

## La realidad existencial y “la realidad creada” en Pirandello y Salvador Novo

ALYCE DE KUEHNE

*Yocasta, o casi* de Salvador Novo, uno de los escritores más estimados y versátiles de México, alienta dos resortes teatrales muy compatibles, la siquiatría y la mitología griega. La obra así adquiere consistencia y equilibrio a base de lo moderno y lo antiguo: la ciencia del psicoanálisis y la actualización de temas clásicos consagrados por los siglos. No obstante ser una verdadera joya de la dramaturgia hispanoamericana, *Yocasta* ha sido superficialmente apreciada por el gran público; y ni siquiera los especialistas llegaron a percatarse de sus facetas más brillantes.<sup>1</sup> De ahí la observación del conocido helenista Angel Ma. Garibay: “*Yocasta, o casi* es una preciosa insinuación hacia el mundo de Sófocles. Me temo que sea poco comprendida, lo cual en nada amengua la genial habilidad de su creador.”<sup>2</sup> Algunos críticos han hecho juicios acertados de la obra,<sup>3</sup> pero a todos se les ha escapado lo más significativo para su plena comprensión a la luz de la literatura comparada: *Yocasta* se resuelve al fin y al cabo en una reafirmación de ciertos conceptos introducidos por Luigi Pirandello en *Trovarsi* (1932), drama al que tampoco la crítica ha dado suficiente importancia. Aunque fuera cierto que el dramaturgo mexicano se inspirase en esta obra del maestro ítalo, ello no sería un defecto. Al contrario, tiene mérito saber revalidar un tema viejo con recursos nuevos. Algunos genios del teatro—Shakespeare y Sófocles, por ejemplo—explotaron temas ajenos y hasta adoptaron los mismos nombres de personajes de antecesores suyos. Y esto no es el caso de Novo. Es evidente que su punto de partida y su punto final coinciden con los de Pirandello, mas la trayectoria intermedia es *sui generis* y es en donde se aprecia además el ingenio y el dominio de la técnica que proporcionan a todo el teatro de Novo su reconocido valor estético literario. *Trovarsi*, como vendrá a hacerlo *Yocasta* a una

treintena de años, se refiere a la actividad teatral y en particular a la problemática de la personalidad de una actriz que, más que interpretar, "vive" cada papel que desempeña. Aunque la anécdota se circunscribe a un sector artístico restringido, el presente estudio tiene por propósito mostrar que, al igual que la obra italiana, la obra mexicana expone la realidad existencial (la vida natural) en su carácter aleatorio, reiterativo y absurdo, en contraste con la realidad creada (la vida artificial), lógica, firme de propósito y con un plan que previene un principio y un fin.

Independientemente de que Novo haya conocido *Trovarsi*—posiblemente montada, como otros dramas de Pirandello, en los teatros experimentales de la capital mexicana, en el tercero y cuarto decenios de este siglo—, su experiencia personal le autoriza a escribir por cuenta propia un drama sobre el histrionismo. Ha dedicado su vida entera al teatro como director, dramaturgo, así como funcionario del Departamento de Bellas Artes y profesor de la Escuela Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes. Por otra parte, la profesión de actriz presenta rasgos universales y siempre actuales—por lo que una concurrencia de ideas centrales es plausible en dos maestros cuyas obras son, con todo, diametralmente opuestas en cuanto al estilo y los personajes secundarios. *Yocasta*, de factura sintética, es más ágil que *Trovarsi*, cuyo primer acto especialmente adolece del diálogo diluido de los nobles y aristócratas que, con palabras ociosas, sobrellevan su hastío. Además Pirandello, acaso teniendo presente la reputación de su primera actriz, Marta Abba, a quien dedicó el drama (y por quien sentía algo más que afecto), se ocupa de la protagonista en términos del "qué dirán" de la gente. Novo, más práctico, únicamente se preocupa del "qué dirán" del público—respecto a la plaga de actores sin vocación, quienes importunan al público teatral. Al propósito, la protagonista de *Yocasta* opina sobre el arte dramático como ejercicio académico:

DORA: Ahora ya hay hasta escuelas de eso, como las hay de repostería.

El método Stanislavsky, como antes el Czerny para arremeter contra el piano. . . Hoy las actrices prefabricadas empiezan por meterse con el pobre de Shakespeare. ¡Hay cada Desdémona y cada Ofelia! ¡Yo me hice en las tablas, no con recetas! El mío es arte, y con él se nace. (28)

El arte no se aprende . . . (141)

En Novo el teatro, de por sí un género de máxima disciplina, es un dechado de refinamiento. Sus diálogos—que tan bien recuerdan la agudeza de Xavier Villaurrutia—son concisos. Pero por otro lado Novo derrocha incontables referencias a los personajes perennes: Penélope, Fedra, Electra, Antígona, Eteocles, Némesis, etc.—y hasta personajes shakespearianos: Calibán, Ariel, Otelo, etc. Con sugerir paralelismos en la actualidad, manifiesta cómo la vida real tiende a reproducir en una u otra forma trozos dramáticos de los conflictos antiguos y sempiternos. De modo que las tragedias cotidianas,

por mezquinas que sean, tienen sus paradigmas magistrales en el teatro clásico griego o en el teatro isabelino de Shakespeare. Por eso el drama universal cuenta con muchos autores que se han inspirado en la mitología griega como, por ejemplo, Goethe, Shaw, O'Neill, Giraudoux, Cocteau, Anouilh y Jean-Paul Sartre, para nombrar sólo los más destacados. A diferencia de ellos, Novo, en vez de penetrar en determinado asunto clásico, prodiga sus alusiones a arquetipos mitológicos indirectamente a través de los tres gigantes del teatro helénico: Esquilo, Sófocles y Eurípides, cuyas tragedias corren toda la gama de pasiones humanas, benéficas y maléficas, y resumen la angustia del hombre en su lucha contra las fuerzas misteriosas que lo empujan hacia su Destino.

La pieza de Novo tiene apenas cinco personajes. Sin embargo a veces un personaje se compara con varios personajes clásicos. ¿No es acaso un procedimiento adecuado para ilustrar el concepto pirandelliano de la personalidad múltiple? Esta suposición se corrobora cuando la joven Carlota, aspirante a actriz, afirma por qué cree tener aptitudes artísticas. Según ella, posee una sensibilidad extraordinaria para destacar en todo el mundo "la falsedad de la máscara que emite palabras calculadas hacia un efecto: mi padre, que busca mi respeto; mi madre, que granjea mi condolencia; mi novio, que procura mi admiración; . . . Entonces yo revisto mi propia máscara. Y empiezo a actuar, vigilándome mientras lo hago: desdoblándome entre mi persona real y el personaje que los demás apetece hallar en mí" (54).<sup>4</sup> Las demás alusiones al "teatro dentro del teatro" sirven para realzar el drama evocado por determinados momentos en la existencia real. Pero aún más muestran en *Yocasta*, lo mismo que en *Trovarsi*, cómo las dos actrices—la italiana y la mexicana—son incapaces de sustraerse, aun en su vida privada, del dominio que sobre ellas ejerce el imán del teatro. En vez de ser el teatro espejo de la vida real, como lo quisiera Cervantes (*Don Quijote*),<sup>5</sup> para la una y la otra la vida es espejo del teatro, como lo es para Shakespeare (*As You Like It*, II, vii): "All the world's a stage . . ." y en este escenario, que es el mundo, "cada quien representa su papel respectivo."<sup>6</sup> En el caso de ambas heroínas, el Arte ha devorado poco a poco las entrañas de su identidad individual; se están muriendo *ellas* a fuerza de dar vida a los múltiples personajes que encarnan en las tablas.

Al comenzar *Trovarsi*, así como *Yocasta*, Donata en la primera obra y Dora en la segunda—hasta sus nombres se parecen—experimentan una crisis sicopática, por lo que ambas están de vacaciones, aquella en una villa de moda en la Riviera italiana, ésta en un apartamento de lujo en el puerto mexicano de Acapulco. Casualidad mayor: en ambas comedias el primer parlamento se adscribe a un médico, si bien en *Trovarsi* la circunstancia es intrascendente. Incluso se ignoraría el hecho si Pirandello no refiriese (en la descripción novelística que suele hacer entre paréntesis) que, siendo rico, Carlo Giviero no ejerce la medicina, sino que se distrae escribiendo sobre

sicología. En cambio, el Dr. Horacio Lugones es personaje imprescindible en la obra de Novo, por su triple importancia: a) en público acompaña a la "Sra. Erlynn" (Dora Lamont, incógnito) como su médico de cabecera; b) en privado hace el papel de "hijo ilegítimo" nacido de los amoríos de la actriz con célebre galeno; c) hace de "confesor" de todos los personajes, con lo que las prerrogativas de la siquiatria sustituyen a las de la religión: ". . . un médico es como un confesor. Y no es el confesor quien absuelve; sino la confesión" (131). "Soy su psiquiatra. Me ocupo de su espíritu, no de su cuerpo" (2). "Y Carlota se ha. . . ¿confesado con usted?" (66).

Las dos comediantas buscan recuperar su identidad auténtica. Donata, aun joven, la busca en la frescura de su niñez. Con este propósito acude a la villa de la antigua amiga con quien puede revivir aquellos tiernos años de su timidez. Dora cincuentona aproximándose a la vejez, piensa resucitar la vitalidad de su "yo" íntimo yendo en pos de su juventud impetuosa. Con este propósito va a Acapulco en busca de su primer amante, Alberto, cuya pasión—espera Dora—podrá resucitar a la sadomasoquista que era ella entonces: "Lota" la loca, la llamaba él. Fue en aquella época de desenfreno sexual que la incipiente actriz hacía el papel de monjita ingenua en *Canción de cuna*. El caso de Donata Genzi es opuesto, pero tampoco exento de ironía. La bella actriz, envidiada como modelo de amante en escena, en su vida jamás ha intimado con un hombre. Al contrario de lo que murmuran las malas lenguas, ella amaba intuitivamente: ". . . vivo in quei momenti la vita del mio personaggio! Non sono io!"<sup>7</sup> Esta distinción entre sus dos seres la marca también la heroína mexicana cuando le recuerdan que en cierta película ella llevaba un diario. "Yo no. Mi personaje" (24). Y el Dr. Lugones asegura que, tratándose de Dora, ella no podría llevar un diario, sino un "nocturnario" (26). Ironía y antítesis caracterizan la doble realidad de cada actriz.

Si bien el problema de Donata Genzi se reduce a una ausencia total de amor sexual en su vida, el de Dora Lamont se complica (sicológicamente) por un exceso de "amores." Todas sus experiencias eróticas a la postre han resultado efímeras e infecundas: ninguna satisfacción trascendental, ningún fruto palpable—como, por ejemplo, un hijo en quien mirarse renacer. Nunca ha tenido un hijo, ni siquiera el siquiatra. Es, en fin, una madre frustrada "con fugas de compensación mitomaníaca hacia los personajes que vivía en escena" (119). Otro complejo de Dora es su fijación al pasado, sublimado por la memoria de aquel "dios" que fue el primer eslabón en su interminable cadena de Amor. El doctor explica su "poligamia" de la siguiente manera:

HORACIO: . . . ha buscado: en un amante, a Romeo; en otro, a Otelio; a Paris y a Menelao; a Egisto; a Laio y a su hijo; a Perseo; a Teseo. . . y a Hipólito; a Holofernes y a Herodes; a Casanova y a Armando Duval; a Marco Antonio y a Werther; a un proteico y elusivo Don Juan. . .

Pero el impacto juvenil del amor de Alberto: su recuerdo, llegó a fundirlos a todos los demás en un solo trauma de fijación catalítica. (127)

El impacto de volver a ver a Alberto, 30 años más viejo y todo descuidado, de seguro habría destruido la fijación al pasado, a no malograrlo todo la existencia de una hija de Alberto: Carlota, nombrada así en recuerdo de "Lota." Con ello Dora se exalta en su obsesión maternal: ". . . ¡Pensar que pudo ser hija mía! ¡Que yo pude ser su madre!" Y cuando se entera que Mario, novio de Carlota es hijo de otro ex-amante suyo, resultando Mario también su hijo frustrado, la neurosis de la actriz se agrava: "Hija mía—le dice a Carlota—esa revelación ya es como para el segundo acto de la comedia que usted y yo hemos empezado a vivir. Si estuviéramos haciendo el primer acto de una comedia, ésta sería la frase con que hubiera de caer el telón" (61). Termina así el primer acto. El telón del segundo acto marca el gran climax logrado con el insólito recurso del "teatro *clásico* dentro del teatro": Carlota, enterada de las antiguas relaciones entre su padre y Dora Lamont, llega a sorprenderlos juntos. Su padre, forcejeando con su ex-amante, intenta atizar el fuego de "Lota," pero es Dora quien lo rechaza; el ardor de Alberto sólo excita en ella su pasión histriónica. Y cuando Carlota acude en defensa de su "pobre papá" víctima de la "vampiresa, harpía" de Dora, ésta instintivamente reconoce su "pie" para colocarse en pleno centro del proscenio:

DORA: Ah, qué escena magnífica! ¡Electra [Carlota] frente a Clitemnestra [Dora]! Agamenón [Alberto] humillado, postrado ante su hija, pero como Egisto [Alberto otra vez, por ser amante de Clitemnestra]. Y Orestes [Mario] asoma. Todavía no reconoce a su hermana [Carlota], pero los dos odian a Clitemnestra y han jurado vengar los viejos agravios de sus respectivos padres. ¡Qué escena magnífica podría representarse! (112)

La actriz, consciente o inconscientemente, se entrega a una confusión de elementos de dos obras diferentes, *Agamenón* y *Coéforas* (las primeras dos tragedias de la obra máxima de Esquilo: "Trilogía de Orestes").

También en *Trovarsi*, la sensibilidad de la actriz predomina aun en su vida privada; Donata Genzi siente de repente que está actuando: ". . . no pueden ustedes imaginarse cómo todo esto me recuerda el teatro . . . una escena preparada para tres, . . . ¿Debo ponerme aquí? . . . ¿Allá? ¿Qué postura debo tomar? Me pondré a recitar. . .".<sup>8</sup> La diferencia fundamental entre las dos citas anteriores es sólo que, en la primera, Dora, actriz madura y segura de sí misma, *hace* (se coloca y recita con decisión) lo que la tímida Donata *piensa* hacer. Por lo demás, ambas protagonistas opinan que la vida es inferior al teatro. Donata observa que al menos en el teatro todo sucederá como debe suceder, hasta el final ("che tutto averrà come deve avvenire, sino alla fine. . .").<sup>9</sup> A este respecto Salvador Novo es más explícito que Pirandello:

ALBERTO: La vida no es el teatro, Dora.

DORA: Eso tiene de malo la vida. Que es imperfecta, deforme, sucia, reiterada . . . e interminable. Pero uno puede . . . sublimarla . . . con ascenderla al teatro. Para mí sí es la vida. ¡La única! Y ahora resucito.

MARIO: ¿Vuelve Ud. al teatro?

DORA: Nunca lo he abandonado. Mis incursiones en la vida no han sido venturosas. El teatro es un amante celoso y vengativo. A todos nos engaña; es su esencia, el engaño; pero no tolera que nosotros lo traicionemos con ese rival poderoso que descubre—y que acaso teme—en la vida. (138)

Como ocurre con Dora, la incursión de la actriz italiana en la vida es un fracaso. Donata huye con un bohemio sueco amante de la Naturaleza. Viven libremente en la playa al margen de toda convencionalidad. Con Elj, Donata pensaba por fin poder “cerrar los ojos” (perderse para encontrarse), pero no tarda en “ver” que por mucho que lo ame, no ama “con él” (“con lui”), ni del mismo modo (“allo stesso modo”), ni al mismo tiempo que él (“allo stesso tempo che lui”). Ha sido para ella un pésimo ensayo de Amor, porque el egoísmo brutal de Elj lo ha vuelto insensible a la frustración de su compañera. “Quisiera sentir todo lo contrario en aquellos momentos—no ser yo algo suyo, sino que él fuera más bien—una parte de mí.”<sup>10</sup> Aún así sus desavenencias sexuales serían lo de menos, si no fuera por la excentricidad del “extranjero,” ajeno a toda coacción social. Elj va disfrutando la felicidad de cada día sin ningún plan para el futuro. Donata, habituada a pisar con seguridad la “realidad creada” por el Arte, se desorienta ante lo resbaladizo de su nueva vida. Cuando regresa al teatro, descubre que su vida privada amenaza con acabar con la artista. Pero pasada la crisis, sobreviene una “simbiosis salvadora que hace compatibles ontológicamente aquellas dos realidades tan debatidas: la creada y la existencial. . . .”<sup>11</sup> La tragedia de Donata estriba en que su amante, enemigo de todo lo artificial, la obliga a definirse: mujer o actriz. Elj reconoce como rival implacable al teatro, que logra dominar a la actriz decisivamente.

Al confrontar la vida existencial y la vida teatral como dos realidades ontológicas, Novo sigue la línea marcada por Pirandello también en su trilogía del teatro dentro del teatro: *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* y *Questa sera si recita a soggetto*. Sin ser tan pesimista como Pirandello y gran parte de los dramaturgos actuales, Novo apunta en el parlamento siguiente su desengaño en cuanto a la vida ilusoria y prosaica:

DORA: [El teatro] nos incapacita para las emociones ordinarias y reales; el amor, el hogar, la felicidad, la ternura. . . . Aprendemos que no son más que trucos, recursos, ocasiones de lucimiento para el aplauso. . . . Y cuando no hay aplauso . . . cuando delante nuestro no hay un público que es como un amante remiso, desconocido, terrible . . . siempre distinto . . . sino apenas un hombre, triste, mezquino, solitario, preocupado por el sustento, atado a pequeños deberes . . . que actúa

grotescamente . . . entonces huimos. E imploramos el perdón, no de la vida; sino del falso amante único y verdadero, e implacable. . . .  
 ¿Ven? ¡Ya estoy actuando! (138)

*Trovarsi y Yocasta*, o casi coinciden de modo extraordinario en el desenlace. Cada actriz, tras ensayar en la vida el papel estereotipado de "mujer," se retira derrotada. Ambas han buscado en vano su esencia simple, despojada de la personalidad compleja construida artificialmente. Ni la una ni la otra ha podido desnudarse. La *forma* se ha hecho *vida*. Donata por fin se encuentra—pero sola y "per sempre! per sempre!" Recogida en su mundo subjetivo, no la pueden volver a lastimar: "Afortunados somos nosotros que nos quedamos con nuestros fantasmas, más vivos y más verdaderos que cualquier cosa viva y real, en una certeza que nosotros solos podemos alcanzar y que no puede fallarnos."<sup>12</sup> Dora afirma exactamente lo mismo, con palabras diferentes: "Mi realidad ha estado construida siempre por sueños" (144). Los "sueños," como los "fantasmas" de Donata (y los que menciona Dora misma en una cita transcrita más abajo) representan la única verdad conocible por ser la expresión auténtica de la imaginación, independiente de presiones externas y de interpretaciones equívocas. Uno de los parlamentos contundentes de *Yocasta* se produce a raíz de que Carlota, decepcionada al conocer "realmente" a su ídolo de cine—Dora—abandona sus aspiraciones artísticas.

DORA: . . . ¿Se ha convencido al fin de que usted no servirá nunca para el teatro?

CARLOTA: Ni usted para la vida. (142)

"Lota" muerta para siempre, Dora se concentra en sus sueños fuera del tiempo y del espacio existenciales, en un mundo iluminado por "el sol en que me abraso y que me consume: el sol nocturno y mágico de la escena que me instala en Tebas, o en Elsinor. . ." (144). En resumen, ambas comediantas paradójicamente viven, de manera real, una simulación ideal de la vida.

La escena última de la obra italiana, lo mismo que de la obra mexicana, sugiere el final del teatro dentro del teatro. Ambas obras acaban por acentuar aquel clima de reminiscencias y soledad que suele prevalecer a la terminación del espectáculo teatral. Donata, de regreso del teatro, se halla sola en su habitación reviviendo la emoción del gran éxito obtenido. A medida que recita los parlamentos de su personaje, surgen oportunamente, uno tras otro, sus interlocutores, a quienes dirige ella finalmente estas palabras de triunfo irónico: "Yo puedo tener todo el amor que quiero—y darlo—yo, ¡todo el amor! ¡Y para mí el amor de todos! ¡De todos!"<sup>13</sup> El eco del aplauso marca la transición de la imagen teatral a la escena "real." Consciente de sus realidades antagónicas, la actriz reflexiona: "Y esto es verdad. . . Y nada es verdad. . . Sólo es verdad que hay que crearse, crear. Sólo entonces se encuentra uno."<sup>14</sup>

En tanto que Pirandello produce el efecto teatral con medios expresion-

istas—la escenificación de imágenes internas—, Novo logra el mismo efecto con el tradicional discurso directo:

DORA: [a Carlota y luego a Horacio] . . . Ahora olvídate. Como una vez que cae el telón, y todo mundo vuelve a su casa, limpio y tranquilo, después de haber amado y odiado a la heroína. Y ella se queda sola, apagadas las luces, en el abismo alado del gran teatro vacío. . . . Sola, no. La acompañan sus fantasmas. En el silencio, escuchará sus voces sonoras, sus frases cinceladas y hermosas. . . . Verá sus rostros maquillados y sus ropas brillantes de otros siglos. . . . Hablen de la heroína . . . discútanla, analícenla, entiéndanla, si pueden. Y olvídenla. Ella pertenece a otro mundo. . . .<sup>15</sup> (147)

Es evidente que *Trovarsi* y *Yocasta, o casi* se complementan como crítica filosófica de la vida. A Donata le desespera la despreocupación del bohemio que está por encima de los deberes sociales. Dora siente repulsión por su polo opuesto: el hombre mezquino “preocupado por el sustento, atado a pequeños deberes.” Resulta que la vida, llevada, o con estrechez convencional, o bien con criterio libre, es de cualquier manera inferior a la “realidad creada.” Con todo, el dramaturgo mexicano es siempre más práctico que Pirandello, que no ofrece más solución que aislarse de los prójimos para evitar los engaños, encerrándose en sus mundos de fantasía, como lo hizo él mismo. Novo, en cambio, quiere redimir a la vida existencial. Hasta Dora, que en su vida privada se parece tanto al personaje encarnado por Donata—la que se jacta de poder tener “todo el amor y el amor de todos”—aboga por lo contrario, al final de *Yocasta*.

DORA: . . . [La vida] sólo adquiere sentido cuando la impregna y glorifica la entrega apasionada y total de nuestras almas y de nuestros sentidos a UN dios terrible: UN amor en tu mundo. EL amor en el mío. . . . (144)

Como última aclaración—una nota sobre la sugerencia mitológica del título *Yocasta, o casi*. Sabido es que, para señalar uno de sus complejos, el psicoanálisis se valió del trágico caso de Edipo, rey de Tebas, quien, sin saberlo, se casó con su propia madre, procreando con ella cuatro hijos. De modo que la mitología y la siquiatria tienen este nexo común cuando menos. Novo acaso se inspiró en el mentado “complejo de Edipo,” cual obsesión, presente en la madre en vez del hijo, sería entonces el “complejo de Yocasta,” así nombrado por la madre y esposa de Edipo. Entre sus múltiples personalidades, Dora aparentemente se reviste de la de Yocasta cuando provoca relaciones “incestuosas” con su “casi” Edipo: Mario que pudo haber sido hijo suyo. Sin embargo, Dora acaba confesando que ella no ha sido Yocasta, en su vida real, sino que ha hecho siempre el papel de Medea, la más trágica de todas las madres: “la otra,” la amante ilegítima de Jason. Pues como Medea, ella también mató a todos sus hijos. La insinuación aquí es muy

sutil; es posible que su importancia respecto a la sicosis de la actriz, no la captaron ni los que conocen bien las tragedias griegas.

En resumen, aunque *Yocasta* coincide con *Trovarsi* en los aspectos señalados arriba, falta reconocer que ambas piezas se amparan en un principio clásico que remonta hasta el cuarto siglo antes de Cristo: Aristóteles afirmó—subrayándolo en diferentes lugares de su *Poética*—que “la experiencia en la vida real . . . es amorfa y sin límites; por contraste una obra de arte está formada y limitada y completa en sí misma.” Pero *Yocasta* es además una crítica optimista de la vida imperfecta porque sugiere soluciones para todo el mundo. Los que no sirven para la vida existencial pueden acaso refugiarse en la realidad creada artísticamente. Los que no sirven para el Arte pueden ennoblecer hasta una vida “pequeña y estúpida,” con su amor (134). Es evidente que a éstos se dirige muy especialmente Salvador Novo. No se trata de otro mensaje más de amor;<sup>16</sup> contiene una definición: no de EL amor—sensual, promiscuo y efímero, como el de Dora Lamont—sino de UN amor sincero y duradero, que puede ser una esperanza redentora para la vida, por absurda que sea.

## Notas

1. Salvador Novo, *Yocasta, o casi* (México: Textos de la Capilla III, 1961). La obra se estrenó casi al mismo tiempo, el 14 de abril, en el Teatro Xola de la capital mexicana. Las citas de *Yocasta, o casi* se tomarán de esta edición y se indicarán sólo por el número de la página entre paréntesis.

2. Angel Ma. Garibay K., *Teatro helénico* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965), p. 75.

3. Cf., por ejemplo, Merlin H. Forster, “Reseñas,” *Revista Iberoamericana*, XXVIII (julio-diciembre 1962), 386-87.

4. La cuestión de la personalidad ambigua se presenta sobre todo en *Così è (se vi pare)* de Pirandello. La identidad de la Sra. Ponza es ambigua: para su esposo, ella es su segunda mujer, ya que la primera se ha muerto. Para la Sra. Frola, la Sra. Ponza es la primera esposa, o sea su hija, que no se ha muerto como alega su yerno. Llamam a la señora Ponza misma para disipar las dudas, pero no se aclara nada porque la Sra. Ponza dice que es lo que dijo su marido: su segunda esposa y es también lo que dijo la viejita: su hija. Declara, en fin, que ella es “la que los demás creen que soy.”

5. I, cap. XLVIII (Diálogo con el canónigo). Don Quijote dice que la comedia ha de ser, “según le parece a Tulio [Marco T. Ciceron: *Imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*], espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad. . . .”

6. Cabe mencionar aquí a Calderón de la Barca, que alude a la brevedad de “la comedia desta vida . . . que toda es una entrada, una salida” (*El gran teatro del mundo*). Cf. esta idea con la expresada por Shakespeare unos diez años antes, cuando se refiere a los hombres, cuales actores: “They have their entrances and their exits” (*As You Like It*).

7. Luigi Pirandello, *Trovarsi*, en *Maschere Nude* (Verona: Mondadori, 1965), II, 889-968.

8. Pirandello, p. 945: “. . . non potete immaginare come tutto questo mi sa di teatro. . . . Una scena preparata, a tre, . . . Debbo mettermi qua? . . . Là? che posa debbo prendere? mi metterò a recitare. . . .”

9. Pirandello, p. 946. Diez años antes, Pirandello ya había dedicado a esta cuestión una tragedia entera: *Enrico IV* (1922). Pero su tema está relacionado con la Historia, que, por tratar hechos pretéritos e inalterables, representa otra realidad segura (como la vida artificial del teatro). Por esto, un caballero italiano se enmascara como Enrique IV de Alemania, pudiendo así cumplir con tranquilidad su destino predeterminado ya, de acuerdo con lo que le aconteció a aquel emperador del siglo XII. En vez de la angustia de la vida del siglo XX, Enrico IV opta por quedarse en “el placer de la Historia” para siempre (“per sempre”), que son las mismas palabras empleadas por Donata cuando renuncia a la vida real, para quedarse en la “realidad creada,” para siempre.

10. Pirandello, p. 942: "Vorrei . . . in quei momenti sentire il contrario—non d'essere io, là, una cosa sua, ma che fosse lui, invece—lui, mio!"

11. Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo* (Barcelona, 1961), II, p. 212.

12. Pirandello, p. 964: "Fortuna che si resta coi nostri fantasmi, più vivi e più veri d'ogni cosa viva e vera, in una certezza che sta a noi soli raggiungere, e che non può mancarci!"

13. Pirandello, p. 967: ". . . io posso avere tutto l'amore che voglio—e darlo!—io, tutto l'amore! e a me l'amore di tutti! di tutti!"

14. Pirandello, p. 968: "E questo è vero. . . . E non è vero niente. . . . Vero è soltanto che bisogna crearsi, creare! E allora soltanto, ci si trova."

15. Resultan aún más impresionantes por lo parecidos, este parlamento final de Dora y uno de Donata en el primer acto de *Trovarsi*, en que la actriz italiana habla de la tristeza que se siente al terminar la función teatral: "El teatro se ha vaciado y no te puedes imaginar la soledad aterradora. Todos se han ido con algo de mí en su memoria—sí—y yo, entrando en mi camerino, estoy aún emocionada por el aliento cálido de la multitud que se levantó a aplaudirme . . . Pero ahora allí sola con las manos vacías, en aquel silencio, ante aquel espejo grande en la mesa que me refleja rodeada de vestidos vacíos que cuelgan inmóviles . . ." (Pirandello, p. 915).

16. Por ejemplo, una obra obvio mensaje de amor es *Sempronio* de Agustín Cuzzani (Buenos Aires, 1960), dramaturgo argentino que aboga por un amor fraternal que pueda unir no sólo a la familia, sino a la sociedad y al mundo entero. La obra termina con la palabra "Amor," cual proyectil disparado para combatir la amenaza atómica.

Sempronio: . . . Repítasela [la palabra "Amor"] a los sabios esos  
que fabrican bombas y a los brazos que las arrojan. ¡Amor!  
Todos: Amor! . . . ¡Amor!

¡Amor!

¡Amor! (p. 226)