una estructura temporal-perspectivística, sin embargo, a Pirandello le interesa indagar el mundo en que vive desde su identidad humana, y así pone al descubierto las contradicciones y la irracionalidad de una personalidad escindida, que imposibilita el acceso a cualquier tipo de verdad objetiva.

En Pirandello **la verdad no existe**, ésta es la única verdad radical, "così è". Recuérdese el cuento "La verità"(1915), donde la puesta en claro de la **verdad -del adulterio-, desde el punto de vista de Tarará**, desencadena la catástrofe, ya que aquella es inoperante; la moraleja del cuento pone de relieve que la mentira es preferible a aceptar una realidad social injusta⁴¹⁵.

En *L'Umorismo* se advierte más claramente que la verdad externa, la del mundo objetivo, no está ligada al individuo, por eso es ajena a los intereses del hombre y de ahí nace la necesidad de la ficción, de la máscara:

⁴¹⁵ Cfr. PIRANDELLO, L., *Novelle per un anno*, Vol. I., Milán, Mondadori, 1956, ed. 1986, págs. 655-662.

*"E niente è vero! Vero il mare, sí, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: 'bello, buono, grazioso, generoso, infelice, ecc, ecc."*⁴¹⁶

Pascuale Tuscano advierte que en Pirandello la ausencia de la verdad provoca una conciencia precaria:

*"Intanto, egli è persuaso che il vero in sé non esiste. Per lui esiste l'individuo, stretto e costretto, nella morsa dell'ipocresia dei rapporti sociali, angosciato, e come attonito, da una solitudine senza scampo. È all'individuo che egli ora si rivolge per indagare la sua pena e la sua inquietudine esistenziale, senza presumere di trovarne le motivazioni, che rientrano nel gioco delle incoerenze, delle apparenze, degli atteggiamenti fittizi di cui la vita è intessuta."*⁴¹⁷

Dos cosas se pueden deducir de este acertado análisis:

⁴¹⁶ *Íb.*, pág. 161.

⁴¹⁷ TUSCANO, P., "Pirandello: dal vero alla verità", en *Critica Letteraria*, nº 49, Fas. IV, 1985, pág. 706.

-En primer lugar que Pirandello, centrando el planteamiento de la verdad en el individuo, opone a continuación, "verità" a "menzogna" o a hipocresía. De este modo, construye el concepto sobre un contraste radical, lo cual es característico en este autor⁴¹⁸, logrando así aniquilar el concepto mismo. Esta misma oposición se encuentra en *La persuasione e la retorica*, de Carlo Michelstaëdtter, donde la vida humana se ve impedida para alcanzar la verdad, la autenticidad de las cosas, a causa de la inautenticidad del lenguaje de la retórica.

-En segundo lugar, que las causas que han provocado esta crisis de la verdad individual, pertenecen a lo irracional, a una incoherencia insondable. Parte del concepto queda ubicado en el misterio de la vida, por eso muchos estudiosos califican a Pirandello de intuicionista.

Otros escritores europeos desarrollan contemporaneamente esta idea; el ejemplo más claro es Robert Musil, que considera que el ser humano debe ser analizado en su totalidad, y no sólo en aquello más fácilmente conceptualizable, sino que debe aplicarse "...la lógica de lo analógico y lo irracional..."; la fascinación por lo más oscuro y desconocido es patente ya en *Las tribulaciones del estudiante Törless*, y

⁴¹⁸ Recuérdese lo que se ha dicho en el apartado anterior a propósito de la construcción irónica de la argumentación en Pirandello. Cfr. MUSARRA, F., "La ironia come forza generativa in Pirandello", en *O.c.*, pág. 220.

también es abordado por Thomas Mann⁴¹⁹. Lo irracional, que ya hemos visto desde el punto de vista de lo cómico, será el centro de las nuevas investigaciones psicológicas.

Para Ortega, la limitación de la perspectiva hace complejo el concepto de verdad, pero ésta no deja de ser posible y real. Sin embargo, en Pirandello la única verdad objetiva se encuentra en la vida del arte.

*** El arte y la realidad.**

En una reciente aportación crítica para la redefinición del llamado "Decadentismo", Giuliano Ladolfi escribe:

*"Dal rifiuto della ragione e dei metodi, che su di essa si appoggiavano, deriva in arte le adozioni di strumenti irrazionali, anzi l'arte stessa si propone come 'la più autentica forma di conoscenza', l'unica in grado, forse, di raggiungere il noumeno."*⁴²⁰

⁴¹⁹ Véase el interesantísimo estudio de Rafael GARCÍA ALONSO, *Ensayos sobre literatura filosófica, Simmel, Musil, Rilke, Kraus, Benjamin, Roth*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1995. La cita de Musil está tomada de este texto, pág. 38. Consúltese también la obra de HARRISON, *Essayism. Conrad, Musil, Pirandello*, O.c.

⁴²⁰ LADOLFI, G., "Proposta di interpretazione del Decadentismo", en *Otto/novecento*, n°2, marzo-abril, 1995, pág. 148. El artículo presenta un panorama crítico sobre el tema y un replanteamiento teórico basado en las motivaciones históricas de la crisis y las vías de solución avanzadas por los escritores decadentes, desde Pirandello a Wittgenstein, pasando por Baudelaire y Mallarmé entre otros.

Ciertamente no nos parece que ésta sea una propuesta original del Decadentismo; a lo largo de la historia, especialmente durante el romanticismo, numerosas poéticas han repetido esto mismo, insistiendo en la trascendencia del arte. Sin embargo, la orientación es nueva, y se divide en dos vías de solución a la crisis iniciada, según Ladolfi, en el periodo Barroco: a) el intuicionismo, que adopta instrumentos irracionales; b) el experimentalismo, que rechaza la mimesis fenomenológica y busca en las vanguardias, sistemas alternativos de representación.

Pirandello, según lo ya expuesto, pertenecería al primer grupo, dada su aversión a las vanguardias y debido a la representación realista de sus obras. Sin embargo, en el "realismo" de Pirandello, hay mucho de experimentalismo, y de trasgresión de lo fenomenológico, por tanto este esquema queda demasiado estrecho e insuficiente para este autor.

Lo que interesa destacar es que el perspectivismo pirandelliano, que niega el valor de la verdad, se refugia en el arte, como una forma de "engaño y de placer". Éste además, en su instancia de farsa, de ilusión, encierra una idea de verdad, aunque ésta sea precaria y amarga, puesto que fija en su forma irónica una conciencia triste de lo real, por eso hemos apuntado más arriba, que puede hablarse de un simbolismo, o alegoría en el discurso pirandelliano.

Tanto Pirandello como Ortega rechazan el simbolismo. En el artículo titulado "Neo-idealismo"(1896), Pirandello arremete contra los poetas nuevos que pretenden tener un sistema:

"(...) Essi si son chiamati 'simbolisti e neo-idealisti'(...) debbono mostrar d'avere il cocomero in corpo d'un simbolo qualsiasi, anzi d'un qualche simbolo, come dicono loro.(...) Questi nuovi sacerdoti dell'arte e della bellezza pura fanno benissimo, meglio di voi e di me, che il simbolo si rivela e s'impone per virtù intrinseca, sostanziale e congenita della concezione, e non per la estrinseca e apparente della forma e della volontà dell'artista; ma, buon Dio, se mostrassero di saper questo allora in che consisterebbe la loro novità?"⁴²¹

Se notará que la crítica hacia el simbolismo, tiene la misma base que la que hace de la retórica; el autor rechaza el experimentalismo, que practicaban muchos de los escritores contemporáneos⁴²², por considerarlo un artificio injustificado, como un

⁴²¹ PIRANDELLO, L., "Neo-idealismo", en *Saggi ... O.c.*, págs. 920-921. El subrayado es mío.

⁴²² En el texto del que se ha extraído la cita, se menciona entre otros a D'Annunzio, tantas veces comparado por su prosa modernista, con el escritor al que se refiere Ortega, Valle Inclán. En el prólogo a la edición de las *Novelle per un anno*, Corrado Alvaro relata una anécdota a propósito de la relación con los escritores estetizantes: Pirandello recibió como regalo de D'Annunzio, una caja de cigarrillos, detalle que él apreció, pero no pudo fumarse ninguno porque estaban fuertemente perfumados, olían a rosas (ib. pág. 20). ¿No es este un episodio representativo o "simbólico"?

gusto por la preciosidad y por la belleza de las imágenes, que sin embargo es ajeno a la concepción estética. Pero admite el valor simbólico de la misma, cuando la forma logra transmitir una voluntad artística.

En los escritos de juventud de Ortega, cuando adoptaba el nombre de Rubín de Cendoya, o cuando escribía la crítica a la *Sonata de Estío*, de Valle Inclán, se percibe cierta debilidad por el discurso estetizante, que luego se denominaría "modernista", aunque el mismo Ortega matiza las diferencias. Valle Inclán es presentado como un espíritu raro, perteneciente a otros tiempos, a causa de su gusto por el trabajo de "orfebre" del lenguaje; sin embargo, el preciosismo y la artificiosidad superflúas, son también empalagosas para el pensador español:

*"Valle Inclán tiene muchos imitadores. Algunos han confundido o asemejado su arte con el de Rubén Darío, y entre ambos y los simbolistas franceses han ayudado a escribir a un número considerable de poetas y prosadores que hablan casi lo mismo unos que otros y en una lengua retorcida, pobre e inaguantable. Y ese trabajo, de ardiente pelear con las palabras castellanas para realzar las gastadas y pulir las toscas y animar las inexpressivas, ha resultado, en lugar de utilísimo, perjudicial."*⁴²³

⁴²³ ORTEGA Y GASSET, J., "La 'Sonata de estío' de Don Ramón del Valle Inclán"(1904), en *Obras Completas, O.c. Vol. I.*, pág. 27.

En este artículo Ortega profetiza un nuevo giro en la poética de Valle, en el que no existan "princesas rubias que hilan en ruecas", sino cosas "humanas", y en esto se interesa también Pirandello: *"ogni opera d'arte deve avere in fondo un concetto informatore, un'idea madre"*⁴²⁴, ésta es la única causa que justifica el experimentalismo. Una obra es original por coherencia con la voluntad artística, no por prurito de originalidad.

Guido Guglielmi ha puesto de relieve el aspecto simbólico y alegórico de la obra pirandelliana, en la que "el hombre es una alegoría de la 'cosa' muda", porque entre el personaje y la realidad existe siempre "la máscara". Así, la "trascendencia" del arte pirandelliano, consiste en descubrir la ideología de la falsedad:

*Benché per una definizione dell'umorismo egli si avvalga anche degli strumenti concettuali dei romantici tedeschi, non c'è niente di piú lontano da lui dell'idea di farsa trascendentale. Nel suo teatro l'ultima parola non spetta all'agilità dello spirito, ma al pathos della maschera. Il personaggio, anzichè essere l'alienazione della persona, ne è l'anatomia della verità.*⁴²⁵

⁴²⁴ PIRANDELLO, L., *Íb.*, pág. 921.

⁴²⁵ GUGLIELMI, G., "Le allegorie di Pirandello", en *Lingua e Stile*, nº1, 1973, pág. 93.

Véase también la interpretación alegórica de Pirandello en LUPERINI, R., "Appunti su allegoria e simbolo nell'ultimo Pirandello", en *Allegoria*, nº 11, 1992, págs. 40-52, donde el autor describe una

La máscara es un símbolo de la mentira, porque para el escritor siciliano la realidad es sólo virtual, como se ha visto; el arte, a pesar de sus deficiencias, es capaz de crear una hermeneútica fragmentada, en cuanto, simbólicamente, alberga una certeza, la de la falsedad de la vida. Y éste descubrimiento, sin embargo, no erradica del personaje el deseo de una verdad absoluta, por eso la voluntad artística de Pirandello, que justifica su originalidad y su experimentalismo formal, sólo puede formularse en clave irónica, a través del contraste, de esa lectura "oblicua" de una realidad deforme y enmascarada.

En Ortega, como ha señalado Cerezo Galán⁴²⁶, la verdad no se encuentra sustantivada y presente, antes de llegar a un acuerdo de conformidad con las cosas, sino que debe buscarse en su sentido verbal, como "averiguación" o surgimiento de la presencia. Este es el sentido que tiene originariamente "alétheia" (descubrimiento de lo oculto exponiéndolo en el esplendor de su presencia)⁴²⁷, porque todo lo profundo tiene su expresión en la superficie. Cuando un poeta es auténtico, renueva la lengua,

transformación de la línea humorística en símbolo, debido a la coherencia impuesta por su propia poética. Para ver el concepto de alegoría y otros trabajos sobre este tema en Pirandello, cfr. bibliografía final.

⁴²⁶ Cfr. CEREZO GALÁN, P., *La voluntad de aventura*, O.c., págs. 413-416.

⁴²⁷ Recuérdese el capítulo "Trasmundos" de *Meditaciones*, O.c., Vol.I, págs. 335-335. El bosque allí simbolizaba este proceso de descubrimiento y revelación.

es decir, da una nueva expresividad a los términos viejos, y al mismo tiempo, en su penetración descubre parte de la "alétheia" original. Esta idea es formulada de distintas maneras a lo largo de la obra de Ortega, según le interesa el concepto de verdad en el ámbito poético o el filosófico; Cerezo Galán, después de revisar dichas formulaciones, concluye:

"En resumidas cuentas, poesía y filosofía, como polos complementarios de la verdad, se encuentran en un movimiento de permanente circulación. De ahí también que las dos tengan que hundirse en el lenguaje, reanimarlo vitalmente, ya sea para renovar su hontanar signifivativo, como hace el poeta, o para reformar críticamente sus raíces semánticas, como pretende el filósofo, reprimando la genuina visión del mundo que se encuentra allí sedimentada."⁴²⁸

Para Ortega la palabra del vate, del poeta creador, esconde una verdad simbólica, un trozo de realidad velada por el bosque de los fenómenos. El artista es también un pensador, y en la conjunción de ambas facetas se encuentra teóricamente el modelo estético moderno. La diferencia con Pirandello, como ya se ha señalado, es que Ortega concibe una verdad misteriosa y difícil de aclarar, pero posible, positiva.

⁴²⁸ CEREZO GALÁN, P., *Íb.*, pág. 416.

El realismo y el naturalismo, habían iniciado la transformación del lenguaje artístico, adecuando la materia más sórdida, como la miseria y la enfermedad, a una prosa descarnada, des-sublimada, embebida en los detalles más vulgares y cotidianos de lo humano. El modelo canónico clasicista ya había quedado atrás cuando se produce la crisis positivista; puede decirse que desde Baudelaire la definición de "belleza" deja de ser tradicional, no responde a un modelo de armonía. La belleza en la concepción estética de Ortega y Pirandello, no consiste pues en el esteticismo de algunos epígonos del realismo y de las nuevas vanguardias, sino en la coherencia entre sensibilidad y razón, entre la formulación artística, que en ambos autores requiere un enorme esfuerzo de síntesis y exactitud expresiva, y el pensamiento que mueve al autor a elegir una determinada concepción. Por eso podemos concluir que la "belleza", en ambos autores, se identifica con la "verdad" en el arte, es decir, con la perfección de la representación.

II.3 DESARROLLO E IMPORTANCIA DE LA PSICOLOGÍA.

La ciencia positivista, en su afán por clasificar y sistematizar todos los aspectos de la realidad, dió un gran impulso al desarrollo de las ciencias humanas: entre las que destacan la Historia, la Sociología y la Psicología. Sopesar, aunque sea brevemente, la importancia e influencia de ésta última sobre el pensamiento moderno de nuestros autores, creo que es necesario incluso para el análisis interno de la composición artística, ya que sus avances propiciaron el debate de muchas cuestiones hasta entonces limitadas a la patología clínica.

****Psicología como "recherche" de lo irracional.***

En la cultura del siglo XIX, numerosos filósofos empiezan a ocuparse de los problemas de la personalidad, como consecuencia del replanteamiento subjetivo de la realidad. El interés por el sentimiento y el espíritu puede rastrearse muy pronto en todos los campos del saber: así, se observa por ejemplo, en las obras de Darwin, Schopenhauer, Nietzsche, Ribot, Taine, Binet, Seailles y Janet⁴²⁹. Este es uno de los

⁴²⁹ Sería largo y de escaso interés citar todos los autores y textos referidos a estos temas, por lo cual, más adelante, se hará referencia concreta a los mismos, en los casos concretos que interesen para el estudio de las obras de Ortega y Pirandello.

motivos que abren la discusión sobre lo cómico⁴³⁰, la risa y las perturbaciones mentales.

Según señala Michael David, la Psicología como ciencia autónoma nace alrededor de 1870, abriéndose dos vías: la filosófica y la experimentalista⁴³¹; junto a problemas morales de la conciencia, se descubre la histeria, la patología del sistema nervioso, la hipnosis y la patología sexual.

En este ambiente, la fascinación por los aspectos irracionales del ser humano va en aumento, influyendo incluso de forma no consciente en las manifestaciones artísticas de la época. Además, como ya se ha señalado, el misterio, lo desconocido, era una vía de escape al fracaso de las ciencias positivistas, lo cual favorece incluso a la llamada parapsicología y el ocultismo⁴³², que no conseguirán, sin embargo, el estatuto científico.

Con esto quiere decirse, que no todo el mérito de las investigaciones psicológicas se debe a las teorías de Sigmund Freud, aunque éste tuvo la gran

⁴³⁰ Deliberadamente no he querido aludir en la primera parte de este capítulo, al texto freudiano sobre lo cómico: *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), en la que se aborda el tema desde el punto de vista de la lógica irracional. La perspectiva de Freud, encaja mejor en la materia psicológica de la que se compone el "chiste", considerado como una manifestación liberadora de la parte inconsciente de la personalidad, que puede ayudar a penetrar en ella; más que en la intención trasgresora de lo cómico.

⁴³¹ DAVID, M., *La Psicoanalisi nella cultura italiana*, Turín, Boringhieri, 1970, págs. 245-262.

⁴³² Se han escrito muchos trabajos sobre la presencia del más allá en Pirandello. Para ver la influencia del espiritismo y el ocultismo en los textos de Pirandello, véase ILLIANO, A., *Metafisica e letteratura in Pirandello*, Agrigento, Vallecchi, 1982.

intuición de formular un método de estudio que pone de relieve no sólo que existe una componente irracional, que se opone a la lógica de la razón, sino que hay también una lógica de lo irracional y en esta dirección aplica sus teorías. Por lo que se refiere a la relación entre Freud y Ortega-Pirandello, debemos separar con especial cuidado la "Psicología" del "psicoanálisis", ya que ambos escritores se interesan por la nueva ciencia del espíritu, pero ponen trabas a la famosa metodología freudiana, como se verá a continuación. Por otra parte, hay que tener en cuenta que Freud bebe en las mismas fuentes que éstos: con motivo de su periodo de formación en París, conoce los textos que influyen sobre las corrientes espiritualistas, que culminarán con Bergson; así, las lecturas de Charcot, Binet y Séailles son la base de sus posteriores investigaciones⁴³³. A esto se añaden los autores germánicos, como Lipps, Cohen y Weininger, que hemos visto citados en las obras de Ortega y Pirandello.

Como hombre de cultura de la época, Pirandello, desde muy joven, se siente atraído por las nuevas corrientes psicologocistas. Incluso asiste a unas lecciones sobre la "neurosis". Las obras de Binet, Séailles y Janet, se dejan sentir en sus primeros ensayos, como ha demostrado Gösta Anderson, sugiriendo además un motivo personal:

⁴³³ A este respecto véase el trabajo de Marilena ERMILI, "Vita, arte e società nei primi saggi di Pirandello (1893-1908)" en AA.VV., *Pirandello saggista, O.c.*, págs. 320-344.

*"Dissidio interno, pensieri slegati, disgregamento, discordia di voci, eterno labirinto, sciocche illusioni, sono alcune parole centrali con le quali Pirandello in questi anni cerca di interpretare, una sua intima esperienza di tormento".*⁴³⁴

La biografía del escritor, así como su epistolario⁴³⁵ nos muestran a un hombre obsesionado por las crisis mentales, quizá la patología del propio Pirandello haya de tenerse más en cuenta para descifrar la elección de su poética, como apunta Elio Gioanola⁴³⁶, la curiosidad crítica ha revelado muchos secretos de la vida privada que sin duda contribuyen a la interpretación de las obras, siempre que no se haga un enjuiciamiento superficial y simplista. Sin embargo, lo que interesa estudiar por ahora está fuera del psicoanálisis del individuo.

⁴³⁴ Cfr. ANDERSON, G., *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Estocolmo, Almqvist & Wilksell, 1966. Anderson demuestra la gran importancia de la psicología en la formación de Pirandello, encontrando referencias en artículos del '93 y '96. (*Íb.*, pág. 89).

Cfr. también ANDERSON, G., "Il saggista Pirandello, lettore di Gabriel Séailles", en AA.VV. *Pirandello saggista, O.c.*, págs. 303-319.

⁴³⁵ Cfr. ZAPPULLA MUSCARÀ, S., (editor) *Carteggi inediti di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980. Y también, PROVIDENTI, E., (editor) *Lettere giovanili da Palermo e da Roma: 1867-1936*, Roma, Bulzoni, 1993.

⁴³⁶ Cfr. GIOANOLA, E., *Pirandello la follia*, Génova, Melangolo, 1983. El interesante trabajo de Gioanola aporta una serie de datos de la biografía de Pirandello que demuestran una personalidad esquizoide, incluso antes de la enfermedad de su mujer; de los episodios referidos, destaca la carta a la hermana Lina (1886), en la que alude al "sdoppiamento" y la "morte" en términos depresivos. (*Íb.*, pág. 51).

Muy pronto el interés por la psicología, hace que Pirandello se plantee los problemas de la psicología del artista y de la psicología en el arte: cinco años después de la publicación de *Les altérations de la personnalité*, de Alfred Binet (1892), escribe "Sincerità e arte"⁴³⁷, donde traslada casi con las mismas palabras, el razonamiento de Binet. Las huellas de esta lectura se pueden rastrear también en los artículos: "L'azione parlata"(1899), "Scienza e critica estetica"(1900) y en *L'Umorismo*. Las conclusiones que extrae del psicólogo francés, que a partir de un método experimental había descrito trastornos en la personalidad, pueden resumirse en los siguientes puntos:

- a) El "yo", que aparentemente es uno, en realidad es divisible y modificable.
- b) Cada acto y cada tiempo, hace que viva en nosotros una parte del yo.
- c) Los sucesivos estados de conciencia perduran de forma inconsciente en el presente y se manifiestan desordenadamente en nuestra memoria o intuición.
- d) La evolución psicológica del individuo se identifica con la vida misma.⁴³⁸

A partir de aquí, Pirandello aplica estos puntos al arte, modificando la teoría en la medida de sus necesidades, según Marilena Ermili:

⁴³⁷ Publicado en *Il Marzocco*, 7 de marzo de 1897, y no reeditado.

⁴³⁸ Cfr. BINET, A., *O.c.*, págs. 117 para (a)/243 para (c)/ y 236 para (b) y (d).

"Assumendo i risultati delle ricerche del Binet, Pirandello opera una continua messa a punto artistica di queste fondamentali acquisizioni. Preziosa per l'intelligenza del processo di creazione dei personaggi è innanzitutto la scoperta della psiche come entità complessa ovvero sintesi temporanea cui può sostituirsi una scomposizione e una successiva diversa combinazione di elementi."⁴³⁹

No se puede reducir el análisis del ensayo *L'Umorismo* a una aplicación automática de sus fuentes, pero conviene resaltar que la formación psicológica de Pirandello era amplia y que esa base le proporciona un valioso soporte teórico para indagar en los procesos artísticos del humorista. Michael David, cuando se refiere a Pirandello, descarta la influencia freudiana, primero por razones de ambiente, puesto que la recepción del médico austriaco era muy restringida, a pesar de los viajes al extranjero del escritor; y segundo, porque la atención del artista excluye voluntariamente la parte sistemática de la Psicología, quedándose con la zona más ambigua, que es la que produce material para la obra poética. Esto último puede resultar un freno en la nueva ciencia:

⁴³⁹ ERMILI, M., *Íb.*, pág. 327.

"Può esser degno di menzione il fatto che l'opera di Proust o di Pirandello sia diventata, per il fascino dell'espressione letteraria, un freno allo sviluppo delle dottrine psicologiche piú recenti: i temi dell'irrealità della testimonianza dei sensi, della dissoziazione della personalità, della memoria affettiva e delle sensazioni evocatrici, e tanti altri, sono oggi conosciuti dai piú, e prima di tutto dai lettori di manuali di psicologia, attraverso le formulazioni di quegli scrittori, e così formano un sistema di rappresentazione cristallizzato, il quale si oppone a nuove sistematizzazioni piú moderne."⁴⁴⁰

En Italia, no obstante, a través de Papini y Prezzolini y de los artículos publicados en las revistas florentinas, especialmente *Leonardo* y la *Voce*, se difunden las teorías psicológicas, incluyendo las de Freud, del que llaman la atención, como en España, sus escritos sobre la sexualidad. Pero Pirandello se abstiene de citar a Freud, y concentra sus esfuerzos en una psicología individual, que en *L'Umore* sirve para analizar los procesos de la creación.

⁴⁴⁰ DAVID, M., *Íb.*, pág. 252. Véanse también las páginas dedicadas al "Idealismo italiano e la psicoanalisi", donde David se refiere al rechazo de Croce e Gentile a la psicología tanto en el campo experimental como en el filosófico -salvo en algunos aspectos parciales-lo cual contribuyó a su mala aceptación en los ambientes académicos. (*Íb.*, págs. 23-28).

Ortega también demuestra un conocimiento actualizado del desarrollo del psicoanálisis⁴⁴¹, a juzgar por su artículo de 1911, "Psicoanálisis, ciencia problemática"⁴⁴², de talante didáctico; él mismo fue uno de los difusores de Freud en lengua castellana, prologó la primera traducción de sus *Obras Completas*⁴⁴³, y a través de la *Revista de Occidente*, ofreció al lector español un extenso material de debate. Sin embargo, como señala muy bien Evelyn López Campillo⁴⁴⁴, Ortega prefiere los temas psicológicos, a la teoría psicoanalítica freudiana, que conoce de

⁴⁴¹ Existe el riesgo, en una lectura apresurada de los textos orteguianos, de confundir las distintas fuentes de su formación. Julián MARÍAS distingue una "hora francesa", superada por una posterior "experiencia alemana" y la difusión del Krausismo (*Ortega, circunstancia... O.c.*, págs. 199-210 y 192-198); sin embargo, no alude a la conexión entre la filosofía de Krause y las corrientes psicologicistas. Como se recordará el krausismo en España tuvo un gran alcance, a través de las enseñanzas de Sanz del Río y más tarde de Giner de los Ríos. Krause percibía la realidad como un sistema dualista, en el que se combinaban la naturaleza y el espíritu, en esta línea se encuentra también Cohen, el maestro de Ortega, lo que explica la armonía entre la espontaneidad y la razón en algunas de las teorías pedagógicas del madrileño y el deseo de equilibrar con la "razón vital" la parte biológica del hombre; LOPEZ MORILLAS resume así esta influencia en la intelectualidad española: "En Krause, primero, como después en Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, este español inquisitivo y antojadizo (el krausista) buscaba antes que nada, calmantes para sus inquietudes éticas. De Sanz del Río a Ortega, de Fernando de Castro a Unamuno, de Francisco Giner de los Ríos a Antonio Machado, persiste inequívoca esta preocupación, fruto de una aprensión instintiva de la primacía del hombre sobre las ideas."(en *El krausismo español*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pág. 12).

⁴⁴² Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas, O.c., Vol. I*, págs. 216-237.

⁴⁴³ Traducidas por Luis López Ballesteros y editadas en 1922 en *Biblioteca Nueva*. En 1917 Ortega convenció al editor José Ruiz-Castillo de la necesidad de publicar una traducción completa. La edición es la primera traducción de Freud a otro idioma y se anticipa a la traducción en italiano. Para estudiar la difusión de Freud en España (que tuvo más éxito de lo que después se declaró durante el periodo franquista) véase GLICK, T.F., "The Naked Science: Psychoanalysis in Spain, 1914-1948", en *Comparative Studies in Society and History, Vol. XXIV, nº4*, octubre, 1982, págs. 540-570.

⁴⁴⁴ Véase LOPEZ CAMPILLO, E., *La Revista de Occidente y la formación de minorías, O.c.*, págs. 92-112. Aquí se citan los autores publicados por la revista y el alcance que tuvieron en la sociedad española.

primera mano, pero a la que pone algunos reparos, como también lo hará Pirandello en unas declaraciones de madurez⁴⁴⁵. La principal objeción a Freud es que el hallazgo de la causa de la enfermedad es siempre casual, y aplicar un método a la psicología humana puede conducir al mecanicismo. En otro texto orteguiano, titulado "Vitalidad, alma, espíritu" (1924), encontramos esta declaración:

"Creo que en el sistema de Freud hay algunas ideas útiles y claras; pero su conjunto me es poco afín. Para no hablar de cuestiones particulares, indicaré sólo que la psicología de Freud tiende a hacer de la vida psíquica un proceso mecánico, bien que de un mecanismo mental y no físico. Ahora bien: yo creo que superada en principio por la ciencia actual esa propensión mecanicista, me parece más fecunda una teoría psicológica que no atomiza la conciencia como mero resultado de asociaciones y disasociaciones entre elementos sueltos. Vamos, en psicología como en biología general, a intentar un ensayo opuesto: partir del todo psíquico para explicar sus partes. No son las sensaciones -los átomos psíquicos- quienes pueden aclarar la estructura de la persona, sino viceversa: cada sensación es una especificación del Todo psíquico. Mi distancia

⁴⁴⁵ "A chi gliene facesse domanda Pirandello dichiarava che non si era mai occupato di studi di psicanalisi (...) Lo studioso viennese e il commediografo italiano operavano sullo stesso terreno, il primo da scienziato, il secondo da artista", en MUNAFÒ, G., *Conoscere Pirandello*, Florencia, Le Monnier, 1982, pág. 34.

*de Freud es, pues, radical y previa a la cuestión ya más concreta de la importancia que pueda tener la sexualidad en la arquitectura mental.*⁴⁴⁶

Según Rockwell Gray, a pesar de las palabras finales de este texto, Ortega consideraba de mal gusto las teorías sobre la sexualidad de Freud⁴⁴⁷; la moral de la época hace suponer la difícil la aceptación del tratamiento de la sexualidad, como clave de la interpretación psicoanalítica, tanto en España como en Italia. Pero, el hecho de que Ortega haga más alusiones a Jung que a Freud, y que el primero publicase directamente en la *Revista de Occidente*, demuestran que las ideas revolucionarias frente al moralismo no fueron motivo suficiente para criticar a Freud; sino que, en efecto, Ortega prefería al discípulo porque favorecía un carácter más especulativo que científico. Buen ejemplo de ello es la facilidad con que Ortega mezcla palabras como alma, espíritu, intimidad e imaginación; de la misma manera las usa Pirandello.

Desde su perspectiva filosófica y estética, Ortega valora la Psicología, como ciencia del espíritu capaz de describir la personalidad del autor y del personaje, y también como medio de alcanzar la "verdad" de la que hemos hablado, a través del

⁴⁴⁶ ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas, O.c., Vol. II*, págs. 444-445.

⁴⁴⁷ GRAY, R., *O.c.*, pág. 162-163.

estudio del punto de vista⁴⁴⁸. En este sentido, y teniendo en cuenta la distinción que se ha hecho entre la concepción de verdad en Ortega y en Pirandello, se puede decir que ambos autores poseen información sobre el desarrollo experimental y filosófico de la Psicología, y desplazan sus contenidos al campo de la estética y de la poética, al margen de la figura de Freud.

*** *Psicoanálisis del poeta.***

Jugando con la distinción entre psicología filosófica y experimental, vamos a intentar resumir los elementos psicológicos de la creación que se han visto hasta ahora, en una especie de "psicoanálisis" *sui generis* de ambos escritores.

Tanto Ortega como Pirandello parten del presupuesto de que el arte (y la cultura) debe ser expresión de la instancia espontánea de la vida, que como se ha dicho, había sido marginada por la lógica racional, a pesar de que las dimensiones de lo irracional eran infinitas. "*La creazione dell'arte è spontanea*"⁴⁴⁹, decía Pirandello. Así pues, la reflexión, situada dentro del arte, no anula dicha espontaneidad, sino que

⁴⁴⁸ Cfr. el trabajo de Julio BAYÓN, "Problema y verdad" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº403-405, enero-marzo 1984, págs. 93-104. El autor analiza el texto "Investigaciones psicológicas", publicado póstumamente y descubre una identidad entre Psicología y proceso de adquisición de la verdad, ya que para Ortega, como para Binet y Pirandello, sujeto psíquico es sinónimo de sujeto viviente.

⁴⁴⁹ *L'Umorismo*, O.c., pág.142. La idea de la espontaneidad en el arte se encuentra también en Gabriel Séailles, en *Essai sur le génie dans l'art* (1883), donde el "génio" es visto como una fuerza creadora, espontánea y activa del espíritu humano. Cfr. el artículo de ANDERSON, G., O.c., para una relación detallada de las citas e ideas de Séailles recogidas en los ensayos de Pirandello.

se aplica a la "fantasía" y es en este contexto en el que se ubica la psicología, es decir, la teoría del artista pensador, que es a la vez poeta y crítico, "crítico fantástico".

El primer punto que evidencia la importancia de la Psicología en el ensayo de Pirandello es la consideración de que el hecho estético responde a un proceso psicológico:

"L'ideale del poeta non resta offeso e non s'indegna (...)La limitazione dell'ideale sarà, se mai, non causa, ma conseguenza di quel particolare processo psicologico che si chiama umorismo."⁴⁵⁰

Para Pirandello el artista humorista posee una particular disposición psicológica que lo conduce al análisis de los componentes imaginarios del arte, iluminando a través suyo los aspectos más incongruentes del alma humana. Así pues en el ensayo, el escritor siciliano plantea tres grados de penetración que podemos ilustrar con distintos pasajes de *L'Umorismo*:

a) La psicología del artista humorista (conciencia estética);

("Il fatto estetico, effettivamente, comincia solo quando una rappresentazione acquisti in noi per sé stessa una volontà, cioè quando essa in sé e per sé stessa

⁴⁵⁰ PIRANDELLO, L., *Íb.*, pág. 115.

*‘si voglia’, provocando per questo solo fatto, ‘che si vuole’, il movimento (tecnica) atto ad effettuarla fuori di noi. Se la rappresentazione non ha in sé questa volontà, che è il movimento stesso dell’immagine, essa è soltanto un fatto psichico comune.*⁴⁵¹⁾

b) que a su vez representa en el arte la psicología del personaje; - véase otro ejemplo significativo de psicología del personaje en el ensayo, además de los ya citados en otros apartados de este trabajo:

*"L’idealità morale costituiva nella personalità di lui (un alto funzionario che si crede galantuomo e che però ha rubato) un anima che contrastava con l’anima istintiva e pure in parte con quella affettiva o passionale; costituiva un anima acquisita che lottava con l’anima ereditaria, la quale, lasciata per un po libera a sé stessa, è riuscita d’improvviso al furto, al delitto."*⁴⁵²

⁴⁵¹ PIRANDELLO, L., *Íb.*, pág. 89.

⁴⁵² PIRANDELLO, L., *Íb.*, pág. 159.

c) Y al mismo tiempo se afirma que el lector debe observar la doble óptica para que ésta le provoque lo que podríamos denominar "una adecuada recepción humorística":

*"L'analisi psicologica di questa poesia è il necessario fondamento della valutazione estetica di essa. Io non posso intendere 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."*⁴⁵³

La coexistencia de estos tres grados de análisis psicológico, implica numerosas ambigüedades que el discurso cómico e irónico pueden asimilar y que se provocan voluntariamente por parte del artista⁴⁵⁴. En efecto, desde el punto de vista textual, hay que advertir que el proceso psicológico es fundamental en la constitución de la ironía,

⁴⁵³ PIRANDELLO, L., *Íb.*, pág. 137. Nótese que en este fragmento se encuentra la justificación psicológica de la "correspondencia" -de ecos baudelairianos- entre voluntad artística y representación, tema que ya hemos visto desde el punto de vista de la verdad y la belleza. Evidentemente, en la concepción de Pirandello dicha adecuación se efectúa dentro del sujeto.

⁴⁵⁴ Obsérvese que esta "voluntad" forma parte del primer grado señalado, es decir, de la psicología de la creatividad, que asume el problema de la realidad en la ficción y que critica la verosimilitud y la trascendencia en sentido clásico. Cfr. el citado artículo de Pirandello "La ironía"(1920).

donde los planos de la ficción y de la realidad son manipulados con el propósito de crear una nueva orientación del significado.

A lo largo de las *Meditaciones del Quijote* se encuentran numerosas muestras de la influencia de la Psicología, de las que se destacan las relacionadas con la obra de Cervantes, interpretada en clave patriótica o colectiva. Para empezar, según Ortega el Quijote como personaje, no se entiende sin la ayuda de la personalidad de Cervantes, y esto ya plantea una primera instancia psicológica en la crítica⁴⁵⁵. Siguiendo esta línea, Cervantes se presenta como un autor complejo y ambiguo, ya que es profundo en su penetración, pero al mismo tiempo huye de cualquier fórmula ideológica⁴⁵⁶. Representa en su personaje, el Quijote, la técnica psicológica⁴⁵⁷, a través de la "ironía" de su novela, que destruye el mito en el momento en que lo incluye en la realidad, en lo cotidiano.⁴⁵⁸

El tema de Cervantes conduce a una conclusión paralela a la de Pirandello: si éste habla de una voluntad de ficción en el arte, que posee una validez absoluta en sí

⁴⁵⁵ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones, O.c., Vol. I.*, pág. 326-327. Omito la repetición de los textos en esta parte por encontrarse ya citados en el capítulo primero.

⁴⁵⁶ ORTEGA Y GASSET, J., *Íb.*, pág. 360.

⁴⁵⁷ ORTEGA Y GASSET, J., *Íb.*, pág. 380.

⁴⁵⁸ ORTEGA Y GASSET, J., *Íb.*, pág. 384.

mismo; Ortega, desde el marco estético, habla de la "ejemplaridad" de la cultura, que refleja lo real como un espejismo:

"También la justicia y verdad, la obra toda del espíritu, son espejismos que se producen en la materia. La cultura -la vertiente ideal de las cosas- pretende establecerse como un mundo aparte y suficiente, adonde vamos a trasladar nuestras entrañas. Esto es una ilusión, y sólo mirada como ilusión, sólo puesta como un espejismo sobre la tierra, está la cultura puesta en su lugar."⁴⁵⁹

He considerado oportuno revisar *La deshumanización del arte* en el próximo epígrafe, por razones que se verán más tarde. En cuanto a *Ideas sobre la novela*, debo sólo recordar, a este respecto, que en la teoría de la novela de Ortega, **la psicología imaginaria se considera la materia de la creación**, por tanto es un elemento de gran importancia:

*"La materia de la novela es propiamente psicología imaginaria. Esta progresa a la par que sus otras dos hermanas, la psicología científica y la intuición psicológica que usamos en la vida."*⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ ORTEGA Y GASSET, J., *Íb.*, pág. 385. Los subrayados son míos.

⁴⁶⁰ ORTEGA Y GASSET, J., *Obras... O.c.*, Vol. III, pág. 416.

Para el desarrollo de este tema el pensador hace una referencia significativa a la psicología en la cultura y en el arte de la época:

"En los últimos cincuenta años tal vez nada ha progresado tanto en Europa como el saber de almas. Por primera vez existe una ciencia psicológica, ciertamente que sólo iniciada, pero aún así desconocida de las edades anteriores. Y junto a ella una refinada sensibilidad para adivinar al prójimo y para atomizar nuestra propia intimidad. Tanta es la sabiduría psicológica hacinada en el espíritu contemporáneo, bien en forma científica, bien en forma espontánea, que a ella, en buena, parte cabe atribuir el fracaso actual de la novela. Autores que ayer parecían excelentes, hoy parecen pueriles, porque el lector es de suyo un psicólogo superior al autor.(...) La psicología empleada (por los clásicos de la historia) nos parece insuficiente, borrosa, en desequilibrio con nuestro apetito, por lo visto más refinado."⁴⁶¹

La constatación de que la psicología ha llegado no sólo a los ambientes científicos, sino al hombre en su vida cotidiana y al mismo tiempo el creciente interés

⁴⁶¹ ORTEGA Y GASSET, J., *Íb.*, pág. 416.

del espíritu moderno por indagar en sí mismo, son para Ortega datos de hecho que pueden tener consecuencias negativas en diversos órdenes de la vida -lo cual trae a la memoria del lector el eco de cierto elitismo orteguiano y su famosa fobia a los temas que se manipulan en exceso por la masa-. Sin embargo, el arte puede superarlas, a través de la "imaginación", que no imita la realidad psicológica cotidiana, sino que presenta un mecanismo psíquico imaginario que condiciona una lógica "forzosa" a los ojos del lector, como si fuese una "demostración matemática". Esta lógica se configura a través de la superposición de sucesivos "haces" de la personalidad imaginada. Así es como describe esta actividad creadora en Dostoyewsky:

"(...) la conducta de los personajes varía de etapa en etapa, presentándonos haces diferentes de cada persona, que así nos parecen irse formando e integrando poco a poco ante nuestros ojos. Elude Dostoyewsky la estilización de los caracteres y se complace en que trasparen sus equívocos, como acontece en la existencia real."⁴⁶²

⁴⁶² ORTEGA Y GASSET, J., *Íb.*, pág. 401-402.

Estos fragmentos nos permiten afirmar que Ortega también plantea la creación y la recepción artísticas como procesos de penetración psicológica, opuestos a la estilización ideal y por tanto parcial del personaje, lo que el madrileño lexicaliza en la fórmula "no definir". Al igual que para Pirandello, dicha actividad tiene plena autonomía con respecto de la realidad, y sólo en el arte adquiere autenticidad: "*(el lector) se siente sumergido en una cuasi-realidad perfecta, siempre auténtica y eficaz*".⁴⁶³ Para conseguirlo el escritor contemporáneo debe seguir una "estrategia" (también dice una "estratagema"), de lo que se deduce con claridad que posee una conciencia estética, aunque en este punto Ortega no hace referencia a la psicología de autor: éste se encuentra más bien por encima del entramado mental de sus criaturas. Por último, también alude Ortega a la psicología del lector de novelas⁴⁶⁴, ya que la definición del género se basa en la profundización psicológica, en la que participan las tres instancias implicadas: autor/personaje/lector.

⁴⁶³ ORTEGA Y GASSET, J., *Íb.*, pág. 402.

⁴⁶⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *Íb.*, pág. 404.

*** "A menti é 'n filu di capiddu".**

Este "modo di dire" siciliano puede servir como punto de partida para echar una mirada al mundo de la locura en Pirandello. La creencia popular de que la cordura es frágil como un cabello alude a la facilidad con la que cualquier persona puede volverse loca; por eso Pirandello indaga la locura en personajes cotidianos, que afectados por una condición externa e imponderable, casi siempre impuesta por la sociedad, se torturan hasta enloquecer.

No se puede pasar por alto que el interés por la psicología en Pirandello va unido a su gusto y fascinación por la psicopatología, que se traduce en todas sus obras, incluso en los ensayos. La idea de que **cada cuál lleva un loco dentro**, en la medida en que alberga en su espíritu un elemento instintivo e irracional, no es más que la inversión del refrán. Los justificantes biográficos que aporta Gioanola sobre una posible esquizofrenia del escritor se remontan a su primera juventud y a sus escritos de poesía⁴⁶⁵, pero creo que por ahora tienen un interés secundario; si Pirandello estaba familiarizado con la locura por las personas de su entorno, -después de la enfermedad de su mujer- o por una patología propia, es algo irrelevante, tratemos de encontrar, en cambio, los motivos estéticos de esta preferencia.

⁴⁶⁵ GIOANOLA, E., O.c., págs. 26-50.

En *L'Umorismo* aparece repetidas veces, ligada a la perspectiva del humorista, "l'ombra", referida a una realidad fantasmagórica que se oculta bajo la apariencia sensible; el escritor humorista saca a la luz esta zona, a fuerza de lucidez mental. Ello es fruto de la exigencia de dar voz a toda la materia incongruente que excluye el arte ideal:

"E l'impreveduto che è nella vita? E l'abisso che è nelle anime? Non ci sentiamo guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili finanche a noi stessi, come sorti davvero da un'anima diversa da quella che normalmente ci riconosciamo? Di qui, nell'umorismo, tutta quella ricerca dei particolari più intimi e minuti, che possono anche parer volgari e triviali se si raffrontano con le sintesi idealizzatrici dell'arte in genere."⁴⁶⁶

El humorista, como cualquier persona, percibe en sí mismo un fondo de contradicciones e incongruencias, que lo conducen a indagar "por voluntad estética" precisamente en esa materia. Cuando la obsesión por la sombra, o por la zona oscura

⁴⁶⁶ PIRANDELLO, L., O.c., pág. 167.

de la personalidad, se ceba en un personaje aparece la visión doble⁴⁶⁷, la disgregación, que conduce a la locura. Por tanto, uno de los motivos de la profundización en la neurosis, es el deseo de distinguirse del arte ideal, y no por afán de "originalidad", sino por necesidad de adecuar la psicología del artista con la de la representación.

La "follia" en realidad es el fondo de esta búsqueda de lo irracional, porque se identifica con el abismo, con la impotencia del hombre pensante. Escribe Gioanola a propósito de *Mattia Pascal*:

*"La "follia" in fondo non è altro che impotenza ad assumere il proprio corpo come strumento di vita: si può anche decidere di fare l'elogio della pura intelligenza e cercare la dispersione di sé nella natura, ma non si può chiamare questa una forma di vita piú alta e piú nobile. Gli elogi della follia non devono passare per valorizzazioni mistificanti."*⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Cfr. el tratamiento de este tema en PIRANDELLO, L., *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, en *Novelle per un anno. O.c., Vol. II*, pág. 1014. En esta novella de 1895, Pirandello presenta un personaje escindido en dos, que dialoga con sí mismo en familia y en sociedad, las dos esferas que canalizan la presión exterior en el mundo pirandelliano.

⁴⁶⁸ GIOANOLA, E., *Íb.*, pág. 121.

La locura es la salida inevitable del personaje ridiculizado que continúa creyendo en un ideal, éste no es un vidente como en la literatura romántica; a pesar de que los locos de Pirandello poseen una gran lucidez. La locura que interesa al humorismo es la cervantina, la del personaje coherente con una lógica equivocada,

"Ma Don Quijote? Coraggio a tutta prova, animo nobilissimo, fiamma di fede; ma quel coraggio non gli frutta che volgari bastonate; quella nobiltà d'animo è una follia". ⁴⁶⁹

Por eso el escritor humorista adopta una ética escéptica y opone lucidez a locura, dentro del mencionado proceso de articulación irónica a través de contrarios. En el límite de la profundización psicopatológica, Pirandello descubre que la vieja creencia de que los locos dicen la verdad, puede ser interpretada, superando lo cómico, de una forma radical a la vez que humorística: la verdad es que no existe verdad, vienen a decir sus personajes perturbados.

Hemos dejado para el final el comentario de Ortega sobre Pirandello, que se encuentra en *La deshumanización del arte* y que puede ser aquí de cierta utilidad:

⁴⁶⁹ PIRANDELLO, L., *L'Umorismo*, O.c., pág. 112.

"En los 'Seis personajes', el destino doloroso que ellos representan es mero pretexto y queda desvirtuado: en cambio, asistimos al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor. El intento de deshumanización es clarísimo y la posibilidad de lograrlo queda en este caso probada."⁴⁷⁰

Ortega conocía al Pirandello dramaturgo, y concretamente al de esta obra, que tuvo a través de Unamuno, una gran difusión en España. Lo que se puede deducir del pasaje es que Pirandello da vida a un conflicto de ideas, que entendemos como realidades psíquicas, que al ser despojadas de su "cuerpo objetivo", dentro de la obra, y tomar la forma de criaturas de la imaginación, se "deshumanizan", según Ortega, mediante la aplicación de una "perspectiva invertida" por parte del autor. La diferencia con Dostoyewsky es que Pirandello presenta el mecanismo de su lógica (o patológica) al receptor, mientras que el escritor ruso la oculta.

En los textos de Ortega no se evidencia un interés por la psicopatología que vaya más allá de la curiosidad. La referencia a los *Seis personajes* no alcanza la profundidad del problema de la locura en Pirandello; Ortega era un espectador de estos fenómenos, situado en una perspectiva no escéptica sino equilibrada y

⁴⁷⁰ ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 377.

posibilista, entre idealidad y espontaneidad, ya fuera ésta fallo lógico o locura. Ortega advierte la paradoja para intentar resolverla; esto es lo que se percibe en las siguientes líneas:

"La nueva psicología se ha visto obligada a trastornar paradójicamente el orden tradicional de las facultades mentales. El escolástico, como el griego, decía: 'ignoti nulla cupido -de lo desconocido no hay deseo, no interesa. La verdad es, más bien lo contrario; sólo conocemos bien aquello que hemos deseado en algún modo, o, para hablar más exactamente, aquello que previamente nos interesa. Cómo es posible interesarse en lo que aún no se conoce, constituye la abrupta paradoja que he intentado aclarar en mi 'Iniciación a la Estimativa'.⁴⁷¹

⁴⁷¹ ORTEGA Y GASSET, J., *Ideas sobre la novela*, O.c., pág. 405.

II.4 LA RETÓRICA Y EL DISCURSO PERSUASIVO.

El significado peyorativo de la retórica, como sinónimo de artificiosidad y engaño se generaliza en la época romántica; entonces "retórica" era sinónimo de "mala retórica", por considerarse una disciplina degenerada y abusiva. Sin embargo, como señala Mortara Garavelli, las causas de este desprestigio se remontan a varios siglos atrás: durante el Renacimiento la división entre teoría y técnica de la argumentación por una parte, y normativa del estilo de los ornamentos del discurso, por otra, origina la separación entre estilo y práctica ornamental, vacía de significado⁴⁷². Después, con el racionalismo, y con el desarrollo de las ciencias, la retórica fue rechazada, por identificarse con la persuasión, y no con las verdades de la razón. Por diferentes motivos, algunos contrarios entre sí, en la retórica se descargaron todas las culpas, desde la rigidez expresiva al mal estilo:

"En un momento de su historia, designó el 'cancer', es decir, el mal por excelencia de todas las literaturas, de todos los modos de hablar que se reducen a una cáscara hueca y se consagran a la insignificancia. Es verdad que este mal

⁴⁷² MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 7-10.

*tiene muy poco en común -sólo el nombre- con el antiguo arte del discurso persuasivo. O, en otros términos, con lo que todos tenemos que hacer a veces: 'indagar en una tesis y sostenerla, acusar y defendernos'. Si esto se hace con un método preciso es porque nos servimos de la 'facultad de descubrir en cada argumento lo que puede persuadir', de la retórica, precisamente, tal y como fue definida por Aristóteles.*⁴⁷³

García Berrio se muestra convencido de que la retórica, aunque no agota las capacidades de significación del lenguaje literario, está en la base de su construcción, en las formas de argumentación, o de la elocutio figurativa, o de la gramática, como la antítesis, la restricción o la exclusión adversativa, la ironía o la geminación. Por tanto, se debe asentar la retórica como teoría y práctica de la persuasión⁴⁷⁴.

La persuasión retórica, como es sabido, se basaba en tres conceptos: enseñar (*docere*), y para ello hacerse escuchar con agrado, ser interesante (*delectare*), con la pretensión de conmover, y contagiar así al receptor de la perspectiva que se propone (*movere*). Sin embargo, la antigua retórica enseñaba simplemente unas fórmulas prácticas en las que se cristalizaba el proceso de persuasión, puesto que se repetían

⁴⁷³ MORTARA GARAVELLI, B., *Íb.*, pág. 10.

⁴⁷⁴ GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la literatura, O.c.*, págs. 223-224.

automáticamente en las poéticas, siguiendo modelos ideales. Esta crítica persiste hasta la primera mitad del siglo XX.

"La presencia por tanto de los ideales retóricos, gobernando el destino y la finalidad del discurso literario fue, hasta tiempos relativamente recientes, un hecho casi sin excepciones por lo que a la reflexión teórica sobre el discurso artístico se refiere. Cosa distinta en muchos casos, pero no en todos ni siquiera en la mayoría, es lo que se tradujo a la realidad de la práctica artística.

Los más geniales creadores supieron independizarse regularmente, con concesiones nunca pequeñas después de todo, de las ideas teóricas oficiales. Descubrían intuitivamente, y con el ejemplo de sus antecedentes y modelos, las vías de la 'actuación y persuasión poética' de la expresividad artística, como alternativas autónomas de los ideales de estricto didactismo civil y democrático, difundidos como finalidad central desde la Retórica.⁴⁷⁵

Desde hace más de treinta años, los estudios sobre retórica, en especial el libro de Perelman y Olbrechts-Tyteca⁴⁷⁶, han contribuido a recuperar una concepción

⁴⁷⁵ GARCÍA BERRIO, A., *Íb.*, pág. 225. Véanse también las páginas 224-237 para un panorama crítico de la Retórica desde la época clásica a las poéticas contemporáneas.

⁴⁷⁶ PERELMAN, CH. y OLBRECHTS-TYTECA, L., *Tratado de argumentación*, Madrid, Gredos, 1989 (1ª ed. 1958).

positiva de la disciplina "retórica", lo cual ha permitido flexibilizar la teoría dentro de unos esquemas más amplios. Así, se podría hablar de una retórica del discurso, sea este literario o no, que incluiría incluso la ausencia de sus propios procedimientos.⁴⁷⁷

En la medida en que todo lenguaje es trasfigural o simbolizante, encarna una intención; la retórica discursiva se pone a su servicio para transmitirlo persuasivamente, es decir, manteniendo el interés e intentando contagiar para imponer al que escucha sus propios códigos estimativos.

García Berrio, valiéndose de los estudios de Perelman y Olbrechts-Tyteca, propone los conceptos de "valor ético" y de "estimación". El *valor ético* correspondería a la persuasión adscrita al emisor, sea ésta una conciencia ética, una creencia o una perspectiva, etc.; y *estimación* sería el resultado de la aceptación o rechazo por parte del receptor individual. Pero la relación entre ambos es problemática: cuando la persuasión es realmente eficaz, no suele haber una correspondencia inmediata entre el "valor ético" y la "estimación", sino que muchas veces, la persuasión se dirige a un "código futuro, saltando sobre el sistema de valores que la repudian"⁴⁷⁸, bien total o parcialmente, como en el caso de los textos que se analizan aquí. La clave para

⁴⁷⁷ Cfr. por ejemplo las críticas a la retórica discursiva desde la propia retórica en la propuesta filosófica de Paolo VALESIO, *Ascoltare il silenzio, la retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1980.

⁴⁷⁸ GARCÍA BERRIO, A., *Íb.*, pág. 228.

seducir al lector y representar con eficacia, depende en gran medida de la expresividad:

"A partir de los términos elocutivos más restringidos y convencionalmente retóricos, que son sin duda los más fácilmente perceptibles, la 'expresividad', como propiedad general del discurso artístico se extiende y afirma en los mecanismos textuales más amplios de la persuasión y de la argumentación retórica (...) La expresividad retórica, cuando se cumple, es reconocible como el fenómeno artístico del discurso que resulta más universal. Y también comparece como estructura general de la argumentación, fundando los efectos retóricos globales de conmoción y de persuasión, gracias a las estrategias macroargumentativas correspondientes."⁴⁷⁹

Todo esto confirma que la vertiente lingüístico-retórica es uno de los rasgos más poderosos de la esteticidad literaria. En consecuencia, se pretende estudiar la oposición a la retórica de Ortega y Pirandello, como "valor ético" de sus obras, dentro

⁴⁷⁹ GARCÍA BERRIO, A., *Íb.*, pág. 230.

de una retórica moderna del discurso persuasivo, es decir, de una propuesta de lingüística individual⁴⁸⁰.

II.4.1 Retórica y antirretórica.

La posición antirretórica más radical del pensamiento y la estética modernas es, sin duda, la de Carlo Michelstædter, que entiende la retórica como falsedad de la realidad, puesto que ésta llega hasta nosotros sólo a través de la conceptualización del lenguaje, que es una convención artificial que intenta persuadir al individuo de que su razonamiento tiene un valor absoluto:

*"La 'persuasione' illusoria per cui egli vuole le cose come valide in sé ed agisce come a un fine certo, ed afferma sé stesso come individuo che ha la ragione in sé -altro non è che 'volontà di sè stesso nel futuro'."*⁴⁸¹

⁴⁸⁰ Para la noción de una retórica moderna en Pirandello, han sido muy valiosos los trabajos de Renato Barilli, en *La linea Svevo Pirandello* (O.C.); Barilli propuso la tesis de una retórica pirandelliana, diferenciada de la tradicional, que caracteriza su prosa. Más tarde, desarrolló esta idea en BARILLI, R., "I romanzi di Pirandello e il discorso retorico", en AA.VV., *Il romanzo di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1976, págs. 209-221. En esta línea han seguido otros estudios, entre los que destaca el de Carmellina SICARI, *Retoriche Pirandelliane*, Nápoles, Liguori, 1993.

⁴⁸¹ MICHELSTÆDTER, C., *La persuasione e la retorica*, Milán, Adelphi, 1988, pág. 54.

El acuerdo en el significado negativo de retórica para los escritores de principios de siglo es casi unánime⁴⁸², y venía servido desde el romancismo y el realismo. El discurso elegante, que enseñaba la disciplina retórica, estaba asociado al concepto de belleza clásica y normatividad, por tanto era ineficaz como expresión artística de la espontaneidad.

Pirandello dedica el capítulo IV de la primera parte de *L'Umorismo*, a distinguir la poética humorística de los moldes retóricos que califica de intelectualistas y superficiales. El "valor ético" -siguiendo la terminología de Berrio- de su crítica a la retórica, puede resumirse en tres argumentos fundamentales:

- 1) Rechazo del arte como lógica absoluta: oposición a la forma ordenada según principios universales.
- 2) Rechazo del arte como imitación.
- 3) Rechazo de un arte mecanizado.

⁴⁸² Recuérdese en el comentario de Ortega a Valle Inclán, cómo distingue entre el trabajo del escritor para construir un estilo adecuado y el peligro del amaneramiento retórico, que achaca a los modernistas. Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., *Obras, O.c., Vol. I*, págs. 19-27.

Veámoslo con textos:

1) *"Ora questo pregiudizio (che lo scrivere sia un lavoro esterno di forma e di stile), come si sa, fu quello della Retorica, ch'era appunto una poetica intellettualista, fondata tutta cioè su astrazioni, in base a un procedimento logico"*⁴⁸³

2) Dicho procedimiento lógico era inmutable y repetido para todas las obras, por lo cual se oponía a la creación del estilo, y se aferraba a unos principios absolutos de belleza e imitación:

*"Diceva: 'Così si è fatto; così si deve fare' - Raccolti, come in un museo, tanti modelli di bellezza immutabile, ne imponeva l'imitazione. Retorica e imitazione sono in fondo la stessa cosa."*⁴⁸⁴

3) La exhaustiva y rígida clasificación en categorías impuesta por la retórica mecaniza las formas del discurso, y las fuerza a configurarse según sus leyes:

⁴⁸³ PIRANDELLO, L., *O.c.*, pág. 54-55.

⁴⁸⁴ PIRANDELLO, L., *Íb.*, pág. 55.

"Quando un poeta ribelle appioppava un calcio bene scolpito al casellario e creava a suo modo una forma nuova, i retori gli abbajavano dietro per un pezzo: ma poi, alla fine, se quella forma riusciva a imporsi, essi se la prendevano, la smontavano come una macchinetta, la scioglievano in un rapporto logico, la catalogavano, magari aggiungendo una nuova casella al casellario."⁴⁸⁵

Para ilustrar esta parte de la argumentación, Pirandello construye tres figuras yuxtapuestas consecutivamente, cuyo efecto se suma en una estructura concéntrica y que situadas en este contexto nocional, de rechazo al ornatus retórico, adquieren un significado irónico. Son las de: el retórico como perro ladrador; el arte retórica como un cultivo aparente e inútil ("la coltura consisteva nel piantare pali e nel vestirli di frasche") y la retórica como un guardarropa donde se viste el pensamiento⁴⁸⁶.

El error de la retórica, según Pirandello, es el que ya se ha señalado, de separar el estilo de la forma, estableciendo una distancia artificial entre la elocuencia y el pensamiento. Lo interesante de la formulación pirandelliana es que su discurso

⁴⁸⁵ PIRANDELLO, L., *Íb.*, pág. 55.

⁴⁸⁶ Cfr. PIRANDELLO, L., *Íb.*, págs. 55-56.

contra la retórica, sigue los mismos argumentos que los empleados contra el arte idealista; por eso en los términos de este capítulo, la retórica se opone al humorismo.

En efecto, a través del contraste y la negación, sale a la luz una definición del humorismo en correspondencia con los puntos señalados:

1) Humorismo como arte que tiende a expresar lógicas alternativas.

2) Humorismo como el arte no imitativo, no busca la verosimilitud ni la belleza inmutable.

3) Humorismo como arte no mecanicista, es decir, interesado en las formas nuevas, que surgen como expresión natural de su materia.

En el "valor ético" de la retórica pirandelliana, se descubre ahora, oblícuamente, la convicción de que el arte humorístico es portador de una verdad, frente al artificio y la falsedad de otras retóricas. Lo cual es coherente con lo que llevamos dicho en este capítulo.

En Ortega el significado de retórica es similar:

"Yo diría: todo estilo o trozo de estilo inexpresivos son retórica".⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ ORTEGA Y GASSET, J., *Obras, O.c., Vol. II*, pág. 100.

En el "valor ético" orteguiano se destacan los siguientes argumentos antirretóricos, en correspondencia con los de Pirandello:

- 1) La retórica en el arte es falsedad e hipocresía.
- 2) El arte reducido a retórica es estéril.
- 3) Retórica es sinónimo de normatividad mecánica.

Estos argumentos se encuentran dispersos en diferentes textos, de los cuales se pueden resaltar los siguientes:

1) y 2)

*"Cuando las palabras o los giros no responden exclusivamente a la necesidad de expresar un pensamiento, imagen o emoción vivamente actual en el alma del autor, quedan como materia muerta y son la negación de lo estético. (...) (La retórica es) ese pecado de no ser fiel a sí mismo, la hipocresía en el arte."*⁴⁸⁸

Esta idea es consecuencia de la noción de "sinceridad" en el arte, surgida en las poéticas románticas. El arte necesita expresar lo que el poeta siente sinceramente, si en lugar de encontrar el estilo a través de la soledad y la reflexión íntima sobre la existencia, el poeta le impone al discurso artístico un rígido esquema externo, entonces la obra pierde su capacidad creativa, y también su "verdad". Así pues, la

⁴⁸⁸ ORTEGA Y GASSET, J, *Íb.*, pág. 100.

"falsedad e hipocresía" retóricas se deben a la inadecuación entre pensamiento y forma, como en la argumentación de Pirandello, y no a la cuestión de la verosimilitud e imitación:

*"Hay una afinidad previa y latente entre lo más íntimo de un artista y cierta porción del universo. Esta elección, que suele ser indeliberada, procede -claro está- de que el poeta cree ver en ese objeto el mejor instrumento de expresión para el tema estético que dentro lleva, la faceta del mundo que mejor refleja sus íntimas emanaciones."*⁴⁸⁹

3) Por último, la retórica mete a la lengua en un estrecho corsé de normas, que el buen poeta debe romper (el poeta rebelde, como en Pirandello):

"Escribir bien (contra la retórica) consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua. Es un arte de rebeldía permanente contra el contorno social, una subversión. Escribir bien, implica cierto radical desnudo".⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ ORTEGA Y GASSET, J., *Íb.*, pág. 70.

⁴⁹⁰ ORTEGA Y GASSET, J., *Obras, O.c., Vol. V.*, pág. 430.

A lo que Julián Marías añade que la normatividad del discurso constituye su mecanicidad y automatismo, por lo que en el pensamiento de Ortega se puede intuir la noción de desvío⁴⁹¹, al que ya hemos aludido en el capítulo anterior.

La intención del discurso persuasivo de Ortega es la de caracterizar positivamente la creación de un estilo literario que penetre en la intimidad del espíritu, como lo hace la filosofía en su ámbito. A continuación se estudiarán las ideas de Pirandello y Ortega sobre la necesaria expresividad estética, que en ambos autores está vinculada al aspecto lingüístico del hecho estético.

II.4.2 La cuestión lingüística.

Pirandello y Ortega proponen paralelamente la renovación del discurso persuasivo a través de un trabajo de búsqueda individual en el lenguaje.

El autor siciliano de acuerdo con las ideas expuestas en artículos anteriores, entre los que destaca, *Prosa moderna* (1890), y *L'Azione parlata* (1889) escribe:

"L'artista, il poeta, deve cavar della lingua l'individuale, cioè appunto, lo stile.

La lingua è conoscenza, è oggettivazione. In questo senso è creazione di forma:

⁴⁹¹ MARÍAS, J., *Circunstancia y vocación, O.c., Vol. II*, págs. 99-100.

*è, cioè, la larva della parola in noi investita e animata dal nostro particolare sentimento e mossa da una nostra particolare volontà.*⁴⁹²

Pirandello destaca la labor de subjetivación del lenguaje. El poeta, en su voluntad expresiva, necesita hacer suyas las palabras, para que éstas sean forma del espíritu. Se advierte la noción de un lenguaje inexpressivo y abstracto, del que el artista extrae el suyo propio, animándolo con su experiencia e íntima reflexión. Como puede verse, Pirandello traslada a la teoría estilística su idea de "verdad", fragmentada en muchas pequeñas verdades subjetivas; por eso el lenguaje sólo es eficaz y expresivo a través de una libre aplicación de la palabra.

La consecuencia de este planteamiento, que podríamos calificar de "desautomatizador" de la lengua literaria, es, según Barilli, que en la praxis pirandelliana se opera la creación de una lengua de uso, que unifica distintos estratos sociales y profesionales:

"Svevo e Pirandello sono i continuatori, nel nostro secolo, dell'impresa manzoniana, pur con tutte le dovute rettifiche di tiro. Il loro 'scrivere male' è un necessario anticipo della sciatteria della convenzionalità della parlata media

⁴⁹² PIRANDELLO, L., *Íb.*, pág. 61. Los artículos mencionados se encuentran en *Saggi... O.c.*, págs. 887-880 y 1015-1017.

*burocratico-tecnica, in atto forse solo negli anni dopo la seconda guerra mondiale. Ma è importante osservare che a tale ruolo unificante (della lingua) sia Svevo sia Pirandello non giungono soltanto in forza di una pura scelta lingüistica individuale, ma proprio perché mossi dalle esigenze "retoriche" della loro narrativa, cioè dal compito di esporre, nelle forme più piane e colloquiali possibili certi contenuti potentemente rinnovati, e per questa stessa ragione fortemente contestati. Da ciò anche il carattere inautentico, grigio, stereotipato della loro 'elocutio', così prevedibile, soprattutto nel caso pirandelliano, ma perché così bene commisurata all'intento di non fare spessore in sé e per sé ma di veicolare docilmente la persuasione retorica.*⁴⁹³

La cita de Barilli, aunque extensa, resume los aspectos más importantes del estilo del agrigentino. Pirandello es un autor muy sensible a los problemas lingüísticos, a la llamada "cuestión de la lengua", ya sea ésta la hablada o la literaria: era filólogo y escritor, con vocación para ambas actividades, se licenció con una tesis sobre el dialecto de Agrigento, y se sabe que solía llevar siempre a mano un cuaderno donde anotaba las expresiones que llamaban su atención, una pequeña parte de estos apuntes se encuentra publicada en el volumen manejado, *Saggi, poesie, scritti varii*

⁴⁹³ BARILLI, R., "I romanzi di Pirandello e il discorso retorico", O.c., pág. 215.

("Foglietti")⁴⁹⁴. Además ejerció durante muchos años como profesor de "Lingua italiana, stilistica e precettistica e studio dei classici", así que dedicó abundantes páginas al tema. Barilli apunta una hipótesis que no es descabellada, en la que encajan los esfuerzos por crear la lógica del cómico y de la crisis del racionalismo.

El núcleo de su teoría pasa por una autenticación del lenguaje que se reclama en *L'Umorismo*; para que la lengua no sea imitativa, como ocurría en la retórica, y se cargue de significado, debe ser libre:

*"L'umorismo ha bisogno del piú vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere solo quando la forma a volta a volta si crea."*⁴⁹⁵

Precisamente de la necesidad de "viveza" y "libertad", nace la investigación dialectal, que incorpora a su discurso desde un programa bien distinto al de las poéticas naturalistas⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ Para una relación detallada de estos escritos y un análisis de la aplicación de lenguas dialectales en las obras de Pirandello, véase DELL'AQUILA, M., "Pirandello: dialetto, dialettalità e scrittura letteraria", en *Otto/novecento*, n^o1, 1984, págs. 5-22.

Cfr. también AA.VV. *Pirandello e la lingua*, (editor E. Lauretta) Milán, Mursia, 1994.

⁴⁹⁵ PIRANDELLO, L., *Íb.*, pág. 61.

⁴⁹⁶ Cfr. AURIGEMMA, L., "Pirandello: alcuni lineamenti della teoria linguistica e della prassi scrittoria dei romanzi", en *Critica Letteraria*, Anno XVIII, n^o69, fas. IV, 1990, págs. 734-756.

A propósito de la aplicación de este mismo planteamiento en la redacción del ensayo *L'Umorismo*, también es valiosa la obra de Barilli: Pirandello abusa de la retórica criticada, y mezcla géneros y estilos, insiste una y otra vez en los mismos temas, con varias argumentaciones, apoyándolas con ejemplos, intentando multiplicar las verdades del yo:

"A ben vedere, la ´doxa´ di cui Pirandello si fa instancabile persuasore sta nel predicare la molteplicità degli io, ognuno dei quali, però anela per l´appunto a un suo grado di rivelazione, di pubblicità."⁴⁹⁷

La estructura del discurso, articulada sobre el contraste y la ironía, las citas de autores clásicos, los pasajes en otros idiomas, las analogías, los ejemplos y caricatura de personajes, los modismos y dialectalismos, que conforman *L'Umorismo*, son la aplicación directa de la libertad lingüística pretendida por Pirandello.

La preocupación estilística en Ortega también es una constante, puesto que la forma se identifica con la perspectiva del escritor:

⁴⁹⁷ BARILLI, R., *Íb.*, pág. 212.

"Harto conocida es la importancia que para aprehender y fijar la individualidad de un artista literario tiene la determinación de su vocabulario predilecto. Como esas flechas que marcan en los mapamundis las grandes corrientes oceánicas, nos sirven sus palabras preferidas para descubrir los torbellinos mayores de ideación que componen el alma del poeta."⁴⁹⁸

Ortega considera que la palabra es el núcleo que estructura la obra literaria, pero como señala Sánchez Reboledo, la palabra es sólo el primer paso para acceder a un orden distinto⁴⁹⁹; en la crítica literaria, desde la que escribe Ortega, el análisis de las formas lingüísticas es una instancia necesaria para acceder a la comprensión profunda del pensamiento del poeta. Cada escritor realiza una elección individual con la que codifica el sentido de su discurso. Pero lo importante es que no lo hace caprichosamente, sino por exigencia de su íntimo descubrimiento, de una percepción única y personal; por eso el crítico (sinónimo de lector) descodifica el discurso de forma inversa, con el objetivo de hallar a través de las palabras, el descubrimiento oculto en la génesis de la obra.

⁴⁹⁸ ORTEGA Y GASSET, J., *Obras, O.c., Vol. II*, pág. 107.

⁴⁹⁹ Cfr. SÁNCHEZ REBOLEDO, J., "La noción de estilo literario en Ortega y Gasset", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 403-405, enero-marzo, 1984, pág. 297.

La labor del crítico literario aparecía ya en *Meditaciones*⁵⁰⁰, allí también se encuentra la idea de obra de arte como forma y ésta como conocimiento:

*"La obra de arte no tiene menos que las restantes formas del espíritu esta misión esclarecedora, si se quiere 'luciferina'. Un estilo artístico que no contenga la clave de la interpretación de sí mismo, que consista en una mera reacción de una parte de la vida -el corazón individual- al resto de ella producirá sólo valores equívocos.(...) (el poeta) Al través de sus ritmos, de sus armonías de color y de línea, de sus percepciones y sus sentimientos, descubrimos en él un fuerte poder de reflexión, de meditación."*⁵⁰¹

Ortega avanzando las teorías de la crítica estilística, concibe forma y pensamiento como caras de una misma entidad. El estilo es como una perspectiva sobre la realidad, cambiante y personal y la metáfora es el mejor instrumento expresivo⁵⁰², porque tiene una potencialidad simbólica semejante a la de los orígenes del lenguaje. Por eso los nombres y las etimologías tienen una autenticidad creativa.

⁵⁰⁰ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., O.c., pág. 325.

⁵⁰¹ ORTEGA Y GASSET, J., *Íb.*, pág. 358-359.

⁵⁰² En el primer capítulo ya nos hemos referido a la importancia de la metáfora en el estilo y el pensamiento de Ortega, (cfr. I.3).

En los textos analizados de Ortega, hemos percibido esta capacidad cognoscitiva de la palabra.

A pesar de la coincidencia teórica con Pirandello, sin embargo, es evidente la disparidad de los resultados. A mi juicio ésta se debe fundamentalmente al desarrollo consecuente de sus posiciones:

a) La idea de progreso histórico y cultural en Ortega (su "valor ético") lo empuja a constituir sus textos sobre metáforas (imágenes que engastan la perspectiva) que sintetizan los distintos momentos de la cultura occidental, lo que él denominaba "las amplias vistas sobre lo humano"; con argumentaciones que eluden la paradoja y buscan el resumen positivo de cada una de las cuestiones afrontadas.

b) El "valor ético" de Pirandello mueven su discurso hacia una retórica de la abundancia, de la summa y la reiteración de discursos; el gusto por la paradoja y el contraste es un síntoma de la imposibilidad de sintetizar una verdad, que supere aunque sea precariamente el miedo al abismo y al caos.

III

TIPOLOGÍA CONTACTUAL-EXTERNA Y RECEPCIÓN LITERARIA

El procedimiento comparativo externo, según se ha visto en la introducción, consiste en el examen del material bibliográfico, archivos, correspondencia, biografías, mitos nacionales etc.; es decir, que se basa en una aproximación empírica a los textos sometidos al estudio, y la mayor parte de las veces se centra en el análisis de influencias entre las mismas, debido a contactos fundados entre los autores. Si además realizamos este examen desde una perspectiva diacrónica, de acuerdo con la doble temporización propuesta como método de trabajo, se deben incluir en este apartado los aspectos más destacados de la recepción literaria de las obras, la importancia de las traducciones y del filtro personal que interpone cada lector tipo.

En el caso que nos ocupa, no hay datos que nos permitan pensar que hubo contacto directo entre Pirandello y Ortega. Pirandello no cita en ninguna de sus obras al madrileño, y por su parte, éste sólo se refiere a Pirandello como ejemplo de "artista moderno", sin demostrar un conocimiento profundo de su personalidad. Por este

motivo, las relaciones de contacto que se indicarán a continuación son de índole externa: coincidencia de lugares, de lecturas, de personas conocidas y de periodo histórico; que habrán de considerarse secundarias para el análisis comparativo, aunque pueden completar los resultados del procedimiento interno realizado.

Por lo que se refiere a la recepción literaria, la difusión de las obras de Ortega en Italia y de Pirandello en España, es indicativa de la relación entre ambas culturas a lo largo de nuestro siglo; dicha relación bajo esta luz, se advierte fuertemente manipulada por los acontecimientos históricos y políticos.

III.1 PERFILES BIOGRÁFICOS.

Los datos que se presentan de las biografías de Pirandello y Ortega son de sobra conocidos, sin embargo, puede ser útil confrontarlos puntualmente para extraer después, con mayor claridad, los elementos análogos y divergentes, desde una perspectiva diacrónica y no diatópica.

En la cronología de Pirandello y Ortega que sigue, se han obviado los títulos de las obras menos relevantes para nuestro estudio, cuya referencia aquí sería demasiado prolija; así, los cuentos (novelle) y los "atti unici" pirandellianos, apenas se

han destacado. Otro tanto ocurre con algunos escritos de Ortega ocasionales o publicados en revistas dispersas, puesto que son muy numerosos y no añaden datos de interés a la comparación, por lo que se remite a la bibliografía final para un índice completo de todas las obras. Además se mencionan otros autores y acontecimientos históricos cuya presencia fue significativa para la formación y la experiencia de ambos autores.

BREVE CRONOLOGÍA DE ORTEGA Y PIRANDELLO

- **1867** Nace Pirandello en Agrigento.
- **1879** Capuana: *Giacinta* (primera versión, novela).
- **1881** Verga: *I Malavoglia*.
- **1883** Nace Ortega en Madrid.

Verga: *Novelle rusticane*. Séailles: *Essai sur le génie dans l'art*. Nietzsche: *Así habló Zaratustra*. Dilthey: *Introducción a las ciencias del espíritu*.

- **1884** Pirandello inicia sus estudios universitarios en Palermo.
- **1885** Pirandello escribe los primeros versos: *Mal giocondo*.

Th. Lipps: *Estudios psicológicos*.

- **1886** Pirandello se traslada a Roma, donde continúa sus estudios.

Nietzsche: *Más allá del bien y del mal*.

- **1887** Pirandello: "Sincerità e Arte" (7 marzo, *Il Marzocco*).

Nietzsche: *Genealogía de la moral*.

- **1888** Pirandello viaja a Alemania y continúa sus estudios allí, durante dos años y medio.

- **1889** Verga: *Mastro-don Gesualdo*. D'Annunzio: *Il piacere*. Bergson: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*.

- **1890** Pirandello: "La menzogna del sentimento nell'arte", "Prosa moderna", "Per la solita questione della lingua".

Renan: *El porvenir de la conciencia*.

- **1891** Pirandello se licencia en Filosofía y Letras en la Universidad de Bonn, con una tesis escrita en alemán, titulada (trad. it.) *Voci e suoni del dialetto di Girgenti*. Este mismo año publica *Pascua di Gea*.

Ortega comienza sus estudios en el colegio de los jesuitas San Estanislao de Miraflores de El Palo, en Málaga.

Capuana: *Profumo*.

- **1892** Pirandello se establece definitivamente en Roma y tiene contactos estrechos con Luigi Capuana, colaborando en las revistas *Nuova Antologia* e *Il Marzocco*.

Binet: *Les alterations de la personnalité*.

- **1893** Pirandello: *Arte e coscienza d'oggi*.

- **1894** Pirandello: *Amori senza amore* (novelle), *Pier Gudrò* (poema). Pirandello se casa con Antonietta Portulano. Intensifica su relación con las revistas y periódicos:

La Nazione Letteraria (Florencia), *La Gazzeta Letteraria* (Turín), *La vita italiana*, *La Domenica Italiana*, *Rassegna settimanale universale*, *La critica*, *Roma di Roma*, *Il Folchetto*, *Roma letteraria* (Roma).

- **1895** Pirandello: *Elegie renane* (poesía), "Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me", "Come si parla in Italia?", "*Le Vergini delle Rocce* di Gabriele D'Annunzio" (comentario de la obra publicada en ese mismo año).

Comienza la guerra de independencia cubana. Unamuno: *En torno al casticismo*.

- **1896** Pirandello: *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, *Elegie romane* (traducción de Goethe), "Il neo-idealismo".

Ortega comienza sus estudios universitarios de Derecho y Filosofía.

- **1897** Pirandello: "Sincerità e arte", "Romanzo, racconto, novella". Pirandello funda la revista *Ariel*, junto a Ugo Fleres e Italo Calvo Falbo. Pirandello acepta una sustitución como profesor ayudante de la Scuola Superiore di Magistero de Roma.

- **1898** Guerra entre España y los Estados Unidos. España pierde Cuba y Filipinas. Capuana: *Ísmi contemporanei*. Bergson: *Materia y memoria*. Lipps: *Lo cómico y el humor*.

- **1899** Pirandello: "L'azione parlata".

- **1900** Pirandello: "Scienza e critica estetica".

José Ortega Munilla es director de *El Imparcial*, hasta 1906. Freud: *La interpretación de los sueños*. Husserl: *Investigaciones lógicas*. Baroja: *Camino de perfección*. D'Annunzio: *Il fuoco*. Humberto I es asesinado en Monza, lo sucede en el trono Vittorio Emanuele III.

- **1901** Pirandello: *Zampogna* (poesía), *L'esclusa* (novela), "*Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana" (comentario a la obra aparecida ese mismo año), *Suo marito, Il dovere del medico*.

Freud: *Psicopatología de la vida cotidiana*.

- **1902** Pirandello: *Il turno* (novela), *Befte della morte e della vita*, *Quand'ero matto*.

Ortega se licencia en Filosofía por la Universidad Central de Madrid. 1 diciembre, Ortega publica en la Revista *Vida Nueva* el artículo: "Glosas".

Azorín: *La voluntad*. Cohen: *Lógica de la razón pura*. Croce: *Estética*. Italia se aleja de la política de la Triple Alianza.

- **1903** Quiebra de la empresa familiar de Pirandello-Portulano en Agrigento; Pirandello intensifica sus colaboraciones en revistas y se las hace pagar; también da clases particulares para afrontar gastos.

- **1904** Pirandello: *Il fu Mattia Pascal* (novela), *Bianche e nere*.

Ortega obtiene el grado de Doctor con la tesis: *Los terrores del año mil: crítica de una leyenda*.

Unamuno escribe sobre Ortega y publica sus cartas en *Almas jóvenes*. Cohen: *Ética de la voluntad pura*.

- **1905** Ortega realiza su primer viaje a Alemania con una beca. Estudia en las Universidades de Leipzig, Berlín y Marburgo.

Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho*. Freud: *Tres ensayos sobre la teoría sexual*.

- **1906** Pirandello: *Erma bifronte*.

Ortega se cartea con Unamuno desde Marburgo.

- **1907** Ortega empieza a colaborar asiduamente en *El Imparcial*.

Jung: *Psicología de la demencia precoz*. Papini: *Il crepuscolo dei filosofi*.

- **1908** Pirandello: *L'Umorismo, Arte e Scienza*, "Per le ragioni estetiche della parola", *La vita nuda*. Pirandello obtiene la cátedra de estilística en la Scuola Superiore di Magistero de Roma.

Ortega publica la revista *El Faro*. Ortega es nombrado profesor de la Escuela Superior de Magisterio de Madrid.

Bergson: *La evolución creadora*. Simmel: *Sociología*.

- **1909** Ortega pronuncia una conferencia en el Ateneo de Madrid: "Los problemas morales y la juventud". Crisis Ortega-Unamuno. Ortega: *Renan*.

- **1910** Pirandello: *La morsa* (primer drama, basado en la novella: *L'epilogo*).

Ortega se casa con Rosa Spottorno. Ortega: *La pedagogía social como programa político*, *Adán en el Paraiso* y *Breve tratado sobre la novela*. Ortega

obtiene la cátedra de metafísica en la Universidad de Madrid.

Pérez de Ayala: *A.M.D.G.* Croce: *Problemi di estetica*.

- **1911** Ortega: "Psicoanálisis, ciencia problemática" y "El caso Italia". Ortega trabaja durante un año en la Universidad de Marburgo (como profesor visitante). Baroja: *El árbol de la ciencia*. Guerra de Italia contra Turquía.

- **1912** Pirandello: *Fuori di chiave* (poesía), *I vecchi e i giovani* (novela), *Terzetti* (cuentos).

Ortega: "Un nuevo libro de Azorín", "Personas. Obras y cosas".

Cohen: *Estética del sentimiento puro*.

- **1913** Ortega: "Socialismo y aristocracia", *Prospecto de la Liga de educación política española*.

Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*. Husserl: *Ideas relativas a una fenomenología y a una filosofía pura*. Scheler: *El formalismo en la ética material de los valores*. Proust: *Por el camino de Swann*. Papini: *Un uomo finito*.

- **1914** Pirandello: *Le due maschere*.

Ortega: "Vieja y nueva política", *Meditaciones del Quijote*, "Ensayo de estética a modo de prólogo".

Croce empieza a escribir artículos que después recopilará en *La letteratura della nuova Italia* (1914- 1940). Jung: *El contenido de la psicosis*. Comienza la Primera Guerra Mundial.

- **1915** Pirandello: *La ragione degli altri* (comedia), *La trapola*, *Erba del nostro orto*.

Ortega: *Una manera de pensar*. Ortega da las conferencias recogidas posteriormente bajo el título de: *Investigaciones psicológicas*. Scheler: *El genio de la guerra y la guerra alemana*. Italia declara la guerra a Austria-Hungría.

- **1916** Pirandello: *Si gira* (comedia que dará lugar a la novela *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), *Pensaci Giacomino!*.

Ortega: *El espectador* (primer volumen). Ortega transcurre cinco meses en Argentina.

- **1917** Pirandello: *Il piacere dell'onestà*, *E domani lunedì...*

Ortega: *El espectador* (segundo volumen), "Bajo el arco en ruinas". Ortega cesa su colaboración en el periódico *El imparcial* y comienza a escribir en el recién fundado *El sol*.

Gómez de la Serna: *Greguerías*.

- **1918** Pirandello: *Il gioco delle parti, Ma non è una cosa seria* (comedias), *Il cavallo nella luna*.

Fundación de la editorial "Calpe"; Ortega dirige la "Biblioteca de Ideas del siglo XX".

Fin de la Primera Guerra Mundial. Spengler: *La decadencia de Occidente*.

- **1919** Pirandello: *Il carnevale dei morti, Tu ridi, Berecche e la guerra* (novelle), *L'uomo la bestia e la virtù*. Reclusión en un manicomio de la mujer de Pirandello que desde 1903 sufría fuertes neurosis (no volverá a recuperar la razón, muere en 1959).

- **1920** Pirandello: *Tutto per bene* (comedia), "Ironia". Ortega: *Biología y pedagogía, El Quijote en la escuela*.

Croce: *Nuovi saggi di estetica, La poesia di Dante*.

- **1921** Pirandello: *Come prima, meglio di prima, Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV, "La poesia di Dante"*.

Ortega: *El espectador* (tercer volumen), *España invertebrada*.

Hartmann: *Metafísica del conocimiento*. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Jung: *Tipos psicológicos*. En España, asesinato de Dato y derrota militar de Annual.

-**1922** Pirandello: *L'imbecille, Vestire gli ignudi*, "Discorso di Catania (con ocasión de la muerte de Giovanni Verga)".

Ortega: *El tema de nuestro tiempo*.

Marcha sobre Roma de Mussolini.

-**1923** Pirandello: *Due in una, L'altro figlio, L'uomo dal fiore in bocca, La vita che ti diedi*, "Teatro vecchio, teatro nuovo".

Fundación de la *Revista de Occidente*.

Ortega: *El sentido histórico de la teoría de Einstein*. Dictadura de Primo de Rivera (Ortega critica la dictadura en *El Sol*).

Svevo: *La coscienza di Zeno*. Cassirer, E.: *La filosofía de las formas simbólicas*.

- **1924** Pirandello: *Ciascuno a suo modo, Sagra del signore della nave*. Pirandello es director del "Teatro d'arte di Roma", cargo que ocupará hasta 1934; abandona la docencia universitaria y viaja constantemente por Europa y América. De esta época es su relación sentimental con la actriz Marta Abba y su adhesión al fascismo, en un momento de crisis de Mussolini, tras el asesinato de Matteotti.

Ortega: *Kant. Reflexiones de centenario, Las Atlántidas, Ni vitalismo ni racionalismo, La deshumanización del arte, Ideas sobre la novela.*

- **1925** Ortega: *El origen deportivo del Estado, Sobre el fascismo.*

- **1926** Pirandello: *Uno, nessuno, centomila.*

Ortega: *Destinos diferentes, Amor en Stendhal.*

- **1927** Pirandello: *L'amica delle mogli, Bellavita.*

Ortega: *Mirabeau o el político, La elección en amor.*

Heidegger: *Ser y Tiempo.*

- **1928** Pirandello: *La nuova colonia.*

Ortega: *La filosofía de la historia de Hegel. Segundo viaje de Ortega a Argentina; y a Chile en diciembre.*

- **1929** Pirandello: *O di uno o di nessuno, Lazzaro, Sogno ma forse no.* Pirandello es nombrado Académico de Italia.

Ortega: *Lecciones de: ¿Qué es la filosofía?*

Heidegger: *¿Qué es metafísica?*

- **1930** Pirandello: *Come tu mi vuoi, Questa sera si recita a soggetto.*

Ortega: *La rebelión de las masas, El error Berenguer, El espectador (séptimo volumen), Misión de la Universidad.*

Dimisión de Primo de Rivera. Freud: *El malestar en la cultura*. Husserl: *Meditaciones Cartesianas*. Unamuno: *La agonía del Cristianismo*.

- **1931** Pirandello: "Discurso alla Reale Academia d'Italia (sobre G. Verga, con ocasión del 50º aniversario de la publicación de *I Malavoglia*).

En Madrid, fundación de la Agrupación al Servicio de la República, con Ortega, Marañón y Pérez de Ayala. Actividad política de Ortega como diputado durante dos años.

Ortega: *La redención de las provincias, ¿Qué es conocimiento?, Rectificación de la República*. Abdicación de Alfonso XIII y comienzo de la Segunda República.

- **1932** Pirandello: *Trovarsi*.

Ortega: *Hacia un Goethe desde dentro, Prólogo* a una edición de sus obras. Ortega critica la Constitución y posteriormente suspende su actividad política.

Hitler se convierte en canciller alemán. Jaspers: *Filosofía*. Bergson: *Las dos fuentes de la moral y de la religión*.

- **1933** Pirandello: *Quando si è qualcuno, Verde antico*.

Ortega: *En torno a Galileo, Meditación de la técnica*. Ortega empieza a escribir *Dilthey y la idea de la vida*. Ortega da lecciones recogidas posteriormente bajo el título de: *Unas lecciones de Metafísica*. Triunfo de la derecha en las elecciones legislativas españolas.

- **1934** Pirandello: *La favola del figlio cambiato, Non si sa come*. Concesión del Premio Nobel a Pirandello.

Ortega: *Historia como sistema, Prólogo para alemanes*. Ortega viaja a Alemania.

- **1935** Ortega: *Misión del bibliotecario*.

- **1936** Muere Pirandello el 10 de diciembre, dejando incompleto *I giganti della montagna*.

Empieza la Guerra Civil española. Ortega se marcha a Francia; residirá en París hasta 1939. Muerte de Unamuno.

- **1937** Ortega: *Prólogo para franceses, Miseria y esplendor de la traducción, En cuanto al Pacifismo...*

- **1938** Ortega: *Epílogo para ingleses*.

Sartre: *La náusea*.

- **1939** Ortega se traslada a Argentina; vivirá en Buenos Aires hasta 1942. Ortega: *Meditación del pueblo joven*. Empieza la Segunda Guerra Mundial.

- **1940** Ortega: *Del Imperio romano, La razón histórica, El intelectual y el otro*.

- **1941** Ortega: *Apuntes sobre el pensamiento, Prólogo a Historia de la Filosofía de Bréhier*.

- **1942** Ortega se instala en Lisboa; empieza a escribir: *Origen y epílogo de la filosofía*.

Ortega: Prólogo a *Veinte años de caza mayor*.

Heidegger: Doctrina de Platón sobre la verdad.

- **1943** Ortega: *Introducción a Velázquez*.

Sartre: *El ser y la nada*. Caída de Mussolini.

- **1945** Fin de la Segunda Guerra Mundial. Merleau-Ponty: *Fenomenología de la percepción*.

- **1946** Ortega: *Preludio a Goya, Origen y epílogo de la filosofía*. Ortega da la conferencia publicada como: *Idea del Teatro*.

Heidegger: *Carta sobre el humanismo*. Expulsión de la monarquía en Italia.

- **1947** Ortega: *Del optimismo en Leibniz, De la idea de principio en Leibniz*.

J. Marías: *Introducción a la Filosofía*.

- **1948** Ortega instala un segundo domicilio en Madrid. Ortega funda el Instituto de Humanidades con Julián Marías.

Ortega: *Una interpretación de la historia universal*.

- **1949** Ortega: *El hombre y la gente, De Europa meditatio quaedam*. Ortega viaja a Estados Unidos.

- **1950** Heidegger: *Sendas perdidas*.

- **1951** Ortega: *Pasado y porvenir para el hombre actual*. Ortega se encuentra con Heidegger en Darmstadt.
- **1954** Ortega: *Las profesiones liberales; La situación del gerente*.
- **1955** Ortega muere el 18 de octubre en Madrid.

Si echamos una primera vista a los datos aportados, salvando las diferencias de los caracteres nacionales, tanto en el plano histórico como en el cultural; se puede observar que la sociedad de la última mitad del siglo XIX, evolucionaba tan rápidamente como los acontecimientos históricos, los cuales por primera vez adquirirían dimensiones internacionales o mundiales. Pirandello, algunos años mayor que Ortega, tuvo una educación anclada aún en las costumbres decimonónicas, que determinará, entre otros motivos, su actitud de inadaptado en los primeros años del nuevo siglo.

Tanto Ortega como Pirandello, nacen en el seno prototípico de familia burguesa, acomodada y culta. Los padres de Pirandello eran garibaldinos, en el contexto de la reciente unificación italiana; los de Ortega eran liberales, partidarios de la política de la Restauración. Ambos recibieron una esmerada educación, pero la actividad empresarial de la familia Pirandello, pretendía que el hijo continuase al frente de los negocios en Porto Empedocle y fue la tenacidad del joven y el apoyo materno,

los que consiguieron alejarle del ambiente familiar; Ortega y Gasset, de padre escritor y periodista, con parientes famosos e influyentes en política por parte de la madre, estuvo desde muy joven en contacto con los círculos intelectuales de la época, lo cual facilitó o determinó su trayectoria futura y la especial sensibilidad de Ortega por la vida pública española⁵⁰³.

En los epistolarios juveniles de ambos autores se aprecia un talante y carácter completamente distintos, casi opuestos: mientras Pirandello se muestra melancólico, Ortega desprende vitalidad y optimismo.⁵⁰⁴

Otra experiencia común a los dos escritores, es su estancia en la universidad alemana. Italia y España estaban aún bajo la égida de la cultura francesa. El aprendizaje del idioma alemán tuvo que realizarse en ambos casos "in situ", y las traducciones germanas en ambos países aún escaseaban. La "experiencia alemana" les permitirá conocer de primera mano las obras más recientes del pensamiento y los avances psicológicos: Cohen y Lipps son ejemplo de ello. Y al mismo tiempo resultaría útil para contrastar metodologías con una mentalidad que desprecia los

⁵⁰³ Cfr. MARÍAS, J., *Circunstancia y vocación, O.c., vol. I*, pág. 116.

⁵⁰⁴ Cfr. PIRANDELLO, L., *Epistolario familiare giovanile (1886-1898)*, Florencia, Le Monnier, 1986; ORTEGA Y GASSET, J., *Cartas de un joven español. O.c.* Este rasgo no se debe sólo a la ilusión propia de la juventud: la actitud optimista de Ortega es parte de su carácter y prueba de ello es que la conservará hasta el final de su vida, a pesar del dolor del exilio y la enfermedad. José Luis ARANGUREN, en su artículo "Cartas de Ortega joven", *Revista de Occidente*, nº120, 1991; hablaba de la conciencia de Ortega de ser un hombre público, elegido, que no escribió para sí mismo. (ib., pág. 28).

aspectos negativos del provincianismo. Ambos poseían una formación variada, en la que tuvieron peso no sólo las letras, sino la curiosidad por los descubrimientos en materia científica. En Ortega, la influencia de estos años se percibe hasta el final de su vida, mientras que Pirandello, (que abandona Bonn por motivos de salud y por nostalgia de su país), no mira hacia Alemania con la admiración orteguiana y en los años de madurez lee en alemán con bastante dificultad. También eran distintas las circunstancias de su partida, a causa del enfrentamiento con el profesor de latín Onorato Occioni, de la Università di Roma.

Se doctoraron en Alemania, Pirandello en la especialidad de filología y Ortega en filosofía, y la vida les orientó hacia la misma actividad profesional, la docencia universitaria en la Escuela de Magisterio. Sin embargo, Pirandello lo hizo obligado por las circunstancias económicas, y sin excesiva vocación pedagógica, o al menos eso se deduce del siguiente párrafo:

*"Insegno, purtroppo, da 15 anni Stilistica nell'Istituto Superiore di Magistero Femmenile. Dico purtroppo, non solo perché l'insegnamento mi pesa enormemente, ma anche perché la mia piú viva aspirazione sarebbe quella di ritirarmi in campagna a lavorare."*⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ PIRANDELLO, L., "Lettera autobiografica", en *Saggi...O.c.*, pág. 1285.

Ortega en cambio, a pesar de declararse profesor de filosofía "in partibus infidelium", tenía una clara vocación pedagógica, debido a su esperanza en el progreso y en la labor de las generaciones futuras. En pocos momentos se percibe la intimidad de Ortega, la experiencia personal está dirigida al público, a la gente, a la dialéctica histórica.

Otro aspecto que se advierte en la comparación biográfica, es la publicación activa de ambos en revistas. En parte se debe a que la cultura de la época se difunde a través de periódicos, lo cual, como se ha visto, está relacionado con el desarrollo de los géneros ensayísticos, y con la necesidad de transmitir rápidamente las ideas, lo que exigía brevedad en la exposición de las mismas. Pero en Ortega, la actividad periodística es parte esencial de su concepto de "pedagogía", por eso se encuentran títulos sobre temas muy distintos entre sí, de la política a la sociología o a los viajes; mientras que Pirandello escribe en páginas exclusivamente literarias (o en secciones culturales de diarios), al principio para dar a conocer sus textos, por entregas, consolidándose así como escritor, y más tarde para dar su opinión, como hombre de prestigio en el campo de las letras, sobre temas de estética o de poética -recuédense su trabajo filológico, como profesor. No obstante, gracias a los periódicos Pirandello escribió la mayor parte de sus ensayos, puesto que solía desarrollarlos a partir de

planteamientos expuestos en artículos breves, que más tarde rehacía y ampliaba, como es el caso de *L'Umorismo*.

En su relación con la política, ambos autores se muestran aparentemente contradictorios. En el caso de Pirandello, su adhesión a Mussolini en 1922 y el rechazo manifiesto al socialismo, en *I vecchi e i giovani*, le valieron muchos detractores, curiosamente de bandos contrarios. Por una parte, él era esencialmente una personalidad antidogmática por lo que sus textos no agradaron a los fascistas convencidos, y su última voluntad supuso el desaire final al régimen⁵⁰⁶. Por otra parte, la crítica de posguerra ha penalizado la postura de Pirandello, haciendo influir su filiación sobre la lectura de los textos, como una sombra de sospecha.

Ortega estuvo en una situación similar: hemos visto que sus publicaciones de la "Liga de educación política" influyeron en la abdicación del rey Alfonso XIII, y también que estaba interesado vivamente en el nuevo proyecto político; sin embargo, su postura crítica, lo lleva a una suerte de escepticismo en la vertiente activa de la política antes del fracaso de la nueva República española: llega a la convicción de que en la construcción de una nueva clase dirigente, es más útil la labor en segundo plano de educación que la de figura en candelero. Es entonces cuando funda *La Revista de Occidente*. La ideología de izquierdas no perdonó su elitismo, sobre todo a raíz de la

⁵⁰⁶ Cfr. Corrado ALVARO, "Prefazione" en *Novelle per un anno, O.c.*, págs. 5-41.

publicación de *La rebelión de las masas*. Pero tampoco la dictadura estuvo cómoda con él, abandonó su cátedra en la universidad y sólo volvió del exilio para morir en España. La crítica orteguiana también lo ha culpado a menudo por su eclecticismo político, se han destacado los aspectos más controvertidos de su personalidad sacándolos de su contexto "circunstancial", que era de vital importancia para el autor. El propio Ortega era consciente de ello, cuando apunta, en los últimos años de su vida:

*"Hace un cuarto de siglo escribí mi libro 'La rebelión de las masas', al que se ha prestado en todo el mundo una atención excesiva. Es excesiva porque, aun conteniendo el libro algunas visiones certeras y una lista de profecías que, por desventura, se han cumplido, como libro vale bastante poco. De suerte que el favor que ha gozado y sigue gozando en todo el mundo significa para mí, dicho francamente, una objeción contra el mundo."*⁵⁰⁷

El texto es lo bastante elocuente para permitirnos asegurar que la recepción de Ortega ha sido parcial incluso antes de su muerte, debido a que la carga ideológica de algunas obras oscureció la trasmisión de otras, impidiendo una comprensión integral

⁵⁰⁷ ORTEGA Y GASSET, J., el texto pertenece a una conferencia que pronunció en Hamburgo con motivo del bicentenario de Goethe en 1949, no editado en la *Obras Completas*; cedido por la familia Ortega a la revista *Insula*, que lo publicó como inédito el 15 de noviembre de 1955, nº 119. Hoy en *Insula*, nº 589-590, enero-febrero 1996, págs. facsímiles.

del escritor. Además hay que tener en cuenta el relativismo esencial de Ortega, que a mi juicio mermaba la credibilidad de sus posiciones a los ojos de sus contemporáneos y se prestaba a una manipulación que el propio Ortega ejercía sobre sus propios escritos.

Esta situación, en la que coinciden con distintos matices ambos autores, ha provocado un fenómeno de recepción que no es infrecuente: en el extranjero, es decir, fuera de Italia y España, la lectura de las obras ha estado menos mediatizada y ha sido en ocasiones más profunda. A ello ha contribuido también el trabajo de difusión de sus propios textos llevado a cabo por Pirandello, a través de sus viajes por todo el mundo con la compañía de teatro, las colaboraciones en el rodaje de películas basadas en obras suyas, y las numerosas traducciones, incrementadas con la concesión del premio Nobel; y así mismo de la difusión llevada a cabo por Ortega, que viajó a Alemania, Francia, Inglaterra y a Hispanoamérica para impartir cursos y conferencias, y durante el exilio, continuó su actividad en Francia, Argentina y Portugal.

No obstante, el éxito en el extranjero repercutió positivamente en casa, acrecentando el prestigio de ambos autores dentro de sus respectivas nacionalidades. Mas tarde, la posguerra silenció los estudios críticos y las revisiones a sus obras, sostenidas por el esfuerzo de amigos y discípulos incondicionales, hasta que la

perspectiva histórica ha permitido remontar los escollos ideológicos de ambas personalidades.

Por último, el dato más obvio que se desprende de este panorama cronológico es que ambos autores tienen en común la dedicación plena al oficio de escribir, prueba de ello es el número y variedad de textos publicados, y el abundante material que después de su muerte ha ido saliendo a la luz.

Un repaso a los estudios biográficos que han realizado una labor arqueológica en la enorme cantidad de autógrafos y testimonios sobre los autores, permite destacar los siguientes títulos⁵⁰⁸:

Para Ortega:

En primer lugar, aunque aparecidos recientemente, hay que señalar los libros publicados por sus hijos: Soledad ORTEGA (ed.), *José Ortega y Gasset: Imágenes de una vida, 1883-1955*, Madrid, MEC-Fundación Ortega y Gasset, 1983; Miguel ORTEGA, *Ortega y Gasset, mi padre*, Barcelona, Planeta, 1983. Después los de sus amigos y discípulos, como Julián MARIÁS, *Acerca de Ortega*, Madrid, Revista de Occidente, 1971; José GAOS, *Sobre Ortega y Gasset*, Ciudad de México, Imprenta Universitaria, 1957; José FERRATER MORA, *Ortega y Gasset*, Barcelona, Seix

⁵⁰⁸ Otras obras que tocan los aspectos biográficos de forma tangencial, pueden verse en la bibliografía final.

Barral, 1973; Dionisio RIDRUEJO, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976; Joaquín IRIARTE, *Ortega y Gasset: Su persona y su doctrina*, Madrid, Razón y Fe, 1942. También se ocupan del tema: SALMERON, F., *Las mocedades de Ortega y Gasset*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1959; Manuel DURÁN (ed.), *Ortega hoy: Estudio, ensayos y bibliografía sobre la vida y la obra de José Ortega y Gasset*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1985; Richard ELLMAN, *Golden Codgers: Biographical Speculations*, Oxford, Oxford University Press, 1973; Rocwell GRAY, *José Ortega y Gasset. El imperativo de la modernidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.

Para **Pirandello**:

La primera biografía autorizada es la su amigo F.V. NARDELLI, *L' uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*, Milán, Mondadori, 1932 (nueva edición: *Vita segreta di Pirandello*, Roma, Vito Bianco, 1962; ahora con el título: *Pirandello l' uomo segreto*, con introducción de Marta Abba, Milán, Bompiani, 1986) y de la sobrina del autor, M.L. AGUIRRE D'AMICO (ed), *Album di famiglia di Luigi Pirandello* (con nota de L. Sciascia), Palermo, Sellerio, 1979. Otras obras de referencia importantes: G. GIUDICE, *Pirandello*, Torino, Utet, 1963; E. LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio 'fuori chiave'*, Milán, Mursia, 1980; y la edición de textos autobiográficos a cargo de F. BATTISTINI, *Non parlo di me, con quattro scritti autobiografici del 1935*, publicado en *Belfagor*, enero 1986.

III.2 RECEPCIÓN LITERARIA

En la recepción literaria de las obras de Pirandello en España y de Ortega en Italia, mientras ambos estaban vivos, hay un factor de ambiente que conviene tener en cuenta, y es que a principios del siglo los dos países prestaban atención a la evolución europea, es decir, a la cultura que venía del norte, primero de Francia y después de Alemania e Inglaterra; las lecturas de autores contemporáneos procedentes de otros países meridionales que influyen en la estética de nuestros autores son excepcionales. Italia será muy pronto el espacio del futurismo y otras vanguardias que con algunos años de retraso llegarán a España, es entonces, casi en la vigilia de la Guerra Civil, cuando cambia esa situación, y se encuentran admiradores de D'Annunzio, Papini o Marinetti.

Además hay que distinguir entre recepción en lengua castellana y recepción en lengua catalana. En efecto, Cataluña ha sido siempre mucho más receptiva a la cultura italiana, como demuestra la obra de Eugenio D'Ors, de la misma edad de Ortega, y la traducciones al catalán de Pirandello, en proporción, más numerosas y tempranas que las castellanas.

Pirandello demuestra interés sólo por Cervantes y por el teatro clásico español. Cuando en 1923 estrena en España el drama *Sei personaggi in cerca d'autore*, le advierten de la existencia de Unamuno (que en España era una de las figuras más influyentes en la vida cultural), que apenas provoca en él algún comentario irrelevante. No hubo por su parte una curiosidad grande sobre la cultura española contemporánea.

Otro tanto sucede con el interés por Italia de Ortega. En sus obras cita a Croce, D'Annunzio, Papini, Carducci, Fogazzaro y otros, pero los autores italianos que ha leído con atención son los clásicos: Dante, Ariosto, Manzoni, Leopardi... Las veces que Ortega se ocupa de Italia, como pueblo, demuestran su idea de que éste necesitaba una reforma, como el español, "era una repetición del caso", y había que mirar a Europa (precisamente a Francia, Alemania e Inglaterra) para reconstruir el descalabro histórico⁵⁰⁹.

Sin duda, la escasa recepción previa de las respectivas culturas en ambos autores, es un factor que contribuyó a frenar la de sus propias obras, más tarde.

⁵⁰⁹ Esta actitud de Ortega ha sido comentada por Franco Meregalli, que describe la polémica suscitada por Ortega en Italia, cuando éste escribió el artículo "El caso Italia" (en *Obras Completas, Vol X*, págs. 176-179), a propósito de la guerra de Italia contra Turquía, cuando dice de los italianos "pequeña raza histórica del sur". La reacción provocó la explicación de Ortega, que se resume en que tanto Italia como España están en decadencia y en eso nos parecemos frente a otras razas del norte. Cfr. MEREGALLI, F., "Ortega en Italia", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 403-405, 1984, págs. 450-452.

*** Pirandello en España.**

La recepción de la obra pirandelliana en España, comienza a partir de 1923, con el estreno en Barcelona de *Sei personaggi in cerca d'autore*, el 7 de diciembre⁵¹⁰. Hasta esa fecha no se habían realizado traducciones, ni por otra parte era conocido en los ámbitos literarios europeos, no olvidemos que la entrada en España es un efecto de la difusión del teatro de Pirandello en el extranjero, a través de los montajes de su compañía teatral, con la que viajaba el escritor a partir de 1924. Meses antes se había representado la obra en París, Cracovia, Praga, Amsterdam y Varsovia.

Ese mismo año de 1923, el propio Miguel de Unamuno, uno de los pocos intelectuales españoles que demuestra un continuado interés por la cultura italiana de su tiempo, advierte que en 1917, la última vez que había visitado Italia, nadie le había hablado de Pirandello, y que han sido las comparaciones entre su novela *Niebla* y *Sei Personaggi in cerca d'autore* las que han despertado su curiosidad por Pirandello, que había empezado a conocer parcialmente y por referencias⁵¹¹. De ello se desprende que la difusión del teatro pirandelliano fue decisiva para la edición en el extranjero del resto de sus obras.

⁵¹⁰ Con motivo del estreno en España, F. Vela escribe un artículo sobre el teatro de Pirandello, acompañado de la traducción de una narración breve del escritor, titulada "La tragedia de un personaje", aparecido en la *Revista de Occidente*, nº7, III, enero de 1924, págs. 114-119.

⁵¹¹ Cfr. FRANCO, A., "El Teatro de Unamuno", en *Insula*, Madrid, 1971, págs. 190 y sgtes. Para una bibliografía sobre la relación entre Pirandello y Unamuno véase el libro de GONZÁLEZ MARTÍN, V., *La cultura italiana en Miguel de Unamuno, O.c.*

Otra noticia de la fortuna del escritor siciliano en España, como dramaturgo, la proporciona en 1928 Gómez Baquero:

*"Pirandello no era completamente desconocido en España. Algunas revistas modernas muy atentas al movimiento literario extranjero, como 'La pluma y España', ya difuntas, porque las revistas en España suelen durar lo que las verduras de las eras, habían publicado noticias y críticas de sus obras."*⁵¹²

Del corpus narrativo, pronto se tradujo *Il fu Mattia Pascal* y algunos cuentos, siempre a la zaga del éxito teatral; para publicación de los ensayos tuvieron que pasar algunos años, la primera traducción de *L'Umorismo* es de 1958.

En 1924 Pirandello pronuncia una conferencia en el Teatro Romea de Barcelona, a su vuelta de los Estados Unidos, donde ya era famoso, y se había publicado la traducción en inglés de *Il fu Mattia Pascal*.

Las primeras traducciones en lengua castellana se suceden por este orden:

- **1923** *Seis personajes en busca de autor*, Trad. Felix Azzati, Valencia, Sempere, 2^o ed. 1926.⁵¹³

⁵¹² GOMEZ BAQUERO, E., *Pirandello y Cía*, Madrid, Mundo Latino, 1928, pág. 43.

⁵¹³ A propósito de la representación y su trascendencia en Barcelona y Madrid, véase: GUTIERREZ CUADRADO, J., "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 333, pág. 347-386.

- **1924** *La razón de los demás*, Trad. Francisco Gómez Hidalgo, Madrid, Teatro Cómico, 21 de marzo.

El difunto Matías Pascal, Trad. R. Cansinos-Assens, Madrid, Biblioteca Nueva.

¡Piensalo, Jacobito!, Trad. Enrique López Alarcón y Fernando Mignoni.(Faltan datos de edición)⁵¹⁴.

- **1925** *El hombre la bestia y la virtud*, Trad. Ricardo Baeza, Valencia Sempere. (Repres. 21 febrero, Teatro de la Princesa).

Vestir al desnudo, ¡Sea todo para bien!, Trad. Francisco Gómez Hidalgo, Valencia, Sempere.

- **1927** *Dos en una* (faltan datos de edición)

- **1930** *Esta noche se recita improvisando*, Trad. Rafael Marquina (faltan datos edición).

- **1933** *El placer de la honestidad*, Trad. María Mercedes Pardo (faltan datos de edición).

- **1936** *Enrique IV*, Trad. Tomás Borrás, Zaragoza, Teatro Municipal, 1 de marzo.

Según López Campillo, en la *Revista de Occidente*, Juan Chabás se encarga prácticamente de todas las novedades de la literatura italiana, su trabajo es

⁵¹⁴ Algunas de las traducciones de las que se tiene noticia se realizaron para representaciones o revistas de difícil localización, a pesar de que se tiene noticia de las mismas, por tanto he creído conveniente incluirlas en la lista, al tratarse de las más antiguas.

particularmente intenso en los primeros años de la revista, de 1923 a 1927, pero después los autores italianos casi desaparecen de estas páginas⁵¹⁵. Sabemos que Chabás realizó una traducción de *Terzetti*, que ahora se encuentra en ediciones Júcar, con fecha de 1989.

El interés por Pirandello en España ha sido grande desde 1923, pero parcial, ya que se ha prestado atención casi exclusivamente a la faceta teatral, que ha eclipsado el resto de géneros cultivados por el autor⁵¹⁶. Por lo que respecta a *L'Umorismo*, existe sólo una traducción, la de J.M. Velloso, editada primero en la ed. Aguilar, en 1958 y después en la ed. Guadarrama, en 1968 y 1969, ambas agotadas. Es hora de que los italianistas españoles, entre los que modestamente me incluyo, recuperemos para el lector de lengua castellana, uno de los textos fundamentales de Luigi Pirandello.

⁵¹⁵ Cfr. LÓPEZ CAMPILLO, E., *La Revista de Occidente... O.c.*, págs. 226-227.

⁵¹⁶ Al final de este capítulo de adjunta una lista de las publicaciones de Pirandello en los últimos años, algunas de las cuales están agotadas, pero siguen siendo las únicas referencias.

*** *Recepción de Ortega en Italia.***

Para el estudio de la fortuna y avatares de la obra de Ortega y Gasset en Italia, contamos con el valiosísimo trabajo de Franco Meregalli, uno de los críticos y traductores más asiduos de Ortega en Italia; autor también de un reciente libro divulgativo, titulado *Ortega y Gasset*.⁵¹⁷

Meregalli en el citado artículo, hace un repaso crítico de la recepción de Ortega por orden cronológico, desde la primera traducción de Loranzo Giusso, en 1935, hasta los años setenta. El trabajo pone de relieve las deficiencias de la interpretación de Ortega, cuya figura se ha visto bajo un enfoque nietzscheano, primero, político y sociológico después. Es decir, que hasta hoy, como en el caso de Pirandello en nuestro país, no se ha llevado a cabo una revisión desparcializada de Ortega.

Veamos las traducciones en Italia:

- **1935** *La Spagna e l'Europa*, Trad. L. Giusso.
- **1943** *Esquema de crisis; Historia como sistema*, Trad. F. Meregalli. (los textos aparecieron sólo en 1946).
- **1945** *La deshumanización del arte; La rebelión de las masas*, Trad. S. Battaglia.
- **1947** *El tema de nuestro tiempo*, Trad. S. Solmi.

⁵¹⁷ Cfr. MEREGALLI, F., "Ortega en Italia", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 403-405, O.c., págs. 445-466. Y del mismo autor, *Ortega y Gasset*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

- 1949 *El espectador, vol I y II*, Trad. C. Bo.

Según Meregalli, la presentación de Giusso, en la que estaba implícita una oposición orteguiana al neoidealismo, tuvo un efecto negativo entre los intelectuales croceanos, el propio Croce se ocupa de Ortega con retraso y tangencialmente como se ha dicho. Escribe Meregalli:

"En Italia no se pudo traducir durante el fascismo, que Ortega esquematizaba como una típica expresión de la rebelión de las masas.

*Pero las razones del retraso no eran sólo políticas. Muchos de los escritos orteguianos no podían tener dificultades de censura en Italia, puesto que bastantes, entre ellos los traducidos por mí, se publicaban en España en los primeros años de Franco, a pesar de la desconfianza sobre todo por parte eclesiástica. Una razón importante era la dominación en Italia del neoidealismo (...) Ricardo Miceli afirmaba en 1939 que la filosofía contemporánea europea se conocía poco en Italia, 'donde el idealismo imperante en los ambientes académicos, impide su ingreso, si no es a través de un prisma excesivamente intransigente'.*⁵¹⁸

⁵¹⁸ MEREGALLI, F., "Ortega en Italia", *Íb.*, pág. 448.

Las traducciones de Sergio Solmi, Salvatore Battaglia y Carlo Bo, en el ámbito de la crítica y la filología, muestran el Ortega de los años 20, dejando a un lado su obra posterior, y poniendo de relieve los aspectos literarios del autor. Pero esta vía no volverá a recuperarse en ediciones posteriores.

Después de la muerte de Ortega aparecen recensiones de su filosofía, como las de Felix Alluntis y Niso Ciusa⁵¹⁹.

En la *Storia della filosofia*, Abbagnano muestra sus reservas a Ortega, a pesar de que se opone al idealismo, por considerarlo dogmático⁵²⁰.

Así las cosas, en los últimos años Ortega ha sido leído en Italia, no desde el ámbito estrictamente filosófico, sino desde el politológico, historiológico y sociológico. Según Meregalli⁵²¹, fue Renato Treves el que abrió esta vía de recepción, con su escrito "La filosofía política di Ortega"⁵²², en el que se presenta a Ortega, más que como un filósofo sistemático y abstracto, como un pensador sobre las situaciones

⁵¹⁹ Cfr. ALLUNTIS, F., "La ragione vitale e storica di Ortega", en *Rivista di filosofia neoscolastica*, 1955, págs. 625-641. CIUSA, N., "Ortega e la filosofia dell'esistenza", en *Giornale di metafisica*, 1954, págs. 251-257; del mismo autor, "Ortega, Toynbee e il problema della storia", en *Galleria*, 1956, págs. 97-104 (previamente había publicado, "Lo sport come tema del nostro tempo nel prospettivismo di Ortega", en *Humanitas*, 1949, págs. 933-936).

⁵²⁰ Cfr. *Storia de la filosofia*, Turín, Utet, pág. 19.

⁵²¹ MEREGALLI, F., *Íb.*, págs. 458-459.

⁵²² TREVES, R., "La filosofía política di Ortega", en *Studi in memoria di Gioele Solari*, Turín, Ramella, 1954, págs. 463-507.

concretas de su país. En un estudio posterior⁵²³, de 1962, reafirma esta idea y relaciona a Ortega directamente con Spengler.

Las actuales traducciones de Luciano Pellicani que han ayudado extraordinariamente a difundir a Ortega en Italia⁵²⁴, presentan al autor bajo esta perspectiva política y sociológica. En 1984 se editó una colección de artículos de estudiosos italianos, *Attualità di Ortega*, en edición de L. Infantino y Pellicani (Florencia, Le Monnier), que demuestra una atención particular al Ortega sociólogo.

A pesar de que el pensamiento de Ortega, gracias a estudiosos de la talla de Meregalli, se ha revalorizado recientemente en Italia; sería oportuno rehabilitarlo también como escritor de ensayos.

Al final del repaso de obras traducidas de Ortega y Pirandello, en Italia y España, nos queda una sensación de desasogiego, al ver la facilidad con la que una obra de la complejidad y extensión de las estudiadas, puede ser simplificada con la consiguiente lentitud y parcialidad de la recepción, a pesar del tradicional hermanamiento entre ambos países. No obstante, el tiempo y el esfuerzo de los sucesivos "críticos fantásticos", puede poner remedio a las incomprensiones del pasado.

⁵²³ TREVES, R., "I profeti della crisi europea? Ortega y Gasset", en *Terzo Programma*, nº3, 1962, págs. 144-152.

⁵²⁴ Para los textos traducidos de Ortega que actualmente se encuentran en Italia, cfr. la lista adjunta.

*** Ediciones de las obras de Pirandello en circulación en España⁵²⁵:**

- *Obras Completas*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1958 y 1965 (agotado). Trad. de Idelfonso Grande y Manuel Bosch Barret. Se publicó sólo un volumen, con 18 comedias.

Contiene:

Seis personajes en busca de autor.

Cada cual a su manera.

Esta noche se improvisa la comedia.

El hombre de la flor en la boca.

Cada cual en su papel.

El placer de la honradez.

Vestir al desnudo.

Como tú me deseas.

Así es, si así os parece.

Enrique IV.

La vida que te dí.

⁵²⁵ Se han excluido las ediciones en gallego y catalán.

El imbécil.

El hombre, la bestia y la virtud.

Como antes, mejor que antes.

Todo sea para bien.

La razón de los demás.

El injerto.

Diana y la Tuda.

- *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1969 y 1971 (agotado).

Con la misma introducción de Idelfonso Grande de la edición de Plaza y Janés.

El primer volumen contiene:

Seis personajes en busca de autor; La vida que te dí, (trad. Idelfonso Grande).

Enrique IV; El difunto Matías Pascal; Uno, ninguno y cienmil, (trad. J.M.

Velloso).

La tía Mima; Vexilla Regis..., (trad. M. Grande Ramos)

El Humorismo; Teatro viejo y teatro nuevo; Ilustraciones, actores y traductores,

(trad. J.M. Velloso)

El segundo tomo, traducido enteramente por Armando Lázaro Ros, contiene:

Así es si os parece; Cada cual a su manera; ¡Piensalo, Santiaguito! El placer

de ser honrado; El hombre, la bestia y la virtud; Como antes, mejor que antes; El gorro

de cascabeles; La razón de los demás; Todo como se debe; Cada cual en su papel; La excluida;

Cuentos: Mantón negro (antología);

Ensayos: Arte y ciencia; Subjetivismo y objetivismo en el arte narrativa.

- *El mantón negro y otros cuentos*, Madrid, Aguilar, 1987.
- *Difunto Matias Pascal*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- *Difunto Matias Pascal*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1975.
- *Difunto Matias Pascal*, Barcelona, Editorial Planeta, 1979 (agotado).
- *Difunto Matias Pascal*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984.
- *Difunto Matias Pascal*, Barcelona, Salvat Editores, 1971, 1972, 1973, 1983 (todas agotadas).
- *Difunto Matias Pascal*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1984.
- *Difunto Matias Pascal*, Barcelona, Editorial Origen, 1992.
- *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, Escelicer, 1962.
- *Seis personajes en busca de autor*, publ. Universidad de Valencia, 1990.
- *Seis personajes en busca de autor*, Barcelona, Editorial Clásicos Roxil, 1982.
- *Seis personajes en busca de autor, Cada cual a su manera, Esta noche se recita improvisando*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.

- *Teatro*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968 (agotado).
- *Ensayos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968 (agotado).
- *Uno, ninguno y cien mil*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970.
- *Tercetos*, Gijón, Ediciones Júcar, 1989.
- *Berecche y la guerra*, publ. Universidad de Granada, 1991.
- *Enrique IV*, Madrid, MK Ediciones y publicaciones, 1986.

*** Ediciones de las obras de Ortega y Gasset que circulan en Italia:**

- *Aurora della ragione storica*, Milano, SugarCo, 1982 y 1994.
- *Cos'è la filosofia?*, Genova, Marietti, 1992.
- *Discorso sulla caccia. La caccia come metafora del mondo filosofico*, Milano, Vallecchi.
- *Una interpretazione della storia universale*, Milano, SugarCo, 1978 y 1994.
- *Meditazioni del Chisciotte*, Napoli, Guida, 1986.
- *Meditazioni sulla felicità*, Milano, SugarCo, 1985 y 1994.

- *Metafisica della ragione storica*, Milano, SugarCo, 1989 y 1994.
- *La missione del bibliotecario*, Milano, SugarCo, 1983 y 1994.
- *La missione dell'università*, Napoli, Guida, 1992.
- *Paradossi pedagogici*, Napoli, San Giorgio.
- *Pensare e credere*, Alinea, 1995.
- *La ribellione delle masse*, Milano, Tea, 1988.
- *La ribellione delle masse*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- *La scelta in amore*, Biblioteca Eros (agotado).
- *Saggi di filosofia e di vita*, Napoli, San Giorgio.
- *Scienza e filosofia*, Roma, Armando, 1983.
- *Scritti politici*, Torino, UTET, 1979.
- *Lo spettatore*, Parma, Guanda, 1993.
- *Storia e sociologia*, Napoli, Liguori, 1983.
- *Sul romanzo*, Milano, SugarCo, 1983 y 1994.
- *Sull'amore*, Milano, SugarCo, 1992.
- *Il Tema del nostro tempo*, Milano, SugarCo, 1994.
- *L'uomo e la gente*, Milano, Giuffré, 1978.
- *Vitalità, anima, spirito*, Rimini, Il cerchio, 1986.

CONCLUSIONES

Formular las conclusiones finales es siempre la tarea más ingrata para un doctorando, puesto que se debe sintetizar en pocas líneas un esfuerzo analítico prolongado, y el resultado a menudo tiene una apariencia pobre y deslucida. No obstante, si se deben esquematizar los aspectos más relevantes de la comparación de las obras seleccionadas de Pirandello y Ortega, empezaremos por recordar que toda relación se establece según una de estas dos lógicas, la de "semejanza" o la de "contraste". Y es precisamente en este último tipo de relación donde se han encontrado los elementos más interesantes para extraer una teoría estética y poética en Ortega y Pirandello.

La metodología seguida en este trabajo, ha asumido no sólo las posibles afinidades entre ambos autores, sino también las diferencias de la estructura profunda de cada uno de los ensayos comparados. Durisîn decía que el análisis dialéctico y causal de las distintas obras comparadas, se rige más por el hecho diferencial que por el analógico. En nuestro caso, se ha tomado como punto de partida una temática estética similar, que se incluiría dentro de las llamadas "afinidades tipológicas", pero el

desarrollo de la investigación se ha conducido hacia la observación de los distintos tratamientos creativos de ambos escritores.

En la introducción se ha expuesto el método comparativo adoptado, distinguiendo dos procedimientos analíticos, que se pueden designar, en síntesis, como: uno "interno" y otro "externo", y que han sido aplicados por separado a los textos seleccionados. El procedimiento "interno" se ha desarrollado a lo largo de los dos primeros capítulos de este trabajo, y ha consistido en un estudio sincrónico de los temas y de las características compositivas de los ensayos. El procedimiento "externo", ha pretendido completar el análisis sincrónico, mediante una perspectiva diacrónica, que incluye la recepción de las obras de ambos escritores fuera de sus respectivas nacionalidades, y concretamente en Italia y España.

Entre las "afinidades tipológico-literarias", destaca la elección del género "ensayo", como una categoría de expresión idónea del pensamiento contemporáneo. Debido a la intención estética de la prosa intelectual del autor de ensayos, la cual es esencial para la caracterización literaria de los textos; se ha iniciado el estudio, en el primer capítulo, delimitando el "ensayo literario" en Ortega y Pirandello, a través de elementos compositivos particulares de cada obra; tales como la estructura, el contenido temático y los aspectos estilísticos propios del género "ensayo". Esta labor inicial, nos ha conducido, en el segundo capítulo, hacia el pensamiento filosófico y estético de Pirandello y Ortega. Por lo tanto, la división de estas dos partes en el

análisis "interno" se debe la necesidad de una fundamentación textual de los conceptos filosóficos de los autores, y se han separado sólo a efectos metodológicos, advirtiendo que en los ensayos se encuentran fuertemente trabadas. Ambas perspectivas pueden superponerse ahora en estas páginas.

En la primera parte del análisis interno se puede concluir que los ensayos de Ortega y Pirandello no se limitan a una función de difusión cultural o pedagógica, sino que son muestra del discurrir de su pensamiento, al hilo de los temas estéticos escogidos (elección que forma parte del talento de los ensayistas), ordenados y presentados no de una forma sistemática, sino haciendo patente su propia visión subjetiva de la vida y del arte, así como su voluntad artística. Por este motivo en la composición de la prosa intervienen tanto la argumentación racional como la sensibilidad poética. Las aseveraciones de los escritores, no tienen pues, el valor dogmático del instructor social, sino que son propuestas críticas lanzadas al lector para que éste, desde otra perspectiva, las discuta. Por tanto el relativismo en los ensayos estudiados se corresponde a un común relativismo filosófico.

La conciencia en ambos escritores de que el arte literario, y no sólo el "ensayo", se componen de un elemento consciente racional y otro subjetivo o sentimental, inseparables en la creación; constituye el punto fundamental de la discusión contra el idealismo croceano, como se ha visto al final del primer capítulo. La crisis del racionalismo, provoca en el pensamiento moderno, del que son

representantes Ortega y Pirandello, la incorporación de lógicas alternativas, que son índice de la debilidad de la lógica positivista tradicional.

Pirandello se esfuerza en *L'Umorismo* por explicar la esencia de su propia praxis poética, distinguiendo entre una literatura humorística y otras formas artísticas emparentadas con lo cómico. El ejemplo más claro de humorismo es el de *Don Quijote*, puesto que Cervantes realiza una penetración psicológica en el personaje, descubriendo a través de lo ridículo, el dolor, sin excluir ninguno de estos sentimientos en el lector. El escritor siciliano pretende describir una propuesta poética, en el sentido aneschiano del término, fundamentando su argumentación con ejemplos de la tradición literaria.

También Ortega elige el tema de Cervantes en *Meditaciones*, por su valor ambivalente, es decir, por unir lo trágico con lo cómico. Para Ortega, es el mejor ejemplo de armonía de perspectivas, por consiguiente, es un buen paradigma filosófico. El pensador, que es cualquier hombre que reflexiona sobre lo cotidiano, debe hacer un esfuerzo por aunar lo que cada momento de la vida presenta por separado. La perspectiva orteguiana es estética y filosófica, puesto que para el madrileño, ambas disciplinas son una forma de vivir, de interpretar la realidad.

La primera diferencia sustancial que hemos estudiado entre ambos ensayistas es que Pirandello se limita a la teoría poética, mientras que Ortega, al teorizar sobre el

estilo, los géneros literarios o la creación artística, deja sin concluir sus planteamientos, dirigiendo las ideas expuestas sintéticamente en el ensayo, hacia una concepción general de la vida humana. Por eso Ortega afirma que los géneros son un modo de interpretar la realidad, no una categoría retórica, como en la concepción croceana, negativa, de género literario. El modo de interpretación del género "ensayo", es el de una suma de apariencias que se superponen de forma fragmentaria.

No obstante, la poética y la estética coinciden en la reflexión sobre la obra artística, que posee un valor representativo; en este sentido, los tres ensayos estudiados de Ortega forman una unidad, ya que la atención del escritor recae en la creación literaria y la caracterización de la estética moderna. Y el ensayo de Pirandello, también lo hace desde la particularidad de la creación humorística, al revelar necesidades expresivas originales, de acuerdo con la conciencia de crisis contemporánea.

En la segunda parte del procedimiento "interno", se han estudiado cuatro aspectos del pensamiento de ambos escritores, que nos permiten concretar los puntos de contraste que se ocultan bajo las afinidades temáticas y compositivas que ha puesto de manifiesto el análisis textual.

En primer lugar, la unión de perspectivas del arte tragi-cómico, es síntoma en Pirandello, de una realidad escindida, que el espíritu humano es incapaz de

recomponer fuera del arte; por ello es en el mundo de ficción de la representación, donde se puede apreciar mediante el análisis humorístico, que no oculta al lector las herramientas de la disección racional, la ausencia de valores éticos.

En el apartado dedicado a la ironía y lo cómico, ha podido verse que Pirandello usa el efecto cómico para llegar al dolor, pero no con intención de armonizar dos puntos de vista opuestos, como en el caso de Ortega, sino de encerrar su propio pensamiento en un contraste que no puede resolverse. La potencia trasgresora de lo cómico, destruye el tono y la solemnidad de la tragedia, desvalorizándola. Por ello en Pirandello, la risa no es festiva, como en la literatura cómica, sino que es expresión del miedo a la nada.

Pirandello tiene algunos puntos en común con el español, por lo que respecta a la ironía y a lo cómico, pero el mensaje final es distinto. Cuando Ortega alude a que el arte moderno es fundamentalmente irónico, se refiere, incluyendo al propio Pirandello, al hermetismo que caracteriza al arte, que debe crear una verdad autónoma, y hasta aquí la idea pirandelliana es coincidente. Dicha verdad es paralela a la verdad filosófica, que se encuentra dispersa en el mundo de las apariencias. La ironía sirve para huir del dogmatismo racionalista e idealista, y en ese sentido es trasgresora como en Pirandello. Sin embargo, la interpretación "trascendente" de Ortega intenta superar los valores trasgredidos, dejando una posibilidad abierta para el espíritu moderno.

En segundo lugar, como consecuencia de lo dicho, el pensamiento estético divergente de Ortega y Pirandello tiene sus raíces más hondas en el concepto de verdad, ligado al de belleza y realidad. En el apartado dedicado a este tema (en el segundo capítulo), hemos visto que Ortega plantea un concepto de verdad precario, aunque posible, que fatigosamente debe buscarse a través de ideas o de metáforas de la realidad, que se manifiesta de forma particular, bajo los múltiples puntos de vista. La superación de la perspectiva individual, se produce a través del concepto de progreso histórico.

Pirandello advierte la precariedad de las distintas perspectivas subjetivas, no sólo dependiendo del paso del tiempo, sino también del estado psíquico de los personajes, que representan nuestro ser; sin embargo, no cree posible una rehabilitación histórica de esa verdad fragmentada, por lo cual presenta la realidad como un engaño, donde no existe una verdad capaz de ordenar la sucesión de risa y dolor. La conclusión es que la lógica trascendente invierte los términos: la verdad del arte, (que sí admite Pirandello), no es símbolo trascendente de una verdad filosófica, sino que ésta sólo adquiere transcendencia a través del juego, a través de la obra literaria.

En el concepto de belleza coinciden ambos autores: tanto Ortega como Pirandello, rechazan la belleza como modelo estilizado y retórico, e identifican "belleza" con expresión de la voluntad artística, en definitiva de la subjetividad poética.

El desarrollo de la Psicología influyó el pensamiento estético de Ortega y también de Pirandello. La fascinación por la parte irracional del espíritu era común en la época. A pesar de que ninguno de los textos analizados, demuestra la presencia de Freud, otros autores, anteriores a éste, son fuente de muchas ideas espiritualistas en los ensayos de Ortega y Pirandello. El interés por la locura, manifestado por Pirandello desde su juventud, lo induce a profundizar en la Psicología patológica; el loco, como el bufón, representa con asombrosa lucidez la contradicción del mundo moderno.

La consecuencia del desarrollo de la Psicología en los presupuestos estéticos de nuestros autores, permite concluir que en ambos autores, el arte debe ser expresión de la instancia espontánea de la vida, es decir, debe ocuparse de los aspectos psicológicos del personaje, del poeta y del lector; la aplicación de la "recherche" irracional (sea patológica o intuitiva), ha podido apreciarse repetidamente en los textos ensayísticos estudiados.

El último punto del procedimiento "interno", referido a la "retórica y al discurso persuasivo", pone de relieve que ambos autores rechazan la "retórica" entendida como conjunto de normas dogmáticas y conformadoras de un discurso vacío y artificioso, lo cual es común al idealismo. Retórica se opone a expresividad en Pirandello y Ortega, por tanto es contraria a la sinceridad en el arte. Para renovar el discurso moderno, es necesario que éste refleje la voluntad del autor. En ambos

autores, esta conciencia es clarísima y su respuesta es idéntica: la antirretórica mueve el discurso persuasivo de los ensayistas, impulsando la labor de subjetivación del lenguaje, a través del empleo libre de la palabra.

Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre los textos de Pirandello y Ortega desde el punto de vista retórico, que es consecuencia de lo expuesto anteriormente. El primero hace un uso de la palabra repetitivo, articulando una "retórica de la abundancia", mediante un conglomerado de discursos superpuestos y estructurados en clave irónica. El efecto de dicho discurso es el de provocar una sensación de incapacidad, al no superar la profunda desorientación del contraste y la ambigüedad.

En Ortega, la palabra, y en especial la metáfora, puede sintetizar una perspectiva, cuando el artista encuentra el cauce adecuado para expresar su subjetividad. Por tanto elude la paradoja, encuentra una pequeña salida para la crisis del pensamiento moderno, a través del estilo.

En cuanto al procedimiento "externo", desarrollado en el capítulo tercero, añade al primero algunos datos biográficos que demuestran que ambos escritores tuvieron una formación similar y que compartieron lecturas e intereses. Pero las coincidencias acaban pronto, debido al talante distinto de sus personalidades, las experiencias comunes a la burguesía culta de la época, se vieron después diferenciadas por sus perspectivas de lo social y lo privado: Ortega fue un hombre

público, Pirandello un escritor concentrado en su obra, que se vió lanzado a la fama mundial debido al éxito de su teatro.

En la recepción de las obras estudiada, se demuestra que su fortuna (y en el caso de Pirandello me refiero siempre al ensayo) no ha sido todo lo buena que cabe esperar entre dos países tradicionalmente hermanados por su cultura y sus tradiciones. También en este aspecto coinciden con matizaciones políticas e ideológicas diferentes, los dos escritores.

El ensayismo de Ortega tiene en común con el de Pirandello el deseo de crear un clima teórico moderno, desde el cual interpretar el cambio de valores que se estaba produciendo en la sociedad de la época. La flexibilidad del género lo convierte en un instrumento idóneo para replantear no sólo las determinaciones de juicio, las aseveraciones y los dogmas de la ciencia, la religión, la filosofía ... sino también para cuestionar la metodología que había servido para instaurar dichos dogmas. El ensayo, en ambos autores, es el campo de la especulación que permite una perspectiva relativista, paralela a la que se estaba imponiendo en las ciencias físicas y la historiología.

Ahora bien, dicha especulación no se produce por el gusto de perorar o de ponerse de moda en los periódicos, como ocurre con muchos autores contemporáneos, cuyos nombres hoy se han olvidado. La especulación, tanto en

Ortega como en Pirandello, es una necesidad esencial para desarrollar completamente sus experiencias metodológicas, que en ambos casos asumen la dialéctica, el contraste y la ambigüedad. Su especulación se alimenta del odio por la retórica, en sentido negativo, es decir, se opone a los discursos vacíos, a la falsedad y a la sofisticación superflúa.

En este sentido, como consecuencia de la sinceridad aplicada al método, (que por ello es meta-crítico), el ensayismo de ambos autores constituye un esfuerzo por autentificar la vida inauténtica, la trampa de la mirada parcial sobre las cosas y sobre el propio ser. El ensayo tiene así una pretensión de verdad, aunque precaria, porque parte del fracaso del concepto tradicional de verdad.

Los dos autores llevan a cabo su empeño resistiéndose a las actitudes radicales de las vanguardias, e incluso de otros movimientos más moderados, como el modernismo, el existencialismo o el simbolismo. Seguramente pueden hallarse elementos de estas corrientes en sus obras, pero ambos se resistieron a ser encuadrados en cualquier filiación estética; se sitúan en un espacio intermedio, entre la regresión y la progresión, como dos estatuas aisladas en sus respectivos espacios culturales. (Prueba de ello es la defectuosa recepción que han sufrido sus textos, a pesar de que ellos mismos viajaron al extranjero para darlos a conocer).

La crisis de los valores éticos y estéticos, no es más que la consecuencia de la decadencia de la lógica racionalista, que ya había mostrado quiebras en el barroco y

el romanticismo. Ello determina la fragmentación del pensamiento moderno en lógicas alternativas, que son asumidas especialmente por el ensayo, puesto que éste en lugar de crear ficción, **crea literatura de la realidad**, y propone así un juego inverso al de la evasión de la novela renacentista. Pero al mismo tiempo no puede superar dicha fragmentación, que es evidente para el lector, con lo cual asume la inseguridad del momento. Por eso Pirandello desemboca en un relativismo nihilista, mientras que Ortega, que no reniega de la razón y aún aspira a reconstruirla, practica un relativismo que podríamos calificar de "posibilista".

Trazada esta distinción, a mi juicio fundamental, entre ambos autores, la orientación de sus discursos será divergente, a pesar de que coinciden en la percepción de la crisis y en la exigencia de una reacción desde el perspectivismo.

El discurso de Pirandello resulta más sugestivo, porque a través del humorismo, reivindica la búsqueda de una verdad en la que en realidad no cree, pero que está condenado a pedir, como ser humano, conformado a la vez por el sentimiento y la razón. Es decir, desde la óptica pirandelliana, el individuo no puede aceptar la razón positivista, pero es incapaz de reemplazarla. De ahí que el artista humorista atraviese la lógica del cómico para llegar al drama, agotando y exasperando cada una de las líneas argumentativas que propone la lógica común. La contradicción filosófica se traduce pues, en una articulación irónica del texto.

Ortega, propone en sus ensayos una fenomenología concreta, elegida aparentemente al azar, que puede ser incluso cotidiana o casi vulgar, como los comentarios de una personalidad pública, o las costumbres castizas de los españoles. Una vez elegido el tema, comienza a resituarlo en una perspectiva más amplia, estableciendo relaciones que sintetizan en pocos párrafos, la historia de toda la humanidad. Sin embargo, este procedimiento, en apariencia superficial, y no exento de cierta pedantería que el lector de hoy no puede soportar, -ese didactismo que Ortega regalaba a los pobres españoles que admiraban su indudable prestigio y carisma-, está sostenido por una intención sincera, y coherente con lo que se ha dicho. En primer lugar porque para Ortega todas las circunstancias de la vida se mostraban a través de apariencias superficiales, y por tanto era justo comenzar la "búsqueda de la verdad" en lo superficial. Y en segundo lugar, porque con los "amplios panoramas sobre lo humano", según su terminología, se podía salvar (recuérdese que el primer título de *Meditaciones* fue el de "Salvaciones") parte de esa verdad perdida. Luego su discurso acepta el fracaso de la razón, pero lo encuadra en una dimensión diacrónica de progreso, por eso intenta situarse por encima de la contradicción lógica.

Como consecuencia de esta esperanza de reconstrucción, Ortega propone multitud de temas que configuran un mapa fragmentario de sus dudas e incertidumbres, pero no por su valor subjetivo e individual, sino por el de

representación de la sociedad, de todo el género humano. Mientras que Pirandello desea representar la fenomenología al final del proceso artístico, es decir, como argumento para la imposibilidad de una verdad pura. Por ello Pirandello se dirige reiteradamente hacia la zona solitaria del ser, hacia la intimidad y el silencio, donde se descubre el vacío, la ausencia del noúmeno.

Al final del recorrido comparativo, puede decirse que en las diferentes respuestas a cada uno de los problemas planteados en este trabajo, el contraste entre las obras analizadas de Ortega y Pirandello pone de relieve los aspectos principales del ensayo moderno europeo y una perspectiva complementaria sobre la crisis de los valores positivistas, a través del pensamiento estético.

OBRAS DE ORTEGA Y GASSET

- *Obras Completas, XII vol.*, Madrid, Revista de Occidente, ed. 1993. Edición de Paulino Garagorri, donde se encuentran los textos estudiados.

- *Cartas de un joven español*, Madrid, El arquero, 1991. Edición de Soledad Ortega.

- *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Madrid, El arquero, 1987. Edición de Laureano Robles, Soledad Ortega y Antonio Ramos.

- *Un texto inédito de Ortega*, en *Insula*, nº119, 1955. Reeditado en *Insula*, nº589-590, enero-febrero, 1996.

OBRAS DE L. PIRANDELLO

TEXTOS ANALIZADOS:

- *L'umorismo*, ed. 1986, Milán, Mondadori. Ésta es la edición manejada y a ella se remite para todas las citas.

Otras ediciones del ensayo son por orden cronológico:

-1908: Lanciano, R. Carabba.

-1920: Florencia, Battistelli. Después adquirió los derechos de autor Nuova Italia, de Venecia.

-1939: *Saggi*, edición de M. Lo Vecchio-Musti, Milán, Mondadori. 1952: segunda edición.

-1960: la edición de Lo Vecchi-Musti de *L'umorismo* aparece de nuevo sin variantes, en el sexto volumen de las obras completas, titulado *Saggi, poesie, scritti vari* en la colección "I Classici Contemporanei Italiani", Milán, Mondadori. Desde entonces se han sucedido las reediciones hasta la IV de 1977.

TEXTOS CITADOS:

- *Carteggi inediti (con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernantis, De Filippo)*, Roma, Bulzoni, 1980. Edición y notas de Sarah Zappulla Muscarà.

- *Lettere giovanili da Palermo e da Roma, 1886-1889*, Roma, Bulzoni, 1993. Introducción y notas de Elio Providenti.

- *Il fu Mattia Pascal*, Milán, Mondadori, 1988.

- *Novelle per un anno, vol. I y II*, Milán, Mondadori, 1956, (ed. 1986). Introducción y edición de Corrado Alvaro.

- "*Romanzo, racconto, novella*", artículo publicado en la revista *Le Grazie*, el 4 de febrero de 1897. Posteriormente reeditado por Felice Rappazzo en *Allegoria*, nº8, Anno III, 1991.

- "*Sincerità e arte*", artículo publicado en *Il Marzocco*, el 7 de marzo de 1897 y no reeditado.

- *Saggi, poesie, scritti varii, O.c.*, donde se encuentran recopilados, entre otros, los siguientes textos citados:

* "Un preteso poeta umorista del secolo XIII" (íb., págs. 247-262).

* *Arte e Scienza* (íb. págs. 161-224).

* "La menzogna del sentimento nell'arte" (íb. 868- 877).

- * "Prosa moderna" (Íb. págs. 878-880).
- * "Per la solita questione della lingua" (Íb. págs. 881-886).
- * "Il neo-idealismo" (Íb. págs. 913-920).
- * "Per le ragioni estetiche della parola" (Íb. págs. 923-927).
- * "L'azione parlata" (Íb. págs. 1015-1017).
- * "Ironia" (Íb. págs. 1026-1029).
- * *Foglietti* (Íb. págs. 1273-1278).
- * *Páginas autobiográficas* (Íb. págs. 1279-1289).

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

En la bibliografía general se han incluido obras consultadas, que en ocasiones no han sido citadas en las notas a pie de página, pero que no obstante, se consideran de referencia obligada.

La bibliografía sobre Pirandello se ha restringido a su producción ensayística, y a los temas que afectan al periodo de composición de los textos estudiados; por tanto no se aporta la extensísima lista de volúmenes críticos publicada sobre el teatro y la obra narrativa tardía. Así mismo, en el caso de Ortega, se ha realizado una selección de la abundante bibliografía, escogiéndola aquella que ha analizado prevalentemente los elementos literarios y culturales de los ensayos tratados en este trabajo. No se pretende, pues, agotar la crítica de ambos autores, sino distinguir en ella los títulos fundamentales para el comentario del corpus seleccionado.

- AA. VV. (1982): *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo.
- ABBA, M. (1986): *Pirandello. L' uomo segreto*, Milán, Bompiani.
- ABRAMS, M.H.(ed.1975): *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Seix Barral.
- ADORNO, TH.W.(1958): "Der Essay als Form" en *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, págs. 9-49. Tr. ingl. "The essay as a form", en *New German Critique*, 32, 1984, pág. 151-171.
- AGAMBEN, G. (ed. 1995): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos.
- AGOSTI, S.(1972): *Il testo poetico*, Milán.
- ALAZRAKI, J.(1970): "Borges: una nueva técnica ensayística", en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, Toronto, Universidad de Toronto.
- ALONGE, R. (1972): *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Nápoles, Guida.
- ALONSO, A.(1965): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- ALONSO PEDRAZ, M.(1960): "Segunda forma: el ensayismo", en *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Madrid, Aguilar, págs. 470-472.

- ANCESCHI, L.(1962): *Le poetiche del novecento in Italia*, Milán, Marzorati.
- ANDERSON, G. (1966): *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Estocolmo, Almqvist & Wilksell.
- (1982): "Il saggista Pirandello, lettore di Gabriel Séailles", en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 303-319.
- ANDERSON IMBERT, E.(1972): "Defensa del ensayo" y "¿Quién es el padre del ensayo?", en *Los domingos del profesor*, Buenos Aires, págs. 51-53 y 301-302 respectivamente.
- ANGELINI, F.(1992): *Il punto su: Pirandello*, Bari, Laterza.
- ARAYA, G. (1971): *Claves filológicas para la comprensión de Ortega*, Madrid, Gredos.
- ARCE, M.(1956): "La función del paisaje en las 'Meditaciones del Quijote'" en *Asomante, Año XII, vol. XX*.
- ARCHI, P.(1992): *Il tempo delle parole*, Palermo, Palumbo.
- ARISTÓTELES: *Poética*, edición trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- ARTIOLI, U.(1989): *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza.
- ASOR ROSA, A.(1982): "Pirandello saggista fra soggettivismo e oggettivismo" en AA. VV. *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 11-21.

AUERBACH, E. (1946): *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo Cultura Económica, 1979.

(1952): *Weltliteratur. Festgabe for Fritz Strich Zum 70*, Berna, Francke.

AULLÓN DE HARO, P.(1987): *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus.

(1987a): *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.

(1987b): *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus.

(1991): "El humor en la poesía moderna y contemporánea" en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº10, pp. 201-208.

(1992): *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum.

AURIGEMMA, L.(1990): "Pirandello: alcuni lineamenti della teoria linguistica e della prassi scrittoria dei romanzi" en *Critica Letteraria*, nº69, Anno XVIII, Fasc. IV, págs. 733-756.

AYALA, F.(1974): "Ortega y Gasset, crítico literario" en *Revista de Occidente*, nº 140, Nov. Págs. 214-235.

BACHMANN, D.(1969): *Essay und Essayismus*, Stuttgart, Kohlhamer.

BACHTIN, M.(1974): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral.

(1979): *Estética e romanzo*, Turín, Einaudi.

BALDENSPARGER, F.(1921):"Litterature compare: le mot et la chose" en *Revue de Litterature Compare*, París.

BALDWIN, Ch.S.(1959): "Essays", en *Renaissance Literary Theory and Practise*, Gloucester, Columbia University Press, págs. 223-239.

BAQUERO GOYANES, M.(1963): "La novela como tragicomedia: Pérez de ayala y Ortega",y "Contraste y perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala", en *Perspectivismo y contraste*, Madrid, Gredos, págs. 160-244.

BARBERI SQUAROTTI, G.(1982): "Pirandello e i rapporti fra scienza e arte", en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 169-179.

BARBINA, A.(1967): *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961*, Florencia, Le Monnier.

(1980): *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni.

(1986): "Repertorio delle lettere edite di L. Pirandello" en *Ariel*, I, Septiembre-diciembre.

BARILLI, R.(1972): *La linea Svevo-Pirandello*, Milán, Mursia.

(1986): *Pirandello, una rivoluzione culturale*, Milán, Mursia.

(1964): "La nascita dell'umorismo pirandelliano" en *La barriera del naturalismo*, pp. 79-90, Milán, Mursia.

BAROJA, P. (1924): "Prólogo" en *La nave de los locos*, Barcelona, Planeta,ed. 1969.

BARTHES, R.(1968): *Essais critiques*, París, Seuil.

BASAVE, A.(1950): *Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset. Un bosquejo valorativo*, México, Jus.

BASILE, B.(1989): "Oltre la morte, con Pirandello" en *Filologia e Critica*, Anno XIV, nº II, pp. 276-285.

BASSNET-McGUIRE, S.(1983): *Luigi Pirandello*, Londres, Macmillan.

BATTAGLIA, S.(1963): *Lezioni su D'Annunzio e Pirandello*, Nápoles, Liguori.

BAUDELAIRE, CH. (Ed.1975): "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques" (1855) en *Curiosités esthétiques.OEuvres Completès*, París, Gallimard.

BECARUD, J. y LOPEZ CAMPILLO, E.(1978): *Los intelectuales en España durante la II República*, Madrid, Siglo XXI.

BECCARIA, L.(1964): *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Florencia, Olschki.

BENEDETTO, L.F.(1953): *La letteratura mondiale (uomini e tempi)*, Milán, Ricardi.

BENJAMIN, W.(ed. 1980): *Iluminaciones*, Madrid, Taurus.

BENSE, M.(1947): "Ueber den Essay und seine Prosa", en *Merkur*, nº1, págs. 414-424.

- BENTLE, E.(1991): *Companion to Pirandello Studies*, Editor J.L. Di Gaetani, Nueva York, Greenwood Press.
- BERGER, B.(1964): *Der Essay*, Berna, Francke.
- BERGSON, H.(ed. 1956): *La risa*, Barcelona, Plaza y Janés.
- BERNASCONI, F.- CASAGRANDE, I.(1988): "Una suggestione pirandelliana" en *Revue des Etudes Italiennes*, nº 1-3, enero-septiembre, págs.49-52.
- BERNSTEIN, M.A.(1983): "When the carnival turns bitter: preliminary reflections upon the abject hero" en *Critical Inquiry*, X, nº2, pp. 283-305.
- BENSMAÏA, R.(1987): *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BETTARINI, R.(1990): "Psicofilología" en *Filologia e Critica*, XV, fas. II-III, pp. 604-613.
- BEZIERS, M.(1968): *Le bilinguism*, Lovaina, Libr. Universitaire.
- BIASIN G.P./PERELLA N.J.(1987): (editores) *Pirandello 1986. Atti del Simposio Internazionale. Berkeley, 13-15 marzo, 1986*, Roma.
- BINNI, W.(1963): *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza.
- BLAIR, H.(1800): *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Artes*, Madrid, García y Compañía.
- BLECUA, A.(1981): *La literatura, signo histórico-literario*, Madrid, Playor.

BLEZNICK, D.W.(1964): *El ensayo español del siglo XVI al XX*, México, Andrea.

BLOCK, H.M.(1958): "The concept of influence in comparative literature" en *Yearbook Comparative General Literature*, Indiana.

(1970): *Nouvelles tendances en litterature compare*, París, Nizet.

BLOOM, H. (ed. 1991): *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra.

BONENFANT, J.(1972): "La pensée inachevée de L'essai" en *Etudes Litteraires* nº5, págs. 15-22.

BONINCONTRO, M.(1967): "Motivi pirandelliani" en *Pensiero e Scuola*, III, nº4, págs. 60-64. (Número dedicado a Pirandello).

BONTEMPELLI, M.(1937): "Pirandello o del candore" en *Nuova Antologia*, LXXII.

BOOTH, W.(1961): *The rethoric of fiction*, Chicago, Chicago U. Press.

(1986): *La retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.

BORLENGHI, A.(1966): *Tradizioni e novità nelle sperienze narrative d'eccezione di Svevo e Pirandello*, Milán, La Goliardica.

BORSELLINO, N.(1982): "Una strategia della crisi" en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 22-29.

(1983): *Ritratto di Pirandello*, Bari, Laterza.

(1989): *La tradizione del comico*, Milán, Garzanti.

BOTTIROLI, G.(1990): "Bachtin, la parodia del posible" en *Strumenti Critici*, V, nº 63, fas.2.

(1993): "Forme dell'ironia" en *Strumenti Critici*, VIII, nº 72, fas.2, pp. 151-170.

BOTTONI, L.(1985): "Il saggio e la scienza: 'L'umorismo' di Pirandello" en *Intersezioni*, V, nº1.

BOUAZIS, CH.(1972): *Analyse de la periodisation litteraire*, París, Editions Universitaires.

BOYD, E.(1923): "Miguel de Unamuno: Philosopher and Novelist. Unamuno and Pirandello", en *The New Herald*, 21-I-1923.

BRADLEY, C.B.(1898): "The English Essay: it's Development, and some of its Perfected Types", en *University Cronical*, nº1, Berkeley, págs. 382-407.

BRANDT CORSTIUS, J.C.(1968): *Introduction to the comparative study of literature*, New York, Random House.

BRECHON, R.(1961): "Los ensayos", en *Armas y Letras*, 4, nº1, págs. 75-85.

BRETON, A.(ed.1969): *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama.

BROUILLETTE, C.(1972): "L'Essai: une frivolité littéraire?", en *Études Littéraires*, nº5, págs. 37-46.

BRUMMER, R.(1956): "Autor und Geschöpf bei Unamuno und Pirandello", en *Wissenschaftliche Zeitschrift*, 2-3, Jena Universitat.

- BUSSINO, G.R.(1979): *Alle fonti di Pirandello*, Florencia, ABC.
- CAIOLI, F.(1969): *L'avventura di Pirandello*, Catania, Giannotta.
- CALVINO, I.(1984): *La letteratura e i livelli di realtà*, Milán, Feltrinelli.
- CAMPBELL, B.(1969): "Free will and determinism in the theory of tragedy" en *Hispanic Review*.
- CANTELMO, M.(1994): "Allegorico vs simbolico: su Pirandello in forma di dialogo" en *Strumenti Critici, Anno IX, n°1*, pp. 125-143.
- CAPPELLO, G.(1982): "Due condizioni dell'umorismo: Dossi e Pirandello" en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 30-58.
- CAPRETTINI, G.P.(1977): *Strutture dei testi e modelli della cultura su allegoria e simbolo*, Turín, Giappichelli.
- CARBALLO PICAZO, A.(1954): "El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España" en *Revista de Literatura*, V, 9-10, enero-junio, pp. 93-156.
- CARELLI, L.(1969): "Tre personaggi e due scrittori: Unamuno e Pirandello", en *Quaderni Amici della Spagna, n°17*, marzo.
- CARPINTERO, H.(1965): "Los ensayistas contemporáneos", en *Ínsula*, 224-225, págs. 11-30.
- CARO BAROJA, J.(1979): *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus.
- CASARES, J.(1961): *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, Espasa Calpe.

CASTRO, A.(1925): "El pensamiento de Cervantes" en *Revista de Filología Española, XII*.

(1967): "Cervantes y Pirandello" en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, pp. 477-485.

CELLI, G.(1982): *La scienza del comico*, Bolonia, V. Eco Calderini.

CEREZALES, M.(1965): "La creación y la crítica en los periódicos", en *La Estafeta Literaria*, 315, págs. 4-5.

CEREZO GALÁN, P.(1984): *La voluntad de aventura: Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, Barcelona, Ariel.

CERISOLA, P.L.(1989): "La critica psicoanalitica oggi in Italia" en *Testo*, 17, pp. 94-109.

CICCARELLI, A.(1995): "Appunti su Pirandello e la tradizione" en *Esperienze Letterarie*, nº1, pp. 51-70.

CINCOTTA, M.(1981): "Existencialist Freedom in Luigi Pirandello" en *Italian Quarterly*, nº 86, Year XXII, págs. 57-68.

CIORIANESCU, A.(1964): *Principios de la literatura comparada*, La Laguna, Universidad de La Laguna.

CITRO, C.(1989): "Sacralità e proibizione nella donna pirandelliana" en *Misure Critiche*, nº 72/73, Anno XIX, págs. 87-118.

- CIUSA, N.(1954): "José Ortega y Gasset y la filosofía dell' 'esistenza" en *Giornale di Metafisica, Anno IX, nº 3*.
- CLEMENS, R.(1978): *Comparative literature as academic discipline*, New York, Language Asociation of America.
- CLEMENTE, J.E.(1961): *El ensayo*, Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas.
- COLOMBO, U.(1991): "Pirandello e la fede nelle 'Novelle per un anno' en *Otto/Novecento, nº 6*, pp. 79-95. Y en *Pirandello e l' Oltre, Convenio Internazionale*, Agrigento, 5-6 diciembre, 1990.
- CONCHA, E.(...): "El estilo en José Ortega y Gasset" en *Revista...*
- CONCHA G.,V.(1971): "Alfar, historia de dos revistas literarias" en *Cuadernos Hispanoamericanos nº255*.
- CONSOLO, V.(1992): (Editor) *Album Pirandello*, Milán, Mondadori.
- CONTINI, G.(1967): *La influenza culturale di Benedetto Croce*, Milán, Nápoles.
- (1974): *La Letteratura Italiana Otto-Novecento*, Milán, Rizzoli, (Ed.1992).
- CORDOVA DE BRASCHI, J.(1956): "Dos paisajes españoles: Castilla y Asturias" en *La Torre, Año IV, nº 15-16*, págs. 95-102.
- CORLITO, G.(1990): "Psicoanalisi ed ermeneutica" en *Allegoria, Anno II, nº 5*, pp. 107-116.
- CORRENTI, S. (1974): "La Sicilia e il mondo nell' opera di Pirandello" en *Cultura siciliana di ieri e di oggi*, Catania, Muglia, págs. 187-202.

CORSINI, G.(1994): "Percorsi onirici e realistici in 'Sogno (ma forse no)' di Luigi Pirandello" en *Otto/Novecento*, anno XVIII, nº6, pp. 139-148.

(1995): "La strategia del silenzio in Pirandello" en *Otto/Novecento*, nº5, pp. 153-166.

CORTI, M.(1972): "I generi letterari in prospettiva semiologica" en *Strumenti Critici*, 17, págs. 1-18.

COY, J.L.(1976): "La introducción a las 'Generaciones y semblanzas' como ensayo historiográfico", en *Los Ensayistas*, vol. I, nº2, págs. 7-12.

CROCE, B.(1923): "La letteratura comparata" en *Problemi di Estetica*, Bari, Laterza.

(ed.1950): "L'Umore" en *Conversazioni critiche*, Bari, Laterza, pp. 43-48.

(1958): "Sulla natura dell'allegoria" en *Nuovi Saggi di Estetica*, Bari, Laterza.

(ed.1967): *Breviario de Estética*, Madrid, Austral.

CUDINI, P.(1971): "'Il fu Mattia Pascal': dalle fonti chamissiane e zoliane alla nuova struttura narrativa di Luigi Pirandello" en *Belfagor*, Anno XXVI, nº6, pp. 702-713.

(1982): "Pirandello e Croce: a proposito di Dante", en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 103-114.

(1988):(editor) *Guide Bibliografiche. Letteratura Italiana*, Milán, Garzanti.

CUENTA Y RAZÓN, (1983): Monográfico Ortega y Gasset, nº11.

CULLER, J.(1975): *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Itaca y Londres, Cornell University Press.

- (1979): "Comparative literature and literary theory" en *Michigan Germanic Studies*, V.
- CHABANIS, CH.(1973): "L'essai est-il un genre?", en *Les Nouvelles Littéraires*, enero, 7, pág. 6.
- CHACEL, R.(1956): "Respuesta a Ortega, la novela no escrita" en *Sur* nº 241.
- CHAIX-RUY, J.(1967): *Pirandello, humour et poésie*, París, Editions Mondiales.
- CHAMPIGNY, R.(1967): *Pour une esthétique de l'essai*, París, Lettres Modernes Minard.
- CHANTRAINE DE VAN PRAAG, J.(1962): "España, tierra de elección del pirandellismo" en *Quaderni ibero-americani*, Vol. IV, nº28, Turín, pp. 218-222.
- CHIAROMONTE, N.(1967): "Pirandello e l'umorismo" en *Tempo Presente*, Anno XII, nº5, pp. 11-17.
- CHICHARRO DE LEON, J.(1954): "Pirandellismo en la literatura española", en *Quaderni Ibero-American*, nº15, aprile, Turín.
- D'AGUIRRE, M.L.(1989): *Vivere con Pirandello*, Milán, Mondadori.
- D'ANCONA, P.(1903): *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel Medioevo e nel Rinascimento* (estr. dell'Arte, vol.I), Roma, 13-14.
- DAVID, M.(1966): *La psicanalisi nella cultura italiana*, Turín, Boringheri, 1970.

DE CAMILLI, D.(1986): "Pirandello e ... (Appunti su paralleli celebri della critica)" en *Otto/Novecento*, nº 5-6, pp. 191-201. Y en *Colloque International Luigi*

Pirandello, Universidad de Aviñón, 2-4 mayo, 1986.

DE CASTRIS, A.L.(1962): *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza. (VII edición ampliada 1986).

(1962): "Il problema di Pirandello dalla filosofia alla storia" en *La Rassegna della Letteratura Italiana*, Anno 66, VII, nº1, pp. 63-80.

DE FILIPPO, L.(1964): "Pirandello in Spagna" en *Nuova Antologia*, Anno 99, Fas. 1962, pp. 197-206.

DE HAAS, H.(1955): "Die Kunst des literarischen Essays", en *Hochland*, 47, págs. 569-576.

DEBENEDETTI, G.(1968): "L'umorismo di Luigi Pirandello" en *Nuovi Argomenti*, nº10, pp. 171-187.

DEL RIO, E.(1971): *Novela intelectual*, Madrid, Prensa Española.

DELL'AQUILA, M.(1984): "Pirandello: dialetto, dialettalità e scrittura letteraria" en *Otto/Novecento*, nº1, pp. 5-22. Y también en AA. VV., *Pirandello saggista*,

Palermo, Palumbo, págs. 122-143.

DENTE BASCHIERA, C.(1985): "Ricezione del comico. Un esempio di prescrizione modale" en *Linguistica e Letteratura*, X, 1-2, pp. 95-107.

DI BIASE, C.(1983): "La poetica dell'íncongruo in Pirandello" en *Italian Quarterly*, nº 94, Year XXIV, págs. 51-64.

DI LIETO, C.(1993): "Lo psicodrama, la psicoanalisi e il 'teatro nel teatro' di Luigi Pirandello" en *Misure Critiche*, nº 86/87, Anno XXIII, pág. 61-80.

DI MAIO, M.(1981): "Sul concepto di 'poetica'. Scienza e teoria del discorso letterario" en *Linguistica e Letteratura*, VI, 2, pp. 121-134.

DI PIETRO, A.(1941): *Saggio su Pirandello*, Milán, Vita e Pensiero.

DI SACCO, P.(1992): "Mattia Pascal e i nomi del caso" en *Studi Novecenteschi*, nº 43-44, pp. 85-139.

(1993): "Rassegna Pirandelliana (1988-1993): edizioni e studi" en *Testo*, nº26, pp.106-127.

(1995): "Aggiornamenti pirandelliani: le 'Novelle per un anno', il teatro e 'i miti', Marta Abba, la retorica umoristica" en *Otto/Novecento*, nº1, pp. 235-256.

(1995): "Pirandello e la lingua" en *Otto/Novecento*, nº 3-4, pp. 171-176.

DI ZENZO, S.F.(1966): *Ironia e pietà nella narrativa di Luigi Pirandello*, Nápoles, Glaux.

DÍAZ-PLAJA, G.(1966): "El ensayista y su soledad", en *Memoria de una generación destruida (1930-1936)*, Barcelona, Delos-Ayma.

(1976): "Los límites del ensayo", en *La Estafeta Literaria*, nº 582, 15 febrero.

DÍAZ DE CERRIO, F.(1961): *Ortega y Gasset y la conquista de la conciencia histórica (Moedad: 1902-1915)*, Barcelona, Juan Flors.

DIAZ ROMAN, R.(1957): *Estilo y poesía en Ortega y Gasset*, Colombia, Univ. Antioquia.

DIEGO, G.(1963): *El lenguaje poetico en la actualidad*, Madrid, Arbor.

DÍEZ DEL CORRAL, L.(1956): "Saber y personalidad de Ortega" en *La Torre, Año IV, nº 15-16*, págs. 45-58.

DOMBROSKI. R.S.(1982): "Pirandello e Freud: le dimensioni conoscitive dell'umorismo" en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 59-67.

DONATI, C.(1984): *Saggi Pirandelliani*, Urbino, Università degli Studi di Urbino.

(1986): *Bibliografia della critica pirandelliana. 1962-1981*, Florencia, La Ginestra.

DORS, E.(1938): *Humanidades y literatura comparada*, Madrid, Eselicer.

(ed. 1947): *Nuevo glosario*, Madrid, Aguilar.

DURÁN, M.(1956): "Dos filósofos de la simpatía y el amor: Ortega y Marx Scheler" en *La Torre, Año IV, nº 15-16*, págs. 103-118.

(1985): (editor) *Ortega hoy: Estudio, ensayos y bibliografía sobre la vida y la obra de José Ortega y Gasset*, Xalapa, México, Univ. Veracruzana.

DURISIN, D.(1977): *Comparative investigation in literature and in art*, Budapest, Neohelicon.

DUST, P.H.(1989): "Ortega y Gasset and the Question of Modernity" en *Hispanic Issues*, Minneapolis, The Prisma Institute.

ECO, U.(1956): *Il problema estetico in San Tommaso*, Turín, Ediz. Filosofia.

(1981): "Il comico e la regola" em *Alfabeta*, III, 21, pág.5

EL OUTMANI, I.(1995): *Anatomies of subversion in Arabic and Spanish Literatures*, Tesis doctoral, Universidad de Amsterdam.

ENGLISH, J.F.(1986): "The laughing reader: a new direction for studies of the comic" en *Genre*, XIX, nº2, pp. 129-154.

ERMILI, M.(1982): "Vita, arte e società nei primi saggi di Pirandello (1893-1908)", en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 320-344.

ESCARPIT, R.(1958): "Les methodes de la sociologie litteraire" en *Chapel Hills Proceedings II of ICLA*, I.

FARINELLI, A.(1925): *Petrarca, Manzoni, Leopardi. Il sogno di una letteratura mondiale*, Turín.

FELMAN, S.(1982): *Literature and psychoanalysis*, Baltimore, John Hopkins U.P.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M.(1955): "La influencia de Ortega" en *A.B.C.*, 19 octubre, Madrid (número dedicado a Ortega).

FERNÁNDEZ DE LA MORA, G.(1955): "El artículo como fragmento" en *Antología Literaria de ABC: El artículo 1905-1955*, Madrid, Prensa Española.

(1961): *Ortega y el 98*, Madrid, Rialp.

FERNÁNDEZ MURGA, F.(1971): "Benedetto Croce y España", en *Revista de Filología Moderna*, nº 42.

FERRANTE, L.(1964): "L'umorismo in Pirandello" en *Teatro italiano grottesco*, Bolonia, Cappelli, págs.62-73.

FERRARIO, E.(1978): *L'occhio di Mattia Pascal. Poetica e estetica in Pirandello*, Roma, Bulzoni.

FERRONI, G. (1974): *Il comico nelle teorie moderne*, Roma, Bulzoni.

(1977): "Luigi Pirandello" en *I classici italiani nella storia della critica*, Vol.III, Florencia, La Nuova Italia, pp. 57 y sg.

FOKKEMA, D.W.(1982): "Comparative literature and new paradigm" en *Canadian Review of Comparative Literature*, Edmonton.

(1987): *Issues in general comparative literature*, Calcuta.

FOKKEMA, E.I.(1981): *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra.

FORESTA, G.(1973): "Pirandello e Unamuno", en *Quaderni del Meridione*, gennaio-marzo.

FOUCAULT, M.(1963): "Preface à la transgression" en *Critique*, nº 195-196, pp. 751-769.

FOWLER, A.(1979): "Genre and the literary canon" en *New Literary History*, 11, pp. 97-111.

FOX, E.I.(1987): *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, (editor), Madrid, Castalia.

FRASSICA, P.(1988): "Pirandello e i viaggi verso altrove" en *Otto/Novecento*, XII, nº5, pp. 117-120.

FRÖBES, J.(ed.1944): *Tratado de psicología empírica y experimental*, Madrid, Rasón y Fe.

FRYE, N.(1957): *Anatomy of criticism*, Princeton Univ. Press.

FUBINI, M.(ed. 1973): "Genesi e storia dei generi letterari" en *Critica e Poesia*, Roma, Bonacci.

GAETANO, G.(1964): "Realismo e umorismo nella narrativa pirandelliana" en *Filologia e Letteratura*, Anno X, Fas.III, nº39, pp. 304-320.

GALLARDO, B.J.(19??): *Diccionario crítico burlesco*, Madrid, Visor.

GAOS, J.(1956): "Los dos Ortegas" en *La Torre*, Año IV, nº 15-16, págs. 127-140.

GARAGORRI, P.(1970): *Introducción a Ortega*, Madrid, Alianza.

(1972): *Unamuno y Ortega*, Madrid, Alianza.

GARASA, D.L.(1971): *Los géneros literarios*, Buenos Aires, Nuevos Esquemas.

GARCIA ALONSO, R.(1995): *Ensayos sobre literatura filosófica*, Madrid, Siglo Veintiuno.

GARCÍA BERRIO, A.(1994): *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.

- y HUERTA, J.(1992): *Los géneros literarios. Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra.

GARDAIR, J.M.(1972): *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete.

GEERTS, W.(1982): "La magia dello stile: le glosse pirandelliane sull'*Orlando Furioso*", en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 68-76.

GENNARO, A.A., (1954): "Croce e Ortega", en *Italica*, págs. 237-243.

GHIDETTI, E.(1993): *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del Decadentismo*, Florencia, La Nuova Italia.

GIACOVATE, B.(1962): *Conceptos fundamentales de literatura comparada*, San Juan P.R. Eds. Asomante.

GILLIES, A.(1952): "Some thoughts on comparative literature," en *Chapel Hill Yearbook of Comparative and General Literature*.

GIRARDI, E.N.(1992): "La ricerca teorica di Pirandello tra letteratura e teatro" en *Testo*, 24, pp. 3-38.

GIOANOLA, E.(1983): *Pirandello la follia*, Génova, Melangolo.

(1991): *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milán, Mursia.

GIOVANELLI, P.D.(1989): "Pirandello: la forma inquieta del corpo come inciampo dell'anima" en *Filologia e Critica*, XIV, fas.III, pp. 325-382.

GIOVANNETTI, P.(1994): *Decadentismo*, Milán, Bibliografica.

GIOVIALE, F.(1984): *La poetica narrativa di Pirandello. Tipologia e aspetti del romanzo*, Bolonia, Patrón.

(1986): *Luigi Pirandello. Patti*.

GIUDICE, G.(1963): *Luigi Pirandello*, Turín, UTET.

GLICKSBERG, CH.I.(1969): *The ironic vision in modern literature*, La Haya, Nijhoff.

GOGGI, G.(1980): "La donna allo specchio in Pirandello o il rovescio di 'Nana'" en *Linguistica e Letteratura*, V, I, pp. 39-84.

GOMEZ DE BAQUERO, E.(1924): "El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos", en *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino.

(1928): "La prosa periodística y el ensayo", en *Nacionalismo e hispanismo y otros ensayos*, Madrid, Historia Nueva.

GOMEZ DE LA SERNA, R.(1944): "Pirandello" en *Obras Selectas*, Madrid, Plenitud.

(ed. 1974): "Historia y anécdotas de 'La Revista de Occidente'" y "Nuevas ideas sobre el humorismo, lo grotesco y lo sofisticado" en *Automoribundia, 1888-1948*, Madrid, Guadarrama.

GOMEZ-MARTÍNEZ, J.L.(1976): "El ensayo como género literario: estudio de sus características", en *Abside*, nº40, págs. 3-38.

(1976): "El ensayo como género literario: una bibliografía selecta de su estudio en el mundo hispánico", en *Los ensayistas I*, nº1, págs. 19-24.

(1976): "El ensayo y su función social", en *Diálogos*, nº 69, págs. 14-15.

(1981): *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

GOOD, G.(1988): *The Observing Self: Rediscovering the Essay*, Londres, Routledge.

GRANATA, C.G.(1995): "Una memoria ariostesca nell'ultimo dramma pirandelliano" en *Esperienze Letterarie*, nº1, pp.71-80.

GRANATELLA, L.(1988): "Proposta per una lettura del mito maternocentrico in Pirandello" en *Otto/Novecento*, nº1, pp. 175-184.

(1990): "La drammaturgia filosofica di Pirandello" en *Testo*, nº20, vol. II, pp. 74-81.

GRAY, R.(1994): *José Ortega y Gasset, el imperativo de la modernidad*, Madrid, Espasa Calpe.

GRICE H.P.(1967): "Logic and Conversation" en *The William James Lectures*, Harvard University.

GRIGNANI, A.A.(1987): "Incursioni al femminile nei romanzi di Pirandello" en *Otto/Novecento*, nº 3-4, pp. 33-44.

- (1993): *Retoriche pirandelliane*, Nápoles, Liguori.
- GROUPAR* (1984): *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie* (Colloque tenu à Queen's University, Kingston, Ontario, Canada, du 8 au 10 octobre, 1981), New York, Berna, Frankfurt, Peter Lang. * Groupar es un grupo de investigación formado por P.B. Gobin, J.J. Hamm, M.L. Kaitting, C. Thomson, M. Vernet, A. Wall.
- GRUBER, W.E.(1981): "The wild men of comedy: trasformations in the comic hero from Aristofanes to Pirandello", en *Genre*, vol. XIV, págs. 207-227.
- GSTEIGER, M.(1980): "Literature compare et esthetique de la reception" en *Stuttgart Proceedings VIII of ICLA, I*.
- GUGLIELMI, G.(1973): "Le allegorie di Pirandello" en *Lingua e Stile n°1*. pp. 81-101.
- (1974): *Ironia e negazione*, Turín, Einaudi.
- (1976): *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica*, Bolonia, Patron.
- (1977): "Estetica, critica e poetica" en *Lingua e Stile, n°1*, pp. 147-159.
- (1983): "L'illusione comica" en *Lingua e Stile, n°1*, pp. 93-113.
- (1986): *Umoreismo, metafisica e grottesco*, Turín, Einaudi.
- (1988): "La novella italiana", en AA. VV. *Caprarola*, 19-24 Septiembre, Roma, Ed. Salerno, págs. 607-625.

GUGLIELMINO, S.(1983): "Retroterra e implicazioni del saggio su l'Umorismo", en *XIII Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, p.10, Agrigento.

GUILLEN, C.(1958): "The aesthetics of influence studies" en *Chapel Hill Proceedings II of ICLA, I*.

GULLÓN, R.(1956): "Ortega crítico literario" en *Sur*, Julio-Agosto, Buenos Aires.

(1962): "España, 1962. El ensayo como género literario", en *Asomante* 18, nº2, págs. 58-67.

(1979): *Psicologías de autor y lógicas de personaje*, Madrid, Taurus.

GUYARD, M.F.(1951): *La littérature compare*, París, PUF.

HAAS, G.(1966): *Studien zur Form des Essays und zur seinen Vorformen im Roman*, Tübingen, Max Niemeyer.

(1969): *Essay*, Stuttgart, Metzlersche.

HANKISS, J.(1958): "Theorie de la litterature et litterature compare" en *Chapel Hill Proceedings II of ICLA, I*.

HARRISON, T.J.(1995): *Essayism: Conrad, Musil and Pirandello*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press.

HASSAN, I.B.(1955): "The problem of influence in literaty history" en *XIV Journal of Aesthetics and Art Critic*.

HEGEL, G.W.F.(ed. 1985): *Estética,??*

HERMEREN, G.(1975): *Influence in art and literature*, Princenton, Princenton U.Press.

HOWE, I.(1967): *The idea of the modern in literature and the arts*, New York, Horizon Press.

HOWES, C.(1986): "Rhetorics of attack: Bakhtin and the aesthetics of satire" en *Genre*, vol. XIX, nº3, fas.II, pp. 215-243.

HUERTA CALVO, J.(1989): *Formas carnalescas en el arte y en la literatura*, Barcelona, Edic. Serval.

HUGO, V., (ed. 1968): *Cromwell* (Introd), París, Garnier.

HUIZINGA, J.(ed.1968): *Homo ludens*, Madrid, Alianza.

HUTCHEON, L.(1981): "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique" en *Poétique*, 45, pp. 140-155.

ILLIANO, A.(1968): "Pirandello filologo" en *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, X, nº1, págs. 5-18.

(1976): *Introduzione alla critica pirandelliana*, Verona, Fiorini.

ÍNDICE (1955): Octubre, Madrid. Número dedicado a Ortega: Pío BAROJA, Joseph BARTHELEMY, José María GARCÍA ESCUDERO, Julián MARÍAS.

ISER, W.(1960): "Essay", en *Walter Pater. Die Autonomie des Asthetischen*, Tübingen, Max Niemeyer.

JAMESON, F.(1981): *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, Ithaca, Cornell University Press.

JANKÉLÉVITCH, W. (ed. 1983): *La ironía*, Madrid, Taurus.

JARAUTA, F.(1991): "Para una filosofía del ensayo" en *Revista de Occidente*,16, pp. 43-49.

JAUSS, H.R.(1982): *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

(1989-ed.1995): *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor.

JEUNE, S.(1968): *Litterature generale et litterature compare*, París, Minard.

JIMÉNEZ LANDI, A.(1973): *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Madrid, Taurus.

JOSIA, V.(1969): *Pirandello, Estudio y Antología*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española.

KELLY, A.(1976): *I rapporti tra Unamuno e Pirandello nella critica letteraria contemporanea*, Palermo, Flaccovio.

KERBRAT-ORECCHIONI, C.(1980): "L'ironie comme trope" en *Póétique*, nº41, pp. 108-127.

KERNAN, A.(1965): *The plot of satire*, New Haven, Yale University Press.

KNIGHT, CH.A.(1992): "Satire, speech and genre" en *Comparative Literature*, 44.

KOELB, C./NOAKES, S.(1988): *The comparative perspective on literature*, Itaca/Londres, Cornell U.Press.

KRIS, E./KAPLAN, A.(ed.1964): *Ambigüedad estética, psicoanálisis de lo cómico*, Buenos Aires, Paidós.

KROHA, L.(1995): "Scrittori, scrittrici e industria culturale: 'Suo Marito' di Pirandello" en *Otto/Novecento*, nº5, pp. 167-182.

KRYSINSKI, W.(1982): "Pirandello saggista fra soggetto e oggetto", en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 364-370.

(1988): *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, Nápoles, Ed. Scientifiche Italiane.

LA TORRE, REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO,

Homenaje a José Ortega y Gasset, nºs 15-16, Jul-Dic. 1956.

LADRIÈRE, C.(1959): "The comparative method in the study of prosody" en *Chapel Hill Proceedings II of ICLA I*.

LAFUENTE FERRARI, E.(1956): "Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega" en *La Torre, Año IV, nº 15-16*, págs. 167-248.

(1970): *Ortega y las artes visuales*, Madrid, Revista de Occidente.

LAÍN ENTRALGO, P.(1956): "Ortega y el futuro" en *La Torre, Año IV, nº 15-16*, págs. 249-270.

- (1959): *La generación del 98*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1961): "Prólogo" a J. Casares, en *El humorismo y otros ensayos*, p. 2, Madrid, Espasa Calpe.
- LALCONA, J.(1974): *El idealismo político de Ortega y Gasset*, Madrid, Edicusa.
- LAMPEDUSA DI, G.T.(ed.1983): "Montaigne:su arte" en *Conversaciones Literarias*, Barcelona, Bruguera.
- LADOLFI, G.(1995): "Proposta di interpretazione del Decadentismo" en *Otto/Novecento*, nº2, pp. 127-169.
- LAPESA, R.(1981): *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra.
- LARRAIN ACUÑA, H.(1961): *La génesis del pensamiento de Ortega*, Buenos Aires, General Fabril.
- LAURETTA, E.(1980): *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio 'fuori di chiave'*, Milán, Mursia.
- (1982): (Editor) *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo.
- (1983): (Editor) *Così per dieci anni. Tutto Pirandello in dieci convegni*, Palermo, Palumbo.
- LAUSBERG, H.(1967): *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- LEAL, L.(1952): "Unamuno y Pirandello" en *Italica*, Vol. XXIX, nº3, Northwerner University, Chicago, pp. 193-199.

LEONE DE CASTRIS, A.(1974): *Il decadentismo italiano: Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Bari, Laterza.

(ed. 1982): *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza.

LETOURNEAU, F. B-I.(1972): "L'Essai littéraire: un inconnu à plusieurs visages ...", en *Etudes Littéraires*, 5, págs. 47-57.

LEVIN, H.(1953): "La littérature compare: point de vue d'outre-Atlantique" en *Revue de Litterature Compare*, París.

LIMA, S.(1944): *Esaio sobre a essencia do ensaio*, Coimbra, Amado.

LO VECCHIO MUSTI, M.(1937-40): *Bibliografia di Pirandello*, Milán, Mondadori.

LOPEZ CAMPILLO, E.(1971): "Apuntes sobre una evolución en la temática del ensayo español (1895-1930)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 255, págs. 445-460.

(1972): *Revista de Occidente, formación de minorías*, Madrid, Taurus.

LOPEZ-MORILLAS, J.(1957): "Ortega y Gasset y la crítica literaria", en *Cuadernos Americanos*, mayo-junio.

(1961): *Intelectuales y espirituales*, Madrid, Revista de Occidente.

(1973): *Krausismo, estética y literatura*, Barcelona, Labor.

LOPEZ QUINTAS, A.(1972): *El pensamiento filosófico de Ortega y D'Ors. Una clave de interpretación*, Madrid, Guadarrama.

LOVELUCK, J.(1976): "El ensayo hispanoamericano y su naturaleza", en *Los ensayistas I, nº1*, págs. 7-13.

(1982): "Esquividad y concreción del ensayo" en *Revista Chilena XXII*, Oct-Dic.

LUGNANI, L.(1986): *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori.

LUKÁCS, G.(1911): "Uber Wesen und Form des Essays", en *Die Seele und die Formen: Essays*, Berlín, Egon Fleischel.

(ed.1975): "Sobre la esencia y la forma del ensayo" en *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo.

LUPERINI, R.(1990): *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti.

(1992): "Appunti su allegoria e simbolo nell'ultimo Pirandello" en *Allegoria, anno IV, nº 11*, pp. 40-52.

(1992): *Introduzione a Pirandello*, Bari, Laterza.

LUTI, G.(1982): *Ricerche su Pirandello*, Verona, Gutemberg.

MACCHIA, G.(1973): *La caduta della luna*, Milán, Mondadori.

(1981): *Pirandello o la stanza della tortura*, Milán, Mondadori.

MADRIGNANI, C.A. (1970): *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza.

MAINER, J.C.(ed. rev.1983): *La edad de plata (1902-1936)*, Madrid, Cátedra.

MALDONADO DE GUEVARA, F.(1953): *Cinco salvaciones*, Madrid, Revista de Occidente.

MARAVALL, J.A.(1956): "Testimonio de Ortega" en *La Torre*, Año IV, nº 15-16, págs. 65-78.

(1966): *Antiguos y modernos*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.

MARÍAS, J.(1944): "Cuatro posturas ante el ensayo", en *La Estafeta Literaria*, 15, 1 noviembre.

(1954): "Ensayo y novela", en *Ínsula*, 98, y también en *Obras*, vol. III, Madrid, Revista de Occidente, págs. 244-249.

(1959a): *La escuela de Madrid*, Buenos Aires, Emece.

(1959b): "Los géneros literarios en filosofía" en *Obras*, vol. IV, Madrid, Revista de Occidente, págs. 317-340.

(1960): *Ortega I. Circunstancia y vocación*, Madrid, Revista de Occidente.

(1966): *Al margen de estos clásicos*, Madrid, Aguado.

(ed.1966): *Comentario a las "Meditaciones del Quijote"*, Madrid, Revista de Occidente.

(1983): *Ortega II. Las trayectorias*, Madrid, Alianza.

MARICHAL, J.(1951): "Notas sobre la literatura de ensayos", en *Orígenes (revista de arte y literatura)* 8, nº28, págs. 40-42.

(1956): "La singularidad estilística de Ortega y Gasset" en *Ciclón*, enero, La Habana.

(1971a): *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza.

(1971b): "Introducción", *La voluntad de estilo*, Madrid, Revista de Occidente.

(1995): *El secreto de España*, Madrid, Taurus.

MARINO, A.(1982): "In favour of a hermeneutics of idea of literature" en *Cahiers Roumains Detudes Litterair*.

MARTINELLI, L.(1992): *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Dedalo.

MARTÍNEZ BONATI, F.(1983): *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel.

MARTÍNEZ MARZOA, F.(1995): *Hölderlin y la lógica hegeliana*, Madrid, Visor.

MARTÍNEZ RIPOLL, D.(1974): *Teoría Literaria de Ortega y Gasset*, tesis doctoral, Univ. de Murcia.

MAZZACURATI, G.(1987): *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino.

MAZZEO, S.(1968): "Pirandello e la Sicilia" en *La Strada*, V, nº3.

McCARTHY, J.A.(1989): *Crossing Boundaries: A Theory and History of Essay Writing in German, 1680-1815*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

McELROY, B.(1989): *Fiction of The Modern Grotesque*, Nueva York, St. Martin's Press.

MENGOD, V.(1956): "El tema de las ideas en Ortega", en *Atenea*, nº367-368, enero-febrero.

MEREGALLI, F.(1976): "La litterature compare en Italie", en *Neohelicon IV*, pp. 303-314, Budapest.

(1984): "Ortega en Italia", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 403-405, págs. 445-466.

(1989): *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Amsterdam-Atlanta, Rodolpi.

(1995): *Ortega y Gasset*, Roma-Bari, Laterza.

MIDDLETON MURRY, J.(1966): *El estilo literario*, México, F.Económico.

MIGNONE, M.B.(1986): "Eduardo De Filippo e Pirandello" en *Misure Critiche*, nº 60/61, Anno XVI, págs. 49-62.

MILIOTO, S./ SCRIVANO, E.(1984): *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milán, Mursia.

MONTAIGNE, M. de(ed.1992): *Ensayos*, 3 vol., Madrid, Cátedra.

MONTI, S.(1974): *Pirandello*, Palermo, Palumbo.

MORÓN ARROYO, C.(1968): *El sistema de Ortega y Gasset*, Madrid, Alcalá.

MOUNIN, G.(1963): *Les problemes theoriques de la traduction*, París, Gallimard.

MUEKE, D.C.(1969): *The compass of irony*, Londres, Methuen &co.

MUNAFÒ, G.(1982): *Conoscere Pirandello*, Florencia, Le Monnier.

MUÑOZ MILLANES, J.(1981): "El 'concepto' de la alegoría" en *Linguistica e Letteratura*, VI, nº2, pp. 87-120.

MURET, M.(1906): "Humoristes italiens: M. Luigi Pirandello- M. Alfredo Panzini" en *La littérature italienne d'aujourd'hui*, París, Perrin, pp. 162-171.

NARDELLI, V.(1932): *L'uomo segreto: vita e croci di Luigi Pirandello*, Milán, Mondadori. (III edición 1962).

NAVA, G.(1982): "Arte e scienza nella saggistica di Pirandello", en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 180-198.

NAVARRO LEDESMA, F.(1906): *Lecciones de literatura*, Madrid, Suc. de Hernando.

NEWBERRY, W.(1973): *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*, Albany, State University of New York Press.

NICOL, E.(1969): "Ensayo sobre el ensayo" en *El problema de la Filosofía Hispánica*, Madrid, Tecnos.

NORA DE, E.(1963): *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos.

O'KEEFE BAZZONI, J.(1987): "The Carnival Motiv in Pirandello's Drama" en *Modern Drama*, 30-3,, págs. 25- 41.

ONÍS DE, J.(1962): "Literatura comparada como disciplina literaria" en *Cuadernos*, 63-69, París.

PACCAGNINI, E.(1992): "Prop pudor! Realismo e letteratura disonesta tra polemiche e tribunali di fine Ottocento" en *Otto/Novecento*, XVI, nº1, pp. 5-28.

PADOVANI, G.(1987): "Il ruolo degli archetipi nella 'Vita che ti diedi' di Luigi Pirandello" en *Critica Letteraria*, nº 56, Anno XV, Fasc. III, págs. 547-553

PAGNINI, M.(ed.1992): *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra.

PASSERI-PIGNONI, V.(1967): "Il pensiero filosofico di Luigi Pirandello" en *Sapienza*, Anno XX, Roma.

PAULHAN, F.G.(ed. 1914): *La morale de l'ironie*, París, Acan.

PELLEGRINO, C.(1947): *Tradizione italiana e cultura europea*, Messina.

PEPIN, J.(1958): *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, París, Aubier.

PEREZ DE AYALA, R.(1958): *Principios y finales de la novela*, Madrid, Taurus.

PEREZ GALDÓS, B.(ed.1972): *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península.

PESSOA, F.(ed.1965): *Sobre literatura y arte*, Madrid, Alianza.

PETRONI, F.(1992): "Sull'uso della psicoanalisi nella critica letteraria. Intervista a Mario Lavagetto" en *Allegoria*, anno IV, nº 12, pp. 113-121.

PETRONIO, G.(1950): *Pirandello novelliere e la crisi del realismo*, Lucca, Lucentia.

(1986): "Il fu Mattia Pascal': Pirandello 1904" en *Problemi*, nº 77, pp. 244-262.

- (1989): "Pirandello e D'Annunzio fra arte e successo" en *Problemi*, nº84, pp. 15-32.
- (1990): *Restauri letterari da Verga a Pirandello*, Bari, Laterza.
- PEZZOLI, A.(1981): "Per una definizione dell'allegoria" en *Lingua e Stile*, nº4, pp. 585-611.
- PLATÓN, (ed. 1992): *Diálogos*, Madrid, Gredos.
- POGGIOLI, R.(1962): *Teoría dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino.
- POMILIO, M.(1966): *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Nápoles, Liguori.
- PORTA, A.(1951): *La letteratura comparata nella storia e nella critica*, Milán, Marzorati.
- POZUELO YVANCOS, J.M.(1988): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- PRAWER, S.S.(1973): *Comparative literature studies, an introduction*, Londres, Duckworth.
- PRAZ, M.(1949): "Saggio", en *Enciclopedia Italiana*, XXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, págs. 434- 435.
- PRESCOTT, E.(1965): *Art and reality in the aesthetic theory of Ortega y Gasset*, Berkeley, Univ. California.
- PREVITERA, C.(1942): "L'umorismo del Pirandello" en *La poesia giocosa e l'umorismo*, Milán, Vallardi.

PRIETO, A.(1975): *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta.

PROPP, V.(1970): *Morfologie du conte*, París, Seuil.

PROVIDENTI, E.(1968): "Note di bibliografia sulle opere giovanili di Luigi Pirandello" en *Belfagor*, XXIII, nº6.

(1984): (Editor) *Lettere da Bonn (1889-1891)*, Roma, Bulzoni.

(1986): (Editor) *Epistolario familiare giovanile (1886-1898)*, Florencia, Le Monnier.

(1987): "Luigi Pirandello: falsi d'autore" en *Lettere Italiane*, XXXIX, nº2.

PULLINI, G.(1982): "Luigi Pirandello: 'Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa'", en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 199-222.

PUPPO, M. (1980): *Manuale critico-bibliografico per lo studio della letteratura italiana*, Turín, S.E.I.

QUERCI, G.(1992): *Pirandello: l'inconsistenza dell'oggettività*, Bari, Laterza.

RABIZZANI, G.(1920): *Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale*, Roma, Formiggiani.

RADCLIFF-UMSTEAD, D.(1972): "Pirandello dalla storia allo humour" en *Alla Bottega*, Anno X, nº4, pp.1-6.

RAFFA, P.(1967): "La crisi del linguaggio naturalista (Pirandello)", en *Avanguardia e realismo*, Milán, Rizzoli.

RAIMONDI, E.(1983): *Tecniche della critica letteraria*, Turín, Einaudi.

(1990): *Le poetiche della modernità in Italia*, Milán, Garzanti.

RAMIREZ, S.(1958): *La filosofía de Ortega y Gasset*, Barcelona, Herder.

RAPPAZZO, F.(1991): "Un artículo de Pirandello sulle forme narrative" en *Allegoria*, anno III, nº8, pp. 155-160.

RAUHUT, F.(1968): "Il motivo psicologico in Pirandello" en *Il Veltro*, Anno XII, nº1-2, pp. 99-121.

REDONDO, G.(1970): *Las empresas políticas de José Ortega y Gasset*, Madrid, Rialp.

REMAK, H.H.(1980): "The future of comparative literature" en *Stuttgart Proceedings VIII Congress of ICLA,II*.

REVISTA DE OCCIDENTE, nº extraordinario VI. (1983): "Ortega vivo", nºs 24-25.

REY, J.(1958): "El ensayo y su importancia actual" en *Preceptiva Literaria*, Santander, Sal Terrae.

REYES, A.(1959): "Las nuevas artes", en *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. IX, págs. 400-403.

(ed.1983): *El deslinde*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.

RICOEUR, P.(1975): *La metaphore vive*, París, Seuil.

RICORDA, R.(1995): "Croce, Angelo Conti e 'altri estetizzanti'" en *Lettere Italiane*, nº3, pp. 402-422.

RINGGER, K.(1982): "Letterari e scrittori tedeschi nella saggistica pirandelliana", en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 345-350.

RIUS, L.(1905): *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Villanueva y Geltru, Oliva Impresor.

RODRIGUEZ HUÉSCAR, A.(1956): "Relato personal" en *La Torre*, Año IV, nº 15-16, págs. 85-94.

(1966): *Perspectiva y verdad: El problema de la verdad en Ortega*, Madrid, Revista de Occidente.

ROGGIANO, A.A.(1956): "Estética y crítica literaria en Ortega y Gasset" en *La Torre*, Año IV, nº 15-16, págs. 337-360.

ROIG GIRONELLA, J.(1950): *Filosofía y vida. Cuatro ensayos sobre actitudes. Nietzsche, Ortega y Gasset, Croce, Unamuno*, Barcelona, Barna.

ROJAS GARCIDUEÑAS, J.(1952): "El ensayo y la novela", en *México, realización y esperanza*, México, Superación, págs. 135-141.

ROMERO, F.(1956): "Ortega y la circunstancia española" en *La Torre*, Año IV, nº 15-16, págs. 361-368.

ROSCIONI, G.C.(1994): "Gadda umorista" en *Strumenti Critici, Anno IX, nº 2*, pp. 147-162.

ROSSI, G.C.(1957): "Reseña de 'Inquietudes y Meditaciones'", en *Idea, 31-III*, Roma.

RÖSSNER, M.(1986): "La fortuna di Pirandello nel mondo di lingua tedesca" en *Problemi, nº77*, pp. 298-307.

ROY, F.(1972): "Un tombeau littéraire pour l'essai?", en *Etudes Littéraires, nº5*, págs. 23-36.

ROY, J.(1975): "Del ensayo y de la crítica", en *El Urogallo, 6, nº35-36*, págs. 129-134.

RUITENBEEK, H.M.(1964): *Psychoanalysis and literature*, New York, Dutton.

RUKSER, U.(1971): *Bibliografía de Ortega*, Madrid, Revista de Occidente.

RYAN, M.L.(1979): "Toward a Competence Theory of Genre" en *Poetics 8*. pp. 307-337.

SACOTO, A.(1971): "El ensayo como género", en *El indio en el ensayo de la América española*, Nueva York, Las Américas, págs. 11-19.

SAENZ DE LA CALZADA, M.(1986): *La Residencia de Estudiantes, 1910-1936*, Madrid, CSIC.

SALAVERRÍA, J.M.(1955): "El arte del artículo", en *Antología Literaria de ABC: El artículo 1905-1955.*, Madrid, Prensa Española, págs 408-410.

SALCEDO, E.(1956): "Unamuno y Ortega y Gasset, diálogo entre dos pensadores" en *Cuadernos de la Cátedra M. Unamuno*, 7, págs. 97-130.

SALIBRA, L.(1990): *Lessicologia d'autore. Studi su Pirandello e Svevo*, Roma, Ed. dell'Ateneo.

SALINARI, C.(1960): *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milán, Feltrinelli.

SALLENAVE, P.(1969): "La estética y el especial ensayismo de Ramón Pérez de Ayala", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol. LXXVIII, nº234, págs. 601-615.

SARDON, G.(1995): "Alessandro D'Ancona tra viaggiatori e avventurieri" en *Problemi*, nº101, pp. 45-61.

SAVELLI, G.(1991): "Microstrategie dell'ironia e dell'umorismo nella 'Coscienza di Zeno'" en *Lingua e Stile*, anno XXVI, nº3, pp. 393-428.

SCHEEL, H.L.(1982): "Don Quijote visto da Luigi Pirandello e da Miguel de Unamuno", en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 351-363.

SCHILLER, F.(ed.1968): *La educación estética del hombre*, Madrid, Espasa Calpe.

SCHLEGEL, F.(1987): "Fragmentos del Lyceum", en AA.VV. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos.

SCHOELL K.(1986): "Pirandello e l'avanguardia" en *Problemi*, nº 77, pp. 278-297.

SCHOLES, R.(1969): *Elements of the essay*, Nueva York, Oxford University Press.

SCHON, P.M.(1954): *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus*, Wiesbaden, Steiner.

SCHULZ-BUSCHHAUS, U.(1982): "*L'Umorismo: l'antiretorica e l'antisintesi di un secondo realismo*", en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 77-88.

(1995): "Critica e recupero dei generi- Considerazioni sul 'Moderno' e sul 'Postmoderno' " en *Problemi*, n°101, pp. 4-17.

SCIASCIA, L.(1953): *Pirandello e il pirandellismo*, Caltanissetta, Ed. Salvatore Sciascia.

(1961): *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia.

(1989): *Alfabeto pirandelliano*, Milán, Adelphi.

(1989): "Pirandello, mio padre" en *Micromega*, n°1, págs.15-32.

SCRIVANO, R.(1995): "Crisi dell'identità e crisi della comunicazione nei 'Quaderni di Serafino Gubbio operatore' en *Esperienze Letterarie*, n°1, pp. 33-50.

SEBEOK, T.A.(1984):(editor) *Carnival* (ensayos de U. Eco, V.V. Ivanov y M. Rector), Berlin, New York, Amsterdam; Mouton.

SEBITA, L.(1988): *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

SEDWICK, F. (1956): "Unamuno and Pirandello Revisited", en *Italica*, n°1, Chicago.

SEGRE, C.(1974): *Le strutture e il tempo*, Turín, Einaudi.

(1978): "La natura del testo" en *Strumenti Critici*, Anno XII, n° II-III, pp. 131-145.

SENABRE SEMPERE, R.(1964): Lengua y estilo de Ortega y Gasset" en *Acta Salmanticensia*,XVIII, Salamanca.

SERPIERI, A.(1983): *Analisi e psicoanalisi letteraria*, ??? Mariani.

SERRANO PONCELA, S.(1966): *Literatura y subliteratura*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

SHOLES, R.E.(1968): *The nature of narrative*,New York, Oxford U.P.

SHOPENHAUER, A.(ed.1927): *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Aguilar.

SICARI, C.(1990): "Pirandello e la crisi della modernità" en *Esperienze Letterarie*, XV, 1. Pp. 73-81.

(1993): *Retoriche pirandelliane*, Nápoles, Liguori.

SICHER, E.(1990): "Dialogization and laughther in the dark, or how Gogol's nose was made: parody and literary evolution in Bachtin's Theory of the novel" en *Russian Literature*, XXVIII, II, pp. 211-234.

SILVER, PH.(1971): "La estética de Ortega y de la Generación del 27" en *R. Filología Hispánica*, tomo XX,nº2.Pp. 361-380.

(1978): *Fenomenología y razón vital. Génesis de "Meditaciones del Quijote" de Ortega y Gasset*, Madrid, Alianza.

SKURA, M.A.(1981): *The literary use of the psychoanalytic process*, New Haven, Yale U.P.

SOBEJANO, G.(1967): *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos.

SPACKS, P.M.(1968): "Some reflections on satire" en *Genre*, 1, pp. 13-20.

STASI, B.(1993): "Una fonte dell'Umorismo di Pirandello: la conferenza leopardiana di Enrico Panzacchi" en *Filologia e Critica*, XVIII, fas.III, pp. 439-446.

STERN, A.(1956): "Ortega existencialista o esencialista" en *La Torre*, Año IV, nº 15-16, págs. 385-400.

STOCCHI-PERUCCHIO, D.(1991): *Pirandello and the Vagaries of Knowledge. A reading of 'Il fu Mattia Pascal'*, California, Stanford University.

STONE, J.(1982): "La firma di Pirandello: i saggi e la semiotica", en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 144-168.

TAROZZI LORENZINI, N.(1974): "L'ironia tra radicalismo e mediazione critica" en *Lingua e Stile*, nº1, pp. 159-166.

TERRACINI, B.(1966): "Le 'Novelle per un anno' di L. Pirandello" en *Analisi Stilistica. Teoria, analisi, problemi*, Milán, Feltrinelli.

TERRASSE, J.(1977): *Rhetorique de l'essai litteraire*, Montreal, Univ. de Quebec.

TERRILE, C.(1992): "Il declino della volontà: a proposito di tre romanzi degli anni Venti" en *Comparatistica*, IV, pp. 121-142.

TODERO, F.(1989): "Pirandello e la società di massa nei 'Quaderni di Serafino Gubbio operatore'" en *Problemi*, nº 84, pp. 33-48.

TODOROV, T.(1976): *The origin of genres*, Virginia, New Literary History.

(1978): *Les genres du discours*, París, Seuil.

(1981): *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*, París, Seuil.

TOMASEVSKIJ, B.(ed.1978): *Teoría della letteratura*, Milán, Feltrinelli.

TORRE DE, G.(1956a): "Las ideas estéticas de Ortega" en *Sur*, Julio-Agosto, Buenos Aires.

(1956b): "José Ortega y Gasset: El ensayista literario", en *La metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Losada, págs. 43-50.

(1957): "Ortega teórico de la literatura" en *Papeles de Son Armadans*, 19.

(ed.1958): *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, Losada.

(1961): *El fiel de la balanza*, Madrid, Taurus.

(1963): *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama.

(1965): *La difícil diversidad española*, Madrid, Gredos.

(1969): *Del 98 al barroco*, Madrid, Gredos.

TORRE DE LA, G.(1958): "Diálogo de literaturas" en *Capel Hill Proceedings II of ICLA, I*.

- (1962): *La aventura estética, el ensayo como obra de arte*, Barcelona, Seix Barral.
- TOURY, G.(1980): *In search of a theory of translation*, Tel Aviv, Porter Institute.
- TUÑÓN DE LARA, M.(1971): *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos.
- TURIN, Y.(1967): *La educación y la escuela en España (1874-1902)*, Madrid, Aguilar.
- TUSCANO, P.(1985): "Pirandello dal vero alla verità" en *Critica Letteraria*, nº 49, Anno XIII, Fasc. IV, págs. 705-714.
- TWOHILL, T.(1995): "Flimsy Masks and Tortured Souls: Luigi Pirandello and the Grotesque", en *Literature and The Grotesque*, editado por M.J. Meyer, Amsterdam-Atlanta, Rodopi. Págs. 85-97.
- UNAMUNO, M.(1923): "Pirandello y yo" en *La Nación*, Buenos Aires, 15 de Julio. También en *Obras Completas, Vol.X*, Madrid, Aguado, 1958.
- URIBE ECHEVARRÍA, J.(1958): *El ensayo: estudios*, Santiago, Editorial Universitaria.
- VAN DIJK, T.A.(1972): *Some aspects of text grammar*, The Hague, Mouton.
- VAN TIEGHEM, P (ed.1931): *La litterature compare*, París, Colin.
- VELA, F.(1956): "La 'fantasía' en la filosofía de Ortega" en *La Torre*, Año IV, nº 15-16, págs. 433-454.

VICENTINI, C.(1970): *L´estetica di Pirandello*, Milán, Mursia.

(1993): *Pirandello. Il disaggio del teatro*, Venecia, Marsilio.

VILAS, S.(1975): *El humor en la novela contemporánea*, Madrid, Guadarrama.

VILLANUEVA, D.(1992): *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa Calpe.

VISCARDI, A.(1948): *Letterature comparate*, Milán, Marzorati.

VITIER, M.(1945): "El ensayo como género", en *Del ensayo americano*, México, Fondo de Cultura Económica, págs. 45-61.

VOGHERA, M.(1932): *L´arte di Cervantes e quella di Pirandello*, Milán.

WALGRAVE, J.H.(1965): *La filosofía de Ortega y Gasset*, Madrid, Revista de Occidente.

WATT, I.(1963): *The rise of the novel*, Victoria, Penguin Books.

WEBER, F.(1964): "An approach to Ortega´s Idea of Culture: The concept of literary genre", en *Hispania Review*, nº2, april, págs. 142-156.

WEISSTEIN, U.(1975): *Introducción a la literatura comparada*, Madrid, Planeta.

WELLEK, R.(1958): "The crisis of comparative literature" en *Chapel Hill Proceedings II of ICLA,I*.

(1980): "Bakhtin´s view of Dostoevsky: ´Poliphony´and ´Carnavalesque´ en *Dostoevsky Studies 1*, pp. 31-39; y también en (1985): *Russian Formalism: a*

retrospective glance, A Festschrift in Honor of Victor Erlich, New Haven, Yale Center for International and Area Studies, pp. 231-241.

WELLEK, R./WARREN, A.(ed.1962): *Teoría de la literatura*, 3 vol., Madrid,Gredos.

WOOLF, V.(ed. 1966): "The Modern Essay", en *Collected Essays, vol. II*, Londres, The Hogarth Press.

YLLERA, A.(1974): *Estilística poética y semiótica literaria*, Madrid,Alianza.

YNDURAIN, F. y otros(1981): *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica.

ZAMBRANO, M.(1988): *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori.

ZANGRILLI, F.(1980): "L'Umorismo: poética morale", en *Rivista di studi pirandelliani*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, anno III, 6 giugno-settembre.

(1985): "Linea pirandelliana en Mario Pomilio" en *Italian Quarterly*, nº 99/100/101, Year XXXVI, págs. 203-224.

(1987): "La composizione della novella pirandelliana" en *Letteratura Italiana Contemporanea*, VIII, nº22, págs. 1-22.

ZAPPULLA MUSCARÀ, S.(1980): (editor) *Carteggi inediti di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni.

(1982): "Archetipi e rari del Pirandello saggista", en AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, págs. 371-389.

ZARDOYA, C.(1968): *Poesía española del 98 y del 27*, Madrid, Gredos.

APUNTES SOBRE LA GÉNESIS COMPOSITIVA DE *L'UMORISMO*.

De acuerdo con la noción de "bricolage" adoptada por Renato Barilli¹, Pirandello compone sus textos no sólo asimilando de forma personal obras de otros autores, sino también las propias. Es por ello interesante examinar brevemente algunos de los aspectos de *L'Umorismo* que se encuentran germinalmente en el artículo traducido, y que después Pirandello "reelabora" para la formulación definitiva, unas veces copiando pasajes literales, otras dándole una significación más compleja o palmaria a los fragmentos utilizados².

Gösta Anderson en su trabajo sobre los primeros ensayos de Pirandello, que configuran progresivamente su poética, ha estudiado la influencia de Séailles en "Un critico fantastico" y sobre *L'Umorismo*, especialmente los conceptos de

¹ Cfr. BARILLI, R., *La linea Svevo-Pirandello*, Milan, Mursia, 1972, pág. 230-235.

² El segundo artículo utilizado para la redacción de *L'Umorismo*, "Un critico fantastico"(1905), del que no nos ocuparemos aquí, se encuentra recogido en el volumen *Arte e Scienza*, y tiene importancia sobre todo en la composición de la segunda parte, para la que retoma fragmentos enteros, el propio Pirandello, en una revisión posterior, remite en "Un critico fantastico" a *L'Umorismo* y viceversa.

espontaneidad de la creación y de voluntad de representación³. Pero la huella de Séailles aparece por primera vez en 1899. La precocidad de "Un preteso poeta humorista del seculo XIII", no hace sino aumentar el interés de sus páginas para nosotros.

La base metatextual de *L'Umorismo*, se hace más evidente en la primera parte, y para ello mezcla dos procedimientos:

a) El comentario de obras de otros autores, bien sean textos literarios o de crítica; estableciendo una relación de analogía o contraste con la literatura humorística.

b) La construcción metatextual a partir de páginas pirandellianas anteriores sobre el humorismo, que esencialmente se dividen en los dos artículos, "Un preteso poeta umoristico del seculo XIII" y "Un critico fantastico".

En 1896, cuando publica *Un preteso poeta umorista del seculo XIII*, Pirandello ya manifiesta su intención de hacer una edición crítica de los sonetos de Cecco

³ ANDERSON, G., "Il saggista Pirandello, lettore di Gabriel Séailles", en AA.VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pág. 306. Cfr. del mismo autor, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane*

Angiolieri, que después no llevará a término. Este proyecto aparece en la tercera parte del artículo, en las páginas 258 a 259 de la edición Mondadori, junto a una lista de las distintas ediciones donde se encuentran los sonetos; lo cual hace pensar, que esta parte, fue el material del que disponía Pirandello y a partir del cual compuso el resto del texto. En efecto, estas páginas informativas, van seguidas de las ideas más originales sobre el concepto de humorismo y de poética, y por ello no hizo uso literal de las mismas, sino que las reformuló completamente, enriqueciéndolas con numerosos argumentos en el último capítulo de *L'Umorismo*.

Empezaremos pues por el final del artículo. Pirandello, apoyándose en algunos comentarios sobre los poetas del Duecento italiano, a los que califica de naturales y espontáneos, frente a la falsedad retórica de la escuela provenzal, aprovecha para introducir una de las ideas fundamentales de su teoría humorística:

"Colorir comicamente la frase è virtù nel popolo spontanea e nativa. Ma tutto si riduce alla frase, alla forma; è insomma un modo come un altro di vestire il pensiero, un altro popolo si esprimerà diversamente. L'umorismo, ripeto ancora

una volta, non ha che vederci: perche qui il pensiero, la sostanza, stanno, per così dire, in seconda linea."⁴

Se advierte ya una primera cualidad positiva en los poetas italianos, por ser espontáneos, es decir, transmitir la subjetividad, que era una de las funciones del arte arraigadas en la estética moderna. Sin embargo, aún excluyen el pensamiento de sus composiciones, de ahí que el autor utilice el mismo verbo que usa en el ensayo de *L'Umoreismo*, contra la retórica: "vestir el pensamiento", dar forma a la frase para producir la risa. Además en el texto está implícito otro de los puntos fundamentales para el concepto de humorismo, la distinción entre cómico y humorismo, puesto que el primero es el de los poetas primitivos, que trasladan directamente de la vida del pueblo (se trata pues de un arte imitativo, especialmente cuando se utiliza el cómico verbal, como por ejemplo la parodia y los dialectalismos), mientras que el segundo es una conciencia estética intencionada, como dice a continuación:

"(...) Questo riso (popolare) in verità è tutto apparente e non manifesta alcun contrasto: quando l'animo piange veramente non è vero che il poeta rida: se così fosse, questi poeti cesserebbero di esser naturali e spontanei, e sarebbero

⁴ PIRANDELLO, L., "Un preteso poeta umorista del secolo XIII", en *Saggi, poesie, scritti vari*, Milán, Mondadori, 1960, ed.1977, pág. 260.

*veramente umoristi, perché ciò rivelerebbe in loro un concetto e 'un'intenzione';
concetto e intenzione che non hanno.*⁵

He aquí el núcleo de la argumentación humorística, el uso contemporáneo de cómico y del drama, que se encuentra en el ensayo. La intención artística es la condición de una línea estética no imitativa.

También aquí Pirandello recurre al *Quijote*, como paradigma de la literatura humorística, lo cual indica que la lectura de Cervantes, más que cualquier otra, enseñó al escritor a concebir el humorismo, no se trata de una referencia erudita, sino de un hecho de la argumentación pirandelliana, en términos de retórica, se podría decir que el personaje cervantino es un "signa" dentro del discurso humorístico.

En cuanto a la transcripción de pasajes literales o levemente retocados en el ensayo final, hay que decir que Pirandello expresó las páginas de "Un preteso poeta..." entre los capítulos I y IV de la primera parte, casi con el mismo orden en la exposición de argumentos⁶:

⁵ PIRANDELLO, L., *Íb.*, págs. 260-261.

⁶ Por comodidad en el comentario comparativo de los pasajes, colocaré las páginas entre paréntesis, en lugar de usar notas. Con la abreviatura "ens" me referiré a las páginas de *L'Umorismo* y con "art." a las páginas de "Un preteso poeta umorista del seculo XIII" en las ediciones citadas -recuérdese para el ensayo ed. Mondadori, 1986-.

- En el primer capítulo, "La parola *umorismo*", comienza con un párrafo casi idéntico al del artículo, sobre el estudio de D'Ancona y el humorismo en Cecco Angiolieri (cfr. art.247-ens.25).

A continuación pasa a explicar el significado etimológico de "humor", relacionado con la "melancolía", haciendo referencia a Plinio y Cicerón, como se ve también en el artículo (Cfr. art.253-ens.26).

Más adelante alude a la vaguedad de la definición de humorismo en D'Ancona, con palabras idénticas, incluso ilustrándola con el mismo verso de resonancia petrarquesca (Cfr. art.248-ens.27).

En la página siguiente, otra cita de D'Ancona es transcrita literalmente (Cfr. art. 251-ens.28).

Otro párrafo retocado ligeramente, es el que se refiere al desprestigio del humorismo a causa de cierto periodismo barato (Cfr. art. -ens.29)

- En el segundo capítulo, "Questioni preliminari", reelabora la explicación del humorismo de Nencioni (Cfr. art.248-ens.34)

Después cita a Bonghi, como lo hace repetidamente en el artículo y habla de la patología de la melancolía (Cfr. art.250-ens.38)

Más adelante cita en términos semejantes a Richter (Cfr. art. 253-ens.41), que distingue el humor patológico de la risa filosófica, está movida por la tolerancia y simpatía.

- En el capítulo tercero, se alude a Roscoe con la misma cita que en el artículo (cfr. art.249/250-ens.51), que pretendía hacer inglés el origen del humorismo. La conclusión es la misma en ambos escritos, Cervantes y Berni son ejemplos humorísticos anteriores a los ingleses.

Aporta el mismo comentario de Nencioni y alude a Berni (Cfr. art. 248 y 250-ens.51).

La cita de Panizzi a propósito de Berni, también es común en ambos textos (Cfr. art.249nota-ens.51).

- Por último en el cuarto capítulo, "L'umorismo e la retorica", se repiten las páginas de comentario sobre los sonetos de Cecco Angiolieri (Cfr. art.254/256/257-ens.58/59), no casualmente, ya que el juicio negativo de Pirandello a Angiolieri es su falsedad, representada a través de la retórica frente al humorismo.

Se encuentra también transcrita la cita de Rabelais (Cfr. art. 250-ens.65) y la referencia a Berni se reelabora en la página sobre Manzoni, en que la peste irónicamente es vista como un bien (Cfr. art. 249-ens.66/67).

Otras ideas generales sobre el humorismo que están contenidas en el artículo, de forma sintética son las siguientes:

- El humorismo es un arte sentimental, que responde a la voluntad de representar un exceso, no es equilibrado y sano, sino casi patológico:

"(...) Solo può interessare ed essere tollerato l'umorista, come può interessare un medico ammalato che in una sala anatomica, studiando in un cadavere il muscolo che anche egli ha guasto, rompa in un riso amaro su la miseria e la fragilità humana."⁷

- Por ello el arte humorista es siempre un arte de transición, que refleja un momento histórico de decadencia:

"(...) guardando la storia, apprendiamo che esso suol chiudere quasi sempre un periodo di transizione nella letteratura o nella vita, e fiorire però in tempi di molta passione, in tempi di spostamento d'un ideale umano, d'un archetipo morale."⁸

Como vemos, son muchos los pasajes que Pirandello reescribe en el ensayo, los que pasan de forma literal o casi literal corresponden a lecturas y definiciones del concepto principal, al aparato de erudición, que el escritor maneja con habilidad como argumentos de la persuasión. Mientras que las aportaciones originales, son aquellas que sufren mayores transformaciones en la revisión final, no sólo en 1908, cuando el

⁷ PIRANDELLO, L., *Íb.*, pág. 250.

⁸ PIRANDELLO, L., *Íb.*, pág. 251.

artículo aún no está muy lejano, sino también en la edición definitiva de 1920. Por ello reconstruir la composición requiere un atento cotejo de manuscritos que no ha sido posible para esta ocasión. Quedan estos apuntes como esbozo del método de trabajo del escritor en sus ensayos.

TRADUCCIÓN DE UN ARTÍCULO PREHUMORISTA.

Uno de los textos más importantes para el estudio de la composición de *L'Umorismo* de Luigi Pirandello, es el artículo del propio autor "Un preteso poeta umorista del secolo XIII", publicado en la revista *La vita italiana* el 15 de febrero de 1896. Estas páginas no volvieron a reeditarse hasta 1960, con la recopilación de las Obras Completas, en el volumen *Saggi, Poesie, Scritti Varii*, ya citado y no tenemos constancia de que hayan sido publicadas en castellano.

Presentamos pues en este apéndice la traducción del texto más antiguo de Pirandello sobre el humorismo. Aquí pueden apreciarse las primeras intuiciones del escritor sobre el tema, además de algunas fuentes a las que no hace referencia en *L'Umorismo*.

UN SUPUESTO POETA HUMORISTA DEL SIGLO XIII.

El profesor D'Ancona¹, en un largo y valiosísimo trabajo, ha definido a Cecco Angiolieri de Siena "poeta humorista", y en consecuencia como tal lo han clasificado, junto a Folgore de San Gimignano y Cene de la Chitarra, Finzi y Valmaggi, en la *Tablas historico-bibliográficas de la Literatura Italiana*². Pues bien, ya sea por el concepto que de la poesía de estos tres poetas me había formado anteriormente, ya sea por el modo distinto de entender el humorismo, confieso que no he sido capaz de descubrir dónde y por qué estos tres poetas son o pueden considerarse, es decir, se pueden denominar, humoristas.

Poetas de género a veces jocoso y burlesco, o amoroso sin medida, llenos de naturaleza en su arte aún no seguro. Poetas en cuyo pecho por primera vez se despierta, a causa del dulce deseo, de los casos reales, o de los sentimientos

¹ (N. de T.) Alessandro D'ANCONA, filólogo e historiador de la literatura italiana. Nació en Pisa en 1835 y murió en Florencia en 1914. Fué profesor de literatura italiana en la Universidad de Pisa, donde inició el denominado "metodo storico". Posteriormente fue Senador y desarrolló una importante actividad periodística.

² (N. de A.) Para los sonetos de Angiolieri, doy a continuación un índice de los cod. en los que se encuentran, aún dispersos, según los Escritos de P. Bilancioni, editados por C. y L. Frati. Para los sonetos de Folgore y de Cene, véase la bella edición crítica que hizo Navone, Bologna, Romagnoli, 1880 (edición de sólo 202 ejemplares). El estudio de D'Ancona sobre Angiolieri se encuentra en el libro *Estudios Críticos y Literarios*, Bologna, Zanichelli, 1880.

(N. de T.) Para una edición actual de los poetas mencionados véase la edición de Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento, vol.II*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1960, págs. 353-435.

verdaderos; un alma de aspecto humano, entre las insulsas y desconsoladoras tonterías de los poetas aficionados o por diversión o por moda, o por galantería; entre las peleas, aunque sean de la escuela pro-provenzal. Poetas, en fin, en cuyos versos, como decía Bartoli, está el anuncio del carácter realista que asumirán nuestras letras -especialmente he estimado siempre a Angiolieri y Folgore-. Pero ¿por qué humoristas? Y entonces, una vez adoptada la falsa denominación ¿por qué no hacersela sufrir también a Rustico di Filippo³, llamado el barbudo, que es el más antiguo y no el menos interesante, relegado por los compiladores de las *Tablas* entre los poetas de transición? Sin embargo, ¿no se ha hecho mal queriendo definir con una palabra que, si no es nueva, al menos ha pasado a nuestro modo de sentir con un significado que no responde ya al antiguo, un género de poesía común en algunos poetas de nuestra antigua literatura, y que se puede decir todavía vivo hoy en día, como en todo tiempo entre el pueblo? D'Ancona ha considerado justo hacerlo, viendo en Angiolieri no sólo a un *burlesco*, sino más propiamente, a un *humorista*. Entonces nosotros debemos preguntarnos, qué se debe entender por humorismo. "Si yo tuviera que dar" -destaca D'Ancona- "una definición del humorismo sería muy embarazoso, y

³ (N. de T.) RUSTICO di FILIPPO (aprox. 1230-1300), de este poeta toscano se conservan 58 sonetos, entre los cuales destacan los jocosos, en los que realiza una sátira misógina y política contra la facción guelfa. Su estilo se caracteriza por juegos verbales, uso de voces dialectales y caricaturización de los personajes de la vida contemporánea.

no sé si el lector me agradecería el trabajo de explicarle algo que el sabe mejor que yo". Tiene razón:

*Más bien no sé qué decirte.*⁴

El problema es que la mayor parte de las veces el lector no lo sabe bien, y Nencioni⁵ lo sabe: "Para la mayoría, el escritor humorístico es el escritor que hace reír; el cómico, el burlesco, el satírico, el grotesco, el trivial; la caricatura, el epigrama, el *calembour* se bautizan como humorismo". "El humorismo" -dice Nencioni- "es una natural disposición del corazón y de la mente para observar con simpatía e indulgencia las contradicciones y los absurdos de la vida". La duda que he expresado en un principio, en la segunda pregunta, encuentra apoyo en esta definición de Nencioni; y donde nosotros quisiéramos aceptarla, evidentemente no habría más lugar para la discusión. En efecto, no está en lo cierto quien no vea que, tomando este

⁴ (N. de T.) En original: *Piuttosto no 1 comprendo che te 1 dica*. Esta expresión ha sido utilizada repetidas veces en otros textos de Pirandello. En primer lugar en una carta a Carmelo Faraci del 27 de agosto de 1887; después en una carta a su familia, el 16 de abril de 1888: "... e con quanto giovamento dei presenti mortali e dei posteri e mio, piuttosto no ...", en *Lettere giovanili da Palermo e da Roma, 1886-1889*, Roma, Bulzoni, 1993. También aparece en *L'Umorismo*, crf. op. cit., pág.19. Giovanni R. BUSSINO en *Alle fonti di Pirandello*, Florencia, ABC, 1979, cree que puede ser una referencia al endecasílabo de Petrarca: "*I nol posso ridir, ché nol comprendo*" (*Rime*, CXCVIII, 12). Recuérdese el texto crítico de Pirandello: *Petrarca a Colonia* (1889).

⁵ (N. de T.) Enrico NENCIONI, poeta y crítico florentino, vivió entre 1837 y 1896. Fue de los primeros en reconocer la originalidad de D'Annunzio. Colaboró en algunas revistas, entre las que destaca *La Nuova Antologia*. Sus textos críticos están recogidos en dos volúmenes: *Medaglioni* (1883) y *Nuovi medaglioni* (póstumo, 1920).

sentido nada moderno del humorismo, ni Angiolieri, ni Folgore, ni Cene podrían pretender la denominación que se les quiere dar. Sin embargo, la definición de Nencioni a mi me parece un poco vaga, y en su vaguedad bastante restrictiva. Que Hamlet, de Shakespeare, por ejemplo (en cuanto se manifiesta humorista), Rabelais, Byron, Heine, observan por una natural disposición y no, supongamos, a causa de diversos hechos, con simpática indulgencia, las contradicciones y los absurdos de la vida, no me parece que se pueda decir con pleno convencimiento. La verdad es que el dar una definición del humorismo, la cual sea al mismo tiempo comprensiva y comprensible, es sumamente difícil, y ello por la esencia misma del humorismo, distinta en el sentido íntimo de la palabra.

Bonghi⁶ ha intentado esto: el humorismo es "una acre disposición para descubrir y expresar el ridículo del serio y el serio del ridículo humano", que sin duda, en su amplitud, es también muy aguda. En cualquier caso, es suficiente poner en claro esto: que el humorismo puede tener sea un efecto cómico, o patético, o trágico, o burlesco, o satírico, o grotesco, o epigramático, sin dejar de ser humorismo; es decir, una cosa muy distinta de los hallazgos cómicos o burlescos, de la sátira y del

⁶ (N. de T.) Ruggiero BONGHI, hombre político, literato e historiador italiano. Nació en Nápoles en 1826 y murió en Torre del Greco en 1895. Se interesó vivamente por la evolución de la lengua italiana, defendiendo una prosa simple y cotidiana, no ilustre. Escribió varios libros de crítica literaria polémicos: *Perchè la letteratura italiana non sia popolare in Italia* (1855), *Manzoni e la lingua* (1893) e *I fatti miei e i miei pensieri* (póstumo, 1927). Su actividad periodística fue ingente, por lo cual es difícil precisar el lugar del que Pirandello extrajo sus citas.

epigrama. Puesto que no es nunca cuestión de forma, es cuestión siempre de sustancia. El humorista verdadero no busca la palabra o la frase que muevan a la risa; el humorista no quiere hacer reír.

Véase por ejemplo: Berni⁷, cuando dice del tiempo de la peste *el tiempo más bello que existe en todo el año* "porque aleja a los estafadores" (¡castiga pero depura! -diría don Abbondio⁸) porque "en la iglesia ya nadie te vapulea o te pisa al elevar el sacramento", porque ya no se tiene en cuenta a quien compras o prestas, etcétera, etcétera; no es humorista, es satírico y burlesco. ¿Qué le importa al humorista por qué la peste debe ser alabada? Éste quiere ver, más bien, si quien la alaba abiertamente, por ostentación, tiene en el fondo miedo, y ante los primeros casos sospechosos pone la tranca, y cada noche, pálido y tembloroso, tapa los agujeros y las fisuras, para que de este modo no le vaya a entrar en casa. La sátira surge, es verdad, pero no espontánea, de la descripción misma, de cada detalle, casi sin sospecha, y ninguna palabra, ninguna frase, te lo hará entender; como surge en Don Quijote, que,

⁷ (N. de T.) Recordamos brevemente las obras del poeta Francesco Berni (Lamporecchio in Val di Nievole, Pistoia 1497- Florencia 1535): *Carmina*, en latín; *La Catrina* (1516, publicada póstumamente en 1567); *Dialogo contra i poeti* (1526); una versión de *Orlando innamorato* de Boiardo (1524-31); y *32 Capitoli* (publicados fragmentariamente a partir de 1537, y enteramente en 1885). A esta última obra, la que se considera más importante y cuyo contenido es satírico, se refiere Pirandello en estas páginas. De Berni se conserva además un conjunto de *Lettere*, publicadas también en 1885.

⁸ (N. de T.) Alusión a uno de los personajes más hilarantes de *I promessi sposi* de Alessandro Manzoni. Con una mezcla de bondad divina y pragmatismo, el autor a través del personaje, se refiere a la peste como una ruina semejante a un castigo superior, que sin embargo, tiene un aspecto positivo, puesto que a la vez que destruye, sirve de catarsis.

pobrecillo, obra y habla siempre en serio, y es por ello ridículo. También Berni - digámoslo de pasada- de vez en cuando consigue ser también humorista, como por ejemplo en la descripción de aquel cura de Povigliano, que *vino a rendir honores al Monseñor, dentro no sé, pero por fuera todo sonriente*, y muestra que sabe coger humorísticamente ciertas contradicciones de la naturaleza, que, en palabras suyas, *tiene mucho de bufonería*⁹. No decimos como Roscoe que "no es improbable que estas composiciones fáciles hayan abierto el camino a semejante *licencia de estilo* en otros países" y que "verdaderamente no puede concebirse la idea más característica de los escritos de Berni y de sus compañeros y seguidores, al considerarlos versos fáciles y vivos, lo mismo que las obras en prosa de Rabelais, de Cervantes o de Sterne". Sterne aquí no tiene nada que ver; en cuanto a Rabelais, Alvofribas Nasier, *condamné en Sorbonne* no sólomente *pour les extravagances et les facéties de haute graisse, qui caractérisent son livre, mais aussi pour des propositions mal sonnantes aux oreilles orthodoxes*, se podría intentar establecer con Berni alguna relación, y otra

⁹ (N. de A.) Orl. In. Lib. I. c. XVIII. Extraigo de la Introducción a las Ob. de Berni, de Camerini, este juicio dado por Panizzi sobre el estilo de Berni, en el cual están casi las mismas palabras adoptadas por Nencioni en la definición del humorismo: "Los elementos característicos del estilo de Berni son: el ingenio que no encuentra semejanza entre objetos distantes, y la rapidez donde inmediatamente conectan las ideas más remotas; el modo solemne con que alude a sucesos ridículos y profiere un absurdo; el aire de inocencia y de ingenuidad con que hace observaciones llenas de consciencia y conocimiento del mundo, *la peculiar bondad con que parece contemplar con indulgencia ... los errores y maldades humanas*, la sutil ironía que él adopta con tanta apariencia de simplicidad y de adversión a la amargura; la singular sobriedad con la que parece deseoso de excusar a hombres y obras en el mismo momento en el que está concentrado en destrozalas".

de Berni con Cervantes, sólo con la condición de que se quiera considerar a Berni como uno de los precursores del poema heroico-cómico.

Pero volvamos a nuestro tema. Para mí el humorismo, bajo cualquier aspecto que se lo quiera considerar, es siempre una forma de sentimentalismo, más aún, - permítanme la imagen- es el sentimentalismo mismo, que ríe por una cara, y llora con la cara opuesta; ríe de sus mismas lágrimas, de sus sueños hechos humo o vacío, de sus deseos desproporcionados por la posibilidad del querer; y es muy a menudo un exceso que responde a otro exceso. Señalo esto porque en realidad, se diga lo que se diga, el humorismo no es nunca una forma de arte sana y llana; la vida, como es en su conjunto, queda a mitad entre un exceso y otro, y así difícilmente el poeta humorista puede levantarse de su punto de vista para cogerla entera. ¿Oh, cuántas veces, este poeta que descubre y expresa el ridículo del serio humano, no es él mismo el serio del ridículo que representa! Cuántas veces, por ejemplo, leyendo algunas poesías de Heine, se nos escapa la exclamación: ¡Pero, aquí se ríen todos de su dolor! Y por esto sólo puede interesar y ser tolerado el humorista, como puede interesar un médico enfermo que en una sala de anatomía, estudiando en un cadáver el músculo que también él tiene dañado, rompa en una risa amarga por la miseria y la fragilidad humana.

Es necesario, después, para entender bien a un poeta humorista, considerar todo lo que está a su alrededor; y entonces, observando la historia, comprendemos

que aquel suele cerrar casi siempre un periodo de transición en la literatura y en la vida, y florecer, consiguientemente, en tiempos de mucha pasión, en tiempos de cambio de un ideal humano, de un arquetipo moral.

"El humorismo tiene infinitas variedades" -obseva justamente D'Ancona- "según las naciones, los tiempos, los ingenios, y lo de Rabelais y Merlín Coccajo¹⁰ no es lo mismo que el humorismo de Sterne, de Swift o de Gian Paolo¹¹, y la vena humorística de Heine o de Musset no es de igual sabor. No hay quizá ningún otro género en el cual haya o debería haber, una diferencia tan sutil entre la forma en prosa y en verso, aunque esto no sea advertido por los lectores, y tampoco por los escritores. Mas para esto, y para las razones de dichas diferencias y la variedad entre el humor y la sátira, el epigrama y la *facezia*, la parodia y lo cómico de cada forma y cualidad, o si, como dice Richter, algunos *humoristas* son simplemente *lunáticos*, no es este el lugar de discusión".

¿Por qué no? Si lo hubiera hecho D'Ancona, antes de añadir: "Cierto es esto, que un fondo común hay en todos aquellos que la voz pública recoge bajo la misma denominación de *humoristas*, puesto que el nuestro (Angiolieri) puede alinearse con ellos, por ciertas cualidades fundamentales de su manera poética".

¹⁰ (N. de T.) Se refiere a Teofilo Folengo, que utilizaba este pseudónimo. Vivió entre 1491 y 1544. El crítico lo trae a colación porque su obra *Baldus*, contenida en *Maccheronee* (publicada póstumamente en 1552) influyó sobre la obra de Rabelais.

¹¹ (N. de T.) Se refiere a Jean Paul Richter, que cita a continuación.

La voz pública da la patente de humorista incluso a quien hace las caricaturas en los periódicos por cuatro perras. *Sic vulgus*. Si después esta voz pública recoge también a Angiolieri bajo la denominación de humorista, yo lo aprendo ahora. Pero, aún así ¡no hay que maravillarse! Lo malo es que lo haga D'Ancona. No obstante, nosotros queremos examinar estas *cualidades fundamentales* de la manera poética de Angiolieri, por las cuales el ilustre crítico cree que el poeta sienés puede alistarse con otros poetas humoristas.

II

Séame permitido, para mayor comodidad, citar distendidamente las palabras, que no son tantas, del profesor D'Ancona:

"Antes que nada -dice él- encuentro en nuestro Cecco lo individual, mejor dicho, lo subjetivo, que en un máximo grado es propio de la poesía humorística. En ello el humorista no se distancia mucho, es verdad, del poeta lírico en general y en modo especial del erótico; pero el humorista tiene una abundancia de detalles, un cuidado por las minucias, alguna vez, a juzgar abstractamente y a primera vista, una trivialidad y vulgaridad, a la que no descienden el resto de sus ilustres hermanos. No hay ningún otro entre los poetas que suela, como el humorista, hablar tanto en propia persona, y como él decir todo aquello que le pasa por la mente o se agita en su corazón. Lo que sucede fuera, lo anima menos y menos lo excita, mientras no lo hacen los mínimos incidentes, las más fugaces vicisitudes y las peripecias de su vida. Si el lector, en lugar de sentir fastidio o náusea, prueba en cambio un sentimiento de simpatía hacia la bizarra naturaleza de los poetas, él en la aparente tenuidad del sujeto, encuentra la profundidad del sentimiento y la gallarda novedad de la forma, bien a fondo impresa por una nota individual, y en los casos especiales en que el cantor reconoce los hechos suyos propios y de todos los hombres, la verdad, es decir,

la realidad de la vida común. Así es nuestro Cecco: leyendo sus rimas caprichosamente melancólicas, la impresión que tenemos de golpe no nos deja reflexionar sobre si ese dolor podía evitarse con la prudencia y con la vida más regulada: si él hubiera sido como debiera, siguiendo la religión y la moral, buen hijo y hombre castigado y persona de bien, o el contrario precisamente; aunque se reconozca que su amor fue temblor de los sentidos y sus costumbres más de tunante que de caballero, no podemos destruir la primera y benévola impresión, y el sentido de piedad que involuntariamente en nosotros se ha manifestado. Es inútil que intentemos eliminarlo: y sin embargo, concediendo cuanto se debe a las leyes supremas de la vida y de la verdad, los acentos de la musa de Cecco nos retumban en el corazón. Es un desventurado que llora, y aunque él mismo es el principal autor de sus congojas, nosotros nos sentimos hombres, y como hombres, conmovidos por sus desventuras. Éstas no son pocas ni leves, porque cualquiera entiende que no consisten solamente en no tener dinero para despilfarrar, y en no tener a Becchina¹² a su voluntad; sino también en sentirse noble y encontrarse en el fango, en haber nacido en los más dulces afectos y en vano buscarlos entre los muros domésticos, y procurarselos fuera de casa suplantados y malseguros; en confundir como en un guiño y una carantoña, la risa y el llanto. Y es justamente en esta última mezclanza

¹² (N. de T.) Se refiere a la amante de Angiolieri.

de los elementos más opuestos entre sí, donde volvemos a encontrarnos en la poesía de lo nuestro, una de las cualidades especiales del humorista: si para los demás el dolor se manifiesta con el llanto, y con la risa la alegría, para el humorista el corazón feliz ha expresado con un signo externo una lágrima lenta y amarga, y el profundo mestizaje del corazón, se funde para él, como dice Giusti¹³, en la risa, aunque sea de esa *que no pasa a la médula*. Esta deformación, este contraste, genera precisamente la vaguedad de la poesía humorista: alegre, ligera, despreocupada por fuera; pero en sí misma, grave, triste, profunda, y que como incluso dice el poeta toscano, *parece sonrisa y es dolor*. La impresión que verdaderamente lleva a otros a la poesía humorística es la tristeza, o por mejor decir, la melancolía: cuando en cambio, observa Richter¹⁴, la poesía griega y la clásica en general, induce el ánimo a la serenidad. En su gozo, en su gracia o en su risa, nuestro Angiolieri es verdaderamente melancólico: es más, se puede decir que él es el primero entre, los antiguos poetas vulgares, que ha hecho uso de esta palabra, melancolía, tan moderna y tan modificada en su significación moral, por el sentido material que tiene en el latín de Cicerón y de Plinio. Y ¿quién no penetra en el último valor de la misma, cuando en el fondo de las desventuras, él surge y grita:

¹³ (N. de T.) Giuseppe Giusti (Monsummano, Pistoia, 1809- Florencia 1850), uno de los poetas más famosos del siglo pasado; sus versos se caracterizan por una sobriedad que pretendía evitar el sentimentalismo romántico.

¹⁴ (N. de T.) Pasaje reproducido y ampliado en *L'Umorismo*.

*"Malinconia perciò non mi daraggio
Anzi m´allegrerò nel mio tormento"¹⁵?*

O cuando reconoce vano todo esfuerzo por evitarlo:

*"Caro mi costa la malinconia
Che, per fuggirla, son renduto a fare
L´arte sgraziata dell´usurare,
La qual consuma la persona mia"¹⁶?*

En otro sitio se propone no dejarse poseer, deliberando:

*"Di lasciar la natura lavorare
E di guidarmi, s´io ´l potrò fare
Che non m´accolga più malinconia".¹⁷*

¹⁵ (N. de T.) "Melancolía por tanto no me daré/ más bien me alegraré en mi tormento".

¹⁶ (N. de T.) "Cara me cuesta la melancolía/ Que por escapar de ella, estoy obligado a hacer/ El arte desgraciado del usurar/ El cual consume la persona mía".

¹⁷ (N. de T.) "Dejar a la naturaleza trabajar/ y guiarme, si yo lo puedo hacer/ Y que no me subyugue más melancolía".

Y sin embargo, él está de tal manera bajo su imperio, que produciría piedad a sus enemigos:

*"La mia malinconia è tanta e tale,
Ch'io non discredo che s'egli il sapesse
Un che mi fosse nemico mortale,
Che di me di pietate non piangesse".¹⁸*

Pero todo esfuerzo es inútil y él debe concluir con este verso lacrimoso:

"Con gran malinconia io sempre sto"¹⁹.

Evidentemente D'Ancona se ha enamorado demasiado de *nuestro Cecco*. Leyendo estas palabras, después de haber releído los sonetos de Angiolieri, me parece encontrarme, por primera vez, en una corte de justicia en la ideal república de las letras, y asistir a una calurosa, elocuente, dramática defensa de un bravo y viejo

¹⁸ (N. de T.) "Mi melancolía es tanta y tal/ Que yo no descreo que si ello supiera/ Uno que fuera mi enemigo mortal/ Que por mí de piedad no llorase".

¹⁹ (N. de T.) "Con gran melancolía yo siempre estoy".

abogado, el cual, caso nuevo por completo, hubiera él mismo acusado a su defendido, y ahora, en el punto culminante de la moción de los afectos, lo sacase del fondo de la ignominia a la cual lo había lanzado, con frases de afecto, como estas: "Los acentos de la musa de Cecco retumban en nuestro corazón... Es un desventurado que llora... Nosotros nos sentimos hombres, y como hombres, conmovidos por sus desventuras..." ¿Cuáles, por favor? ¿Qué no tenga dinero para jugar a los dados, o para beber en la taberna, o para hacer regalos a Becchina, él, casado y con seis hijos: Meo, Deo, Angelieri, Simone, Arbolina y Tessa? ¡Pobre, este desventurado que llora! Y no nos hable D'Ancona de los dulces afectos y de nobleza y de melancolía; cuáles sean los más dulces afectos y sentimientos del poeta, nos lo dice él mismo:

"Tre cose solamente sonmi in grado,

Le quali posso non ben ben fornire:

Cioè la donna, la taverna e 'l dado:

Queste mi fanno il cuor lieto sentire;"²⁰

²⁰ (N. de T.) "Tres cosas solamente son de mi agrado,/ Las cuales puedo apenas procurarme:/ Esto es, la mujer, la taberna y el dado:/ Estas hacen a mi corazón gozo sentir;"

y la palabra *melancolía* hubiera sido mejor que hubiera conservado el sentido material que tiene en el latín de Cicerón y de Plinio, en lugar de modificarse el significado moral que le da Cecco: *melancolía* en sus versos significa no tener para gastar a su gusto, en esperar en vano que el padre "viejísimo y rico" se muera:

*"Ed e´morrà quando il mar sarà sicco
Si l'ha Dio fatto, per mio strazio, sano".²¹*

Me siento hombre, pero en mí no se manifiesta ningún sentimiento de piedad, aunque este sea involuntario, y ni siquiera en el prof. D'Ancona se ha manifestado alguno al analizar los sonetos relativos a la familia, *terreno éste que quema y del cual no ve la hora de quitar los pies lo más rápido posible*. Tampoco él recuerda *haber encontrado nunca otras poesías en la literatura antigua y moderna, donde un hijo se muestre tan injurioso y despiadado hacia sus padres*; y reconoce que Cecco puede bromear a su modo cuando canta:

"Chi dice del suo padre altro che onore

²¹ (N. de T.) "Y él morirá cuando el mar se seque,/ Así lo ha hecho Dios, para mi desgracia, de sano".

*La lingua gli dovrebbe esser tagliata,*²²

soneto al que responde en mi memoria un canto, entre los del loco tripudio del antiguo carnaval florentino, el canto de Maese Battista dell'Ottonajo, heraldo de la Señoría, el "Canto de los jóvenes, que llevaban luto por el padre" que y empieza así:

*"Chi brama aver di libertà il mantello
Come facemmo noi,
Porga l'udire e 'ntenda qual sien poi
Gli error, gli affanni e servitù di quello,*²³

donde la palabra "libertad" tiene todo el sentido y el valor que podía entonces tener. Y es el siguiente:

*"Noi pregammo l'inferno e 'l cielo ognora
Che 'l padre ci togliesse
Perché piú si potesse*

²² (N. de T.) "Quien no dice de su padre sólo honores/ La lengua debería serle cortada".

²³ (N. de T.) "Quien brama por llevar de libertad el hábito/ Como hicimos nosotros/ Que ponga el oído y entienda cuales son después/ Los errores, los afanes y servidumbres de aquello".

*Godere ed ire a nostra posta fuora...*²⁴

Cuando D'Ancona habla del poeta humorista en general, dice palabras de oro. Que la poesía humorista sea en máximo grado subjetiva e individual, es un hecho que nadie puede poner en duda; pero, como bien nota D'Ancona, esta es una subjetividad que se abandona precisamente en el caso especial, en el hecho mismo de reconocer la verdad y la realidad de la vida común; es, en definitiva, la particularidad que abraza a la generalidad, un pequeño espejo que refleja grandes cosas.

Ahora pregunto yo, ¿se puede decir esto de la nota subjetiva, individual, en Angiolieri? En el caso especial, en el hecho mismo, ésta no refleja ninguna generalidad; su melancolía está determinada por causas particulares y restringidas, con las que el resto de los hombres, por fortuna, no tienen nada que ver. Aquí la tenuidad del sujeto no es sólo aparente, como en los verdaderos humoristas, sino real; tanto es verdad que Dante, el cual quizá en Angiolieri había, y con razón, entrevisto un buen y verdadero poeta, había también intentado ponerlo sobre la recta vía, aconsejándolo para que dejase aquel "trovar de Becchina". Yo no digo que para hacer el loco le faltase el motivo; pero para ser humorista le faltaba todo, y D'Ancona tiene que estirar bien, como la piel de un tambor, aquella poesía, para encajarla en

²⁴ (N. de T.) "Nosotros rogamos al infierno y al cielo otrora/ Que el padre nos quitase/ Para que mejor se pudiese/ Gozar e ir a nuestro gusto entonces..."

sus definiciones. Angiolieri, por su originalidad y su arte, merece verdaderamente ser estudiado, y puedo entender hasta un cierto punto que D'Ancona quisiera conciliar en él la benevolencia del estudioso; sin embargo, no es lícito excusar a un infeliz, aunque sea un poeta como Angiolieri, diciendo: "¡Compadecédlo, es un humorista!" Un infeliz que, por ejemplo, anuncia así a un digno compadre suyo, la muerte del padre:

*"Non si disperin quelli dell'Inferno
Po' che n'è uscito un che v'era chiavato,
Il quale è Cecco, ch'è così chiamato,
Che ci credea stare in sempiterno.*

*Ma in tal guisa è rivolto il quaderno
Che sempre viverò glorificato,
Po' che Messer Angiolieri è scojato,
Che m'affriggiea di state e di verno.*

*Muovi, nuovo sonetto, e vanne a Cecco,
A quel che giú dimora a la Badia:*

Digli che frate Arrigo²⁵ è mezzo secco:

Che non si dia nulla malinconia,

Ma di tal cibo imbecchi lo suo becco,

Che viverà piú ch'Enoch e Elia,²⁶

donde el más desnaturalizado de los sentimientos humanos está monstruosamente ligado a una carantoña burlesca que causa horror. ¡Y esto se quiere bautizar como humorismo! ¡Algo muy distinto es *peculiar bondad*, y *simpática indulgencia*, prof. Nencioni! ¡Maese Angiolieri está *desollado*, y el hijo sueña el *per totum cantabimur orbem*! ¡No, bien mío, no; aunque el prof. D'Ancona haya por tí *de tal guisa vuelto el cuaderno*!

Y llegamos a otra *cualidad fundamental de nuestro Cecco*, es decir a aquella *que parece sonrisa y es dolor*. ¡Pobre verso! Nacido de exquisita, delicada y profunda

²⁵ (N. de A.) ¿ Fray Arrigo o Fortarrigo? El soneto está dirigido a Cecco de Maese Fortarrigo, sobre éste y el nuestro véase un cuento de Boccaccio.

²⁶ (N. de T.) "No se desesperen los del infierno/ Porque ha salido uno que allí estaba clavado,/ El cual es Cecco, que es así llamado,/ Que allí creía estar eterno./ Mas de tal guisa se ha vuelto el cuaderno/ Que siempre vivirá glorificado,/ Puesto que Maese Angiolieri está desollado/ el que me afligía en estío e invierno./ Muevete nuevo soneto, y ve hacia Cecco,/ aquel que bajo mora en la Abadía:/ Dile que Fray Arrigo está medio seco:/ Que no se dé a la melancolía,/ Mas de tal manjar se alimente su pico,/ Que vivirá más que Enoch y Elias;".

sentimentalidad, si su autor supiera la injuria de esta citación, y ¡cuántos dolores traiciona a veces la risa de Cecco!

Aquí, D'Ancona, después de haber hablado como él sabe, del poeta humorista en general, de Angiolieri no dice más que su sonrisa es melancólica. Con el debido respeto al profesor D'Ancona, debo decir que este bendito contraste en las rimas de Cecco yo no lo he sabido encontrar nunca, no obstante aquellos dos versos:

"Malinconia perciò non mi daraggio"²⁷

Anzi m'allegrerò del mio tormento;".

A los cuales sigue este terceto:

"Ma che m'ajuta sol un argomento,

Ch'í' aggio udito dire a om(o) saggio

Che ven'un dí, che val per piú di cento".²⁸

²⁷ (N. de A.) Chigiano L.VIII. 305. dice: *"Però malinconia non prenderaggio"*.
(N. de T.) Cfr. nota anterior.

²⁸ (N. de A.) Y en otro lugar dice:

*"Sed i'credessi viver un dí solo
Piú di colui che mi fa viver tristo
Assa dí volte ringraziare Cristo..."*

(N. de T.) "Pero me ayuda sólo un asunto/ Que yo he oído decir a un hombre sabio/ Que viene un día, que vale más de ciento". En nota: "Si yo creyese vivir un día solo/ Más que aquel que me hace vivir infeliz/ Muchas veces daré las gracias a Cristo..."

Y es sólomente por esta esperanza por la que él no caerá en la melancolía, esta bella y triste palabra, sobre cuyo valor, así empleada por Cecco, no sé hacerme como D'Ancona, ninguna ilusión. Cecco, por otra cosa que no sea su *tormento* no se *alegra* nunca, y sus rimas están ahí para probarlo; si, lo reviste de una forma vivaz que para mí, a menudo, más que de la intención burlesca o satírica, proviene de su aguda naturaleza pueblerina, que es por completo popular sienesa. El humorismo no tiene nada que ver. Vamos, es otra cosa, algo más alto: el verdadero poeta humorista no llora y no ríe por tales vulgaridades y trivialidades y miserias, porque no tiene dinero para jugar o porque el padre no quiere morir; sus razonamientos, sus ideales, son más altos y más humanos, su melancolía está determinada por causas muy diversas. Yo no habría gastado tantas palabras sobre el tema, donde no habría podido alzarme contra la autoridad y la competencia de Alessandro D'Ancona.

III

Con otros razonamientos, lejos de nuestra mente el propósito de querer encontrar a toda costa el *humour*, donde como máximo no puede existir más que la broma, la burla y alguna vez la sátira popular y el popular epigrama, y admitiendo que no sean groseros, por estar hechos por el pueblo que mercedamente se precia de ser

el más perspicaz de Italia, se debería estudiar Angiolieri, y no sólo Angiolieri, sino en dicho libro y con detenimiento, todo el grupo de 1200, de los primeros verdaderos poetas italianos, de los poetas, quiero decir, que sean verdaderamente merecedores del nombre, y que fueron del pueblo, y que aguardaron con sus versos, mientras Giano della Bella preparaba en la República de Florencia la Ordenación de Justicia para la total destrucción del feudalismo, y junto al pueblo del municipio de entonces sintieron y vivieron la vida cambiante.

(Yo , por mi parte, espero desde hace algún tiempo, preparar una edición crítica de los sonetos de Angiolieri. Es ahora ciertamente fácil el trabajo, después de la benemérita publicación del *Indice delle carte di Pietro Bilancioni*, realizada por Carlo y Ludovico Frati. Los sonetos, según este índice, son 177, y se encuentran en los siguientes códices y ediciones:

El cd. Chig. L. VIII, 305 contiene 160, de los cuales 158 anónimos y sólo dos, el c. 96 a, y de c. 112 b, señalados *Cecco de fay Angiolieri de Siena*;

el co. Barber. XLV, 47 reproduce 25, de los cuales 4 señalados *Cecho de fray Anzileri de Siena*; 4, *Cecho Anzileri*; 1, *Çecho Ançelieri*; 6, *Cecho Ançelieri*; 10, *Cecho Ançilieri*;

el Sienés C, IV, 16 contiene 41, y en el nombre hay siempre la misma oscilación de forma entre Angiolieri y Angelieri (cfr. a propósito D'Ancona, ob. cit.);

el Riccard. 1103 contiene 7, de los cuales 5 anónimos, 1 señalado *Maese Angiolieri* y 1 *Cieco*;

el Parmense 1081 contiene 3 anónimos;

el Ambros. O, 63 supra contiene 8, de los cuales 2 anónimos, 3 (*I'ho tutte le cose ch'io non voglio*, *Quando veggo Becchina corrucciata* y *Se io avessi un moggio di fiorini*²⁹) atribuidos a Dante Alighieri, y a Dante atribuye el primero también Muratori, *Della perf. poes. ital.*; pero cfr. Witte, *Dante-Forschungen*; 3 finalmente (*Io son sí magro che quasi traluco*, *La povertà m'ha sí disonorato* y *Qualunqu' uom vuol purgar le sue peccata*³⁰) señalados *Petrus de Senis*;

el Sienés H, X, 2 contiene 2 (ver arriba cuanto se ha dicho para el cd. Sienés C. IV, 16);

el Casanetense d. V. 5 contiene 2 (v. s.);

el cd. Galvani contiene 3 (v. s.);

el Bologn. Univ. 1289 contiene 2 (v. s.);

el Laurenz. S. S. Annunz. 122 contiene 2 (*Di tutte cose mi sento fornito* y *I'ho sí poco di quel che vorre*³¹) atribuidos a Ant. Pucci;

²⁹ (N. de T.) "Yo tengo todas las cosas que no quiero; Cuando veo a Becchina acurrucada; Si yo tuviera un montón de florines".

³⁰ (N. de T.) "Yo soy tan flaco que casi me trasparente; La pobreza así me ha deshonorado; Cualquier hombre quiere purgar sus pecados".

³¹ (N. de T.) "De todas las cosas me siento servido; Yo tengo tan poco de lo que quisiera".

la Bibl. Capitol. de Verona, cd. CCCCXLV, contiene 4, de los cuales 3 señalados *Ciecho*; 1, *Cieco*;

la Ambros. C, 35 sóloamente uno anónimo;

la Moück. 9, en la Bibl. Governat. de Lucca, contiene 2, uno (*Io son sí magro*, etc) atribuido a Burchiello, y el otro (*Pelle chiabelle di Dí, non ci arva*) atribuido a Lapo Gianni;

el Riccard. 2729 contiene 1 sóloamente;

el cd. ital. 557 de la Bibl. Nac. de París, 1, anónimo;

el Laur. pl. XL, 49, 1 (*Pele chiabelle di Dí*, etc) atribuido a Lapo Gianni;

el Riccard. 1094, 1 anónimo;

la Edic. Franc. de Barberino, *Docum. d'Amore*, Roma, 1640, contiene 17;

edic. allaci, *Poeti Antichi*, 24, de los cuales 14, señalados *Cecco de m. Angelier*; 8, *Cecco degli Angelier*; 1, *Cecco di m. Angelier degli Angiolieri* y 1, *Cecco a m. Angiolieri suo padre*;

la Colecc. de Rimas ant. tosc., Palermo, 1820, contiene 1;

el Lami, Cat. mss. Riccard., 3;

el Trucchi, vol. I, 4;

P. Vitali, Carta a M. Colombo, Parma, 1820, 1).

Característica principal de este grupo de poetas es la subjetividad, la naturaleza y la simplicidad, en contraposición a las vacías abstracciones privadas de cualquier carácter personal, a la falsedad, al revoltijo, a menudo ridículo, de palabras sin sentido común de la simiesca escuela de los provenzalistas. La entonación está siempre tomada del pueblo, y para el pueblo, que como hace notar bien Navone, "olvida en medio de la fiesta los graves cuidados ciudadanos, y a menudo, se deja sorprender en las bodegas por los toques de campana que lo llaman a las armas, en defensa de la amenazada libertad de la patria". Y lo que D'Ancona escribe en lo profundo de su estudio, sobre Siena en los tiempos de Angiolieri, y sobre la índole de aquel pueblo, ¿no conforta de maravilla? es decir ¿que la forma vivaz de estos versos de nuestro Angiolieri, frecuentemente más que de una intención burlesca, proviene de la naturaleza pueblerina?

Aquel pueblo, agudamente imaginativo, también hoy en día, queriendo narrar sus desventuras y sus aflicciones, sus odios y sus amores, y manifestar el desdén o el reproche o un deseo suyo, no habla de forma distinta de estos nuestros primeros poetas, que del pueblo tomaron precisamente la entonación. Colorear cómicamente la frase es virtud en el pueblo espontánea y nativa. Pero todo se reduce a la frase, a la forma: es en suma un modo como otro de vestir el pensamiento; otro pueblo se expresará de otra manera. El humorismo, repito una vez más, no tiene nada que ver: porque aquí el pensamiento, la sustancia, están, por así decir, en segunda línea; aquí

todo es cuestión de forma. Que hablen también por mí los modernos poetas dialectales, Belli, por ejemplo, no quiere que Luigi Luciano Bonaparte traduzca en romanesco el evangelio según San Mateo, porque la lengua de la plebe es *bufa* y "apenas conseguiría otra cosa que una irreverencia hacia los sacros volúmenes"³². Así es que también me lo parece Bartoli, que en una pregunta suya: "Pero ¿por qué esa entonación es siempre burlesca?" Ha sabido responder: "porque la burla y la risa son el lenguaje favorito del pueblo", Bartoli, decía, me parece que ha exagerado al observar la naturaleza de esta risa, que en verdad es toda aparente y no manifiesta ningún contraste: cuando el ánimo llora verdaderamente, no es verdad que la boca ríe; si fuera así, estos poetas dejarían de ser naturales y espontáneos, y serían verdaderamente humoristas, porque eso revelaría en ellos un concepto y una *intención*; concepto e intención que no tienen. Que después las risas de Folgore "sean demasiado vulgares, demasiado groseras y plebeyas" yo no sé verlo, no se ver estas grandes risas: el arte no es ciertamente, no podía ser, refinado y perfecto. Examinemos, por ejemplo, los *Sonetos de los meses* y los de *la semana*.

Son un *directorium* de la vida gay, propuesto por una alegre compañía, y gayamente expuesto, como convenía al sujeto:

"Pregovi figlioli..."

³² (N. de A.) Ver Morandi, *Prefaz. ai sonetti romaneschi del Belli*, Città di Castello, Lapi, vol. I, 1889.

*Traetevi buon tempo,*³³

dice el soneto de *octubre*, y a "traer buen tiempo y buena vida" quiere solamente enseñar

"E beffe far dei tristi cattivelli

*Dei miseri dolenti sciagurati"*³⁴

y esto sin presunción, sin dictar máximas, proponiendo, o como él dice, *dando* diversión, o a lo más de vez en cuando, consejos, como este por ejemplo:

"E bevete del mosto e v'enibriate

Che non ci ha miglior vita en veritate,

*E questo è ver come 'l fiorino è giallo;"*³⁵

o bien

"Chesia non v'abbia mai né monastero,

³³ (N. de T.) "Os lo ruego hijos.../ Traed el buen tiempo,".

³⁴ (N. de T.) "Y burla hacer a los tristes malandrines/ A los míseros dolientes desgraciados".

³⁵ (N. de T.) "Y bebed mosto y emborrachaos/ Que no hay mejor vida en verdad,/ Y esto es ver como el florín es dorado;".

Lasciate predicare i preti pazzi
*C'hanno troppa bugia e poco vero.*³⁶

Y cierra las dos coronas de sonetos de los Meses y de la Semana, con este augurio:

*"E ogni dí de ben en meglio vada".*³⁷

Cene da la Chitarra, aretino, ha querido dar, dice Navone, una "respuesta por contrarios" a Folgore, parodiando en trece sonetos la corona de los meses, *con entendimiento satírico*, pero bastante groseramente. Se ha querido creer que estos sonetos estuvieran dirigidos a la famosa compañía "que se llamó la brigada derrochadora de Siena", de la cual Folgore sería el poeta. Si esto fuese cierto, estos dos poetas, aunque ninguno de los dos, en mi opinión, pueda llamarse por sí mismo humorista, colocados juntos, lo podrían ser, y podrían pedir prioridad a Don Quijote y a Sancho Panza, puesto que Folgore en tal caso sería, con respecto al ingenioso caballero de la Mancha, como Cene al basto y buen escudero. Y entonces yo entendería por qué a Finzi y Valmaggi los hemos puesto juntos, bajo la designación

³⁶ (N. de T.) "Que así no os tenga jamás en monasterio,/ Dejad predicar a los curas locos/ Que tienen demasiada mentira y poca verdad".

³⁷ (N. de T.) "Y cada día de bien en mejor vaya".

de *poetas humoristas*. Pero Navone ha puesto delante muchas y validísimas razones para demostrar que ni los sonetos de uno ni los del otro, se refieren a la famosa compañía sienesa; y yo además, en aquellos de Cene, no veo un intento satírico, sino una intimidación trivial del concepto que ha inspirado a Folgore la corona de los meses, la cual se cierra con este verso:

*"Avari, non vogliate usar con elli."*³⁸

Cene responde entonces directamente a Folgore, está de acuerdo con él, con cómo piensa, y si estos han *dado*

*"A la brigata nobile e cortese
En tutte quelle parte dove sono".*³⁹

todo bien que pensar y desear pueda

*"Ad onta degli scarsi e degli avari"*⁴⁰

³⁸ (N. de T.) "Avaros, no querais usar con ellos".

³⁹ (N. de T.) "A la compañía noble y cortés/ en todas aquellas partes donde están".

⁴⁰ (N. de T.) "Para vergüenza de los pobres y de los avaros".

así Cene

"A la brigata avara senza arnesi

In tutte quelle parti dove sono".⁴¹

da todo el mal, o mejor, todo lo contrario de lo que Folgore había dado a la noble y cortés. Y todo esto me parece clarísimo.

⁴¹ (N. de T.) "A la compañía avara sin arneses/ En todas aquellas partes donde están".