

CRITICA DE TEATRO

ISIDORA AGUIRRE

La jaula en el árbol, de Luis Alberto Heiremans. Presentada por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica en el teatro Camilo Henríquez. Mayo de 1957.

La jaula en el árbol es la cuarta obra estrenada por Luis A. Heiremans, y la primera de la serie de obras nacionales programadas por el Teatro de Ensayo para su "Año chileno" 1957.

Podríamos catalogarla como una comedia realista poética en la que prima el factor "ambiente". Este es el de una casa de pensión de la calle Ejército, donde transcurre, tranquila y opaca, la vida de un grupo de personas que tienen, casi todas, como factor común, la soledad. Un acontecimiento insólito viene a perturbarla y los obliga a abanderizarse en pro o en contra de un hecho, (el que uno de ellos, don Justo, entregue o no una paloma que simboliza su único afecto, ante una dudosa alarma de contagio por los animales domésticos que se ha registrado en el barrio). La comedia es ágil, fina y alegre, y hace sonreír sin recurrir a los chistes; emociona sin llegar al drama, con hechos de la intimidad cotidiana. Al tratar el tema de la soledad de don Justo que se niega a entregar la paloma a un enviado especial de la Presidencia, el autor se ve obligado a tratar, de paso, otros temas de índole polémica, como es el de la libertad individual frente a la coacción. Algunos críticos pensaron que la intención del autor se mostraba algo confusa al no extenderse más sobre dicho problema; pero en realidad, Heiremans supo evitar con habilidad este escollo, al tratar este tema "dando predominio a lo escénico sobre lo dialéctico". (Critilo, de *El Mercurio*).

La obra fué acogida con aplausos de parte del público y de los críticos; su principal mérito consiste en ser una pin-

tura de este peculiar ambiente de casa de pensión, hecha con sencillez, con visos poéticos que se desprenden del texto, matizado de ironía o de ternura ante las debilidades humanas. El estilo es apropiado y sencillo, "cada personaje actúa y habla en función de su carácter y del momento escénico que vive" (Hohmann, de *El Diario Ilustrado*).

Es, en suma, una agradable comedia en la que el autor nos narra una fábula, pretexto para describir un ambiente y caracteres típicamente nuestros. Contribuyó poderosamente a destacar este ambiente y —según confesión del propio autor— "a dar a los personajes su tercera dimensión", la acertadísima dirección de Eugenio Guzmán (gentilmente cedido por el *Teatro Experimental* de la Universidad de Chile, a cuyo elenco pertenece). Una vez más, este joven director nos demuestra su gran capacidad creadora y el amor y entusiasmo que lo animan cuando se trata de llevar a escena una obra nacional.

Justo Ugarte, encarnando a don Justo Pacheco, realizó una labor fina, profunda y hábilmente matizada; Gabriela Montes, doña Casilda, viuda que añora su gran casa de La Serena, desempeñó con brillo y sinceridad este difícil papel en el que el autor acentúa la nota costumbrista, dando colorido y vitalidad a la obra. Elena Moreno, en su personaje de dueña de la pensión, actuó con gracia y notable espontaneidad, siendo muy aplaudida por la crítica. Myriam Thorud puso la nota fina y sentimental (Anita) y Mauricio del Ferrari (el estudiante) la de juvenil impetuosidad. Merece ser destacada la breve pero eficaz intervención de Archivaldo Larenas, como secretario del secretario de S. E. y por último, Fernando Colina, que cumple sobriamente con su papel de Doctor de Sanidad. La escenografía de Alfredo Celedón, acertada y de muy buen gusto.

Esta obra de Heiremans, realizada por la valiosa labor de equipo del autor, director, actores y escenógrafo, por su estudio de ambiente y de personajes nuestros, así como por la calidad de su enfoque, viene a enriquecer nuestro repertorio de obras nacionales.

JULIO DURÁN CERDA

Mama Rosa, pieza en cinco partes, de Fernando Debasa. Dirección de Agustín Siré. Principales intérpretes: Carmen Bunster, Maruja Cifuentes, Bélgica Castro, Marés González y Alicia Quiroga. Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Estrenada en la Sala Antonio Varas, el 20 de julio.

Cuando en nuestros afanes bibliomá-nos hemos pretendido diseñarnos un cuadro del teatro nacional, juntando tomitos, fichas y referencias, invariablemente hemos sentido la angustia de vacíos, de escasez de material impreso. Las bibliotecas particulares y las públicas no conservan piezas teatrales en la misma proporción que conservan novelas, cuentos, poesías y obras de otros géneros.

Es que la pieza teatral cumple su finalidad primordial en el escenario, frente a un público. Después ya no se lee. Demanda mucho trabajo leer una obra dramática a quienes tienen costumbre de leer narraciones, obras de estilo indirecto, en que el lector recibe el contenido ya elaborado por el narrador. El libreto teatral es instrumento del especialista, de la gente de teatro, y esta gente, por lo común, no es aficionada a guardar in-folios.

Pero esta ausencia de impresos no significa flojedad en la producción creada por de nuestros dramaturgos. Desde Camilo Henríquez, y Carlos Bello, y Rafael Minvielle; desde Alberto Blest Gana (*El jefe de la familia*), y Barros Grez, y Antonio Espiñeira, y Juan Rafael Allende, y Daniel Caldera, para recordar sólo algunos de los más conocidos del siglo pasado, hasta Martínez Quevedo, Acevedo Hernández, Cariola, Moock, entre muchos del presente siglo, existe en nuestra

literatura una cantidad más que mediana de obras dramáticas, suficientes para llenar unos cuantos estantes. ¿Dónde se encuentran esas obras? Algún día la Universidad de Chile comprenderá la urgente necesidad de crear un Instituto de Investigaciones del Teatro Chileno que permita reconstituir y sistematizar nuestro pasado teatral, base ineludible para una fecunda producción futura.

Una revisión somera de nuestra actividad escénica, en el transcurso de las últimas décadas, deja una conclusión favorable y optimista: las piezas que han alcanzado un éxito permanente han sido precisamente aquéllas que han podido ser calificadas de *chilenas*, no por haber sido escritas en Chile, por chilenos, sino porque han entrañado un esfuerzo serio y honrado por llevar al medio teatral nuestros valores autóctonos. Hay piezas chilenas bien construidas, que han merecido una cariñosa acogida, como *El Cid*, de Camilo Pérez de Arce; *Paisaje en destierro*, de Santiago del Campo; *La Isla de los Bucaneros*, de Enrique Bunster; *Elsa Margarita*, de Zlatko Brncic; *Las murallas de Jericó*, de Fernando Cuadra; *El hermano Lobo*, de Wilfredo Mayorga, etc., pero no han superado la etapa de un alarde técnico y de un aplauso esporádico. Allí se quedaron esas obras, y difícilmente, por ahora, añoraríamos un reestreno de ellas.

En cambio, sí que quisiéramos ver un *Lucas Gómez*, de Mateo Martínez Quevedo; un *Arbol viejo*, de Antonio Acevedo Hernández, una *Isabel Sandoval*, modas, de Armando Moock, y tantas otras que dominaban nuestros ámbitos escénicos antes del apareamiento avasallador del cine. Porque es indudable que el cine, beneficioso en muchos aspectos, vino a descomponer y a alterar nuestros planes de desarrollo libre del teatro, y entonces se anduvo perdiendo un tanto la seguridad y aplomo. A todo este amedrentamiento se suman los abismantes espectáculos que hemos presenciado de obras extranjeras modernas, de gran montaje y osadas técnicas, como *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder; *Contigo en la soledad*, de O'Neill; *Madre Coraje*, de Brecht.

Pero en estos últimos años se siente un vigoroso repunte de fe y entusiasmo en autores, intérpretes y público en favor

del teatro de raigambre nacional. Quizá si los únicos —no muchos, por suerte— que se van quedando a la zaga en tan vital resurgimiento, sean los críticos, más orgullosos y pertinaces que el público; porque a pesar del escepticismo de sus juicios, los tableros de las funciones de teatro chileno se agotan noche a noche.

Los inicios reales de este impulso renovador se podrían fijar por allí por el año 1947, cuando el Teatro Experimental resucitó el teatro de Daniel Barros Grez, comenzando con *Como en Santiago*, comedia chilénísima, aparecida en 1875; luego se presenta *Chañarcillo*, de Acevedo Hernández; más tarde, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica produjo la teatralización de *Martín Rivas*, de Blest Gana; en seguida, un festival de conjuntos de aficionados representó obras chilenas en un acto, en una temporada inolvidable, en la Sala Antonio Varas; luego viene *Fuerte Bulnes*, de M. Asunción Requena; los reestrenos de *La viudedad de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga; *Pueblecito*, de Armando Moock, y *Entre gallos y medianoche*, de Cariola; por último, en los días que corren, el Teatro Experimental estrena *Mama Rosa*, de Fernando Debesa. Todos estos esfuerzos han cumplido temporadas exitosas, sin excepción.

La obra de Fernando Debesa, *Mama Rosa*, es, en consecuencia, una resultante natural —y por eso de alta jerarquía— del movimiento que señalamos. Es como el primer fruto claro y en sazón de un empeño colectivo del que estamos cada día más conscientes y animosos: anhelamos un teatro chileno auténtico y pujante, exento ya del manido pintoresquismo y tecnicismo mal digeridos y pretenciosos.

El estreno de *Mama Rosa* ha constituido un triunfo no sólo del autor —colocado en la línea de la más pura tradición que hemos bosquejado—, sino del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que exhibe una prueba más de madurez técnica, de eficiencia artística y de profundidad en la comprensión de nuestra esencia nacional. No es exagerado afirmar que se llega ya a esa misma postura que se encuentra la persona que juzga la labor de aquellas compañías extranjeras de categoría internacional, como las francesas e italianas

que, sin arrepentirse de sus visitas por estos mundos, han ocupado nuestros escenarios. Es decir, no sabemos qué factor del complejo proceso de la producción exaltar sobre los otros, si la obra, si la dirección, la interpretación, la música, el vestuario, el decorado, la maquinaria. La maquinaria; precisamente el Teatro Experimental, con positivo sentido del fenómeno teatral se ha sabido rodear de un inteligente equipo de *maquinistas y utileros*, oficiantes de esta liturgia, cuya importancia jamás se reconoce debidamente. Allí están Osvaldo Moncada, Francisco Herrera, Héctor Bravo, el Chico Figueroa, el maestro Lucay, Antonio, figuras imprescindibles, a cuya sabia eficiencia se debe el montaje estructural y buena parte del éxito de las producciones del conjunto universitario.

Mama Rosa es la primera obra de Fernando Debesa, joven hombre de teatro que se inició en estas lides como escenógrafo, oficio que permite adentrarse hondo en el laberinto de la magia escénica. Y en este primer paso dió de inmediato en terreno firme. Abordó una materia enjundiosa, con recursos inobjetables: la suerte que ha sufrido, en lo que va corrido del presente siglo, la rancia aristocracia chilena, de ascendencia castellano vasca, dueña de la tierra que dominaba con todos los arrestos feudales, imperantes desde la Colonia, hasta el advenimiento de la primera administración de Alessandri.

El autor conoce de cerca su asunto; cada elemento está manejado con seguridad y soltura, los personajes son auténticos, los hemos visto más de alguna vez. Con una valentía y honradez poco frecuentes, se ha atrevido a tocar matices que hasta ahora constituían tabús; enfoca no solamente las virtudes de ese sector social que, como lo trató ya Eduardo Barrios en *Gran señor y rajadiblos*, cumplió una notable misión en la formación institucional del país, sino también sus mezquinas debilidades, sus tenaces gérmenes de corrupción. Todo esto se desarrolla a través de 51 años —la acción transcurre entre 1906 y el presente—, hechos unidos por el desenvolvimiento paralelo de la dueña de casa, Misiá Manuela, y la doméstica, *Mama Rosa*, los personajes centrales de la obra.

Mama Rosa es la encarnación del campesino absorbido, en cuerpo y alma, por los intereses del patrón, a quien consagra su vida y sus sentimientos más caros. Rosenda del Carmen González Tapia pudo casarse con su Angel Custodio Palominos, pudo tener una puebla y criar chanchos, gallinas y chiquillos, pero todo se postergó indefinidamente, sin rebeldía, para dedicar su existencia a criar hijos de la patrona, tal como antes lo había hecho, con generaciones precedentes, la Mama Chana, tal como ha sucedido siempre. Los sentimientos maternales que debía a su propio hijo, habido alguna vez cuando acá en la capital "hizo la grande", son prodigados con igual o mayor intensidad a los "niños". Es el espíritu de esclavo del nativo, conquistado y colonizado, que regía fundamentalmente en nuestro campesino y obrero antes de los movimientos sindicales que originaron leyes reivindicatorias, precio de mucha sangre derramada.

Simultáneamente se muestra la decadencia que ha experimentado esa clase de jóvenes, hijos de hacendados, que no conocen las labores agrícolas y viven de sus frutos, contagiados por influencias foráneas que no han sabido seleccionar. Panchito Solar Larraín, por ejemplo, es el eterno estudiante universitario, crápula, derrochador de bienes que no sabe ganar. Margarita Solar Echeverría, su tía, desenfrenada y escandalosa, en permanente acecho de la novedad sensual, apoyada en el prestigio del abolengo de su familia. Leonor Solar Echeverría, víctima del choque de su clase con la clase de los "siúticos", sector arribista por definición. Y todas estas negaciones, al fin de cuentas, recaen sobre Mama Rosa, sostén y paño de lágrimas. Era el destino del pueblo manso.

En medio de tal desmoronamiento, la figura serena de Misiá Manuela Echeverría de Solar, guardadora de las más acendradas virtudes de la raza de ascendencia hispana, que no hace más que obedecer a los designios de su estirpe.

El autor ha dividido la obra en "partes" y la ha clasificado con la simple denominación de "pieza". Muy atinado, porque *Mama Rosa* no participa cabalmente de los caracteres tradicionales de una obra teatral pura. Es demasiado analítica, descriptiva, como una suce-

sión de estampas costumbristas, en que adquiere mayor relieve el ambiente, la presentación de tipos locales y modos de vivir, sobre una determinada fábula con sus consiguientes conflictos, escenas climáticas y su habitual ajuste en el último acto. Participa más bien del "tempo lento" que Ortega y Gasset atribuye a la novela, de amplios márgenes, desenvueltos en medio siglo de la historia de Chile y a través de varias generaciones de una familia representativa de una clase.

Pero la contravención a los límites rigurosos de una preceptiva —mera convención de los retóricos— no han menguado en manera alguna el valor de auténtica obra de arte dramático a esta primera prueba de Fernando Debesa, quien ha contraído una hermosa responsabilidad con el teatro chileno.

JULIO DURÁN CERDA

El gesticulador, pieza dramática en tres actos, por Rodolfo Usigli (mex.). Estrenada por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Teatro "Talía". 20 de julio.

Uno de los propósitos más generosos que desde su nacimiento se trazó el Teatro Experimental de la U. de Chile, fué la difusión teatral en todos los ámbitos, especialmente en los populares. En un comienzo, el entusiasmo del conjunto —surgido del seno del estudiantado del Instituto Pedagógico— se ingeniaba la manera de llevar funciones de piezas en un acto, de montaje sencillo, a modestos y precarios tableros escolares, sindicales, carcelarios y de establecimientos de beneficencia, labor primaria que todavía mantiene a través de los cuadros más jóvenes.

Ahora, después de 16 años de continua y progresiva actividad, el conjunto universitario dispone de una bien estructurada organización administrativa, de material y personal técnicos de primer orden, que le permiten presentar simultáneamente dos obras de las llamadas grandes, ante públicos cada vez más exigentes y entendidos. En la presente tem-

porada ha mantenido por más de tres quincenas, funciones diarias, en la Sala Antonio Varas, *Mama Rosa*, de F. Debesa, y en el Teatro Talía, *El gesticulador*, del autor mexicano Rodolfo Usigli, con lo cual sigue cumpliendo su anhelo de difusión, pero ya en condiciones que han superado largamente sus pasadas "gitanerías". Es una excelente práctica, que desarrolla, como norma incorporada a su programa anual de producción, desde 1956. De este modo, la beneficiosa influencia de nuestro primer organismo escénico nacional, se extiende a los sectores sociales más insospechados. A este trabajo de extensión, se suman las jornadas que han llevado a cabo exitosamente en las provincias del Sur y del Norte.

El gesticulador es una obra de categoría continental. *Pieza para demagogos*, es la clasificación que le asigna el autor, y ese subtítulo nos orienta de inmediato dentro de la intencionalidad y alcances básicos de la obra: crítica —valiente y sin concesiones— a ciertos rasgos comunes a los políticos de nuestra América, a aquellas promociones de políticos que brotan en los momentos en que las naciones del Nuevo Mundo buscan un cauce y un equilibrio de tonalidad autóctona. México, Chile y otros países del continente hispanoamericano —no todos naturalmente— han elaborado, a gran costo, en las primeras décadas del siglo, su incorporación a la corriente democrática que anhela una organización institucional estable. Nosotros tuvimos nuestra Revolución de 1891, que conmovió el ánimo de los chilenos y removió el sistema político en sus cimientos; tuvimos, además, otros apremios sangrientos, hechos que desembocaron en reajustes sociales y organizativos, traducidos en una legislación de corte moderno. Poco más o menos ocurrió en México, en épocas coetáneas. En el transcurso de la segunda década del siglo, el país hermano fué un escenario abigarrado de trastornos políticos, de luchas civiles que crearon la democracia mexicana que luce pujante hoy día; por añadidura, ese período de agitación ofreció un rico motivo a escritores y pintores, a músicos y cineastas. Fué el momento en que México arregló definitivamente sus cosas, al estilo típicamente hispanoamericano.

En esos momentos de urgencia afloran las esencias de un pueblo; la compulsión extremada de la energía natural, revela las virtudes y las debilidades; surgen los caudillos ávidos, se despiertan ancestrales pasiones y apetencias favorecidas y estimuladas por una histeria colectiva, alterando ya todos los valores. Terreno fértil para la traición, la extorsión y todo género de especulaciones económicas.

Rodolfo Usigli, con intuición de artista y claridad de pensador, enfocó ese instante mexicano tan vital, con lo que logró una síntesis aplicable en sus grandes líneas, a todo el proceso político americano, de lo que va corrido del siglo. Los países americanos constituyen un verdadero muestrario de los diversos grados del desarrollo que han finiquitado México y Chile.

El producto característico de tales situaciones es el demagogo; el audaz que supo crear un mito, cuyo centro es él, aprovechando el trance de embotamiento en que caen las masas que buscan un encauzamiento de sus energías y una esperanza vaga de felicidad.

Las dos figuras centrales, el General Navarro, el demagogo de oficio, y el profesor César Rubio, el demagogo de ocasión, están interpretados en la aplaudida versión del Teatro Experimental, por Roberto Parada y por Jorge Lillo, respectivamente. Ambos actores han realizado un trabajo serio, más convincente el primero. Aunque son personajes muy bien cortados por el autor, tienen un desarrollo interno complejísimo; y un tratamiento descuidado podría haber hecho de ellos, figuras del pintoresquismo más vulgar y socorrido. Sin embargo, Parada y Lillo dan profundidad y sobria y recia construcción a sus tipos americanos.

Afirmación semejante cabe para los personajes populares —corte que siempre pulula y medra alrededor de los jefes— quienes, a pesar de sus trazas de matasietes, barbudos y con pistolón al cinto, se mantuvieron dentro de la corrección y mesura planteada por los protagonistas. El único que no encajó en el juego, fué Franklin Caicedo, en el hermoso papel de Miguel Rubio.

Un párrafo aparte merece la labor de Fernando Bordeu, alumno de la Escue-

la de Teatro, que tuvo a su cargo el personaje de Oliver Bolton, un profesor de historia norteamericano que domina apenas el español. Es ingrato para un actor y para el público que lo escucha, imitar al extranjero que pretende hablar nuestro idioma; pero Bordeu salió más que airoso del trance, porque posee el inglés, conoce sus leyes fonéticas, y pudo hacer un "gringo auténtico". A ese esfuerzo hay que agregar su excelente desempeño en la interpretación.

CARLOS HOHMANN J.

Recital de poesías de Gabriela Mistral,
por María Maluenda.

El lunes 22 de julio, en el Teatro Antonio Varas, tuvimos oportunidad de escuchar a María Maluenda interpretando poemas de Gabriela Mistral. Fué una fiesta del espíritu y de la sensibilidad. Atraído por el prestigio literario de la autora de *Tala*, y por el arte sobrio y maduro de su intérprete, un público fervoroso se congregó en esa sala siempre acogedora, y desahogó sus emociones con aplausos que salían de la mente y del corazón.

Porque, oír a Gabriela Mistral a través de la voz diáfana, flexible, generosamente expresiva de María Maluenda y sentir toda la honda belleza, el cálido aliento humano de su poesía, es una sola y doble fruición simultánea.

La recitadora, compenetrada hasta en su esencia del alma de la poetisa, vierte a la palabra hablada y de la palabra a las mentes y a los corazones de quienes la escuchan, todo el inmenso caudal de ternura, de pasión, de dolor, de religiosidad, que palpita en sus poemas.

El auditorio, pendiente de sus labios, ora se estremece con los acentos desgarradores de los *Sonetos de la muerte*, ora se siente envuelto por la entrañable dulzura del *Poema del hijo*, para conmovirse, después, con los arrullos purísimos de los *Poemas de la madre*, la expresión poética más alta de la intuición maternal.

María Maluenda, paralelamente a su brillante carrera de intérprete dramáti-

ca, ha alcanzado una meta feliz en el arte sutil de la recitación. Y especialmente, en la recitación de los versos tan personales de Gabriela Mistral que hallan en la artista y en su talento expresivo, acaso por recónditas afinidades, una traducción perfecta.

¿Cuál es el secreto que hace cobrar a estos versos un encanto nuevo e inadvertido, una emoción más suave y a la vez más penetrante, cuando los dice María Maluenda?

¿Acaso reside el sortilegio en la sencillez cautivadora con que los recita? ¿En las modulaciones que pone en su voz? ¿En su voz misma, tan rica y dúctil?

En parte, sí. Pero la razón del hechizo, es, a nuestro juicio, más profunda, más íntima.

Y es que la recitadora no sólo siente, en lo hondo de sí misma, la poesía de Gabriela Mistral. La ama, además, con fervor contagioso. Y la sinceridad con que esta doble fuerza espiritual se proyecta a través de sus despiertas facultades expresivas, le presta el vigor irresistible de lo verdadero.

Este es el secreto. Y así pudieron comprobarlo cuantos la escucharon embelesados en su último recital del Teatro Antonio Varas.

LAUTARO GARCÍA

Compagnia Dei Giovani. Temporada de Teatro Italiano en el Municipal (del 9 al 13 de agosto).

Las formaciones teatrales llamadas de conjunto, como la *Compagnia Dei Giovani* que actuó recientemente en el Teatro Municipal, no son de época reciente en Italia. Existían aún antes de que desaparecieran el gran Ermete Zacconi y Ruggero Ruggeri, figuras señeras de la escena italiana durante cuarenta años.

Las nuevas generaciones de actores peninsulares han aprovechado con mucha comprensión el desaparecimiento del *divo*, que se rodeaba generalmente de elementos discretos que no le hicieran sombras; y se han impuesto por su entusiasta y fervorosa labor de equipo puesta al servicio de las obras.

Uno para todos, todos para uno, tal es la tácita divisa que ostenta el grupo de artistas de la *Compagnia Dei Giovani*. Poseedores, aparte de sus sustantivas cualidades escénicas, de una seria preparación, y conscientes de lo que hacen, antes que engreídos por lo que son capaces de hacer, los actores italianos desarrollaron en nuestro primer escenario una breve, pero significativa temporada.

En cinco obras de diferentes géneros y épocas nos hicieron otras tantas demostraciones de su ductilidad y capacidad interpretativas. El repertorio estaba compuesto de tres obras de alta alcuernia teatral: *Gli Innamorati* (Los enamorados) de Carlo Goldoni, *La Fiaccola sotto il moggio* (La antorcha bajo el almud) de Gabriele D'Annunzio, y *Lázaro* de Luigi Pirandello; una comedia de ribetes pochadescos, *Il Sucesso* (El éxito) representativa del tipo de piezas ligeras anterior a la primera guerra mundial, del boloñés Alfredo Testoni, y *Buon viaggio Paolo* (Buen viaje, Pablo), comedia dramática de índole surrealista, del siciliano Gaspare Cataldo, autor contemporáneo.

Il Sucesso que sirvió para el debut del conjunto justificó su inclusión en el repertorio, no tanto por su categoría escénica como por ser una típica obra de presentación debido a su numeroso reparto; lo que nos permitió, diríamos, conocer el rostro integral de la compañía ya que intervinieron en ella todos sus componentes.

Sin recargar los contornos de sus personajes, Testoni que cultivó de preferencia el teatro dialectal, construyó tres actos bien asentados sobre situaciones nacidas de equívocos, que son una fina caricatura de la psicología de la gente provinciana. Obra de diálogo chispeante y ágil, los *Giovani* la llevaron con un ritmo lleno de brío y soltura que no decayó en ningún momento.

Gli Innamorati constituyó el saludo a la clásica comedia de caracteres que impuso en el teatro italiano Carlo Goldoni. Sin ser una de sus piezas de mayor fuerza cómica, *Gli Innamorati*, demuestra la maestría escénica del genial reformador, pues a base de una sola situación —las rencillas y las subsiguientes reconcilia-

ciones de la pareja de enamorados, Eugenia y Fulgencio— desarrolla tres actos que hasta hoy día conservan la frescura de su invención dramática, es decir de movimiento y contraste de caracteres de sus personajes. Retocado su lenguaje y algunas de sus escenas con admirable tino, dentro de un sentido moderno de buena ley, *Gli Innamorati*, gracias a la entonación que le imprimieron sus intérpretes, tuvo intencionada y convincente vida como un delicioso cuadro de Francesco Guardi que se hubiera animado de improviso. Contribuyó a este efecto de magia plástica la propiedad con que vistieron sus tipos los actores, y la elegante estilización con que fué servida la postura escénica.

Si *Gli Innamorati* fué el reconocimiento a la tradición clásica del Setecientos encarnada en Goldoni, *La Fiaccola sotto il moggio* fué el homenaje al primer poeta dramático del teatro italiano moderno. En esta tragedia de rai-gambre antigua por su conflicto y las pasiones que agitan a sus personajes, D'Annunzio demuestra su potencia emotiva, la deslumbradora fuerza expresiva de su lenguaje lírico y su sentido para crear el "climax" dramático.

Buon viaggio Paolo no representó a nuestro juicio cabalmente al teatro que hoy se escribe en Italia. Con mayor autoridad podría haberlo representado alguna obra de Rosso di San Secondo, para no citar sino a un autor de la generación postpirandelliana. Sin embargo la comedia del siciliano Gaspare Cataldo, en que el comediógrafo mezcla lo real con lo fantástico, ostenta innegables valores dramáticos y obedece a la tendencia de evasión de la realidad que domina en gran parte del teatro de nuestro tiempo.

Por último le tocó el turno al innovador no sólo de la técnica teatral de nuestro tiempo, sino también del contenido medular del drama moderno. Me refiero a Luigi Pirandello, el hombre buceador de la personalidad múltiple del hombre actual. *Lázaro* la obra que nos diera a conocer la *Compagnia Dei Giovani*, aunque refleja la manera y las ideas estéticas de Pirandello, no pertenece al grupo de sus piezas de mayor alcuernia

dramática. Se trata de un drama denso, que no concede una sola escena de alivio con su clima angustioso, al espectador.

Si en *Così é se vi pare* (Así es... si os parece) el genial siciliano explota la relatividad de la verdad y la mentira, en *Lázaro* expone la relatividad de la muerte. ¿Cuánto tiempo estuvo muerto Diego Spina, el protagonista? Tal vez diez, quince minutos. El cree que es suficiente para, no ya dudar, sino negar la existencia de un más allá. Mientras como católico creyó en la inmortalidad del alma no pudo vengarse del hombre que le había suplantado en el amor de

su mujer; pero ahora que no cree en ella, puede atentar contra la vida del amante.

El autor mismo parece dudar del escepticismo de su personaje al poner en boca de monseñor Lelli la sentencia: "No hay que tratar de saber sino de creer"; y al hacer que el hijo sacerdote, que había colgado las sotanas, las vuelva a vestir y logre que su hermana, largo tiempo tullida, recobre el movimiento de sus piernas. ¡Milagro! exclaman los demás personajes. Y así *Lázaro*, después de las tinieblas en que se debatían las almas termina con un rayo de luz y esperanza.