

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

18



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

1977

IV. Continúa el análisis de la obra de Camus, en el que se aborda la cuestión de la libertad y la responsabilidad humana. Se discute cómo el individuo se enfrenta a un mundo absurdo y cómo busca el significado a través de la acción y la rebelión. Se mencionan obras como 'El extranjero' y 'La peste'.

forma, que casi nunca existe una realidad objetiva como tal sino que los seres humanos perciben la realidad a través de sus sentidos y la interpretan de acuerdo con sus valores y sus ideas. Toda la existencia humana se reduce a una búsqueda constante de significado y de propósito.

EL TEATRO DEL ESPEJO EN: ASÍ ES, SI ASÍ OS PARECE

ROSAURA BARAHONA A.

Así es, si así os parece:

“El público del teatro Atelier ha sido materialmente violado por la filosofía...”

François Mauriac trae el estreno de la obra *Chacun se verité*, en París.

I. Mundo de Fantasía. Ilusión y realidad

POR LO GENERAL, al hablar de fantasía en literatura y en particular en drama, nos referimos concretamente a los aspectos no reales creados por la mente del autor o de uno de los personajes para alterar, invertir o mutilar una realidad que les molesta o aburre y de la cual desean huir al menos instantáneamente. En Pirandello, sin embargo, el aspecto fantástico adquiere otro sentido, y por lo mismo, es difícil marcar una línea que divida tajantemente los mundos ilusorios y reales del autor. De hecho, en este caso particular lo ilusorio nunca logra sobrepasar el horror de lo real y por lo mismo, Pirandello no busca huir de sus sufrimientos a través de un mundo de sueños o de fantasías extraordinarias, ni tampoco busca permanecer inmóvil como víctima de la miseria humana. Más bien, intenta darle “a su purgatorio vital un nivel de tragedia”.¹

Los planos de realidad e irrealidad están dados en la mayoría de sus obras por la visión propia que cada uno de sus personajes posee, de tal

¹ LUALEY, Frederick, *Now trends in 20th Century Drama*. Oxford University Press, New York, 1967 (pp. 20-21).

forma, que casi nunca existirá una realidad objetiva como tal, sino que nos será presentada fragmentadamente de acuerdo con la opinión de los que la manejan. Lumley lo explica en pocas líneas: "Todas las explicaciones diferentes —aunque cada una sea contradictoria frente a la otra— pueden ser las correctas puesto que cada quien hace su propia verdad".²

En *Así es, si así os parece*, la realidad se nos da de manera concreta en un solo aspecto, el de los habitantes de la ciudad convertidos en investigadores. Sus entradas, sus salidas, sus encuentros, sus deducciones, en el plano vital no-filosófico, se pueden seguir y estudiar como acontecimientos a lo largo del drama. Sin embargo, lo que se oculta tras eso escapa ya a la realidad determinada. Lo que lleva a cada uno de ellos a pensar de tal manera o a opinar tal cosa, escapa a nuestra apreciación, porque también en ellos se cumple el principio pirandeliiano de que toda realidad es válida en cuanto está ahí en alguno de nosotros, aunque los demás seamos incapaces de verla, de captarla o de comprenderla.

Aquí no podemos hablar de un solo plano de fantasía sino de varios. Se nos dan, indudablemente, a través de la Sra. Frola, del Sr. Ponza y —rematándolos— de la Sra. Ponza. La locura, la muerte, el manicomio, el amor por el otro que es el demente, las prohibiciones, los permisos, etc., nos son dados como algo casi ajeno a la realidad en tanto que todo eso se gesta en la cabeza de unos personajes que nunca acaban de ser absolutamente reales si los comparamos con los vecinos inquisidores.

Aquí, nuevamente, habría que aclarar que la búsqueda pirandeliiana de estos aspectos de fantasía son más que puertas de huida puntos de apoyo que le ayudan a cimentar sus principios de pesimismo vital. Hay que recordar también, que en Pirandello como en Strindberg y como en algunas obras de Maeterlinck, los incidentes en la vida están determinados por el destino, de tal forma que la gente no es culpable en sí, lo que le permite actuar en ocasiones sin ningún sentimiento de culpa. Si bien el anterior principio se aplica a los autores que acabamos de mencionar, también es cierto que no podemos perder de vista el hecho de que en Pirandello los incidentes se vuelven abstracciones, lo que dará nombre a su teatro.

II. La sátira social: protesta contra quienes escudriñan los secretos de los demás.

No corresponde a este trabajo señalar los motivos que provocaron en el Pirandello-autor el pesimismo que lo caracteriza y que, por otro lado, sus

² LUMLEY, Frederick, *op. cit.* (p. 22.)

críticos parecen justificar plenamente al estudiar la vida de Pirandello-hombre.

"Lo que no se debe olvidar, es que estos personajes son un espejo no del mundo ni de una moda literaria, sino de la vida del propio Pirandello; son su apología y su justificación para el profundo pesimismo que lo embarga."³

"Por lo general, Pirandello expresaba siempre su insatisfacción respecto al arte porque según él, estaba siempre demasiado suavizado con respecto a la realidad."⁴

Es con base en lo anterior que se siente obligado a exagerar algunos de los personajes o de las situaciones que presenta en sus comedias hasta, en ocasiones, caer en lo grotesco (característica de su obra que veremos posteriormente). Dentro de estas exageraciones, bien se puede incluir la sátira social que hace en *Así es, si así os parece*. El motivo que lleva a los habitantes de la ciudad a convertirse en investigadores voluntarios casi las veinticuatro horas del día, es lo de menos. A Pirandello no le importa qué relación pueda existir realmente entre la Sra. Frola, su yerno y su supuesta segunda esposa. Es decir, se pudo utilizar cualquier otro tipo de relación e incluso cualquier otro tipo de situación y la obra no se hubiera alterado esencialmente porque lo que interesaba señalar era la conversión de los atentos vecinos en crueles inquisidores.

Por supuesto, esta especie de tribunal inquisidor cae dentro de la estructura dramática de la obra aunque no está lejos de la realidad que se vive actualmente en las ciudades pequeñas o en los pueblos en donde el espacio y el tiempo aún permiten que se entable este tipo de lazos y esta clase de "comunicación".

En la obra, quien nos marca la pauta de la sátira es Laudisi que desempeña el papel de "raisonneur" (y que, en último término es el vocero de las ideas pirandeliianas respecto a la obra misma). Es Laudisi quien nunca pierde la serenidad ante los desbocados acontecimientos que se presentan para alterar la serenidad de la ciudad y sus habitantes. Es él quien se molesta con los demás porque son incapaces de respetar una vida ajena y una realidad también lejana a ellos, sólo por el hecho de que no la "ven clara" y porque no "saben". Por lo mismo, lucha porque el asunto sea

³ LUMLEY, Frederick, *op. cit.* (p. 18.)

⁴ GASSNER, John, *Masters of Drama*. Dovor Publications. New York, 1954 (p. 442).

olvidado y todo vuelva a la normalidad para que se salven las víctimas de los inquisidores.

LAUDISI. Ya está. Siéntese usted ahí. Rompa medio pliego de información, que no dice nada, y aquí, en la otra mitad, escriba usted una información concreta y segura.

CENTURY. ¿Yo? ¿Cómo? ¿Qué información?

LAUDISI. Una cualquiera, la que más le guste a usted. Es por el bien de todos. Para devolverle el sosiego a toda la ciudad. Quieren una verdad, no importa cuál, con tal de que sea rotunda y categórica... y que sea usted el que la diga.

Laudisi juega el papel de sincerador y a la vez de acusador. Con el mejor de los humores y con toda la finura que se podía esperar de él, acusa a las señoras Cini y Nenni de hipócritas, metiches y tontas en una escena casi cómica en donde les toma el pelo con toda facilidad, gracias a que ellas se dejan llevar al juego porque éste ha sido provocado por Laudisi a través de una serie de preguntas que, aparentemente, tienen que ver con la Sra. Frola, su hija y el Sr. Ponza.

Sin embargo, lo que en un momento determinado pudo ser una broma, en realidad cubre una situación por demás dolorosa (también este aspecto lo trataremos con más detalle posteriormente), de tal forma que Laudisi no se rió de sus bromas ni de sus comentarios porque se da cuenta del dolor que se está provocando en dos seres que hasta entonces habían logrado sobrevivir a base de quién sabe qué realidad propia, mentira tácita, o acuerdo falso que les permitía sostenerse a cada uno en sí, a la vez que les ayudaba a sostener al otro.

Lo cierto es que conforme vamos leyendo la obra, vamos simpatizando cada vez más con la Sra. Frola y con el Sr. Ponza, aunque sospechemos o intuyamos que jamás llegaremos a conocer realmente quiénes son. (Aquí cabe una de las preguntas que sostienen toda la obra de Pirandello, ¿realmente podemos llegar en alguna ocasión a saber quién es el otro, el que está frente a mí, aun si ese otro es mi propia imagen reflejada en un espejo?) Y conforme nos aliamos a ellos, pobres locos (¿uno? ¿los dos? ¿ninguno??), vamos alejando de nuestra simpatía a los demás personajes porque se convierten en atacantes y su ataque no es individual ni bienintencionado, sino colectivo y cruel, a pesar de que saben que nada lograrán de

su investigación, sino satisfacer una curiosidad malsana que no alterará sus vidas: será otro de tantos temas de conversación que suenan durante una temporada para luego ser echados al olvido. Así, la Sra. Cini que en su primera aparición nos pudo simpatizar porque surge casi como caricatura de la vieja chismosa del pueblo, al poco tiempo, nos empezará a molestar por su insistencia y su morbosidad contaminantes.

La sátira social es pues, clarísima y durísima. Como miembros de un grupo social determinado, no nos está permitido poseer verdadera privacidad en nuestras vidas. Cualquier motivo de duelo o de alegría que nos aflija, aun en lo más íntimo de nosotros mismos, deberá ser aireado tarde o temprano por el resto de nuestros vecinos que se convertirán tácita y automáticamente en jueces listos a emitir su fallo. Probablemente habrá tantas sentencias distintas como jueces aparezcan, pero eso también es parte del proceso, de tal modo que si tratásemos de indagar cuál fue la situación que originó todo aquello, nos encontraríamos con tantas versiones que sería poco menos que imposible armar la verdadera.

III. Lo grotesco. La máscara y el rostro

En algunas de sus declaraciones, Pirandello tocó el aspecto de la máscara y el rostro en su teatro: "Quien ha nacido personaje, no puede permitirse el lujo de reírse de la muerte porque su ser no cambia día a día. Esos personajes entrevistados por su creador los domingos por la mañana, viven y sufren dentro de los límites inmutables de su creación, dentro de la lucha entre la verdad objetiva y la lógica subjetiva, lo absoluto y lo relativo, lo real y lo ilusorio, la máscara y el rostro".⁵

¿A qué se refiere cuando habla de máscara y de rostro? Esencialmente a la *apariencia* y a la *realidad* que se dan en sus tragedias, comedias, o tragi-comedias. La máscara sería la apariencia que cubre la realidad del rostro. Es decir, en un primer contacto con la obra de Pirandello, nos puede parecer que sus situaciones tienen mucho de comicidad y que incluso a la hora de determinar el tipo de montaje que se utilizará para poner la obra en un teatro se podría pensar en un montaje ligero, característico de las comedias. Sin embargo, si se penetra realmente la obra, se descubrirá una situación por demás dramática e incluso trágica:

"Aunque su pesimismo es innegable, sus obras no traspasan pesimismo. Hay una máscara sobre la vida y esa máscara, a menudo provoca hila-

⁵ LUMLEY, Frederick, *op. cit.* (p. 17.)

ridad. Cuanta más risa provoca, mayor la tragedia. Y es precisamente a través de la risa, de la ironía, de la sátira y de las inconsistencias entre la máscara y el rostro que Pirandello logra desarrollar plenamente sus obras. Su habilidad técnica es infalible, su diálogo tenso y abrupto ideal para el propósito buscado. Sus personajes son individuos ordinarios. A menudo la dialéctica del problema les impide aparecer como personajes hasta que la máscara desaparece repentinamente y surgen como individuos, porque Pirandello es un gran individualista.”⁶

Sin embargo, aquí cabe preguntarse si este planteamiento no será más bien teórico en lo referente a la producción pirandelliana. Porque ¿realmente hay una separación entre lo que se considera máscara y lo que se considera rostro, si la máscara participa de muchas de las características del rostro? Aclaremos. Podríamos hablar con mucha seguridad de estos dos términos, si los aspectos *aparentes* en la obra de Pirandello fuesen totalmente distintos de la realidad, o mejor dicho, del fondo que están tratando de ocultar. Pero si en este caso, la risa que hay en ese primer plano de apariencia, es una risa triste, más que una risa desorbitada o sinceramente alegre, ¿podemos realmente considerarla *risa*? ¿No será más bien una risa dolorosa, una risa que nos deja adivinar que está ahí para evitar que surja el llanto? Quizá sea eso lo que llevó a otro de sus críticos a declarar que en Pirandello no hay necesidad de usar la máscara puesto que rostro y máscara son lo mismo. Quizás, entonces, sería más justo hablar de la máscara y el rostro como una *técnica* pirandelliana más que como un *recurso*. Lo sentimos más justo porque eso nos haría presuponer que como cualquier técnica el autor la está manejando conscientemente lo que permite hablar ya de una exploración dramática a través de esa técnica particular.

No podemos olvidar que siempre que hablemos de Pirandello debemos hablar de su teatro cerebral. No es un autor intuitivo ni lírico, aunque por supuesto, no se le puede negar que posee a ratos ambas características. Su teatro, es un *teatro* pensado y creado para molestar al espectador medio que acude a presenciar algo que lo haga gozar con una obra que lo distraiga y entretenga, pero nunca que lo obligue a pensar. Pirandello busca irritar a ese espectador medio y hacerlo brincar de su asiento, con un teatro descarnado, amoral, de ideas, filosófico, nunca simplemente entretenido.

“Ni teatro es serio. Quiere toda la participación de la entidad moral-hombre. No es, ciertamente, un teatro cómodo. Teatro difícil. Teatro

⁶ LUMLEY, Frederick, *op. cit.* (p. 20.)

peligroso. Nietzsche decía que los griegos levantaban blancas estatuas sobre el abismo para ocultarlo. Yo, en cambio, las derribo para revelar-lo... Es la tragedia del alma moderna.”⁷

IV. Tres grupos de personajes

La separación de los personajes en tres grupos puede hacerse de manera tajante, o siguiendo una serie de matices que complicaría un poco la división. Por lo mismo, nos quedaremos con la primera clasificación, pero no sin antes añadir que de los elementos que incluyamos en el grupo tres, se puede hacer a su vez una subdivisión.

El primero de los grupos, no es tal. Es decir, en la primera categoría aparecería un solo personaje: Lamberto Laudini, vocero de las ideas de Pirandello, *raisonneur*, moderador y, en cierta forma, la única conciencia más o menos ajena a la morbosidad que se apodera de las mentes de los habitantes de la pequeña ciudad. En un momento determinado, estuvimos tentados a incluir en este grupo al Prefecto que hace su aparición hacia el final de la obra porque si bien, participa de la curiosidad de la mayoría, también es cierto que conserva la serenidad al menos durante más tiempo que los demás. Sin embargo, su actuación a la hora de resolver el conflicto, nos hizo que lo dejáramos en el tercer grupo.

La segunda categoría la constituyen esencialmente la Sra. Frola y el Sr. Ponza, aunque tácitamente, se incluye en ella desde el principio —y concretamente hacia el final— a la Sra. Ponza. Son, además de los vivientes del drama, los únicos que conocen *la verdad* (aunque ésta sea tres verdades y no una) y los que, no sólo involuntariamente sino *en contra* de su voluntad provocan todo el problema que se desarrollará a lo largo de la obra. No son personajes inocentes ni culpables. Simplemente son. Y por el hecho de ser y de no poder (o no querer) explicar a los demás qué los hace ser así, se convierten en los *individuos* (en el sentido de únicos) de la ciudad y eso en sí, constituye delito que hay que pagar diluyendo esa individualidad entre la de los demás. Y deberán hacerlo sometándose así a las leyes de un grupo determinado que no soporta “misterios” de los que no participa. Permanecer ahí, como individuos, atenta contra la tranquilidad de la comunidad.

El tercer grupo, el de los inquisidores, lo integran principalmente Agazzi,

⁷ PIRANDELLO, Luigi, *Obras escogidas*. Ed. Aguilar (Colección Premio Nobel). Madrid, 1963, 6a. ed. (p. 30.)

Amalia, Dina, el Sr. Sirelli y su esposa, Centuri, la Sra. Cini, la Sra. Nenni y el Prefecto, además de los señores y señoras que amorfamente aparecen al final de la obra como habitantes casi constantes de lo que el Prefecto llama "el cuartel general" desde donde se realizan las *investigaciones* y desde donde se "controla" la situación. El criado no se nos escapa, pero preferimos dejarlo simplemente como un personaje de fondo del que se vale Pirandello para ver varias cosas.

Este tercer grupo dará el valor real y característico a la obra. Representada toda la ignominia, la falta de respeto, la inmoralidad y la hipocresía de una sociedad que devora a quienes son *raros* en su seno.

Todos ellos son también los instrumentos de que se vale el autor para reafirmar su tesis de que somos incapaces de penetrar al misterio que encierra la identidad de cualquier persona. Por lo mismo, "debemos de mostrar tolerancia hacia los demás, es decir, debemos respetar sus motivaciones personales más profundas en tanto que nunca podremos llegar a conocerlas realmente".⁸

Si a nosotros como habitantes de este mundo concreto en que nos estamos moviendo, nos sucediera algo similar a lo que sucedió dentro de la obra, si repentinamente y por equis circunstancia todos los papeles que nos identifican legalmente ante los demás y que certifican lo que somos llegaran a desaparecer, y además, no quedara a nuestro alrededor nadie que con su testimonio nos avalara en cuanto a lo que decimos ser, ¿cómo probarlo satisfactoriamente ante la mente y el espíritu de los demás? Para Pirandello el punto a discutir no es *cómo* probar todo lo anterior, sino el hecho de que no es necesario y sí inútil el intentar probarlo porque en último término ningún certificado será capaz de penetrar en una verdad que, con toda seguridad, es distinta para cada uno de los que se enfrentan a ella y aun para el mismo ser que desea identificarse.

LAUDISI. (*Se pasea un momento sonriendo y moviendo la cabeza: luego, se detiene delante del espejo, contempla su imagen y habla con ella.*) ¡Hola, muy buenas! (*La saluda con dos dedos, guiña un ojo maliciosamente, ríe con picardía.*) ¿Qué hay amigo? ¿Cuál es el loco de nosotros dos? (*Apunta con el dedo a su imagen, que naturalmente le devuelve el gesto. Ríe nuevamente.*) Ya lo sabía. Yo digo que tú, y tú me señalas a mí con el dedo. ¡Cómo nos conocemos tú y yo! ¡Lástima que los demás no te

⁸ GASSNER, John, *op. cit.* (p. 440.)

vean como yo te veo! ¿Pues, en qué te transformas, amigo mío? Aquí, frente a ti, me veo y me pregunto: "¿Cómo eres para los demás?" Un fantasma, amigo mío, un fantasma. Y, sin embargo, ¿ves esos locos? Sin fijarse en el fantasma que cada uno lleva dentro de sí mismo, corren llenos de curiosidad detrás del fantasma de los demás, y creen que es otra cosa distinta.

(Acto II, escena III)

V. El teatro del espejo en la obra:

Quando se habla del "teatro del espejo", se hace referencia a un teatro de contrastes para explorar un universo imaginario que tiene similitudes con el nuestro, sólo que refleja un mundo imperfecto en el espejo del ideal.

Antes de tratar de señalar por qué ciertos aspectos de la obra que nos ocupa parecen caer dentro de lo que se llama "teatro del espejo" hemos querido incluir las propias declaraciones de Pirandello acerca de este tema porque consideramos que explican muchos de los aspectos que, por tradición, se consideran poco claros en su obra.

"Creo que la vida es una triste bufonada, ya que sin poder saber ni indagar ni por qué ni de quién, sentimos siempre la necesidad de engañarnos a nosotros mismos con la espontánea creación de una realidad (una para cada cual y nunca igual para todos), que de cuando en cuando se nos muestra ilusoria y vana... Lleno está mi arte de compasión por todos cuantos se engañan, pero nada impide que esta compasión derive una burla feroz contra el destino que así condena al hombre al engaño. Cuando uno vive, vive y no se ve. Ahora bien, haced que se vea en el acto de vivir, presa de sus pasiones, poniéndolo frente a un espejo: o queda atónito y desconcertado ante su propio aspecto o desvía la mirada para no verse, o indignado escupe a su imagen, o levanta airadamente el puño como si fuera a destruirla. Si lloraba, ya no puede llorar y si reía, ya no puede reír. De esto deriva a la postre, forzosamente, una desventura. En tal desventura consiste mi teatro."⁹

Y será, precisamente, a partir de este teatro del espejo manejado por Pirandello o por sus seguidores, o aun por quienes han sido influidos por él y niegan su influencia, que el dramaturgo busca intervenir directamente en

⁹ CUSTODIO, Álvaro, *Forjadores de un mundo moderno* (Luigi Pirandello). México, 1957 (p. 751).

nuestra vida e ideas de espectador. En tal forma, que se nos exige una participación activa al enfrentarnos a la obra para que ésta se convierta en parte integral de nuestra vida al menos durante el momento en que nos planteamos su problemática. Ahora, si la obra nos obliga a pensar, a alternarnos espiritual y quizás definitivamente, qué mejor: uno de los fines de toda manifestación artística se habrá cumplido: inquietar anímicamente al espectador.

Concretamente, se puede hablar de teatro del espejo dentro de la obra, al hacer referencia a los tres personajes juzgados: la Sra. Frola, su yerno y la esposa de éste. Se les obliga a enfrentarse a una realidad tan abruptamente que no soportan reconocer la diferencia que existe entre ésta y el engaño en que cada uno ha decidido vivir. Pero esa realidad se deforma en cada enfrentamiento, como si se reflejara en un espejo defectuoso que alarga, acorta, ensancha o ridiculiza la figura que proyecta. Así la locura que pudo haber sido verdadera, se nos escurre de la realidad concreta porque pasa a ser una locura incapaz de ser determinada. Es la locura de la Sra. Frola, o la del Sr. Ponza... o la de la Sra. Ponza... o, quizás ¿la de los inquisidores? ¿Julia es Lina o es Julia, o es Julia-Lina, o no es ninguna de las dos, o es, como ella afirma, en una de las partes más bellas de la obra:

SRA. PONZA. (*Lentamente subrayando*)... la verdad. ¿No es eso?

Pues óiganla ustedes: yo soy... sí..., la hija de la señora Frola... y la segunda mujer del señor Ponza. Sí, para ellos soy eso. Para mí... no soy ninguna de las dos.

EL PREFECTO. ¡Ah, no! Para usted, señora... tiene que ser la una o la otra.

SRA. PONZA. No, señores. Para mí, soy... solamente... la que los demás creen que soy.

Este planteamiento de qué es la realidad y hasta dónde es posible aprehenderla, no se había dado bajo esta forma dentro del teatro. Por eso Mauriac habló de filosofía tras el estreno de la obra en París. Hay que recordar que Pirandello participa de un movimiento renovador en la literatura coincidente con la filosofía bergsoniana, orteguista y heideggeriana con su punto de arranque en la teoría de la relatividad de Einstein. Es decir tiempo y espacio, como dimensiones humanas, se ha alterado en cuanto a conceptos filosófico-científicos, y por lo mismo, la realidad que participando de ellos nos rodeaba, ha desaparecido para dejar lugar a nuevas e inexpli-

cables (para nuestra mente llenas de conceptos tradicionales) formas dimensionales. Todo esto, quizás aclara —y en cierta forma justifica—, el pesimismo metafísico del autor, así como su concepto del hombre como ser falso, creador y amante de falsedades. Es también quizás esto, lo que ha conservado en el teatro de Pirandello la frescura que le permite ser representado en la actualidad con toda vigencia y ser considerado, aun ahora, como una de las manifestaciones teatrales más originales y apasionantes del siglo. Esto, cuando muchos de sus contemporáneos han envejecido en sus obras y nos hablan en ellas de cosas que sentimos ya muy lejanas a la problemática actual.

Así es, si así os parece se deja penetrar sólo después de varias lecturas que inducen a la meditación porque en ella se manejan valores muy particulares: cada hombre no es una conciencia sino muchas conciencias al mismo tiempo, la realidad es subjetiva y relativa, la vida, en su constante fluir, se contrapone a la forma o a la apariencia que pretende inútilmente detenerla en el tiempo; sólo el personaje o creación es inmortal ya que el hombre, instrumento de esa creación, parece inexorablemente, la reflexión, espejo de la conciencia, congela el sentimiento hasta casi matarlo; lo grotesco, que nos puede parecer desorbitado, es a veces más tenue que la realidad que se nos trata de ocultar bajo la máscara. Quizá todo se justifique y reafirme si recordamos las palabras de Pirandello, buscador de la verdad:

“Como hombre, he querido decir algo a los hombres sin ninguna ambición, excepto la de vengarse de haber nacido. Y, sin embargo, la vida aún con todo aquello que me ha hecho sufrir, ¡es tan bella!”¹⁰

BIBLIOGRAFÍA

- CUSTODIO, Alvaro, *Forjadores de un mundo moderno*. (Cap. Luigi Pirandello), vol. 2. México, 1957.
- DENUR, Guy, *Historie des spectacles*. Ed. Gallimard. París, 1965.
- GASSNAR, John, *Masters of Drama*. Dover Publications. New York, 1954.
- LUMLEY, Frederick, *New trends in 20th Century Drama*. Oxford University Press. New York, 1967.
- PIRANDELLO, Luigi, *Obras completas*. Ed. Plaza y Janés. Colección Clásicos del siglo XX, vol. I. Barcelona, 1961.
- PIRANDELLO, Luigi, *Obras escogidas*. Ed. Aguilar (Colección Premio Nobel). Madrid, 1963.

¹⁰ LUMLEY, Frederick, *op. cit.* (p. 17.)