

## El mito de Pigmalion en Shaw, Pirandello y Solana

ALYCE DE KUEHNE

Pigmalión, el escultor mitológico de Chipre, se enamoró perdidamente de su propia obra de arte, una estatua de marfil—una hermosa mujer imaginada en la plenitud de su belleza. Un día Afrodita, la Diosa del Amor, compadecida de la desesperación del enamorado, hizo que la escultura se ablandase en los brazos de su creador. El frío marfil se convirtió en carne palpitante: la *forma* se hizo *vida*... Este mito se ha difundido universalmente por medio de la obra dramática *Pygmalion* (1912) de George Bernard Shaw, cuya desviación temática del mito griego apenas necesita comentarios. Se recordará que el dramaturgo irlandés se ocupa de la proeza del profesor Higgins en el campo de la fonética. Mediante un experimento fonológico, logra hacer hablar con perfecta dicción a una inculta florista de la calle. El tema es seductor. En México, por ejemplo, Federico S. Inclán no se aleja demasiado de la versión de Shaw. Su comedia *Cada noche muere Julieta* (1959) transcurre en un ambiente corrompido de teatro profesional. La heroína es sólo una aficionada, una tosca provinciana sin ninguna experiencia en el arte dramático; mas los esfuerzos de un director idealista alcanzan a transformarla en consumada actriz shakespeariana.

La comedia del también mexicano Rafael Solana *A su imagen y semejanza* trae sólo vagas reminiscencias de la anécdota mitológica. Los críticos, para dar validez a la comparación, se habrán apoyado en este parlamento de la comedia:

Héctor [a su esposa, y señalando a Carlos, el material humano que entre ambos transformarán]: Tienes carta blanca para modelar en esa arcilla lo que tu inspiración te sugiera; para mí todo eso será solamente . . . instructivo.

Leona: ¿Sabes que el experimento puede resultar muy interesante?

Héctor: Me lo imagino . . . lo será para mí también, desde muchos puntos de vista.<sup>1</sup>

La originalidad de esta pieza consiste en la adaptación del tema de Pigmalión al medio de la música clásica. Pero su mérito literario estriba, no tanto en la exposición satírica de los ámbitos musicales y de sus críticos superficiales, sino en la intriga urdida con disposición netamente pirandelliana. Evidencia de esto se dará en el presente estudio. No deja de haber puntos de contacto con la obra de Shaw, pero son del todo insignificantes frente a la complejidad temática. En lugar de un profesor de fonética, solterón egoísta y satisfecho de sí mismo, Solana nos pinta a un mundialmente célebre maestro de música, consciente de su valer, pero totalmente desengañado de la vida—de su vida particular y profesional. Es anticonvencional como Higgins, pero en tanto que el inglés es de una franqueza brutal, descortés e intolerante, Héctor, el director sinfónico, como buen latino que probablemente es, mantiene su compostura externa a la vez de tramar una venganza sistemática contra las injusticias que sufre. Héctor es mayor; pasa ya de la madurez. Sin dejar de ser en todo correcto, gusta más bien de la naturalidad y es algo descuidado en su manera de vestir. Pero eso sí, como maestro domina a la perfección su técnica y es impecable en sus ejecuciones musicales. No obstante, carece de la “arrolladora personalidad” (p. 13) de su joven solista japonés, quien le “roba cámara” a toda hora, conquistando con sus modales afectados y su sonrisa enigmática a cuanta dama lo ve—inclusive a la propia esposa del Director.

En todos los países de todos los continentes, Héctor ha venido dándose cuenta de “la enorme distancia que separa al mérito de su premio, en este mundo de gentes chifladas . . . que es el mundo de la música . . .” (p. 14). Colmado ya por estos sinsabores que además lo desprestigian profesionalmente, concibe un plan para acabar de una vez por todas con la farsa de exhibirse en espectáculo público, cual “títere vestido de frac” (p. 22). Se propone de paso anular la personalidad de su competidor, el violinista Chiribitaki. Para ello se sirve de un tal Carlos Torres, humilde provinciano que se gana la vida en las plazas públicas y en los mercados, adivinando con los ojos vendados en un acto de “telepatía,” asistido por una compañera. El tramposo de Carlos es, con todo, un gran memorista y por ende buen material para ser moldeado a la *forma* de un director sinfónico. En las sociedades superficiales, donde sólo cuentan las apariencias, poco importa que Carlos no sepa nada de músico. Basta que pueda distinguir siquiera “un danzón de una marcha, un tango de un vals, un bolero de un chachachá . . .” (p. 24). En los dos parlamentos que siguen cabe notar el empeño en prodigar la palabra “fantoche” o su equivalente, a fin de destacar el *parecer* en contraste con el *ser*:

Héctor: . . . ¿quieren fantoches, quieren monigotes, quieren payasos? ¡eso tendrán! ¡Contrataré un títere, le enseñaré a hacer los movimientos, y los hará con más gracia y con más salero que yo; moverá el trasero con mucha galanura para hacer que ondulen las colas del frac airosamente;

se cuidará las uñas para que brillen como nácar, se dejará tremendo mechero . . . ese pelele será el señor Torres, con quien estudiaré largamente cada partitura, y que memorizará los menores movimientos que yo le enseñe; yo habré dirigido a la orquesta en los ensayos tan cuidadosamente que todo esté memorizado . . . tocarán sin ver al director, . . . al director el que lo verá será el público . . . al contrario, el director estará viendo a los músicos para saber en qué van y qué gestos le toca a él hacer . . . .

Leona: ¡Esto es absurdo!

Héctor: No es absurdo. Es perfectamente factible. Yo dirigiré la orquesta mejor que nadie; luego saldrá el señor a bailotear, a sonreír, a sacudir la pelambre, y se desmayarán las señoras, y gritarán de júbilo los periodistas . . . pero el triunfo habrá sido mío, yo sabré que esta vez no solamente dirigí a los ejecutantes, sino también al pelele . . . (pp. 22-24).

Es acaso en las primeras escenas de la comedia en donde pueden ubicarse similitudes concretas entre esta obra de Solana y la de Shaw. En *Pygmalion*, el profesor Higgins encuentra a Eliza Doolittle en "the portico of St. Paul's Church." Asimismo, en *A su imagen y semejanza*, Héctor inicialmente entabla conversación con Carlos Torres en el atrio de una iglesia. En las respectivas obras, urge que Eliza y Carlos sean bañados antes de instalarlos en las residencias de sus patrones. En efecto la florista es frotada con el *scrubbing brush* de la sirvienta, en tanto que a Carlos lo mandan frotar con estropajo en un baño público. Ambos jóvenes tienen buen oído para la música clásica. Dice Higgins de su discípula: "she has the most extraordinary quickness of ear . . . whether it's Beethoven and Brahms . . ." (*Pygmalion*, acto III). Carlos, igual que Eliza, requiere instrucción en los elementos de la buena dicción. Le advierte Leona: "Por cierto que a hablar también vamos a tener que enseñarlo . . . tendrá usted que conceder entrevistas, que decir discursos por radio, que hacer declaraciones a la prensa . . ." (p. 29). Finalmente Carlos y Eliza, tras una pulida superficial, parecen lo que no son. Eliza memoriza sonidos y temas de conversación rudimentaria y pasa por aristócrata. La llaman "duquesa." Carlos memoriza partituras de música clásica y los términos indispensables para comentarlas y pasa por gran director de orquesta. Lo llaman "maestro Krájshñack." En cada caso el título da mayor pompa a las falsas apariencias. Ambos pasan la dura prueba de su "autenticidad" ante públicos exigentes. Ambos engañan a los "conocedores."

Si bien la comedia de Rafael Solana admite una comparación externa con *Pygmalion* de Shaw, es bien cierto que la ideología es afín a la preocupación pirandelliana respecto al intelecto y la pasión o, en términos de Pardieri: *il pensiero e il sentimento*, asunto primordial del libro de este crítico pirandelliano que explica el dualismo inevitable en el hombre sujeto a las convenciones sociales.<sup>2</sup> El título en sí, *A su imagen y semejanza*, permite vislumbrar su *leitmotiv*, sólo que éste se ejecuta armónicamente y

con repercusiones insospechadas, porque son dos los "pigmaliones" que intervienen para determinar las facetas de su "creación": un muñeco mecánico que funcionará sin trabas mientras se priva de toda pasión humana. En estudios anteriores dedicados a influencias de Pirandello en determinados dramaturgos hispanoamericanos, se analiza una serie de conceptos que obsesionaron al dramaturgo italiano: el teatro dentro del teatro,<sup>3</sup> la fuerza de la imaginación y la voluntad correctora,<sup>4</sup> el "personaje" literario frente a la persona real,<sup>5</sup> y la "realidad creada" opuesta a la realidad existencial.<sup>6</sup> Corresponde al presente estudio abarcar los dos temas restantes, igualmente significativos (y acaso los menos comprendidos) en el teatro de Pirandello: la forma que comienza a vivir (como Galatea, la estatua de Pigmalión), y su fenómeno inverso, la vida que se vacía en una forma lógica y cerebral. Angelo Baldovino es el símbolo de la *forma* que se hace vida, en *Il piacere dell'onestà* (1917); Leone Gala, en *Il giuoco delle parti* (1918), es ejemplo contrario de la vida deshumanizada, en que el intelecto frena a la pasión hasta convertirla en una pura *forma* abstracta.<sup>7</sup> Es comprensible que los críticos no hayan reparado en que ambos procesos se complementan en una misma obra: *A su imagen y semejanza*. Con todo vale señalar este hecho en beneficio de la literatura comparada, cuyos aportes suelen facilitar interpretaciones más a fondo.

Igual que Baldovino en *Il piacere dell'onestà*, Carlos (*A su imagen y semejanza*), por deseos de lucro, se acopla a una forma ajena a su personalidad. En aquella obra de Pirandello, el marqués Fabio Colli contrata a Baldovino para hacer el papel de esposo legal—a fin de cubrir las apariencias—pues el marqués no puede legalizar personalmente el embarazo de su amante Agata, por estar casado ya. En la obra de Solana, Héctor contrata a Carlos para que éste le sustituya como director sinfónico ante el público, pero el muchacho aventajado no tarda en sustituirlo también en privado—como marido, no de ley, sino de lecho. Esto resulta del encargo de Héctor a su esposa de darle al rústico modales y ropa al gusto de las damas. Leona toma como modelo a su ex-amante Chiribitaki. Así ataviado e instruido en los detalles del comportamiento del japonés, Carlos mismo sugiere que su patrona le enseñe un poco más, para poder complacerla en *todo*.

Carlos: . . . si tengo el raro privilegio de poder saber cómo es el hombre que a usted le parece ideal, el hombre de sus sueños, el hombre a quien ama . . . nada me impide esforzarme por tratar de parecerme a ese hombre, para asumir a los ojos de usted su forma . . . (p. 53).

Leona por segunda vez protesta ante lo absurdo de la propuesta.

Leona: Pero esto es absurdo; me está usted pidiendo no que le ame a usted, sino que ame en usted la sombra de otro hombre.

Y Solana lleva el diálogo al terreno predilecto de Pirandello—el poder de la imaginación:

Carlos: . . . Si usted llegara a ser capaz de imaginarse que yo era la persona que usted amaba, ¿por qué no iba a ser capaz de imaginármelo yo también? Yo me sentiría amado, a pesar de saber que no lo sería . . .  
*y las cosas siempre acaban por ser como uno quiere creer que son . . .*  
 (subrayados míos) (p. 56)

Por lo visto Carlos razona igual que el mercenario Baldovino (*Il piacere dell'onestà*) quien, una vez aceptado el pacto deshonesto que lo convierte en defensor del honor de una familia, se vuelve exponente fanático de la honradez. "Rappresento la forma . . . Rispetti, dico, non propriamente me, ma la forma—la forma che io rappresento: l'onesto marito . . ."8 Al revés, una vez vertido en el molde del violinista oriental, Carlos, sin escrúpulos de conciencia (que además no le corresponden en su condición de fantoche), se empeña en adquirir hasta los rasgos íntimos del comportamiento sexual de su modelo adúltero.

De la misma manera que Angelo Baldovino se aferra tiránicamente a su doble papel de marido y padre, con el deseo vivo de creerlo, así Carlos domina su doble papel de director y amante a tal grado que comienza a "vivir" la farsa. Sin embargo, es en el desenlace donde *A su imagen y semejanza* discrepa totalmente de *Il piacere dell'onestà*. En esta obra Baldovino, amparado por su estado de legalidad, procede autónomamente con criterio propio; llega a rechazar hasta al mismo marqués. La estima que en Agata despierta este esposo ficticio, pronto se cristaliza en amor verdadero. La forma triunfa al confundirse con la vida; la máscara y la cara se funden en una misma actitud. El destino de Carlos Torres es todo lo opuesto: No pudiendo funcionar por sí solo, jamás pasa de títere convertido en "hombre ideal," sin identidad auténtica. De ahí que huya de la farsa. Otra obra de Pirandello acusa un desenlace tan similar que merece una ligera digresión. Es un drama de enorme significación por cuanto descuello el conflicto vida-forma: *Come tu mi vuoi*. De acuerdo con su título (*Cómo tú me deseas*), la Desconocida (llamada así porque es desconocida aun a sí misma) voluntariamente se amolda a la imagen pura de cierta esposa rapta diez años antes y con quien la confunde el marido amante de aquella mujer desaparecida.<sup>9</sup> Aunque la Desconocida logra adaptarse al papel de Cia, ella no logra constreñirse a una forma preconcebida—que estanca como un dique las turbias corrientes de su vida natural.

A Carlos le pasa también que, si inicialmente la ilusión se había impuesto a la realidad, la vida (el sentimiento) triunfa por fin venciendo a la forma ideal. En una carta se despidió de Leona y de la forma que él ha simulado sin lograr vivificarla:

Voz de Carlos: . . . no he sido sino el espejo en el que has perseguido reflejos que se te escapaban . . . he comprendido que a quien perteneces completamente, a pesar de que no te des cuenta de ello tú misma, es a tu marido, y a ése no he podido imitarle, como no sea en la pantomima

de la dirección de orquesta; si con algo tan superficial como eso, o como la apariencia exterior del japonés, hubiera sido posible conquistarte verdaderamente, yo lo habría logrado; pero tu marido tiene sobre ti una fuerza profunda, una autoridad, que yo no podré alcanzar nunca; él es un creador, y tú eres su criatura . . . (pp. 80 y 81)

El aspecto opuesto, o sea el triunfo de la forma, se verifica al final de *A su imagen y semejanza* al desenmascarse Héctor, el decepcionado director de orquesta sinfónica. Este descubrimiento tardío lo emparenta con el tipo acaso más anticonvencional de toda la galería de Pirandello: Leone Gala de *Il giuoco delle parti* (*El juego de la vida*). Tras "construirse" en una forma desprovista de toda pasión humana, Leone puede ser tan maquinalmente servicial que abandona la residencia matrimonial para que su esposa reciba a su amante más a gusto. Héctor, en la obra de Solana, resulta un cónyuge igualmente insólito según le facilita amantes a su esposa. Confiesa que desde un principio sancionaba tácitamente las relaciones entre su esposa y el japonés, lo mismo que el amantazgo posterior con Carlos. Todo lo dispuso adrede. Ambos maridos confiesan que su inconcebible tolerancia corresponde a un "juego."

Leone [al amante de su esposa].—Ah, triste cosa, amigo mío, cuando uno ha comprendido el juego.

Guido.—¿Qué juego?

Leone.—. . . ¡Todo el juego! Ese de la vida.

Es forzoso . . . Hay que vaciarse.

Guido.—. . . ¿Y qué te queda entonces?

Leone.—Le queda a uno la satisfacción de ya no vivir por sí mismo, sino de ver vivir a los otros, y hasta a vernos a nosotros mismos, desde afuera, . . .<sup>10</sup>

En *A su imagen* . . . Héctor tampoco vive por sí mismo, sino por conducto de Carlos y hasta se ve vivir a sí mismo en la imagen del hombre que lo sustituye. Leone, por su parte, experimenta un placer intelectual muy grande que purifica los turbios sentimientos físicos. El "peligro" del juego consiste en que tal placidez espiritual puede hacerle a uno subir como un globo hasta las nubes, a menos que tenga algún pasatiempo que lo apasione, como en su caso: el arte culinario. Paralelamente la pasión que absorbe a Héctor es el placer creador de transformar a Carlos Torres:

Héctor.—Yo lo hice con mis propias manos, con mi cerebro, con mi talento, con mis estudios; yo lo hice, a mi imagen y semejanza, pero mejorándolo, como se hacen todas las cosas, como los dioses han hecho a los hombres, como los hombres han hecho a sus dioses, como los artistas han hecho el arte.

Leona.—Y dices que tú has hecho una marioneta . . .

Héctor.—Sí . . . pero ahora veo que tal vez puse en ella demasiados resortes . . .

Chiribitaki.—Fue un juego peligroso, maestro; ya ve usted . . .

Héctor.—Me gusta el juego peligroso. No es la primera vez que arriesgo algo muy valioso y muy querido en un juego . . . ¿qué es lo más caro que puede tener un artista? Su nombre, su prestigio, su fama. Pues todo eso lo arriesgo; admito que digan que por fin oyen buena música y por fin tienen un director . . . me río de ellos . . . ese director soy yo mismo . . . encuentran uno mejor que yo, y soy yo . . . ¿y qué es lo más querido que puede tener un hombre? Su propia mujer, su esposa, ¿no es cierto? Pues también la he puesto en el juego . . . también la he hecho vibrar, sentir, amar . . . cuando no con mis propios medios, utilizando otros que he juzgado convenientes . . . (pp. 76 y 77)

Tanto Leone Gala como Héctor escarmientan a sus respectivas esposas, siendo la lección de Silia además trágica, a causa de la muerte de su amante en un duelo. “¡Yo les he castigado!” grita Leone librándose de su “forma” tan sólo para disfrutar momentáneamente la satisfacción del marido vengado—no por su propia mano sino por su misma esposa, indirectamente. En la obra mexicana asimismo el castigo de la esposa es evidente. Leona le ruega a su marido: “. . . perdóname . . . si ha sido una lección lo que has querido darme, creo que la he recibido, y que sabré aprovecharla . . .” (p. 82).<sup>11</sup>

Por último cabe mencionar *Diana e la Tuda* (1926), una obra de Pirandello menos conocida, pero muy pertinente al enfoque del presente análisis comparativo. Muestra a qué grado le inquietaba a Pirandello toda interpretación del dilema forma-vida. En este drama ni la vida ni la forma llegan a triunfar definitivamente, porque se confrontan dos puntos de vista igualmente fidedignos, de dos escultores—uno viejo y otro joven. Este, Sirio, en su afán de cristalizar el fluir del tiempo, se empeña a toda costa en fijar la belleza juvenil de su modelo Tuda en la forma inmutable de una estatua clásica (Diana cazadora). Un desmedido celo por su trabajo lo impulsa a casarse con Tuda únicamente para asegurar su fidelidad artística. Ella se desespera al ver que, pese al pacto que le da a Sirio exclusividad sobre su cuerpo desnudo, ella no pasa de ser su inspiración estética; sigue siendo Sara el objeto de su desahogo carnal. El viejo escultor Giuncano lamenta que Tuda se desperdicia fútilmente como modelo (forma sin vida) para un arte que él desprecia además. Debido a que en sus esculturas no ha podido encerrar aquella cualidad inimitable: lo flúido y el cambio inherentes en la vida, el desilusionado Giuncano acabó por destruir sus obras de arte. “On sent—escribe Chaix-Ruy—chez Pirandello, et chez son héros Giuncano, le désespoir qui étreint Marcel Proust quand il découvre ce que le temps a fait d’Odette, la jeune femme de l’allée des Acacias!”<sup>12</sup> Sirio se queja, también con derecho, que si él no fija a Tuda en una forma artística, al fin no quedará nada de su belleza pasajera. Tuda llega a concebir lo que sería en efecto una solución ideal a la polémica: si con el tiempo pudieran transformarse poco a poco—como si fueran personas—las estatuas . . .

Tuda.—. . . sin dejar de ser estatuas y por lo tanto sin poder ser vivas.  
 Giuncano.—. . . entonces sí, volvería yo a ser escultor.  
 Sirio.—El milagro de Pígmalión.  
 Giuncano.—Poder darles con la forma, el movimiento . . .<sup>13</sup>

Sirio es Pígmalión al revés; teniendo viva a la mujer cuyo cuerpo le inspira, prefiere conservar de ella su imagen en piedra. Incluso experimenta cierto deleite malsano en observar cómo la vitalidad de Tuda se transfiere a su estatua en la medida que ella se aproxima a la forma inmóvil de la muerte. La influencia del mito en Pirandello es patente, comprobada no sólo por la mención de Pígmalión en el diálogo anterior, sino en la obvia trasposición de la anécdota mitológica. Según ésta el escultor de Chipre se casa con una estatua que empieza a vivir. Sirio, por contraste, se casa con una mujer viva que empieza a petrificarse. Tuda termina suplicándole: “. . . estoy muriendo por tí. Tóname, tóname, tóname la vida que me queda y ciérrame allá dentro de tu estatua.” Aunque la vida de Tuda se salva al final (el viejo mata al joven escultor), el triunfo es sólo aparente: Tuda reconoce que al no permanecer fijada en la estatua, ya no será nada jamás.<sup>14</sup>

En resumen, el mito de Pígmalión ha servido de fuente a dos dramaturgos de incalculable influencia en el teatro universal contemporáneo. Shaw por un lado y Pirandello por otro han desarrollado la idea de acuerdo con sus afanes personales: Shaw persigue un propósito didáctico; Pirandello, un fin crítico. Según alegato propio, Shaw aspira al ideal de uniformar la pronunciación, alentando a los que hablan un dialecto a estudiar con un experto de la fonética. Para Pirandello, en cambio, Pígmalión es un símbolo que cobra significación a la luz del fenómeno vida—forma, cuestión que amplía con diferentes matices en sendas obras de su producción dramática.

Por las analogías anteriormente señaladas se concluye que el antecedente literario de Solana es Pirandello—también por lo que atañe al tono satírico que prevalece en las obras examinadas de ambos dramaturgos. En *Il piacere* . . . Pirandello se burla del matrimonio “convencional” y de la aparente decencia de la nobleza. En *Il giuoco delle parti* pone en ridículo el gastado concepto de la honra conyugal; Leone Gala rehusa batirse en duelo, mandando en su lugar al amante de su esposa—el marido de verdad—, a quien le toca defender el “honor” de la esposa adúltera. “. . . el papel del protagonista, Leone Gala, ejerce una seducción intelectual; elimina el viejo ‘triángulo’ del esquema tradicional, ingenioso y melodramático, para constreñirlo a consistir en un nuevo esquema, analítico, lúcido . . .”<sup>15</sup> La sátira de Solana, que linda en lo absurdo, tampoco toma en cuenta ni el orgullo ni el honor. La palabra ni siquiera existe en el texto, y ni una gota de sangre se derrama para lavar la mancha del adulterio. Como Pirandello, el dramaturgo mexicano reemplaza el eterno triángulo con un juego de exquisita fineza cerebral, cuya finalidad es, no obstante, la misma: castigar la



infidelidad de la esposa—no con la fuerza bruta, sino con la fuerza del intelecto. En *A su imagen y semejanza*, lo mismo que en *Il piacere . . .* y en *Il giuoco . . .*, los resortes tradicionales del honor, de los celos y de la venganza ciega—relevantes en la literatura italiana y española desde el siglo XVI—ceden ante un alarde de dominio absoluto sobre las pasiones naturales del hombre.

*University of California, Santa Barbara*

## Notas

1. Rafael Solana, *A su imagen y semejanza* (México, 1960), p. 27. Las subsiguientes citas de esta obra se tomarán de esta edición y se indicarán únicamente por el número de la página entre paréntesis.

2. Giuseppe Pardiari, *Pirandello: il pensiero e il sentimento* (Milano-Varese, 1961), pp. 21-65. 'La figura' del dramma o della commedia pirandelliana è qualcosa di diverso dal 'personaggio' tradizionale. Lo ha detto Pirandello stesso, dando un titolo al suo teatro. E' maschera. Maschera Nuda" (p. 64). Esta máscara nuda es, desde luego, la cara misma—cual careta para disimular los sentimientos íntimos del hombre.

3. Cf. mi estudio "Influencias de Pirandello y de Brecht en Mario Benedetti," *Hispania*, LI, No. 3 (Sept 1968), 408-415.

4. Cf. mi estudio "Xavier Villaurrutia, un alto exponente de Pirandello," *Revista Iberoamericana*, Núm. 66 (Jul-Dec 1968), 313-322.

5. Cf. mi estudio "Hamlet y el concepto del 'personaje' pirandelliano en una farsa de Cuzzani," *Cuadernos Americanos*, XXVII, No. 1 (Jan-Feb 1969), 408-418.

6. Cf. mi estudio "La realidad existencial y 'la realidad creada' en Pirandello y Salvador Novo," *Latin American Theatre Review*, 2/1 (Fall 1968), 5-14.

7. El dominio de la forma sobre la vida, o sea el "intelecto apasionado," en obras de Pirandello, es ampliamente tratado por Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo* (Barcelona, 1961), II, 189-191.

8. L. Pirandello, *Il piacere dell'onestà*, Maschere nude, I (Mondatori: Verona, 1965), 627 y 628.

9. La Desconocida se desvive por hacerse Cia, especialmente a los ojos del marido, a quien se entrega sin reserva de ninguna especie: ". . . soy tuya, de mí no hay nada; no queda nada mío; tómate y hazme, ¡precréame cómo tú me deseas!" Solía preguntarle: "¿Así? . . . ¿Así?"—buscando el modo de resucitar en él el deleite que antes le provocaba el cuerpo juvenil de Cia. "¿Ser? Ser no es nada. Ser es hacerse. Y yo me he hecho aquella." L. Pirandello, *Come tu mi vuoi*, Maschere nude, I (Mondatori: Verona, 1965), 994. Compárese este afán de "hacerse" con el de Carlos (*A su imagen y semejanza*), que se presta a encarnar perfectamente al hombre ideal de Leona.

10. L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, Maschere nude, I, ed. cit., 551 y 552:

Leone.—Ah, triste cosa, caro mio, quando uno ha capito el giuoco!

Guido.—Che giuoco?

Leone.—. . . Tutto el giuoco! Quello della vita.

. . . Bisogna vuotarsene.

Guido.—Bravo! E che ti resta allora?

Leone.—Contentarsi, non piú di vivere per sé, ma di guardar vivere gli altri, e anche noi stessi, da fuori, . . .

11. No deja de llamar la atención la similaridad entre los nombres de Leone (el protagonista de Pirandello) y Leona (la esposa de Héctor). Obviamente sus papeles ni son análogos ni opuestos. ¿Será acaso una coincidencia?

12. J. Chaux-Ruy, *Pirandello* (Paris, 1957), 90.

13. L. Pirandello, *Diana e la Tuda*, Maschere nude, I, ed. cit., 409:

Tuda.—. . . senza finire d'essere statue, e pur senza potere esser vive . . .

Giuncano.—. . . E allora sí. Mi metterei di nuovo a scolpire!

Sirio.—Il miracolo di Pigmalione.

Giuncano.—Potere dar loro, con la forma, il movimento . . .

14. Para las fuentes del pensamiento de Pirandello ver el ensayo de Auréliu Weiss, *Le théâtre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporain* (Paris, 1965). Weiss afirma (p. 37): "Les idées de Pirandello sur la fluidité de la personnalité humaine, sur la relativité des apparences et sur le conflit entre la vie mouvante et la forme qui tend à la fixer, ne sont pas neuves. Henri Bergson leur a donné avant Pirandello une expression complète en définissant ultérieurement l'opposition entre la vie et la forme et en expliquant le sens du terme: 'forme.'"

15. Luigi Ferrante, *Pirandello* (Firenze, 1958), 103: "... la parte del protagonista, Leone Gala, esercita un fascino intellettuale, rimuove il vecchio 'triangolo' dallo schema tradizionale, lepido e melodrammatico, per costringerlo a consistere in un nuovo schema, analitico, lucido . . . ."

### Latin American University Theatre

The Second Festival of Latin American University Theatre will be held October 4-12, 1969, in Manizales, Colombia. The objective of the Festival is to promote the development of theatrical activity as a means of esthetic expression of the youth of the continent and as an instrument of Latin American cultural integration. The best performing group will be awarded the grand prize "Máscara Quimbaya," with honorable mention for the second place winner. President of the Festival is Ernesto Gutiérrez Arango; the Director General, Emilio Echeverrú Mejía. Address: Calle 22, No. 21-48, Oficina No. 7, Plaza de Bolívar, Apartado Aéreo 117, Nacional 4, Manizales, Colombia.