AÑO 1931

máscaras

★ revista mensual de arte y teatro ★

año 1º-nº 3

marzo-abril
1931

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

máscaras
revista de arte y teatro

DIRECTOR: ENRIQUE GUSTAVINO DIRECTOR GRAFICO: B. MIRABELLI

SUMARIO

EL ACTOR UNICO ELEMENTO SERIO DE NUESTRO TEATRO, por *Octavio Palazzolo*. — «LA LUNA EN EL POZO» o «EL SACRIFICIO DE EVA», por *Arturo Romay*. — LOS DRAMATURGOS Y LA LITERATURA, por *S. Pondal Ríos*. — BUSTER KEATON, por *Thaber*. — EL PINTOR PEDONE. — EL ACTUAL TEATRO ITALIANO EN LINEAS GENERALES, por *Gherardo Gherardi*. — LOS BAILES NEGROS, por *Ulises Petit de Murat*. — LAS NUEVAS AUTORIDADES DE LA SOCIEDAD ARGENTINA DE AUTORES. — PRECIOSA Y EL AIRE, por *Federico García Lorca*. — RECUERDO DEL VENTRÍLOCUO, por *Augusto Mario Delfino*. — LO QUE SUGIERE EL ESPECTACULO INICIAL DEL LICEO, por *O. P.* — LOS EXITOS DE LA TEMPORADA PARISIENSE, por *Pablo Suero*. — LAS CIUDADES DEL DIBUJANTE MACAYA, BARCELONA, PARIS, BUENOS AIRES, — ITINERARIO DE UNA EMOCION PARALELA A «MAYA», por *R. Scalabrini Ortiz*. — UNA DESCRIPCION DE LAS COSAS DE SUECIA: EL TEATRO DESPUES DE STRINDBERG, por *Italo Zingarelli*. — EGON ERWIN KISCH, por *Fernández Armesto*. — LOS ESPECTACULOS DE LA COMPAÑIA ESPAÑOLA REDONDO-LEON, por *C. R.* — LA NUEVA ARQUITECTURA RUSA, por *Costia Riabtsev*. — DE MI BREVIARIO MUSICAL, por *Reynaldo D'Onofrio*. — EL SAINETE QUE NO HA VISTO VICTORIO MOSCA, por *Manuel Sofovich*. — LA FUNCION DEL DIRECTOR DE ORQUESTA, por *José Musotto*. — LA VERDAD DE LA FICCION, por *Jorge Nicandro Achával*. — DEL TEATRO EXTRANJERO. — GALICIA FOLKLORE Y MUSICA, por *Emilio Pita*. — ¡LITERATURA! un acto, de *Angel Rivero*.

Ilustraciones de *Andrés Guevara, Martínez Ferrer, Rodolfo Luzuriaga, Carlos Alvarez, Paul Colin, J. E. Bravo y B. Mirabelli.*

DIRECCION Y ADMINISTRACION:
GALERIA BAROLO: PISO 18
U. T. 38 - 0670 MAYO

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Octavio Palazzolo, penetrante crítico teatral, que en este artículo aborda uno de los problemas vitales del teatro nacional. Dibujo de J. E. Bravo.

EL ACTOR UNICO ELEMENTO SERIO DE NUESTRO TEATRO

★

Por
OCTAVIO PALAZZOLO

★ El teatro argentino se ha singularizado por una característica que constituye una excepción. Mala excepción, desde luego, porque en ella radica su mayor pecado.

A diferencia de otros teatros, el nuestro llegó a desenvolverse más que por la influencia de sus autores por la preponderancia de los intérpretes. Estos lograron desde sus comienzos, por obra de su exclusiva acción, convertirse en el elemento básico de una manifestación que aspiraba a representar un aspecto de la vida artística argentina. No tengamos en cuenta la corazonada de aquellos elementos circenses que hicieron de Moreira un motivo para la pantomina, que a poco habría de convertirse en la obra originaria del teatro formal. Pasemos por alto también el breve período que culminó en 1905, cuando se recibió el aporte inestimable de unos pocos espíritus de selección y de progreso, los mismos que hicieron prever un destino fecundo y un rápido ascenso en la categoría y en la calidad de la producción. Busquemos ese factor en el sucesivo desenvolvimiento de la escena local y lo veremos perdurar hasta nuestros días.

Hecha esta salvedad es innegable

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que, en su conjunto, el teatro nuestro solo ha logrado presentar como rasgo saliente de su personalidad y de su vitalidad, el elemento actor. El autor ocupó desde aquél entonces un lugar secundario puesto que se limitó a servir al primero cuando no a explotarlo sin preocupación de su propio rango. Tenemos así un momento, un largo momento de predominio del actor en todos los aspectos de la actividad escénica. Su apogeo determinó, por contraste, el apogeo del o los autores que le sirvieron sometiéndosele, y cuando aquél desaparecía constatábamos a la vez la desaparición de los que prohijó con su auge o su prestigio. Los nombres de Pablo Podestá, de Orfilia Rico, de Roberto Casaux bastarían para probar la verdad de esta afirmación.

No me interesa ni me preocupa fijar en este comentario el valor real o ficticio de los animadores que cito como casos típicos; me limito a señalar una verdad incontrastable que está en el ánimo de todos y que la supervivencia del fenómeno no ha sido todavía desmentida por los hechos. Porque si después, en los últimos tiempos, se introdujo una variante en los procedimientos, el fenómeno subsiste agravado por vicios de mayores consecuencias. Si ayer se procuró servir al actor o a la actriz de preferencia hoy se sirve una modalidad creada por algunos cómicos o «machietistas»; los unos crearon una expresión de teatro para sí, los otros, los de ahora, han contribuído a formar una manera general, bien cristalizada, y el autor continúa en la misma situación de dependencia que hace de él un elemento secundario cuando debió ser el principal por su condición de creador.

Este trastrueque de posiciones hace que observemos el curioso hecho de que a los contados intérpretes que se manifiestan como tales en virtud de una obra creada, se anteponga el caso repetido de muchos autores que lo son en gracia al generoso aporte del actor. Y lo peor, lo negativo de todo esto es que lejos de existir una perfecta relación de valores entre el intérprete y el autor ya que faltaba la superioridad de éste, sucedió lo contrario. No fué el autor quien descubriendo las facultades del intérprete compusiera su obra para destacarlas y mejorarlas ayudando a perfilar su personalidad artística; por contrario, se sirvió de las facultades primarias o intuitivas del cómico para realizar la más vergonzosas de las explotaciones. En otros casos su insuficiencia conspiró para corromperlo o anularlo. Si alguien dudara de la exactitud de esta afirmación bastaría recordar el caso reciente de Roberto Casaux, veta riquísima que explotaron hasta agotarla, para dejarle luego en el más absoluto desamparo. Y no estaría demás recordar el ejemplo de Lola Membrives, anhelosa de incorporarse a nuestro teatro, pero al que hubo de renunciar a poco de iniciar su actuación porque no existió autor capaz de enriquecer su repertorio, ni proporcionarle la otra que se hermanara, por su calidad y sus valores, a sus merecimientos intrepretativos. Es los mismo que le acontece a cuanto cómico nuestro aliente el propósito de superarse, pues ha de buscar en el repertorio del teatro extranjero el material de que carece la misérrima producción argentina.

¿Cuantos autores lo fueron de obras que alcanzaron el éxito de centenares de representaciones porque el cómico que la interpretaba era el único factor determinante de ese éxito, y cuanto lo son aun por el contributo de las dos o tres figuras de un conjunto? Aquellos, ¿repitieron esos éxitos, cuando el elemento que lo determinó pasó a la pasiva? ¿Tuvieron acaso alguna significación posterior? ¿Afirmaron su personalidad con otras manifestaciones capaces de desmentir lo efímero de aquellos triunfos? ¿Y en el estado actual puede jactarse alguno de la nutrida bandada de autores de lo superficial y efectista, de no estar plenamente sometido a la paternidad de una o varias figuras? Lo demuestran ellos mismos cuando se les ofrece un conjunto: no escriben la obra que va a tener un libre juego de intérpretes sino que empiezan por acordarla a la modalidad de los varios elementos que la integran, porque continúan todavía acicateados por un solo afán: el de sacar provecho de lo que cada uno puede ofrecerle.

Ya sé de antemano lo que me responderían el empresario, el autor y hasta el actor si se hicieran oir para explicar cada uno desde su punto de vista el porque de todo esto. Pero, es inútil que procuremos aun debatirnos en lo que no es más que un círculo vicioso. Yo acuso al autor, sometido, complice, afanado en la prosecución de un bastardo objetivo, como el único culpable, por su irresponsabilidad, por su acatamiento al medio, porque entregó su decoro, su mérito y su inteligencia, si alguna vez la tuvo, o porque se vistió y se enriqueció con el patrimonio ajeno — el patrimonio artístico del cómico — cuando mendigó su concurso para disimular su falta de luces y de condiciones. Solo puedo citar una excepción de vida artística recta, independiente, valorizada, acreedora hasta en el fracaso del mayor respeto, porque implica la existencia de una conciencia sin bastardura, la de Pedro E. Pico, que desde tiempos lejanos hasta este instante, mantuvo una autoridad que nadie podrá discutir con fundamento serio.

Nada nos impide proclamar la superioridad del actor en la medida de valores del teatro argentino. Si es inculto no es suya la culpa, porque su incultura es pareja, cuando no superior a la del autor que debió ser su guía; si hoy impone su voluntad cuando se halla al frente de un elenco, lo hace para defenderse de quienes aspiran a explotarlo. Parravicini fué un símbolo en ese sentido, se escribió las obras que interpretaba después, para ganarse los derechos de autor que otros le substraían sin sonrojarse.

En el actor habrá que buscar la base más sólida cuando nos resolvamos a empezar la tarea de crear un teatro más digno. Ellas nos ofrecerán el único elemento serio. Lo importante será librarlos del engranaje que hoy les aprisiona, ofreciéndoles la manera de liberarse. Si tienen decoro, si aspiran a alcanzar una dignidad artística para ellos y para el teatro que sirven, comprenderán que el camino a emprender es otro. A ellos, solo a ellos, habrá que reconocerle ese importante y decisivo valer histórico.

Afirmo la existencia de un núcleo de jóvenes actores capaces de promover por sí solos un movimiento en ese sentido. Los autores vendrán después. Es el papel que ellos mismos se asignan.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Una escena de "La Luna en el pozo".

"LA LUNA EN EL POZO" o "EL SACRIFICIO DE EVA"

José Franco en la obra del autor chileno

★ *Teatro Ateneo, 22.15. Empiezan a llegar los primeros espectadores. Las señoras gordas van ocupando solemnemente sus localidades. Una vez acomodadas empiezan a urgar en el amplio belso en p ocura de los impertinentes. Las chicas pasean sus miradas sin ver a nadie. Los novios—muy escasos, por cierto—compran chocolatines o bombones, apremiados por la cargosidad del vendedor. Ambiente de calma absoluta en la sala, que no llega a modificar ni la presencia de Miramonte, con los gemidos dulces de su violín. Ha pasado ya media hora y nadie parece tener prisa porque dé comienzo el espectáculo. Por fin se levanta el telón. Iníciase la comedia. Se trata de la obra con que Evita Franco dió principio a su temporada. Su título es «La luna en el pozo». Armando Moock la había estrenado en Chile con el más poético de «Mocosita». Allí parece ser que fué toda un éxito la obra, no puedo creer que el título; porque tanto aquí como en cualquier parte es una cosa de pésimo gusto llamar de tal modo a una muchacha joven, aludiendo a sus incontinencias nasales. Falta del gusto, tan reprobable, como lo sería decirle a un pequeño en escena: «vete a la cama que de lo contrario te daré unas palmadas en tal sitio», o, «no te olvides de hacer aquello antes de acostarte». Expresiones estas de riguroso orden familiar, como tantas otras, pero que están vedadas en público por razones elementales de decoro.*

Pero no es el título lucido en Chile lo más malo de la obra, sino la obra misma. «La luna en el pozo» es una trasnochada reedición de todo cuanto se ha hecho para el teatro en materia de comedias de ambiente pueblerino. Con esto dejo dicho que tenemos un muchacho escritor y calavera que tras largo errabundaje torna un día a la casa paterna; una niña romántica que se aburre en la estrechez lugareña a que está condenada y por fin se enamora del hijo pródigo; una solterona de moral ricándola del pueblo y, por supuesto, hace muy buenas migas con el recién gida que todo se lo consulta al padre cura; un viejo calavera que es el es llegado; un tonto de remate que aspira a la mano de la chica romántica; un marido celoso y una pobre mujer víctima de los celos de su marido;

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Otra escena de "La Luna en el pozo".

★

y una señora anciana—la madre del calavera—que es la bondad misma, siempre dispuesta a perdonarlo todo, a suavizarlo todo y a buscar la reconciliación entre los querellantes. Les aseguro que es un verdadero encanto esta señora.

Durante los tres actos asistimos al proceso sentimental de la muchacha que se aburre; a la conquista que hace en el espíritu del escritor y calavera, cuyos éxitos literarios deben ser una soberana mentira, pues a juzgar por un capítulo íntegro de sus novelas que nos espetan en escena, gracias a la memoria prodigiosa de la protagonista, no llega a la categoría de uno de esos cronistas sociales centroamericanos para quienes todas las novias son bellísimas y todos los niños recién nacidos son robustos.

Y bueno, ya no hay más que decir de «La luna en el pozo». El calavera creo que se queda en el pueblo—digo creo porque el aburrimiento del lugar, tan fielmente trasmitido, se me ganó en el alma y me marché antes del tercer acto—; supongo que se casará con la chica, como Dios manda, y tendrá que aguantar a la tía solterona, al amigo parrandero y a toda la parentela hasta el fin de sus días. Pobre muchacho, con lo bien que le iba en Buenos Aires, donde tenía tan sonados éxitos literarios!

«El amor que pasa», «Los mirasoles»... etc.

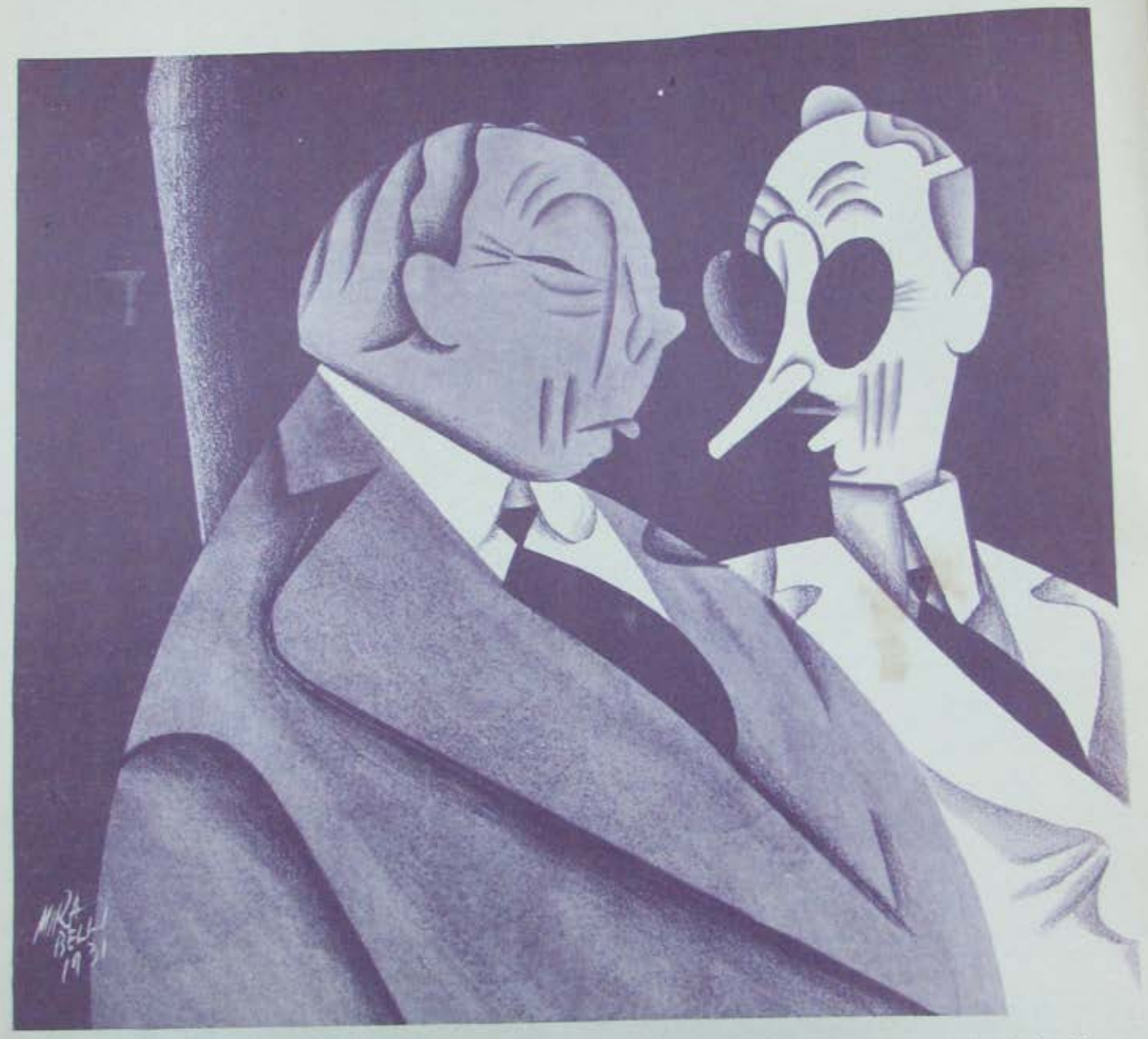
Y con esta deliciosa comedia han hecho debutar a Evita Franco en el Ateneo. ¿Hasta cuando seguirán sacrificando a esta actriz que es toda una esperanza del teatro argentino? ¿Es posible que quienes la tienen en sus manos no adviertan que hay en ella pasta para empresas más altas? ¿No es penoso comprobar que aquí, entre nosotros, cuando asoma algo con buenas perspectivas no sabemos hacer otra cosa que malograrlo? Después de haber visto a esta encantadora comedianta en «El pato silvestre» y en «La comedia de la felicidad»—piezas extranjeras ambas—cómo es posible que haya alguien tan ciego que no comprenda cuál debe ser su camino?

¡Pobre Evita Franco! Otro año más en el pozo, con luna o sin ella; haciendo nenas tilingas y señoritas cursis! Porque, no nos ilusionemos con lo de «Marius». En cuanto baje del cartel, ya la estará esperando una serie de tonterías «made in casa» para complacencia de las señoras gordas, de las niñas góticas y de los autores que atentan contra sus extraordinarias cualidades de actriz nacida para mejores destinos.

ARTURO ROMAY

Una escena de la misma obra.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Sr. JULIO SANCHEZ GARDEL
y el Dr. PEDRO E. PICO

Las Nuevas Autoridades de la Sociedad Argentina de Autores

★

CARICATURAS DE MIRABELLI

★ *El 14 de Marzo próximo pasado la Sociedad Argentina de Autores procedió en Asamblea ordinaria a la renovación de su mesa directiva. Resultaron electos para el cargo de presidente Don Julio Sánchez Gardel, vice-presidente el Doctor Carlos Damel, secretario Enrique Gustavino y tesorero el Doctor Pedro Pico.*

La designación de Julio Sánchez Gardel, ha sido recibida con general beneplácito por los autores de la antigua entidad, pues su larga y eficiente actuación en el desenvolvimiento de la vida teatral argentina, hacen esperar de sus conocimientos una brillante acción societaria.

Es ésta la quinta vez que el autor de «La montaña de las brujas» asume la responsabilidad de tan importante cargo, hecho que revela la confianza que siempre han depositado en él los miembros de la S. A. D. A.

En efecto, cada presidencia de Sánchez Gardel ha servido para poner en evidencia su clara visión sobre los asuntos de teatro y su energía sin desfallecimientos para encarar la defensa del autor, tan menoscabado en sus fueros, por incomprensión, en algunos casos, y por rapacidad en otros. Podríamos recordar en abono de cuanto decimos, su reorganización administrativa de la presidencia anterior y las diversas medidas tendientes a colocar a la Sociedad de Autores en su verdadero plano intelectual. La labor de Sánchez Gardel ha sido ímproba. No solo le debe dicha entidad sus mejores energías y su entusiasmo más cálido y sincero, como miembro de la mesa directiva, sino también su aporte como escritor de elevadas miras, que supo mantener sin claudicar, ni hacer concesiones, una línea invariable de decoro artístico. Con renovada fé y con idénticos bríos juveniles de años atrás, vuelve hoy a ocupar ese importante cargo, desde el cual a buen seguro, dejará sentado definitivamente a cuanto llega su afecto por la Sociedad Argentina de Autores, a la que consagró su vida entera.

El doctor Carlos Damel, vice-presidente, ha desempeñado en otras oportunidades puestos de responsabilidad en la C. D. Podría recordarse su brillante actuación en la Tesorería, a cuyo frente estuvo en momentos difíciles, que supo salvar con espíritu de sacrificio y tesonera labor. Constituye dentro de la Sociedad una de sus figuras de más prestigio. Su elección como vice-presidente asegura para el período que ha sido nombrado una época rica en iniciativas.

Del doctor Pedro Pico, a cuyo cargo corre la tesorería, no cabe sino el elogio anticipado pues ya antes de ocupar ese puesto se conocen sus proyectos tendientes a dotar a la S. A. D. A. de una administración perfecta, que satisfaga ampliamente las exigencias de sus asociados. Por otra parte sus prestigiosos antecedentes, hacen esperar una brillante acción societaria.

La Sociedad Argentina de Autores, se inicia con sus nuevas autoridades en una era de progreso, que muy pronto reflejará sus frutos en beneficio de la escena autóctona.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

★

Kay Francis, actriz recientemente contratada por la Metro-Goldwyn-Mayer, cuya personalidad es una de las más hondamente sugestivas de la pantalla.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LOS DRAMATURGOS Y LA LITERATURA

★

POR
S. PONDAL RIOS

★

★ En el artículo «Los jóvenes literatos y el teatro» publicado en el segundo número de «Mórgan», hay algunos indicios de que el señor Samuel Eichelbaum quiere demostrar:

1º. Que algunos jóvenes escritores argentinos están convencidos de la inferioridad del teatro con relación a los demás géneros literarios.

Esta es una sospecha que puede tener fundamento. Pero en el caso de que algunos escritores opinen que el teatro es una manifestación artística inferior, y aun estando en lo cierto, ello solo demostraría que no tienen vocación teatral. Es la vocación la que determina las preferencias. Faltando aquella en algunos escritores, es mejor no hacerlos cambiar de opinión. De otro modo se correría el riesgo de que se sumaran a la lista de malos autores nacionales. Y ya hay bastante.

2º. Que, por considerar al teatro una manifestación artística inferior, los jóvenes escritores argentinos desprecian a los autores nacionales.

Esto ya es una calumnia. A nadie se le ha ocurrido la irreverencia de afirmar que los autores nacionales son malos en razón de que el teatro no tiene categoría artística. Hablando del teatro, así, en general, nada menos que en relación a las altas expresiones espirituales; hablando del Teatro, con mayúscula, como expresión artística, no es posible ni acordarse de los autores nacionales. llo significaría una irrespetuosidad para con Shakespeare, Sófocles, Esquilo y Moliere.

Considerándola desde otro punto de vista, esta calumnia se convierte en zalamería. ¿Por qué adular a los jóvenes escritores dando a entender que son los únicos que desprecian el teatro nacional? Creer que por el solo hecho de no ser escritor ni joven se carece de buen gusto, es cometer una injusticia contra las otras profesiones y contra la ancianidad. Además, es exagerado el elogio de suponer que tienen buen gusto todos los escritores jóvenes.

3º. Que los escritores jóvenes, a pesar de coincidir con los dramaturgos bien intencionados en despreciar al teatro nacional, son enemigos de éstos y del teatro porque acarician la minúscula ambición de incorporarse a él con el aporte innoble de un sainete o de una comedia.

En cuanto a la innobleza del sainete, no ya de la comedia, es evidente que se trata de la opinión de un dramaturgo. Yo, por mi parte, creo que un buen sainete es superior a un mal drama por la misma razón que, aunque lo segundo señale entre nosotros un deseo de superación musical, es preferible un buen tango a una mala ópera. En arte no bastan las intenciones. Tampoco la justicia humana pena la intención de delinquir. Solo la justicia divina, en su infinita sabiduría, premia y castiga los buenos y malos propósitos de los hombres.

En lo referente a que cada escritor joven desea estrenar un sainete, nada se le puede reprochar hasta que no lo estrene, y siempre que resulte malo. En ese caso, solo se le

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

podrá acusar de ser un mal sainetero. Pero el señor Eichelbaum considera que el solo deseo de estrenar un sainete es índice de inferioridad intelectual. Cedo la defensa del sainete a Bragaglia. Sin embargo, aun colocándose en el antojadizo punto de vista del señor Eichelbaum, un buen novelista puede escribir sainetes y aun desarrollar actividades más repugnantes todavía, sin que nadie cometa la torpeza de afirmar que, por eso, sus novelas carecen de valor. Juzgar de manera contraria sería tan arbitrario como si yo, que desconozco la obra teatral del señor Eichelbaum, afirmara que es un pésimo dramaturgo basándome en que el artículo que comento demuestra que es un mal escritor.

4°. Que al llamar «engrupidos» a los autores, los literatos confiesan su exigua probidad estética y su evidente incapacidad creadora.

No es exacto. Se les llama «analfabetos». Pero aunque así fuera, aunque los escritores usaran el término lunfardo, ¿qué tiene que ver ésto con la incapacidad de creación? Si es broma, confesemos que algunos dramaturgos tienen realmente temperamento trágico: son tristes hasta cuando hacen chistes. Ahora, si es charada, esperemos la solución.

Con respecto a lo de «exigua probidad estética» cabe preguntar que sentido quiere dar el señor Eichelbaum a esa acusación. ¿Poca dedicación al estudio? Ni el más engrupido, quiero decir, ni el más engreído de los autores puede negar que, en nuestro país, la generalidad de los autores teatrales es menos culta que la de los literatos. ¿Falta de autocrítica? Conviene recordar que el escritor, en nuestro país, escribe por escribir. Ningún literato joven vive de sus obras. Si el libro diese dinero, como las obras teatrales, quizá las urgencias económicas obligasen a algunos escritores a hacerse concesiones, como sucede frecuentemente con los autores. ¿Falta de honradez artística? El señor Eichelbaum olvida que ningún escritor jóven fué expulsado de ninguna sociedad por haber sido acusado de plagiario.

5°. Que todo lo cual anticipa el juicio definitivamente adverso que merecerá la producción de los escritores jóvenes.

Si el señor Eichelbaum afirmara todo lo contrario, es decir, que la mayoría de los llamados neosensibles dejarán obras geniales, su juicio sería igualmente ingenuo. ¿Cómo es posible predecir lo que dará o no una generación de literatos que aun no ha cumplido treinta años? Si el señor Eichelbaum sabe a ciencia cierta que, dentro de veinte años, será despreciada una obra que se está por hacer; si el señor Eichelbaum puede predecir científicamente la producción y valorización de manifestaciones tan abstractas y complejas como son las espirituales, entonces es imperdonable que los metereólogos, con aparatos y todo, se equivoquen en simples pronósticos de lluvias.

6°. Que las letras argentinas y el teatro argentino necesitan de gente que trabaje seriamente.

Confieso lealmente que ésta es la única afirmación del artículo que no me ha sorprendido. También confieso lealmente que me habría sorprendido si el señor Eichelbaum hubiera dicho lo contrario. Estoy completamente de acuerdo en que la literatura y la escena argentina necesitan de gente que trabaje seriamente. Sí señor. Y también la chilena y la francesa y la portorriqueña.

Pero es lamentable que alguna gente de teatro ignore, entre otras cosas, que esa exigencia de seriedad ha sido uno de los aspectos del movimiento vanguardista. Hasta los críticos de arte están enterados de que ese movimiento proclamó con el ejemplo la necesidad de suplantar por el esfuerzo del trabajo la clásica y cómoda solicitud que los poetas, en el momento de pulsar la lira, elevaban a las musas rogándoles que no los abandonaran en el grave trance de tener que improvisar.

Es verdad que si ahora se hace, como lo exigen los enemigos fisiológicos de toda renovación, un balance definitivo de la obra de los neosensibles, el resultado será pobre. Pero no hay que olvidar que éstos no han cumplido aun la mitad de los años que dura normalmente la vida de un hombre. Pedir que se haga ahora el balance total de sus obras, es confesar que se alienta la poco cordial esperanza de que todos los neosensibles se mueran de un momento a otro. También nos oponemos a la condescendencia de que se nos juzgue por los propósitos. Solo pedimos, solo exigimos que se nos dé tiempo, el tiempo que se ha acordado a todos los demás. Si, entonces, a pesar de toda nuestra buena voluntad, fracasamos, aceptaremos que se nos acuse de ineptitud. No tendremos la cómoda disculpa de alegar que debimos luchar contra el gusto del público, contra los empresarios y contra los cómicos.

Por otra parte, ya hemos limpiado a la Argentina, al gusto de todos nuestros compatriotas que merecían superarse, de cisnes, lagos, góndolas y lunas.

Y eso es más que una intención. Ya es una realidad, el necesario hecho de demoler el edificio viejo para limpiar el terreno, el terreno donde ya se ha comenzado a construir. Lo absurdo es que sea necesario recordar que a un edificio no se lo puede juzgar por los cimientos. Menos mal que, con ello, se reconoce tácitamente que los cimientos ya están echados.

Ojalá los autores teatrales puedan decir pronto otro tanto. Ojalá los pocos buenos autores teatrales, a quienes es redundante decir que respetamos, inicien pronto en el teatro argentino un movimiento de renovación tan potente, tan fervoroso y, ésto es lo más importante, tan triunfador.

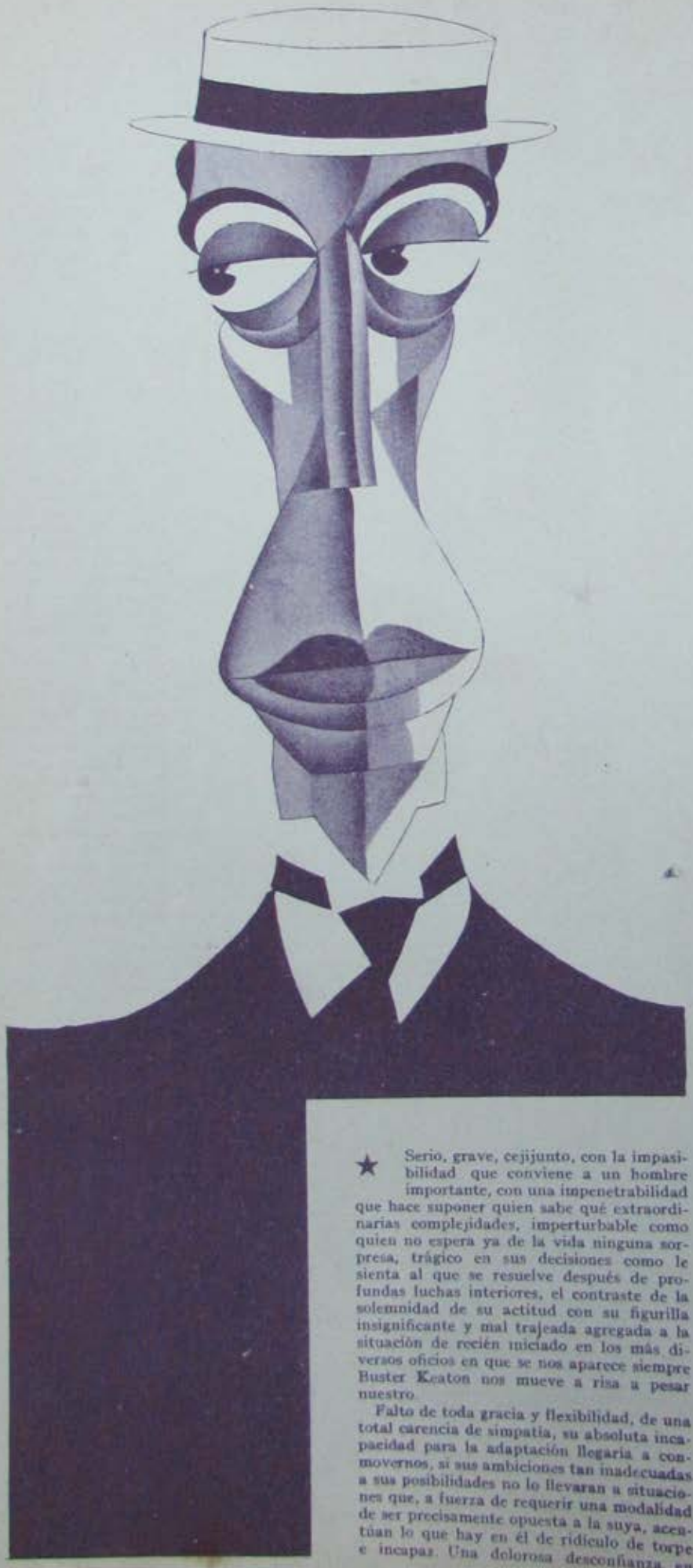
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

BUSTER KEATON

☆

POR THABER

★



★ Serio, grave, cejijunto, con la impasibilidad que conviene a un hombre importante, con una impenetrabilidad que hace suponer quien sabe qué extraordinarias complejidades, imperturbable como quien no espera ya de la vida ninguna sorpresa, trágico en sus decisiones como le sienta al que se resuelve después de profundas luchas interiores, el contraste de la solemnidad de su actitud con su figurilla insignificante y mal trajeada agregada a la situación de recién iniciado en los más diversos oficios en que se nos aparece siempre Buster Keaton nos mueve a risa a pesar nuestro.

Falto de toda gracia y flexibilidad, de una total carencia de simpatía, su absoluta incapacidad para la adaptación llegaría a conmovernos, si sus ambiciones tan inadecuadas a sus posibilidades no lo llevaran a situaciones que, a fuerza de requerir una modalidad de ser precisamente opuesta a la suya, acentúan lo que hay en él de ridículo de torpe e incapaz. Una dolorosa desconfianza en sí mismo, una anticipada conciencia de su fracaso y la falta de una palabra alentadora que lo estimule lo han mantenido en una aplastante inactividad en la edad en que todos se preparan para la lucha.

Pero le llega lógicamente el momento de medirse: o bien se enamora y la conquista, de la bien amada le obliga a hacer méritos o bien ha de disputársela a un rival brillantemente dotado, o ha de casarse forzosamente a corto plazo a riezgo de quedar desheredado para siempre; es entonces cuando la tragedia de su incapacidad se le mete por los ojos con carácterres pavorosos.

El contraste de su actividad angustiosa y febril con la tranquilidad apacible y sin esfuerzo de sus compañeros de tarea, capacitados por largos años de aprendisaje gradual, aumentan su amargura hacen más intensa su depresión. Sin embargo, atormentado por la conciencia del ridículo lo vemos fingir despreocupación, indiferencia, seguridad, soltura, naturalidad, arrojo cuando más lo suponemos aplastado por la conciencia de su nulidad, amargado por dificultades que no podrá superar, convencido de su absoluta ıentitud para la elaboración, consciente del peligro y seguro de su total incapacidad para eludirlo.

Cuando Buster Keaton se sueña a su mismo su fantasía lo muestra realizado: triunfador acostumbrado al éxito, jugador arriesgado, calculador y frío. Ingenioso, oportuno, hábil, un tanto quijotezco pero siempre sobrio y con absoluto dominio de sí mismo. Personaje de gran categoría social con su tiempo medido y distribuido en tareas infinitas y trascendentales.

Y en la realidad; originalidades sin fundamento, extravagancias sin justificación, gravedad sin objeto, sugestión de personalidad, simulación de profundidad pose de hombre importante. Acaso nadie como Buster Keaton sepa arrancarnos una carcajada tan compleja.

A punto de conmovernos por la comprensión de todos los factores, que lo determinan y dispuestos ya a una emoción en que peligraría la comicidad, Buster Keaton sabe llamar a tiempo con una buena sacudida a nuestro sentido de lo cómico ya casi adormecido y llevarnos a la observación del contraste evidente chocante y risible.

Y al reírnos de él nos reímos también de nuestra sensibilidad flojona inconsecuente y falto de integridad.

Y hemos de confesarnos que, si Buster Keaton nos hubiera abandonado a nosotros mismos, el pobre diablo que él hace en la pantalla el tipo negativo, inapto y simulador de cuya influencia nos empeñamos en apartarnos siempre por considerarla enfermiza y malsana, frente a quien hemos logrado reaccionar con dolor pero con firmeza; el desgraciado bien catalogado ya por nosotros, de quien nos considerábamos tan defendidos, a poco nos arranca lágrimas de enternecimiento. Y al comprender nuestra contradicción, al ponernos en oppsición con nosotros mismos Buster Keaton nos obliga a una revalorización de nuestras conclusiones que por cierto no esperábamos de una comedia cinematográfica, de allí qué ellas interrumpan la espontaneidad de nuestro juicio y nos dejen algún tiempo extrañamente perturbados.

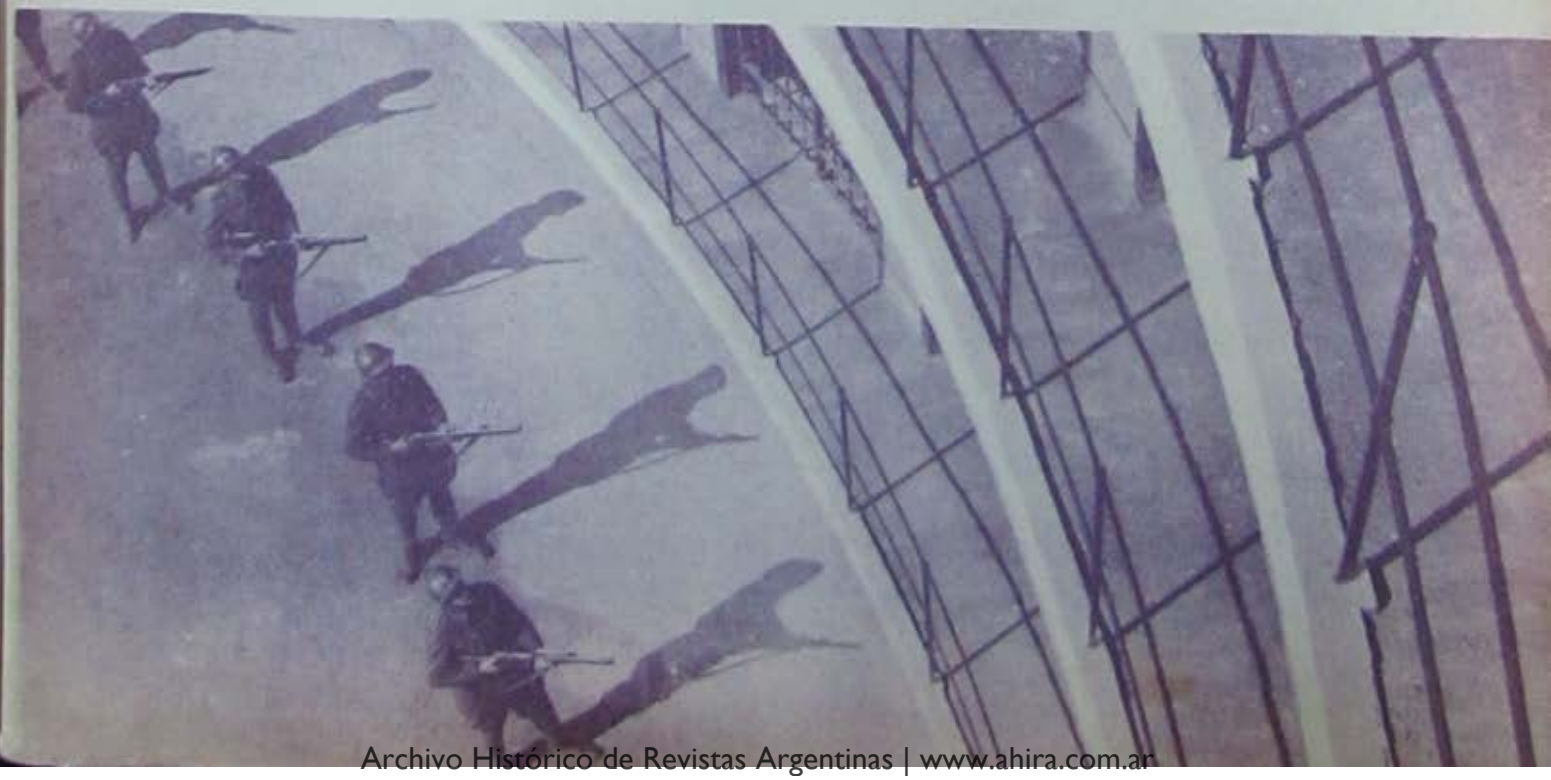
☆

CARICATURA DE ANDRES GUEVARA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

UNA PRODUCCION RUSA

Henri Barbusse, — autor de «Le feu» y maestro espiritual de esa nueva generación europea, que ha asido definitivamente la mano del camarada proletario, agrupándose con él, debajo de una misma bandera roja — ha escrito un argumento, realizado cinematográficamente en la Unión Soviética, por Alexis Room. Gabriela Schisnewa, Kurt Gurniak y Max Strauch, interpretan admirablemente los papeles centrales. En la obra de Barbusse, todo es vida. Vida intensa, humana, que en su simplicidad maravillosa, sobrecoge al espectador unas veces, y le obliga otras, a odiar el régimen injusto...



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"San Vicente", Córdoba - Museo Nacional.

EL PINTOR PEDONE

★ Entre los pintores de reconocidos méritos que tiene el arte argentino, se encuentra Antonio Pedone. La cualidad predominante de este artista es un sutil sentido del color; las otras actitudes plásticas tienen para él un lugar secundario. No busca realizar cuadros de gran composición, ni temas sentimentales; es pintor, nada más que pintor. Sus obras revelan, por eso, una gran seguridad técnica. A través de su ardua labor se nota la evolución ascendente de una definida personalidad artística. Por el noble camino de la sinceridad ha buscado en todo momento no parecerse a nadie; de esta manera la luz se le ha entregado desnuda con toda el amplia riqueza de sus matices. Este es el fruto de un trabajo constante, de una disciplina comprobada a cada instante. Una vez oimos decir de un joven de una gran sensibilidad, pero que era la pereza en persona: este muchacho aunque no haga nada nunca no por eso dejará de ser un gran artista. Este ocio disolvente a la esterilidad completa. Al arte surge de una atenta vigilancia de la personalidad, de una labor ferviente en la cual a cada rato el artista se propone a sí mismo problemas plásticos a resolver. Generalmente el artista plástico

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

★

soporta sugestiones que hacen desviar su personalidad hacia expresiones que no son precisamente la artística. De aquí resultan los escultores con oratoria, los pintores sentimentales, los coloristas líricos de pacotilla. La pintura es equilibrio de líneas y armonía de colores. Este axioma debe regir la creación y el trabajo de todas las demostraciones pictóricas. El pintor debe comprender que el primer deber de su arte es construir armonizando. Los pintores del Renacimiento no tenían otro sentido del arte; pero en ellos el sensualismo de la vida predominaba sobre la creación plástica.

Nada hay que perturbe esta clara visión del arte que posee Pedone. Pudo haberse detenido un instante ante Segantini y soportar su influencia; pero en seguida su propia intensidad personal le hizo comprender que el estilo de un artista es el acento que surge de la ordenación original de los elementos plásticos. Y así realice paisajes como «Las lomas» o construya naturalezas muertas como «El bodegón» siempre se notará en sus trabajos ese decidido afán de respeto hacia la verdad artística extraída de la realidad natural. Y ya pinte una cala, una fruta, un espárrago, una cabra o una loma o un pescado, nótase que todo ello ha sido observado en su más íntima vibración de matices con paciente asiduidad con que un laboratorista maneja su microscopio. Cuéntase que Cezanna se torturaba ante las frutas naturales que cambiaban de color de un día para otro haciendo muy difícil la prosecución de su labor cotidiana cuando trataba de pintarlas. Se le ocurrió mandarse fabricar una porción de frutas de maderas que coloreadas convenientemente tuviera siempre un matiz inalterables. Pero, después de un tiempo cayó en la cuenta que también esas cambiaban de color. Desde el punto de vista del colorido las cosas naturales tienen un momento culminante en el cual se ofrecen con mayor riqueza de matices al artista. Pedone sabe captar este momento; es por eso que sus cuadros tienen una brillante factura.

Pedone es un artista joven ante el cual se presenta un gran porvenir. Desde algunos años a esta parte su labor ha sido distinguida por recompensas oficiales. Esta circunstancia no ha influido un ápice sobre la activa labor del pintor que siempre anda en busca de temas mayores que le ofrezcan oportunidades de resolver su paleta en nuevas variaciones de matices. A través del conocimiento de las diversas escuelas y librándose de la influencia no asimilada que los grandes pintores pueden ejercer sobre las jóvenes personalidad, él realiza su obra. La naturaleza le ofrece los temas que su sensibilidad reconstruye para el arte con toda la habilidad técnica de que es capaz. Así ha trabajado siempre desde aquel tiempo que desde un rincón de su Córdoba mandaba aquel paisaje puntillista obtuviera una distinción en un salón anual hasta esta última vez en que una naturaleza muerta obtuviera el alta distinción que puede aspirar un artista argentino. Pedone animalista, paisajista ha demostrado en todo momento poseer las cualidades de una consumado artista para quien su actitud frente a la vida le permitirá encontrar nuevos temas para su personalidad en constante evolución. Y al hablar de evolución nos referimos a lo que una personalidad de un artista puede conquistar en un camino recto sin dejarse seducir por las instigaciones de lo novedosos que ha hecho fracasar tantas buenas personalidades.

★

"Naturaleza Muerta" - Primer Premio Salón Nacional, Año 1930.

"El Monton Celeste" - Museo Municipal de Rosario.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL ACTUAL TEATRO ITALIANO EN LINEAS GENERALES

★

POR GHERARDO GHERARDI

★

ESPECIAL PARA "MASCARAS"

★

"Campo de Mayo" - El Emperador, (Memo Benassi).

★

Gherardo Gherardi, corresponsal de "Máscaras" en Italia, es uno de los escritores de la nueva generación, que ha logrado imponerse a la consideración de la crítica y el público, por sus producciones teatrales y sus brillantes artículos periodísticos. Desempeña actualmente el cargo de jefe de redacción en "Il resto del Carlino", el diario más importante de Bolonia. Recientemente ha estrenado una comedia con gran éxito. En "Máscaras" se ocupará de todas las novedades de importancia que se produzcan en la península.

★ La situación general del teatro de prosa en Italia no difiere substancialmente de aquella de los otros países europeos. Las mismas causas que influyen sobre el carácter del teatro en Francia, en Hungría, en Alemania y en España, hacen asumir al teatro de prosa en Italia ese carácter de provisorio, de incierto y de oscilante, que alcanza también a la producción de América del Norte.

Un ilustre crítico italiano, Silvio D'Amico, hablando recientemente en una revista literaria sobre las causas de la crisis del teatro en Italia, llega a la conclusión que se trata de una crisis de ingenio, en el sentido de que autores, actores, empresarios, «metteurs en scène» y directores, no han encontrado todavía el filón espiritual, del cual se pueda extraer el material artístico apropiado a nuestra época, que en substancia no aparece debidamente representada en el arte.

Se podría responder al ilustre crítico, haciéndole observar que cada época tiene el arte que debe tener y que si la marea alta de este arte no ha surgido todavía, la culpa no debe achacarse sino a la luna, la cual no ha definido por los cielos los cuartos regulares que se esperan.

En definitiva parece que los críticos de todo el mundo se lamentan por la falta de un Shakespeare. Ahora nadie osaría afirmar que Shakespeare vive, pero sería entretanto muy risueño afirmar que donde no está Shakespeare no hay teatro. Con este criterio no existiría arte en el mundo, porque Velazquez ha muerto, porque Leopardi también ha muerto y porque Miguel Angel no respira el aire de este mundo. Y sin embargo, no hay intento de arte que no de sus relámpagos geniales, no hay año que no revele un generoso esfuerzo hacia la belleza. Más aún, si el ilustre crítico observa en torno, con los ojos desarmados de los lentes del oficio, no tardará en advertir que en Italia, todas las artes y el teatro particularmente, han conseguido una madurez que se buscaría en vano en otras naciones, en muchas de las cuales formas y modos se han cristalizado en viejas expresiones de pre-guerra.

Mientras tanto es italiano el movimiento pirandelliano que ha tenido ecos y consenso en todo el mundo. Ahora es inútil esperar de Luis Pirandello más de aquello que ha dado. El, ha dicho indudablemente una palabra que no se borrará de la historia del teatro. El solo hecho que su arte haya dejado tan profundos surcos en la joven generación que cultiva en Italia la literatura teatral, demuestra que no fué vana su palabra y que se pueden esperar nuevos horizontes.

En el campo de la escenografía, hacia la cual parece que todo el ingenio de nuestras generaciones fuera a estrellarse o perderse en efímeros ensayos, Italia no se encuentra en el último lugar. La obra tenaz e inteligente de Anton Giulio Bragaglia, que es un director modernísimo y audaz, está a punto de demostrar que también en este campo se ha hecho mucho y mucho se puede hacer.

En el plano de los intérpretes, dejando de lado a la gloriosa figura de Ermete Zacconi y a Ruggero Ruggeri uno de los actores más personales del mundo, contamos con artistas jóvenes y una media docena de buenas compañías que pueden sostener cualquier parangón y presentarse ante los públicos más inteligentes. Deliberadamente, no incluyo a Tatiana Pavlova, cuyos espectáculos de arte han constituido todo un suceso, a la cual a pesar de su origen y de abrevar en fuentes de inspiración rusa, se la puede considerar como actriz italianísima.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

COMPAÑÍAS MODERNAS

Entre las compañías que se destacan merece citarse en primer término la de Dario Niccodemi, que conserva a pesar de haberse retirado a la vida privada Vera Vergani, una neta supremacia por las nuevas figuras que la integran.

Entre éstas descuella Elsa Merlini, la joven actriz que ha logrado en pocos años colocarse entre las figuras de más relieve de nuestro teatro. Joven, hemos dicho, dotada de una fina sensibilidad, con aptitudes tanto para lo cómico como para lo dramático y ductil a todas las exigencias del arte. Elsa Merlini une a sus méritos personales un prodigioso ascendiente artístico: en cualquier aspecto que se muestre ella conquista un suceso. Dueña de sus medios de expresión y consciente de cumplir una misión nobilísima y difícil adquiere en escena una maravillosa desenvoltura que es fruto de una severa disciplina y no obra de la audacia o la improvisación, como pudiera creerse.

Con ella recitan Luis Cimara y Sergio Tofano. Luis Cimara es bien conocido por los públicos de Italia y América como uno de los más elegante, sensibles y delicados primeros actores del arte moderno. Espontáneo; sin afectación, rehuye invariablemente todos aquellos efectos que pueden hacerlo caer en el histrionismo. No puede recitar sino aquello que es ágil e inmediato. Su comicidad es contenida y sobria, de un estilo superior. Su dramaticidad es humana y profunda. Una sola vez Luis Cimara se encontró en una situación difícil: fué cuando tuvo que recitar versos de D'Annunzio. Es necesario conocer bien la sensibilidad de Cimara para tener noción de los contornos cómicos que adquiría tal acontecimiento. El gran poeta, no es ciertamente el más indicado para servir como ejemplo de simplicidad. Cimara tiene el corazón en los labios. D'Annunzio tiene el corazón en las palabras. No se podían entender. Cimara declaró a su director que antes que recitar versos cambiaba de oficio. Y retornó a su arte, dulce y sutil, hecha de vibraciones modernas y exenta de artificios líricos.

La poesía de Cimara reside en la verdad. Para darse cuenta de ésto basta verlo en «Un hombre» de Savoir para comprender que efectos de estilización y de penetración poética puede alcanzar, valiéndose de medios de una sencillez sorprendente. En otras palabras, si yo quisiera dar a Cimara una familia estética entre los actores, le nombraría inmediatamente como padre a Ferruccio Benini.

Sergio Tofano es una de las figuras más características de nuestro teatro. Genial y personalísimo, asumiendo la dirección de su compañía en ausencia de Niccodemi, ha logrado darle rumbos propios. Hermano espiritual de Luis Cimara y de Elsa Merlini, a los cuales está ligado por una notable afinidad de gustos, cada representación se transforma bajo su égida en un milagro de finera y armonía. La composición general se colora de tonos armoniosos, delicados y vivos. Una comedia representada por esta compañía podría parecer irreconocible para quien la haya visto a través de otra interpretación. Las mejores obras italianas y extrangeras son puestas en escena por esta compañía con una precisión, un brio y una elegancia en el decorado y moblaje, que pareceria imposible a quien piense que dicho conjunto se ve obligado a recorrer toda Italia para poder mantenerse.

Un estreno por la compañía de Niccodemi es siempre un verdadero acontecimiento artístico. Podríamos recordar a este respecto un caso poco frecuente en la historia del teatro. Hace pocas noches, en Torino, las carteleras de la compañía anunciaban una novedad. El título: «Ti sognavo così». Autor: Pedro Mazzolotti, un joven que se ha especializado en comediolas alegres, toda «verve», de diálogos ágiles y de un cierto

—Pero, yo lo tengo a este prusiano! (Acto III)

Italia Vitaliani y Memo Benassi.

—Vamos! (Acto III).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"Fouché" (E. Biliotti).

"Regnaud" (I. Pirani).

"Carnot" (C. Duse).

"Labedoyère" (F. Scelzo)

humorismo cáustico. Comedias, diremos, a la manera francesa. Mazzolotti es torinés y la compañía Niccodemi, en Torino, es sencillamente adorada. Para aquella noche se habían vendido localidades por valor de veinte mil liras. Pero ocurrió el caso que cuando llegó el público al teatro las puertas estaban cerradas. Un aviso notificaba a la gente que el espectáculo estaba suspendido y que el público podía retirar su dinero en boletería. ¿Qué había ocurrido? — Simplemente ésto: Pedro Mazzolotti, que desde tiempo atrás venía sufriendo por esta su comedia, había llegado al punto máximo de la soportación. El día del ensayo general, vale decir en la tarde anterior a la primera representación, se presentó a la compañía advirtiendo a sus componentes que había roto el libreto y que su comedia no se representaría más. De frente a una crisis estética no había nada que objetar. Mientras tanto era demasiado tarde para montar otro espectáculo, siendo por otra parte costumbre de la compañía no improvisar representaciones. El lector puede meditar sobre la gravedad de una crisis estética que echa por tierra una entrada de veinte mil liras, sobre el estado de ánimo de esos artistas que se ven obligados a no recitar y sobre las charlas del público que no entiende y no entenderá jamás como se puede volver atrás después de haber llegado hasta ese punto...

Todo porque la compañía Niccodemi causa miedo... Miedo a los autores... Lo sabe el que suscribe, quien mientras escribe esta crónica tiene en ensayo una comedia y no puede esperar romper el libreto como Mazzolotti, porque Tofano le ha informado que lo tiene en la caja fuerte y que solo lo entregará al apuntador en el momento oportuno.

Otra compañía que a la par del conjunto de Niccodemi hace honor al teatro italiano es la compañía Lupi-Borboni-Pescatori.

Paola Borboni no tiene necesidad de presentación. Los teatros americanos la conocen y la aplaudieron junto a Falconi, en más de una interpretación brillante y personal.

En Italia su nombre resuena como una de las más importantes expresiones del teatro nacional. Paola Borboni es bellísima. Joven y bella, elegante e inteligente, nos parece que nada puede desear del destino, tanto más que todas esas hermosas cualidades, podrían trastornar a cualquier artista que no tuviera como ella una voluntad y una conciencia artística, que la Borboni posee en grado máximo.

Estas compañías son la flor del teatro italiano.

OBRAS DE TEATRO.

En producciones la temporada no es muy rica. Primeramente se debe considerar que los mejores autores nuestros se hallan sumidos en esa especie de letargo que interrumpe la vida de todos los animales que han trabajado mucho. Luis Pirandello duerme en gira por el mundo. Rosso de San Secondo duerme, maquinando en el alma una crisis estética, de la cual nacerá quizá la obra definitiva de su genio inquieto. Luis Chiarelli duerme sobre su caballete de pintor. Este escritor se ha dedicado a la pintura y todos lo admiran, especialmente los comediógrafos, que esperan en esa forma perder un temible competidor. Gino Rocca duerme sobre su premio literario por la novela «Los últimos serán los primeros» y sobre sus cargas políticas. Fausto María Martini que ganó sin saberlo un primer premio en Chile — en un concurso donde un audaz «escritor» presentó traducida su obra «Il fiore sotto gli occhi» como original — duerme sobre nuevas esperanzas literarias. La literatura, la pintura parecen el más deseado reposo de los hombres de teatro. El que suscribe no tiene ninguna sensibilidad por la pintura y la literatura pura no lo atrae... Es por eso que reposa... escribiendo comedias. Una se está representando en Torino: «Ciurilo dagli occhi di fuoco», la otra la tiene en estudio Ruggero Ruggeri: «Diogene» y la otra está en el telar: «Ombre cinesi».

El acontecimiento más importante del año teatral es sin duda alguna «Campo di Maggio» de Giovacchino Forzano, el autor de todos los dramas que se han escrito en estos últimos tiempos sobre la revolución francesa y sus consecuencias. Hemos llegado a los últimos parlamentos imperiales de Napoleón Bonaparte. «Campo de Mayo» ha sido representado por la compañía Za-Bum, de la cual no he hablado en párrafos anteriores, porque no se trata de una compañía organizada como los elencos corrientes. La compañía Za-Bum, no tiene repertorio. Tiene la costumbre de representar una sola obra, elegir los artistas que más se adaptan a los respectivos roles y con una gran reclame anticipada desenvuelve luego una «tournée» por toda Italia. Así ha representado «La silla N°. 13», comedia americana, «El proceso de Mary Duggan», «Broadway» y ahora «Campo de Mayo», producción italiana que supera a todas las anteriores, sino por el tema por la forma como ha sido «lanzada». Con carteles fijadas en las ciudades varios días antes de la llegada de la compañía dicen así:

«ZA-BUM — «CAMPO DE MAYO».— DOS CARROS FERROVIARIOS — 104 QUINTALES DE MATERIAL ESCENICO!!».

El público hace como los peces: se detiene cuando ve luz. Y el teatro se llena por un público electrizado, que termina por aplaudir entusiastamente. Con ésto no quiero significar que «Campo de Mayo» no tenga méritos Giovacchino Forzano no es un autor que tenga preocupaciones de arte. Para él, lo más esencial es hacer obras que reclamen la atención y el interés del público. En este órden de cosas puede vanagloriarse de su infalibilidad, que con frecuencia hace palidecer a sus colegas.

«Campo de Mayo» nos muestra a Napoleón en el último período de su gloria, a punto de apagarse para siempre su buena estrella. El argumento gusta a los italianos, que tienen desde tiempo inmemorial un culto por Napoleón. Giovacchino Forzano ha encontrado materia para una «piéce a succés». En el desarrollo intervienen cien personajes.

Pero repito, no estamos todavía en el auge de la temporada. En próxima correspondencia los tendré al corriente de todas las novedades.

"Giuseppe" (U. Stefani)

"Luciano" (G. Tempestini).

"Davout" (E. Rinaldi).

"Garax" (G. Hillas).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La juvenil y graciosa Lillian Bond, reciente y significativa adquisición de la Metro-Goldwyn-Mayer.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LOS BAILES NEGROS

★

☆ En el baile el hombre ha develado su intento de hacer artística y visible, la gracia que duerme en los ademanes y los gestos. La ponderación del cuerpo humano, que encuentra su substractum en la pintura del desnudo (y especialmente en el femenino), a causa de su gran abundancia de escorzos), llevada a un terreno más perecedero, donde la percepción de la belleza es más inmediata, y ya libre de lo meramente natural, por sujección a una medida, es el baile.

Todas las épocas han exaltado por medio de la danza, la inmanencia del espíritu del hombre aún en el complejo corporal. Gavotas y Pavanas, dijeron con palabra ya marchita, una concepción grave y delicada de la vida. La autocontemplación se exaltó en el «vals», de sentido narcicista intenso. Mientras tanto los negros, cuyas danzas recién conocemos, sucumbían, sin prejuicios, ni concepciones complicadas del universo, a una exaltación mística, de su cuerpo. Vehículo inmediato de su existencia, experiencia cercana y no por eso menos misteriosa, su organismo, era una constante posibilidad que había que agotar, por esa extraña ley natural que nos lleva a desflorar, y tratar de conocer lo que amamos — mujer o paisaje — sin comprender en ello la argucia siempre presente de la muerte.

El negro fuerte en la espléndida integridad de su piel, multiplicado en el juego sorprendente de sus músculos, que le daban con gran facilidad esa posesión del mundo que son las caminatas, sentía aún como algo más exterior que lo sentimos nosotros el fenómeno de la muerte. Obscuramente, en sus bailes monorrítmicos, desafiaban el no ser con movimientos regulares y repetidos, que le daban una imagen provisoria, pero convincente, de la perennidad de su yo más inmediato, el físico.

Y las dos direcciones de su carne, la esplendorosa de la guerra y la de profundo vértigo del amor, se deshacían en el baile. Esos demonios familiares del alma, en cuanto imaginación, no podían desvirtuarse como en nosotros en el terreno meramente intelectual. Su severidad de un instinto muy primitivo exijía acción, y la danza la proporcionaba. Esa leve confusión, ese impremeditado abandono: calidez en la sangre y una dulce fatiga espandiéndose por los miembros, y cambiando nuestra noción del mundo, en cuanto duro e inextricable complejo mental, le dieron al baile del negro categoría de magia.

Por el baile, en efecto, no solo se dominaba el instinto, sino que sus fuerzas, encausadas en el ritmo misterioso de la sangre, se volvían comunicativas. El negro junto a su tribu, frente a la naturaleza, se sentía partícipe de algo que lo prolongaba, de algo indefinido, como la materia de su sombra, que lo proyectaba largamente, fuera del límite estricto de sus sensaciones reales.

Tal es el fundamento de la danza negra. Sin revelación, esa raza dotada de un sentido religioso vehemente, tendía por gestos, entre el que era preferido la danza, a su acerca-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

miento a un principio universal. Y en la doble faz de la suerte y la malaventuranza, después de haber encontrado a Dios, hallaban el bien y el mal.

De este complejo netamente selvático ¿que elementos ha transportado el negro en su adaptación a zonas distintas, poseedora de un grado más o menos acentuado de civilización? Por lo pronto las cualidades físicas de feroz resistencia y agilidad suprema, visible en la complicada estructura del «charleston» norteamericano. Resabios de danzas triunfales premonitoras de guerra, notamos en él lo mismo que en la acentuación marcial de los «stomps» y «shuffles».

El otro matiz, la sensualidad es visible en los «blues» donde la prieta seriedad del instinto, y su terrible vértigo en el placer, están claramente dibujados en la triste capacidad de su ritmo, que es como el miedo de amar. Lo mismo en el modo con que los negros asimilan el ritmo de la «machicha» brasileña, aunque en este último baile se note ya francos acertos de sensualidad libertina y muchas de sus figuras no sean superación, sino exacta copia de instantes sexuales.

Por otra parte esta impresión se recibe en casi todos los bailes negros actuales, y es una deformación que al instinto simple y limado, ha impuesto la civilización con sus fronteras de trajes y adornos, y sus creaciones de ambientes equívocos, donde la alusión al placer se busca por caminos indirectos y generalmente innobles, más destinados a lo sensorial que a lo genésico.

El «black-botton», que también posee algunos de los elementos arriba indicados, es una pueril imagen de lo que la gracia es para espíritus primitivos.

Sus balanceos lentos y ajustados, su paso vacilante (estudiadamente vacilante), su sujección maestra al ritmo musical, que se hace carne en el bailarín, corresponden a la primer etapa del arte, no en el sentido de progreso (que no existe) sino en el de virginidad de sentimientos y su revelación exterior, tal como los cuadros minuciosos, pero sin retocado, de un Fra Angélico están en un grado anterior, pero no inferior, a los del Renacimiento.

El tratamiento que el negro impone al baile, a causa, principalmente, de ese sentimiento primitivo, no está encaminado del todo a lo exterior, tal como notamos en la fría llamarada del tango, donde el orgullo se mezcla a un obscuro triunfo sexual; sino que quiere exaltar lo interno, quizá lo más limitadamente interno, lo físico, pero en un grado extraordinario.

Por eso cuando suena la «jazz» sus metales vibrantes, la personalidad del negro se multiplica. Su aspiración artística, simple y cordial, le conmueve de piés a cabeza. Y en la marejada de la música se está tranquilo, seguro, como dejándose llevar por las sucesivas olas que concluirán por depositarlo, cuidadosamente, en las playas del silencio.

POR
ULISES PETIT
DE MURAT

DIBUJOS
DE PAUL COLIN

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

PAOLA BORBONI ★

La interesante actriz italiana que, esta vez en consorcio artístico con Lupi y Pescatori, vuelve a visitarnos. Su reaparición en el escenario del Odeón, efectuada con "Il Topolino", de Ladislao Fodor, ha constituído un verdadero suceso, reafirmando las grandes simpatías conquistadas durante su anterior visita.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

RECUERDO DEL VENTRILOCUO

★

POR
AUGUSTO
MARIO DELFINO

★

ILUSTRACION
DE ANDRES GUEVARA

★ *Para mí pertenece al tiempo de las tonadilleras, cuando en Montevideo escapaba de un palco del Solís — teatro donde doña María Guerrero volvía a ser la novia de don Fernando, — para ir a deleitarme con los couplés y con los ojos de la Petit Goya, en el Cine Parlante, único biógrafo que funciona en piso alto.*

En aquellos días, la tonadillera y el ventrílocuo triunfaban juntos en mi visión del mundo. Ella era la quintaesencia de lo femenino, la pasión y la gracia. El — o sus muñecos, — la potencia máxima del ingenio. (Véase en mis palabras el recuerdo de toda una generación).

Pasó el tiempo. El ventrílocuo y la tonadillera fueron hallados, al alba, en una casa de pensión, tendidos sobre un lecho, embriagados. En una mesita, en copas, quedaban restos de nuestros aplausos. Eran los últimos. «Los nuevos», cuatro años más jóvenes que nosotros, ya amaban a Mary Miles Minter y eran amigos íntimos de Carlitos Chaplin.

La tonadillera y el ventrílocuo se fueron juntos, en un tren mixto, un amanecer verdiazulado de puede ser que llueva. Habían conseguido un contrato en Guarasia, de donde no se vuelve.

Cuando a uno le da por recordar a sus antiguos conocidos, siempre se pregunta: «¿Qué habrá sido de Pepito y de don Pánfilo? ¿Dónde estarán, guiñando sus ojos, reeditando su viejo pleito amoroso, doña Genara y don Genaro? Deben estar en el cielo, porque eran buenos...»

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

PRECIOSA Y EL AIRE

Por FEDERICO GARCIA LORCA

★

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene,
por un anfibio sendero
de cristales y laureles.
El silencio sin estrellas,
huyendo del sonsonete,
cae donde el mar bate y canta
su noche llena de peces.
En los picos de la sierra
los carabineros duermen
guardando las blancas torres
donde viven los ingleses.
Y los gitanos del agua
levantan por distraerse,
glorietas de caracolas
y ramas de pino verde.

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento, que nunca duerme.
San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira a la niña tocando
una dulce gaita ausente.

Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.

Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue
con una espada caliente.

Frunce su rumor el mar:
Los olivos palidecen.
Cantan las flautas de umbría
y el liso gong de la nieve.

¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!
¡Preciosa, corre, Preciosa!
¡Míralo por dónde viene.
Sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes.

★

Preciosa, llena de miedo,
entra en la casa que tiene
más arriba de los pinos,
el cónsul de los ingleses.

Asustados por los gritos
tres carabineros vienen,
sus negras capas ceñidas
y los gorros en las sienes.

El inglés da a la gitana
un vaso de tibia leche,
y una copa de ginebra
que Preciosa no se bebe.

Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra
el viento, furioso, muerde.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LOS ULTIMOS ESTRENOS

Una escena de la obra de Enrique García Velloso, "Gernikako arbola", que la compañía de Pascual E. Carcavallo acaba de estrenar en el teatro Nacional con éxito franco. Por la nobleza de su factura destinada a exaltar la personalidad del famoso "versolari" José María Iparraguirre, el héroe de las libertades vascas; por la belleza de las páginas musicales de sabor popular que ha armonizado con fino gusto el maestro Antonio de Bereciartúa; y por la excelente interpretación que de la pieza han hecho los artistas, "Gernikako arbola" se impone como la nota de más alta calidad de la presente temporada en el teatro por hora.

"Marius", de Marcel Pagnol - de la cual nos ocuparemos en el número próximo - constituye al presente el éxito del teatro Ateneo. La compañía de Evita Franco, al incorporarla a su repertorio ha hecho un esfuerzo muy estimable y la mencionada actriz realiza en ella una de las interpretaciones más felices de los últimos tiempos. Con obras de esta jerarquía artística es como logrará dignificar a nuestros escenarios, dar campo de acción a los actores y procurar la difusión de lo bueno entre la masa.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Una escena de "La aventura del Ministro", producción que a estar al juicio de nuestro crítico Octavio Palazzolo, carece de los valores necesarios para iniciar una temporada.

Nicolás Freguez y José Olarra en la misma obra.

LO QUE SUGIERE EL ESPECTACULO INICIAL DEL LICEO

★ *No siempre las buenas intenciones resultan acordes con los hechos. La disparidad entre los propósitos y la realización de los mismos se ha convertido en algo corriente para las cosas de nuestro teatro, el que se va pareciendo mucho a esas cultoras de la coquetería que nos prometen mucho y tan poco nos acuerdan....*

Los pre-anuncios de cada temporada son demasiado pródigos en sugerencias y bellas promesas, práctica ésta que se ha convertido en sistema aunque bueno es reconocerlo, ya engaña a muy pocos. Las declaraciones de los futuros directores llenan algunas de las columnas de los diarios anunciándonos lo mejor de lo mejor, los proyectos de éste o de aquel autor, las miras del actor o la actriz que serán «cabeza» de compañía. Pero ya sabemos que ese desfile de buenas intenciones sirve, para unos, de discreto vehículo reclamista y para los colegas, de recurso eficiente destinado a suplir la falta de noticias durante los meses del verano. Y al alzarse el telón a cada nueva temporada nos hallamos con lo de ayer, con la obra que vimos todos los días—solo cambia el título—con el mismo cómico que sigue y seguirá haciendo lo idéntico, con la misma actriz, ya sea la de los rugidos clásicos o de los furcios clásicos también, o con aquella otra que nos pareció y nos seguirá pareciendo igual en cuanto trabajo nos brinde la graciosa oportunidad de comprobar su desmedida pretensión aparejada a la modestia de sus recursos interpretativos.

Los animadores de la temporada del Liceo no han podido escapar a esa regla. Iniciaron sus actividades con la pieza en tres actos de Carlos Alberto Silva, «La aventura del ministro», la que se eligió, seguramente, para evidenciar el adelanto alcanzado por nuestros productores durante el intervalo que va entre una y otra temporada. En efecto la comedia del señor Silva se presentó muy bien vestida, mejor alhajada y sobre todo con un gran sentido del color. Y en vestidos, telas, y cortinados nos dió una agradable sensación de liviandad y ligereza...

★

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Es indudable que de todos los teatros que abrieron sus puertas el Liceo es el único que ha tenido la virtud de encuadrarse dentro de la más perfecta armonía al nivelar obra y espectáculo en la más absoluta superficialidad. La vistosidad del aparato escénico y la nerviosidad de los cómicos han de tener la culpa de que se haya querido ver una comedia brillante en eso que su autor realizó con fines distintos. Porque «La aventura del ministro», ligereza de un hombre público, ideada por el señor Silva para escribir su pieza, no pasa de ser una de esas travesuras, hijas legítimas de la incontenible imaginación de nuestros distinguidos comediógrafos, que generalmente se traducen en producciones de semejante naturaleza.

Enamorado de su pecaminoso asunto, el autor no advirtió que se iba en palabras, que hubo de hacer en demasía a sus personajes, necesarios e innecesarios, para buscar ese siempre molesto y exigente motivo que sirva para justificar las situaciones preconcebidas aun cuando se trate de las más inverosímiles. Porque el señor Carlos Alberto Silva convendrá con nosotros que los coristas de su ministro charlan mucho, mas de lo conveniente, y así sucede que hablando no dicen nada capaz de sostener el interés del espectador poco inclinado a captar ciertas sutilezas. El mayor pecado de la aventura de este ministro hay que buscarlo en la frondosidad, en la falta de medida, lo cual conspira abiertamente contra algunos aciertos parciales del diálogo, cualidad que se destaca en este autor. En piezas como esta resulta absurdo empeñarse en hallar fundamento a la fábula El asunto es lo de menos si se cuenta con el auxilio de una realización escénica eficaz y con un instrumento de expresión afortunado. Un diálogo ágil, brillante y sutil hace olvidar lo demás. Estas expresiones efímeras del arte de la representación reclaman el frágil encanto de las cosas pueriles.

Claro está que no hemos de cometer la tremenda injusticia de achacar al autor la peor parte en la pobreza espiritual de ese espectáculo. Los intérpretes tienen la suya.

★

El elenco del Liceo carece de autoridad. Yo no formularía esta aseveración aparentemente temeraria si tratara de afirmarla en el hecho de los pocos o muchos años que llevan en el oficio sus componentes. Cierto que la señorita Paulina Singermann a pesar de sus contados años de actuación ha conquistado para sí cierta nombradía, en gracia al público apoyo de sus amigos periodistas, escritores que la hicieron objeto de una dosificada campaña tendiente a familiarizarnos con su nombre el que hoy leemos en visibles carácteres en las carteleras, llevado allí a influjo de una circunstancial imposición. Pero eso no podrá desmentir la impericia de la joven actriz, lo limitado de sus recursos que, bien valorados, le permitirían ocupar un puesto discreto en conjuntos donde a cada uno se le adjudicará el que corresponde a su categoría. Una damita joven, simpática ¿por qué no decirlo?—pero demasiado distante de una primera figura. Paulina Singermann se ha convertido en primera figura de nuestro teatro porque solamente en nuestro teatro acontecen estas anomalías. No puede entonces acordar por obra de su escasa significación y de sus limitados medios interpretativos ni categoría ni relieve a una temporada que se nos anuncia con pretenciones como es la del teatro Liceo.

Nicolás Fregues tiene, en relación a su eventual compañera, la muy relativa ventaja de largos años, de eso que conocemos por «experiencia» escénica; más, cualitativamente, esa experiencia no le dá mayores títulos, porque es un actor hecho, cristalizado dentro de una modalidad que no le permite mayores recursos ni cuenta con un temperamento tan dúctil y flexible que le habilite para salir de esa monotonía invariable, de esa igualdad de isócromo que ha singularizado su labor por los años de los años. Es un hombre de oficio, nunca un intérprete. De ahí que le veremos siempre a través de lo que para él y para nosotros constituye su especial «manera».

Olarra, cómico de indiscutible simpatía, se empeña en cultivar una comicidad exterior con lo cual solo consigue subalternizar su trabajo, que de ser más subjetivo no le haría caer en deplorables exajeraciones. Yo comprendo que él, como la mayoría de los actores nuestros, vive la peregrina ilusión de creer que refuerza sus papeles saliéndose del marco que le está trazado. Grave error, que ya he señalado hasta el cansancio, porque si bien el actor debe empeñarse en realizar su trabajo para servir mejor su cometido, no es menos cierto que no tiene porqué perder su propia dignidad artística con recursos de mala ley para servir obras que, al no darle prestigio ni relieve alguno, no pueden aspirar a que el actor sacrifique, en su beneficio, lo mejor de su patrimonio.

Quedan nombrados los principales elementos que encabezan e integran el elenco del Liceo, los mismos que tuvieron en «La aventura del ministro» el encargo de mover los personajes principales. Salvando la acertada labor del actor Battaglia y de la señorita Luisa Vehil, el resto se singularizó por su pintoresca insuficiencia. Era un grupo de cichas sometidas a la tortura del vestido nuevo. No tuvieron ni la flexibilidad del «maniquí vivant». Embutidas en las flamantes prendas, al caminar, al accionar y hasta en el balbuceo de cuatro bocadillos daban la impresión de hallarse aprisionadas en un chaleco de fuerza.

Todo esto atestigua la existencia de una «experta» dirección artística, de esas que tendremos que tolerar quien sabe cuanto tiempo, y con la que se constituye la sagrada trilogía de un teatro que se debate en el vacío.

O. P.

Paulina Singerman jugando uno de los personajes centrales.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Jules Romains, desde su balcón, contempla los muelles de Javel envueltos en humo.

LOS EXITOS DE LA TEMPORADA PARISIENSE

POR PABLO SUERO

«Donogoo», de Jules Romains, en el feérico escenario del Pigalle es un éxito de maquinaria y un magnífico tema de sátira malogrado. — Algunos críticos atribuyen exclusivamente el éxito al Director del teatro, Jouvet. — El Teatro que quiere ser cinematógrafo y no es ni lo uno ni lo otro. — Un prólogo, tres partes y un epílogo divididos en veinticuatro cuadros. — Más de cien personas en escena. — Adonde va el teatro?

La temporada parisién está ya en pleno. Las terrazas de los cafés, donde las estufas permiten a la gente ver la vida a «plein air», blanquean de duras camisas de smoking desde las seis de la tarde. A poco, esos señores y sus bellas damas en «soirees» elegantísimas, colman los restoranes de moda. Y al fin los encontrais en los teatros múltiples de las dos orillas. París ofrece espectáculos para todos los paladares, desde la revista en que otra vez triunfa la Venus de ébano Josefina Baker, en nuevas modalidades exóticas, hasta la trascendental, aunque no tanto como tal vez lo ha pretendido su autor, pieza de Jules Romains, «Donogoo» que lleva nutridas concurrencias al teatro Pigalle. Pero antes de hablar de la obra que ha suscitado apasionados comentarios de los más prestigiosos críticos locales, encareciéndola unos, pulverizándola otros, hablemos del teatro en que se representa.

El teatro Pigalle fué abierto al público en la temporada anterior. Se ha construído en la célebre calle monmartroise de ese nombre, en la calle en torno a la cual serpentean el vicio y el pecado en la noche de la gran ciudad, sobre el terreno mismo que ocupaba la finca del viejo Scribe. Pensad en que Scribe, que fué en su tiempo uno de los hombres de teatro que más amplitud y recursos dió a la estrecha técnica de Aristofanes, debió sentirse amenudo limitado dentro de esos apretados moldes que su imaginación fecunda forzó a cada rato en su vasta obra, y que de ese modo, debió soñar con escenarios que en nada se parecían a los que todavía hacen tercamente frente, a las innovaciones de los Reinhardt y a las vastas y magníficas sugestiones del cinematógrafo. Y he aquí que donde Scribe soñó con eso en las horas febriles en que movía los incontables muñecos de sus intrigas, se alza hoy el teatro más perfecto del mundo. El teatro que el barón de Roschildt, cuyo nombre literario es André Pascal, dió a manera de «petit-cadeau» a su hijo Felipe. Un teatro de ensueño y de magia, una peregrina caja de sorpresas donde sin embargo todo obedecea un ritmo exacto, todo está sujeto a las maravillosas leyes de la mecánica más perfecta y avanzada. En este teatro que inauguró Sacha Guitry, sin mayor fortuna, y donde el gran Gaston Baty después de triunfar con el «Simun» de Lenormand tuvo que renunciar a imponer una obra de Pierre Dominique cuyos valores sigue afirmando contra viento y marea, se está dando ahora con «Donogoo» la pieza que más se adapta a esa maquinaria estupenda, la que más armoniosamente sirve de pretesto para mostrar ese admirable organismo en todo su complicado esplendor, en todas sus vastas proporciones. Pero he aquí que bajo el peso de toda esa maquinaria de moderno cuento de hadas, la obra en sí queda reducida a poca cosa, apenas a una intención, como el esquema de uno de esos grandes maestros de la pintura que nos dan de inmediato la idea de lo que podría ser la obra realizada, tal la agudeza sobria de la intención y el trazo vigoroso del magro boceto. Porque eso sí, «Donogoo» obra malograda, lleva sin embargo el sello de la potente personalidad literaria de Jules Romains, a quien el público porteño en general conoce a traves del admirable Knoc» y los «iniciados» en esta inútil cosa que se llama las bellas letras, desde sus comienzos lejanos y ya promisores, cuando Romains era el poeta del unanimismo, en aquel albor del siglo que tantos «ismos» literarios y pictóricos padeció. Ese hombre se ha convertido en los últimos años en uno de los renovadores de la savia un tanto feble del actual teatro francés. Al lado de Lenormand ocupa el sitio más visible del momento dramático francés y también como Lenormand se impone en todos los escenarios del mundo, en forma que obliga a los de casa a reconocerle valores que sin eso no hubieran alcanzado tan sólido prestigio cual es el que disfruta a una edad, — todavía no tiene cincuenta años, — en que solo en la «apres» guerra se ve triunfar en Francia a los artistas.

Y pues que ya conoceis a Romains, hablemos de su última obra. «Donogoo» no es nueva precisamente. Romains hizo con el tema de su obra un «escenario de cine que no tuvo fortuna, ya que no tentó a ninguno de los grandes empresarios de la pantalla tras la cual corren hoy desatadas tantas ambiciones. Era lógico que tentara al creador del unanimismo el cinematógrafo. ¿Hay algo más unánime que el arte mudo ahora convertido en parlante? Y de ese escenario de cine ha hecho Romains la pieza que hoy aplaude todo París. Pero seamos justos. «Donogoo» es algo más, mucho más que un escenario de cine. Es una sátira magistral que se quedó en apunte, pero no por eso pobre de sugestiones o intranscendental. Ante todo, me direis: ¿qué es «Donogoo», qué pasa en Donogoo?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Una escena de «Donogoo», presentada con un sentido nuevo del teatro en el «Pigalle» de París.

Donogoo es un pueblo que no existe. Lo creó la imaginación, la audacia o el simple error científico de un viejo geógrafo, Mr. Le Trouhadec. Y he aquí que ese error pesa sobre la vida del sabio cubriéndolo de ridículo e impidiéndole al mismo tiempo ver realizada su aspiración de ser miembro del Instituto. Pero un genio risueño, uno de esos genios que solo se ven en las deliciosa fábulas áticas, coloca al desdichado sabio frente a un señor Lamendin que horas antes iba a echar desesperado el saco de sus huesos en el Sena y a quien salva del intento un amigo que lo lleva a casa de un médico, quien usa para estas enfermedades de la voluntad o de la psico-análisis si quereis, procedimientos ultramodernos. El médico curará a nuestro señor Lamendin de su idea del suicidio, ordenándole que vaya a la puerta de la «Mousquee» a cierta hora determinada y se ponga por completo a las órdenes del primer señor que pase por allí y se suene más o menos ruidosamente las narices. Y he aquí que es a Mr. La Trouhadec, que no por sabio deja de tener narices y de sonárselas como cualquier ignaro ser vulgar, a quien se encuentra el hombre en tan delicado trance. Cuando Lamendin dice al desconcertado geógrafo que él quiere dedicar su vida a hacer algo bueno por la de él, a serle útil de una manera definitiva, y le obliga con reiteradas súplicas a que le diga cual es su aspiración y qué se opone al logro de ella, el sabio confiesa su afán de ser miembro del Instituto y el error terrible que obstaculiza su camino. Entonces Lamendin, decide, ya que no existe ese pueblo que el geógrafo delimitó en el lejano y frondoso Brasil, crearlo: y a esa tarea constriñe todos sus esfuerzos. Con el libro del sabio, que asegura ser Donogoo el paraíso terrenal y fuente de enormes yacimientos auríferos, recorre las oficinas de los banqueros haciendo el panegírico de aquella Arcadia. Uno de esos banqueros llega al fondo del asunto y encuentra tentadora la empresa de explotar por acciones un pueblo que no existe, pero que ellos van a crear del modo artificial con que se crean todas estas grandes empresas modernas, pues la sátira de Romains se bifurca aquí hacia ese otro plano no menos interesante por cierto. Y Donogoo existe ya para infinidad de calenturientas imaginaciones de aventureros de distintas partes del mundo, a cuyas manos llegan las cálidas promesas de la propaganda que en torno a Donogoo hacen Lamendin y el banquero. Mientras éstos cosechan incautos accionistas en París, ya van hacia la Arcadia, por distintos rumbos, los futuros habitantes de Donogoo.

En el Brasil inmenso se encuentran los que buscan el pueblo que los sacará de su pobreza y que sosegará sus andariegas ilusiones. Y cuando estos aventureros caen en la cuenta de que Donogoo no existe, resuelven fundarlo. A Donogoo, mentira o error científico, o ensueño de pobre sabio, llega entonces Lamendin para tomar las riendas del gobierno de aquella quimera convertida en realidad, en nombre de la poderosa compañía Donogoo-Tanka, al mismo tiempo que en premio a sus afanes se ve el geógrafo Le Trohadec elegido miembro del Instituto. Lamendin dirá hacia el final de la obra que el error científico es una mujer en perenne estado de fecundación. Tal frase quiere sin duda condensar en su enunciado el propósito de la sátira. Pero para ello hemos debido asistir a veinticuatro cuadros de prodigiosa escenografía, a una pequeña película, a una conferencia, a la partida el de un tren de la estación D'Orsay; nos hemos asomado al Sena sobre el puente de la Mosela, corpóreo, hemos estado en dos oficinas de banca, en el gabinete del profesor Risqué y en el del geógrafo, en la Mosquee de París, en un "bistrot", en una calle de Marsella, en un canal de Amsterdam, en un café de Saigón, en un bar automático de San Francisco, en un restoran del Bois, en las selvas brasileñas y en el café de la «Coupole», en una agencia viajera y en fin... en veinticuatro escenarios distintos, que se nos ofrecen como por arte de magia, ascendentes, descendentes, que invaden, por las laterales o que se vuelven sobre sí mismos, escenarios de dos faces. ....Y está hecho el teatro de tal manera que esos cambios se efectúan a la vista del público y sin que se vea en ellos la mano del hombre, la figura fugaz del maquinista sorprendido por la levantada del telón y que siempre es motivo de hilaridad. Admirable maquinaria, estupendo organismo mecánico el del teatro Pigalle. ¿Pero y la obra? Tienen razón Paul Reboux y Martín du Gard, dos de los críticos más escuchados hoy en París. La obra queda grandemente humillada bajo todo este complicado aparato. Por otra parte es una pieza hecha a base de conversaciones, en la que la acción y los efectos quedan librados a la escenografía. No hay preocupación estética ni siquiera teatral, en los finales. En suma, Donogoo ha permanecido fiel a la estructura inicial de film escénico que le deparó Romains en la concepción original. Tiene entre otras la particularidad de que no intervienen mujeres en la acción. Pero en cambio, hay en cierto momento no menos de cien personajes en escena.

En la interpretación se destaca notablemente Jean de Yd., que ha hecho un admirable La Trouhadec. Lauvigny, acertadísimo en el Lamendin. Lurville maestramente natural en el banquero. Ajustadísima la interpretación en general y la realización de cuadros y conjuntos. La labor de Jouvet, el prestigioso actor y director parisién, mentor artístico del Pigalle en la actualidad, ha merecido los más calurosos elogios de la prensa. Críticos hay, que aludiendo a la endeblez de la pieza y a su sólida realización escénica, citan antes que el de Romains el nombre de Jouvet, al hablar de los méritos que a cada cual corresponde en el éxito de Donogoo. ¿Pero es un éxito?

Sería problemático profetizar. Hasta ahora la obra lleva crecidas corrientes de público. Pero no se alcanza a llenar la sala sino ciertos días, y la obra demanda ingentes gastos, aparte lo que ya ha costado el ponerla. Se observa ante Donogoo cómo la influencia del cinematógrafo está invadiendo al teatro. ¿Pero acaso el cine actual no deja también su reino para invadir el de Talía? En esta derivación hacia el cinematógrafo, el teatro tiende más a perder que a ganar. Se tiende a hacer un teatro para ver y no para oír. Y ello está muy de acuerdo con los usos frívolos de la época, con ese afán febril con que hoy se huye de toda profundidad, de toda preocupación ética. Era de bizantinismo literario y de escarceo superficial. El teatro está en ella abocado a una de sus más intensas crisis. ¿Cual será su porvenir? Dos libros acaban de publicarse acerca de ésto. Uno de Bloch y otro de Edmond See. Los dos tienen atisbos excepcionales y merecen un comentario. Será el tema de otro artículo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LUIS MACAYA

LAS CIUDADES DEL DIBUJANTE MACAYA, BARCELONA, PARIS, BUENOS AIRES

★ Hay que hacer un reportaje a Macaya, nos dice Mirabelli. Sabemos por experiencia periodística que no no hay nada más difícil que hacerle un reportaje a un conversador; Macaya es de los hombres que aman la conversación. Cuando a un amigo de la charla se le reportea siente un perfecto desasosiego y termina diciendo que no tiene nada qué decir...

Buscamos a Macaya en La Nación y le exponemos nuestros propósitos. Vacila un instante, sonríe, da unos pasos y nos pregunta: ¿Madrugas, tú?

Contestamos afirmativamente y nos damos cita en un café a la hora en que Buenos Aires es una exposición de tarros de basuras y un desfile de sirvientas casi siempre feas.

—Esto de contar mi propia vida tiene mucha gracia, comienza. Soy como las mujeres honradas, no tengo historia. Naturalmente, tengo mis episodios divertidos como cualquier hijo de vecino.

¿Cómo se inició tu carrera artística?

—Un momento, chico; vamos por partes. Mi vida comienza el 88 y puede dividirse en dos partes igualmente importantes. La primera hasta mi vida a Buenos Aires, la segunda hasta ahora. En Barcelona fui a academias obreras a estudiar dibujo y luego pasé al taller libre de la Agrupación Artística. Así pasé cuatro años trabajando de día y dibujando de noche. Hice cincuenta oficios distintos para ganarme el pan; pero jamás abandoné mi pasión por el dibujo. En la vida salva siempre una gran ilusión; yo la tenía y marchaba sin preocuparme ni mucho ni poco de lo malo que podría acontecerme.

¿Y después?

—Después, París. Qué gran bohemia era aquella de muchachos alegres y esforzados que no tenían miedo a la vida y que se entregaban a ella con ardor. Fui y soy amigo de muchos que aún son jóvenes y de otros en quienes las canas ha puesto el sello de la seriedad. Conocí en París a Franco, a Fernan Félix de Amador, Ramaugé y el simpático Pelele. Se hacía bohemia a base de trabajo. Cuando me faltaba dinero trabajaba de lo que caía; pintaba puertas, paredes, carpintero, retocador y otros diversos oficios.

Ganaba casi siempre ocho francos de jornal. Cuando juntaba un poco de dinero interrumpía mi trabajo, dejaba plantado al patrón y me iba a recorrer los museos y a buscar a mis amistades o hacía un viaje más o menos largo. Cuando me hallaba sin un céntimo volvía al trabajo. ¡Qué tiempos aquellos! Vivía en Notre Dame de Champs y el Barrio Latino. Era en la época en que los norteamericanos comenzaron a invadir Mont parnos donde ahora creo que viven como cincuenta mil yankis entre millonarios y pobres.

¿Y aquél episodio del torero que siempre cuentas?

Ah sí; fué algo muy divertido. Nos unimos tres muchachos que teníamos unas ganas bárbaras de viajar y que no teníamos un centavo. Se nos dió por recorrer Bélgica, Alemania e Inglaterra. Uno de nosotros era torero; yo no, por supuesto, advierte mientras se mira su figura de hombre bajo y gordo. Pensábamos que haciendo retratos, el torero iba a buscar trabajo. Era el hombre más divertido de la tierra; los candidatos preferidos para el retrato eran los hispanoamericanos. El Torero les contaba mil y un infundios y siempre fingía de la nacionalidad del candidato. Hasta que una vez se perdió por espacio de dos semanas; una centroamericana se había enamorado de él. Cuando regresó loco de contento se puso a cantar el primer verso del himno argentino. Traía una docena de retratos de encargo. Un día me aburrí de esta vida y volví a Barcelona y luego a Bilbao donde empecé a hacer caricaturas para el periódico «La Gaceta».

¿Cuándo llegaste a Buenos Aires?

—En 1911. Sufrí mucho el clásico «vuelva mañana»; todo el mundo me recibía muy amable todo estaba arreglado pero yo no encontraba trabajo. Cuando comenzaba a desesperar me encontré con Ghiraldo. Entré a prueba en Crónica, trabajé en Caras y Caretas y Tit Bits. Tengo la satisfacción de decir que fuí el primer dibujante que tuvo Crítica y el título del difundido vespertino fué dibujado por mí. Eran los tiempos heróicos del periodismo. Pero yo no gustaba de los riesgos. Entonces busqué el trabajo cotidiano y rutinario que asegura el pan de todos los días.

Tengo un detalle interesante de la vida artística de Buenos Aires fué el taller libre que se creara en la Comisión de Bellas Artes. Teníamos allí modelo, taller y todo lo disponible para trabajar. Los comienzos fueron muy promisores pues asistían todos los pintores que comenzaban a hacerse notar. Pero, luego fueron desertando uno a uno.

Creo en mi arte y he sacrificado a él mi vida. Hice ocho exposiciones de mis trabajos. En ellas han advertido los críticos un progreso creciente. Pero, el mejor crítico de mi obra soy yo y aún espero.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Una hermosa Ilustración de Macaya.
Las brujas distraen sus ocios, hilando...

En la paz pueblerina, otro acierto de Macaya como dibujante de talento.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ITINERARIO DE UNA EMOCION PARALELA A "MAYA"

★

Por
R. SCALABRINI ORTIZ

★

ILUSTRACIONES DE
CARLOS ALVAREZ

★

★ En un vagabundo barco de carga, lastre porteño de amistad cómodamente sobrellevado junto a diez mil toneladas de maíz, íbamos, hace unos años, rumbo a Barcelona, yo y un amigo, Ernesto Uriburu. Nos escurríamos entre dos invariables planos azules y la aventura de nuestra aventura se agotaba en frágiles distracciones, en audición de aventuras extrañas y en una esperanza tan inconsistente como las que hasta entonces había acuciado nuestras simples andanzas de ansiosos catadores de pasiones porteñas. El tedio de la navegación profesional nos dominaba lentamente; pero, aunque ninguna alteración modificaba la superficie de nuestros temperamentos, alguna carcoma nos socavaba y nos tornaba huraños, nerviosos, ensimismados.

Nos tumbábamos a divagar en la escotilla de proa, consumidos por una evocación poderosa que la soledad y el lento cabeceo del barco acunaban como a un niño. Voces amigas de marinos expertos, no por avezados menos dolorosamente torturados que nosotros, enternecían con promesas nuestra debilidad. Dentro de diez días, dentro de ocho.... pasado mañana... la madrugada próxima atracaremos en los muelles de Las Palmas. Nos detendremos unas horas para cargar frutas. Desembarcaremos, e iremos al Palacio de Cristal. Todos los marinos mercantes conocen esa mansión encantada donde los hechizos adquieren factura; los deseos, satisfacción; los anhelos, paliativos. Allí residen las mujeres más hermosas del mundo las más tiernas, las más sensibles, las que inútilmente se buscarían en otra parte de la tierra... Y nosotros volvíamos a soñar los sueños de la adolescencia y la puerilidad: la seducción de Maya, la entrada con una cancel de vidrios esmerilados.... Allí aprendí como el mar se transforma en puerto, como las aguas se ensucian entre los malecones, como aquellas aspiraciones declinan entre los muros de El Palacio de Cristal, residencia de Bella, protagonista del espectáculo de Simón Gantillón, en que ha corrido pareja, junto a la mía, una emoción ajena.

Fervorosa, en el mar poderosamente azul, yo también en ese viaje conocí a Maya, forma fértil en ansias, ansia ella misma. Sus prestigios de mito atenacearon, sin saberlo, mi castidad de viajero bisoño. Tristezas de atareado barco changador, y no distraída traslación de paquebote es preciso experimentar para conocerla. Yo iba, ignorante, tras el turbio cendal de palabras que la designaban, y caí en la vileza de un abrazo de Bella mujer sin más semblante que su carne y la mía.

En el barco, seco erial afectivo, en la mañana viril, en la tarde sedentaria y en la noche tropical de cielos fosforecentes, Maya, el deseo sin perfil, era y sigue siendo el fácil largo del viaje. El barco entero y los treinta hombres de su tripulación se hubieran estremecido al pronunciar su nombre; pero no lo sabíamos. Decíamos, cándidamente, un nombre de mujer, uno cualquiera, Esther, Betty, Linette, y ese nombre y la vida que ese nombre proponía, y el encanto que esa vida sugería eran el nombre, la vida y el encanto de Maya para el que lo escuchaba, jamás para el que lo pronunciaba.

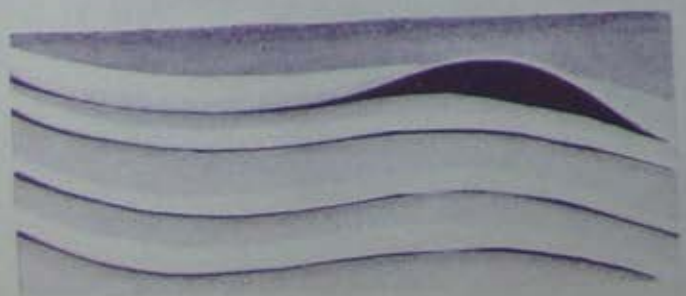
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Soñábamos, envueltos por igual en el mismo torbellino silencioso. Soñaba el fogonero espolvoreado de carbonilla, rojo y negro, ante la hornalla jadeante, y soñaba el capitán, un austríaco melindroso, devanador de inacabables paseos en el puente de mando. No podíamos eludirla. Tampoco lo procurábamos. Maya era allí una mujer venidera que ya se había desvanecido del cariño de otro. Nunca propia, siempre ajena en el pasado, vivía sin más imagen que las anecdotas que la evocaban y la imaginación del que las percibía. Chuza para el narrador Maya era bella, un resago de puerto, resaca sin brío, pero uno al otro, involuntariamente, nos creábamos espejismos, sortilegios, magias de palabras...

Desfilaban bahías abiertas como brazos, montes como pechos, cielos y lejanías como ojos, itsmos como piernas, puertos como manos, vientos como besos. Cada paradero con su rostro: así — mapa medioeval — es el universo en la memoria y la esperanza de un marino profesional. Sidney, una rubia lloriqueando en un atardecer ventoso. Boulogne, aquella bretona carnuda y cosquillosa. Copenhague, una gordita vivaracha que hería con su risa puntiaguda... Un puerto: una ilusión femenina que se quiso o se espera querer. El deseo del hombre no se detiene. Si se satisface se exalta y zarpa. Va de un horizonte al opuesto y es capaz de llegar hasta Dios. En la raíz de todo está Maya. Cada vez que aparece, muere. Muere y renace un poco más allá. En la vereda de enfrente, en el barrio de aledaños, en la ciudad vecina, o en un país de ultramar. Maya es el misterio.

Tema escabroso es el relato de las objetivaciones en que Gantillón ha envasado teatralmente el drama promovido por el antagonismo irreductible de la fantasía que quiere creer en la belleza de un mundo y de la realidad que se obstina en desmentirla. Tan escabroso es el tema como nuestras propias vidas, como toda la vida, que es magnífica, porque se mancilla y se limpia, resbala y asciende, se desbarata y rehace, y no hay abismo tan hondo que la sofoque, ni tinebla tan honda que la ciegue para siempre.

Y ésta es la cualidad más significativa de la obra de Gantillón que completa su ciclo marino. Es un pedazo de vida expuesto con su pecado y su redención; con nuestro cuerpo y nuestro espíritu completos. Los nueve cuadros están construídos sobre un ritmo ascendente: de la torpeza a la liberación espiritual. El decorado es inmóvil. Es el mismo sucucho de Bella en una callejuela de un puerto, que quizá es Southamtonm o Marsella o Buenos Aires. Para mí, es aquel cuartucho de Las Palmas. Allí llegan los hombres del mar, y variaciones de los fracasos de amor en que nos consolamos de no amar son las escenas que delante del espectador se hojean. Uno a uno, desfilan marineros, intérpretes, fogoneros, nórdicos candorosos, vividores, casi poetas, vagabundos... tu, yo, todos nosotros... Los hombres buscan a Maya y encuentran a Bella. Maya es inaprensible, es una de esas mujeres que a veces cruzan nuestro camino, y en cuya persecución nuestras miradas se estiran, elásticas, como gomas, persiguiendo al tranvía o al automóvil que se las lleva irremediablemente.

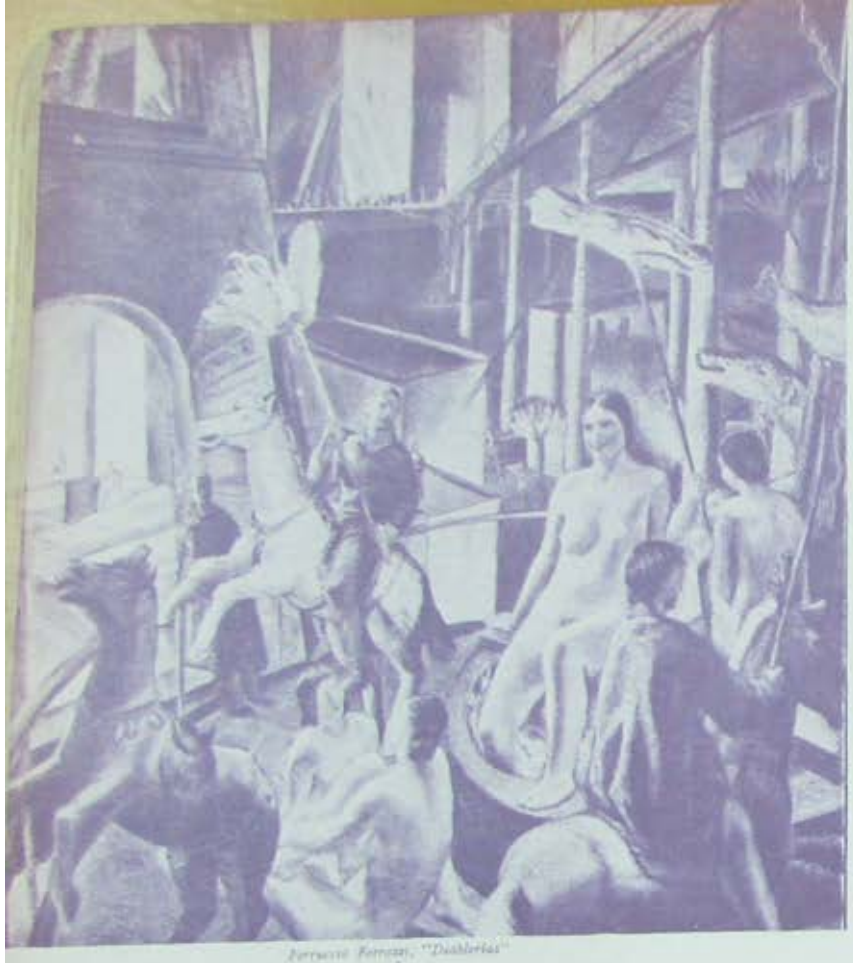


El mismo aposento, los mismos muebles y dos seres masculinos, en la escena final. La dueña de la habitación está ausente y ellos la esperan. Uno es el guitarrista de la orquesta de un transatlántico, un muchacho que obstina en creer que el mundo encierra cosas merecedoras de asombro por sí mismas. El otro es un hindú, barman del mismo paquebote, tan experto en la desilusión del mundo que ya solo tiene asombros en los asombros de otro. Durante las travesías el barman ha hablado de Bella al guitarrista. El barman ha jugado y juega con las creaciones fantásticas que sus palabras erigen en el seno del deseo del muchacho; juega con él, como han jugado con nosotros las estremecidas tardes de Mayo, las imágenes de las lecturas pueriles y esta terca imaginación que no se agota.

Es como tu quieras, dice el barman al gúitarrero, morena, rubia, de ojos garzos... da lo mismo. Es la que tu quieras, mientras ella no esté aquí. La lírica masturbación del espíritu no se allana con la realidad.... si tu imaginación es pesada o tu deseo excesivamente denso, te preparas un cocktail... hielo machacado... cinzano... gin... menta... cáscara de limón... sacudes... y es la que tu quieras. La serpiente es sumisa a la planta y el hombre a las palabras. Quizá ésta que esperamos es la mujer más hermosa del mundo... una bayadera que danzaba a la sombra de los sicomoros, bajo la luna... o la marquesa que sonríe en la taberna del Padre Luis en una callejuela de Monmartre... o la pasajera del lujoso transatlántico que pasa a tres millas de distancia enloqueciendo la noche con sus luces.

Bella golpea la puerta de su propio cuarto que ambos habían atrancado, y esos dos hombres que estaba esperándola, no le abren, tienen la enorme sabiduría de no abrirle, de seguir esperándola, inmóviles. El guitarrista interroga: ¿Esa es la voz de Bella?... Bah, tiene tantas como rostros... Esa es Bella, pero no es Maya... Bella era Maya mientras Bella no estuviera.... jamás han convivido. Déjala partir. ¿Ves? Ya se ha ido. Ahora que se ha ido, era ella, ¡Maya!, Maya, la ilusión femenina que constantemente está un poco más allá de la ventana que se entreabre, de la casa que nos admite, de la mujer que nos besa, del regocijo que nos conceden, del espectáculo que nos ofrecen. Maya, la escondida en ese viscoso acorde de tango que impregna la tristeza de este café o de esta milonga en que todos los porteños continuamos esperando. Maya, aquella cuya historia solo puede referirse en una mirada, en un apretón de manos, o en el lenguaje telegráfico que la luna emplea cuando habla en las noches marinas picoteando las olas.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Ferruccio Ferrazzi: "Diablitos"

☆

Félix Casorati: "Jovencita desnuda"

Adolfo Wildt: "El Puro Balle"

☆

ALGUNAS MUESTRAS DE LA PRIMERA CUADRIENAL ROMANA

☆

Medardo Rosso: "Niño enfermo"

Armando Sciascini: "Muchacho con langosta"

☆

Mario Sironi: "La familia"

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ferruccio Ferrazzi: "Diablerías"

☆

Felice Cavorati: "Jovencita desnuda"

Adolfo Wildt: "Puro Fa

☆

ALGUNAS MUE
DE LA PRIMER
DRIENAL RO

☆

Medardo Rosso: "Niño enter

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ldi; "Il Puro Folle"

☆

S MUESTRAS
RIMERA CUA-
L ROMANA

☆

Rossi; "Niño enfermo"

Armando Spadini; "Muchacho con langosta"

☆

Mario Sironi; "La familia"

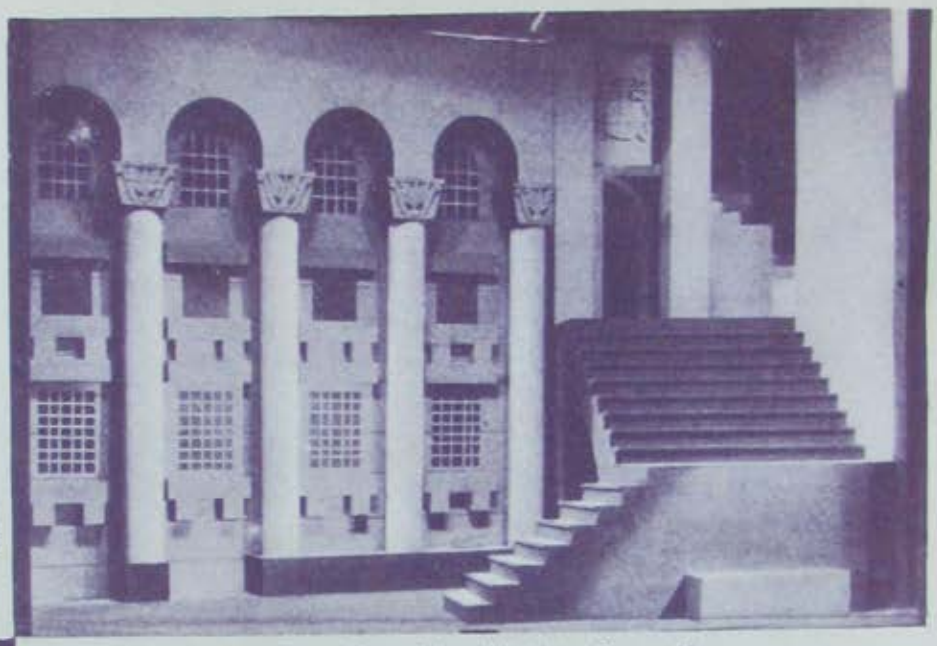
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

UNA DESCRIPCION DE LAS COSAS DE SUECIA

★

EL TEATRO DESPUES DE STRINDBERG

POR ITALO ZINGARELLI



Decoración escénica, del pintor Grunewald, para la obra «La conjuración de Fiesco», de Schiller, en el Teatro Dramático de Estocolmo.

Hilda Borgström, del Teatro Dramático Nacional.

Erik Wettergren, intendente general del Real Teatro Dramático, de Estocolmo.

★ Hace ya años, y todavía lo recuerdo. Fué a orillas del lago de Como, una noche memorable. Detrás de una pareja de tudescos románticos que, después de haber recorrido muchos países, se habían instalado en Italia, para estudiar los itinerarios artísticos de la península, oí una voz que cantaba con lento ritmo la «Santa Lucía». Y cuando la barquilla de donde partía la voz hubo tocado tierra, aquel par de tudescos — que se hallaban poco menos que en pleno éxtasis — reconocieron en la cantante a la hija de un famoso profesor de la universidad germana de Heidelberg...

Engaño parecido al que sufren quienes, al poner el pie en España, por ejemplo, creen ver en todo ciudadano un torero y en toda mujer de aquella tierra de luz y de sol una maravillosa bailarina, y piensan que allá todos, hombres y mujeres, conocen a la perfección a Miguel de Cervantes, y a Calderón de la Barca...

Algo semejante a todo esto me ha sucedido una vez conocida Suecia. En cuanto a ese país que, por su carácter nórdico, presentaba para mí cierto misterio, mis averiguaciones dieron por resultado el triste deber de tener que derribar un ídolo del pedestal que en mi ánimo ocupaba y que también creía yo que ocupaba en la admiración de las gentes de Suecia. El ídolo es Strindberg. El golpe de hacha con que tengo que derribarlo, es mi convicción de que la Suecia moderna ignora su obra teatral. La actual generación sueca no exige a su teatro que se encuadre dentro de las obras de aquel hombre, aunque interesaron a toda Europa. Y hasta produce en Suecia cierta extrañeza el hecho de que un extranjero pregunte a un hijo del país por la razón de ese olvido nacional de Strindberg y sus obras.

He tenido ocasión de interrogar acerca de ese asunto a un director de teatro, a una actriz, a un profesor y a un redactor de periódicos — y por cierto que no sé a qué otras personas de mejor significación habría podido dirigirme, — y las respuestas de los cuatro han sido iguales, monótonas, inexorables: la época de Augusto Strindberg ha terminado.

Uno de los personajes de mi encuesta díjome:

«Vea, señor... Strindberg ha sido tenido en cuenta con demasiado ardor, y como las cosas todas de la vida compónense de altibajos y oscilaciones, responde a la más rigurosa lógica esta reacción de hoy. No dejo de considerar que algún día podrá volver a estar en boga; pero paréceme ello muy dudoso. Para la nueva generación Strindberg no está de actualidad. La generación que llegó a la madurez mientras conmovía al mundo una de las guerras más grandes de la historia, lo considera contrahecho, deformado. Mira en él a un solitario, a un hombre de ideas exageradamente personales, sugestivas, patéticas...

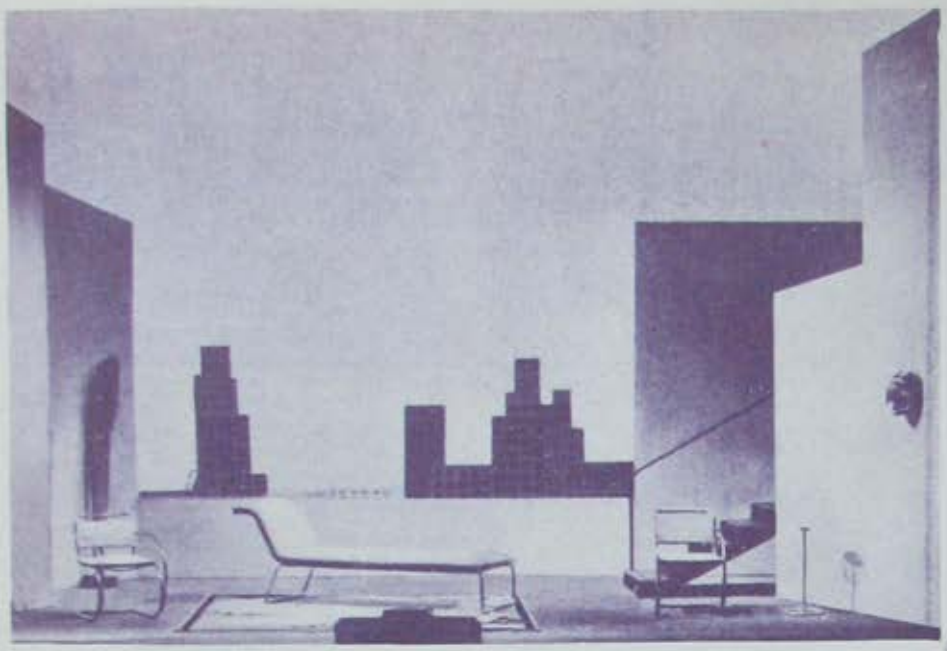
Strindberg deseaba ponerse en contacto con las gentes para rechazarlas después. Su misantropía, si de misantropía puede hablarse, fué tal que sólo consistía en el ansia de sofocar sus deseos, de conocer la vida y de sondear en las profundidades del misterio de las almas. La generación actual es realista, ama lo vivo, lo fresco, lo palpitante. Strindberg era un espíritu amargo, áspero, irritable, empapado todo él en un naturalismo individual sui generis. Llevaba su exageración hasta el punto de hacerse pasar por loco.

Sólo en su juventud gozó del aura de la popularidad. Fué gracias a sus obras anteriores a 1890: su drama «El maestro Orloff» su novela «La salita bermeja», sus estudios históricos acerca de la vieja Estocolmo, sobre el pueblo sueco y respecto de algunos personajes de Suecia, y, además, algunas obras teatrales de tendencia naturalista, como «Padre» y «La señorita Julia». Las que obtuvieron mayor éxito en aquellos tiempos fueron «El maestro Orloff» y «Padre». Más tarde, en 1899, logró fortuna «Erik XIV». «La salita bermeja» es una novela que aún se lee en nuestros días. Es porque sirve para dar una idea de la vida de Suecia en la segunda mitad del siglo pasado.

Pero si esas sus primeras novelas fueron del agrado del público, y con razón, las últimas, como «La estancia gótica» y «Banderas negras», resultaron a los suecos tan desagradables como el espíritu de quien las había compuesto.

En el conjunto de todas esas obras describíase la vida sueca sin cotejo alguno con la realidad, pintábanse unas costumbres absolutamente irreales. Así es que venían tales obras a hallarse privadas, no sólo del valor literario, sino también del histórico. Por haber vivido su autor largo tiempo en París y en otras capitales extranjeras, él mismo resultaba no muy capacitado para asegurar que conociese bien la vida sueca y que estuviese en condiciones para des-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Decoración para un acto de «Un extraño intermedio», de O' Neill, en el Real Teatro Dramático.

cribirla. ¿Qué decir, pues, de su lenguaje y su estilo, los cuales hace veinte o treinta años entusiasmaban agradablemente y aparecían con las galas de lo clásico, lo puro y lo perfecto?

Sin embargo, ese lenguaje y ese estilo son juzgados hoy como artificiosos, como deformados, como viciados, a semejanza del juicio que a nuestra época le merece la mentalidad del escritor. Y está fuera de toda duda que Strindberg poseía un talento teatral brillantísimo. Si no hubiera llegado a ser acaso un dramaturgo, de seguro que habría sido un autor de cuerpo entero. Podríamos clasificarle en la categoría de que en Francia disfrutó Molière, y en Austria Nestroy. El género que unos y otros cultivaron puede ser diverso, más la buena raza teatral de todos ellos es la misma.

Eso no obstante, ¿cuál es, entre las obras de Strindberg, la que perdura hoy?

En el último bienio, en Estocolmo, donde existe un Real Teatro Dramático, que intenta conciliar las exigencias administrativas con el deseo de honrar a uno de los escritores nacionales clásicos, no se han dado más obras de Strindberg que «El pelicano», «El maestro Orloff», «Erik XIV», y, de las más recientes, el «Gustavo Vasa», terminado por Strindberg en el año 1899. ¡Y fué en buena hora! Como que «El pelicano», puesto en escena por los mejores artistas, hubo de ser retirado de los carteles después de cinco representaciones, porque la noche última fueron contadas en la sala del Real Teatro Dramático hasta dieciséis personas... El «Gustavo Vasa» continuó en los carteles algún tiempo, aunque para ello hubo que poner en juego todos los resortes de que el teatro dispone. Sin embargo, nadie va a ver ese drama nacional, al cual no le faltan escenas de interesante belleza, pero que empeora y se hace más intolerable de acto en acto.

Durante la gran guerra, e igualmente en la época de la post-guerra, Strindberg fué tomado en consideración en el extranjero mucho más que en su propia patria. Un sueco a quien se me ocurrió preguntar la razón de que las obras de Strindberg hubieran perdurado en Alemania tanto tiempo, me contestó que probablemente era que los tudescos habíanse complacido en ellas por anormales.

Pero en la hora actual el teatro de Strindberg desaparece poco a poco, lo mismo que las escenas germanas. El Moisi, resistiéndose a retirar de su repertorio la obra tolstoiana «Cadáveres vivientes», lleva ya años que no pone aquella «Danza macabra» que en otro tiempo, durante los días de la guerra, presentaba a Zurigo, herido, prisionero de los franceses y contento con haber conseguido permanecer hospitalizado en Svizzera hasta el momento de ajustarse la paz. Y Max Reinhardt, presto siempre a resucitar cosas viejas y entusiasta de Schiller y de Shakespeare, de Calderón de la Barca y de Goldoni, no recurre a Strindberg. El mundo germano reniega de su apóstol, de un apóstol en el campo del teatro que, en cierto sentido, querríamos parangonar con aquel otro que se llamó Bocklin en el campo de la pintura.

Tanto el literato y dramaturgo como el pintor fueron fieles intérpretes de un tormento espiritual característico de su época. Los demás países compartieron esa admiración, por una ley de mimetismo, y hoy, acaso por mimetismo también, no experimentan ya ese sentimiento. ¡Oh, mundo caprichoso! ¡Aquellos golpes tan afortunados, tan geniales, de la pluma realista de Strindberg, del pincel impresinista de Bocklin, como los del naturalista Sidermann!... Y no hablemos de Wedekind que, al lado de esos genios mayores, parece dar la impresión de haber sólo brillado durante una noche».

★

Habla ahora una dama muy culta:

«Strindberg vivió enojado casi toda su vida con los suecos. A su juicio, sus connacionales no lo estimaron ni apreciaron todo lo suficiente. Al morir, dejó dos armarios repletos de cartas. No había tenido valor para abrir los sobres... En ellas se le advertía y avisaba contra sus enemigos. El acostumbraba a mostrar a sus visitantes esos armarios con sumo terror. Como estaban cerrados, y él guardaba cuidadosamente su secreto, el contenido de ellos fué para todos un misterio hasta la muerte del autor de «Erik XIV».

Para no encontrarse en las calles con demasiada gente, sólo salía de casa Strindberg por la mañana, en hora muy temprana. Y de eso acuérdanse muy bien los escolares y las colegialas de antaño, convertidos hoy en personas maduras: unos a otros señalábansele, cuando lo veían, al estrafalario autor teatral. Supersticioso hasta el colmo, «no podía, por ejemplo, sufrir la vista de un perro negro... Había de estar riendo con la más franca alegría en una reunión de amigos, y como descubriera dos pajuelas o dos fósforos apagados que formaban cruz sobre el cenicero de la mesa, al instante cesaba de reir y se tornaba taciturno y cabizbajo.

Desengaños amorosos habían convertido a Strindberg en un enemigo de las mujeres, a semejanza de Schopenhauer y de Nietzsche y acaso de su mismo amigo espiritual vienés Otto Weininger, un misógino con impulsos de suicida. Ello no obstante, Strindberg se convirtió en sus últimos años en un fino amante del bello sexo; pero no se enamoró de mujeres geniales. Se apasionó, al fin, por una joven de veinte años de edad, que nunca llegó a comprenderlo y que en cambio le ocasionó sufrimientos indecibles. Hubieran podido ambos ahorrárselos, de no haber olvidado, como un detalle insignificante, que en amor, cuatro lustros de diferencia en la edad de los amantes representan muchos años, y eso aunque el hombre enamorado sea un genio, o un individuo con el ánimo amargado y mortificado por la duda de su propia genialidad, incomprendida por el público.

Después de haber vaticinado siempre, que

Marta Ekström, del Real Teatro Dramático

Kate Rock Hansen, del Teatro Mania

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Gosta Ekmann, actor y codirector del teatro Oscar.

Alicia Elclunc, del Komediteatern.

La señora Jessie Wessel, del Real Teatro Dramático.

★

el número 63 habría de serle pronto fatal, finó Strindberg á la edad de sesenta y tres años, en mayo de 1912. Por cierto que algunos meses antes, varios amigos habían organizado en su favor una colecta, que tuvo por resultado el reunir 30.000 coronas. Strindberg, orgulloso, no quiso aceptarlas, y dedicó aquella suma a obras de beneficencia. Expiró, puede decirse, sin tener a su lado ni una sola persona que alentara un afecto por él, y más pobre que la pobreza misma... Pobreza y desnudez de Strindberg que resultan simbólicas, pues desnudo y pobre quisieron representarle sus admiradores en un monumento erigido a su memoria en los jardines de Stadshuset...

★

¿Y de Ibsen, el noruego?

Véase la curiosidad de los caprichos del destino. Ibsen, siendo joven, fué boticario; Strindberg, antes de consagrarse al teatro, estudió medicina. Y ahora, hasta esos sus comienzos de farmacéutico, el hombre que todo lo mide y dosifica exactamente, los han rememorado los críticos para calificar a Ibsen de artificioso y frío y calculador. Afirman que ha dosificado también en sus páginas y en sus escenas, los centigramos de perversidad y los miligramos de bondad de sus personajes, con una precisión de que sólo es capaz, quien hubo de pasar muchos días de su vida entre morteros de porcelana y balanzas de extraordinaria sensibilidad.

En Suecia no quieren mucho a Ibsen... Por desgracia suya, llegó a la época de los honores, de las cumbres, en unos años en que predominaban los cómicos franceses en el Real Teatro de Estocolmo.

Ahora bien, que ni Ibsen tuvo fuerzas para resistir ante una lógica demoníaca, ni el público de nuestros tiempos, y aun el de los suyos, llegó a interesarse intensamente por los problemas ibsenianos... ¿Quién se cuida ahora de la conciencia? ¿A quién le preocupa la sincera búsqueda de la verdad? Es cierto que Ibsen trataba problemas candentes en las décadas en que vivió; pero fieras como las mujeres de sus dramas no existieron antes de él jamás. Si han llegado a existir después, culpa ha sido de Ibsen, porque tal vez es el arte el que plasma la naturaleza... En todo caso, como sus creaciones son producto de la fantasía nórdico-germánica, seres de la índole de los por él llevados a la escena no podrían hallarse sino en Escandinavia, en aquellos países donde las tradiciones, el paisaje y hasta las brujas, han formado un tipo especial de hombres y mujeres: duros, pasionales, despiadados... La mujer — fatal, que en Suecia no se encuentra, porque la mujer sueca ha concluido por adaptarse a la indiferencia varonil y a menudo ignora qué cosa significan la astucia, los celos y los sentimientos análogos — encuéntrase a veces en Noruega. Y eso explica cómo Ibsen es apreciado y estimado en Noruega de una manera que nunca lo fué en Suecia el iluso Strindberg, siempre reñido con la realidad. Con su mentalidad de aficionado a los grandes problemas, Strindberg era evidentemente un europeo, como que en Europa invirtió su tiempo, y en lo que puede llamarse con propiedad Europa, vivió más intensamente que en su patria.

Hace dos años, recordando el centenario de su nacimiento, hubo en Estocolmo grandes festejos y se representó en el Real Teatro Dramático su obra «Rosmersholm». Algunos papeles fueron confiados a los mejores entre los artistas jóvenes; otros a actores veteranos, de la generación que saboreó a Ibsen. Se vino a comprobar así, en tal ocasión, que los actores modernos no comprenden a Ibsen, que no lo sienten y que carecen de punto de contacto con él. Recitaron y declamaron bien, maravillosamente bien, sus papeles, pero al confrontar su labor con la de los actores encanecidos, revelábase una pura y simple construcción de técnica, una especie de fiambre artístico teatral. ¿Es que censuramos por eso a tales actores? Cierto que no. El año anterior, al volver a reprisar «El cofre de los niños» en el repertorio de un gran teatro europeo, el público no podía contener la risa en pleno espectáculo, sin respeto alguno al carácter de hondo dramatismo de la obra»...

—En resumen — he dicho a mi gentil interlocutora, — que ustedes los suecos se hubieran rebelado tanto contra Strindberg como contra Ibsen.

Ella reflexionó un momento y me respondió:

—Quien nos da el frío nos fortalece el cuerpo... ¿Por qué es que quiere usted hacernos sentir también el hielo en el corazón?

★

En un reciente estudio acerca del arte dramático sueco después de Strindberg, léese que el discutido autor, aun habiendo sido el iniciador de muchas de las corrientes nuevas en el drama europeo y constituyendo el punto de partida de una nueva era en la historia del arte dramático en el siglo XX, ha venido a representar en su país un fenómeno aislado. Sobre la senda que él dejó trazada, nadie ha colocado después que él sus pasos. Durante el período de la guerra, Suecia, como país neutral, disfrutó de una etapa de realismo, de la cual pronto sólo quedará el recuerdo. Siempre que han arribado a las tierras suecas hombres que intentaron conferir al arte dramático de su país formas nuevas, como, entre otros, Par Lagerquist y Hjalmar Bergeman, han sido saludados como representantes de la nueva generación. Lagerquist es el patético; Bergman, el ironista que no deja que llenen su espíritu los prejuicios sociales. Bergman alístase al lado del inglés Bernard Shaw y del italiano Pirandello. Por cierto que las obras de este último no han vuelto a ponerse en escena en Suecia desde el año 26. Después del gran éxito que obtuvo «Seis personajes en busca de un autor» y de la representación de «Enrique IV», de Pirandello no se ha puesto ninguna otra obra. Pirandello ha pasado de moda con grave daño para el teatro italiano, que no le ha podido ofrecer sucesores dignos con Rovetta, Giacosa, Praga y Bracco.

En general, puédese decir que los suecos no conocen gran cosa de la literatura moderna italiana, excepción hecha de la Deledda — la cual ha reportado aún un premio Nobel, — de Verga y de Gabriel D'Annunzio. Pero a D'Annunzio en las traducciones suecas de «El placer», «El inocente», y «El fuego», se le ha mostrado en exceso retórico y no realista, a la manera que él prefiere serlo y que fué la usada por Balzac, Zola y Stendhal.

Todavía, cuantas veces se habla de la difusión de las obras de D'Annunzio fuera de Italia, es necesario volver a preguntarse si será poible en una traducción, a menos que el traductor sea un gran artista y un gran

★

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

literato al mismo tiempo, conservar las características más brillantes y más principales, de un escritor tan original como el héroe de Fiume.

En Suecia, la nueva generación de literatos prefiere la novela al arte dramático, bien que la juventud demuestra gran interés por el drama. Una mirada hacia el repertorio del último bienio nos lo muestra influído por esa tendencia. El Teatro Real Dramático de Estocolmo ha puesto en escena durante la temporada 1928-29 otras comedias de Lagerquist y de Bergman, «Dunungen», de Selma Lagerlof, «El pelicano» y «Erik XIV», de Strindberg, otras dos obras suecas y después tres novedades inglesas, entre ellas «Pigmalion», de Bernard Shaw, dos comedias de Arturo Schnitzler, cuatro comedias francesas, de Eduardo Bourdet, Juan Girandone, Juan Sarment y de Caillavet, el «Misántropo», de Moliére, y una obra alemana, «Hopla wir leben», de Ernesto Toller, producción que los elementos jóvenes han acogido con su juvenil curiosidad e interés, mientras la crítica burguesa tenía para tal obra una repulsa unánime.

De toda la produción alemana de vanguardia de nuestra época, con un argumento preferentemente sensual — ejemplo típico «Los criminales», de Bruckner, «alias» Tagger, — el público sueco no quiere saber nada; la juzga demasiado inmoral. Y así como en los últimos años, los comediógrafos y dramaturgos alemanes han demostrado indiferencia por otros géneros, el teatro nacional de Estocolmo, por lo menos, en la temporada pasada, ha llevado a su escenario una obra moderna alemana; pero Schiller se ha mantenido en superioridad entre los nombres de una lista que comprende desde Ibsen hasta Shakespeare, Sardon y Dumas hijo, y que después se prolonga con Vernenil, Marcel Pagnol y otros de menor rango.

De Ibsen se ha puesto este año en el teatro de la Opera, bajo el cuidado del Teatro Dramático, el «Peer Gynt». Si la obra se salva, dicen los críticos suecos, es por ser muy teatral.

La debilidad que los espectadores sienten por la teatralidad intensa, en el amplio sentido de la palabra, viene a ser efecto, en gran parte, de la influencia del cinematógrafo, el cual ha sustraído al espectador de la platea la paciencia necesaria para sentir, sustituyéndosela, en cambio, con el deseo de «ver». De aquí que el público sienta hoy predilección por las obras en que aparece mucha gente en escena.

Ahora, «Peer Gynt», que pertenece a una época bastante lejana de la nuestra, viene a responder, como por casualidad, a esos requisitos tan modernos. Y es probable que, concluyendo los empresarios teatrales por pensar, resolviéndose a poner en escena obras nuevas, el célebre drama ibseniano, reforzado por la música de Griet, pueda gozar de un período de favor entre el público.

Pero, tornando a sopesar la influencia que el cine ha ejercido sobre el teatro sueco en general, se apreciará cómo no ha ocasionado daños económicos: el público ha terminado por volver a encontrar, después de una breve deserción, el camino de los escenarios con personajes vivientes, con actores de carne y hueso. Por su parte, los actores han sufrido, a su vez, la influencia de las producciones de Hollywood, como lo muestran aplicándose a la rebusca del realismo expresivo y alejándose más cada día de la declamación tradicional.

El cuidado y la preocupación por el actor, podríamos decir su «culto», en la forma que existe, sobre todo en Viena y en Berlín, es una cosa desconocida en Suecia. El actor ama la vida retirada, tranquila, y rara vez se tropieza con un espíritu exhibicionista que no sabe prosperar si no se mueve a todas horas dentro de una atmósfera de continua «réclame». El número de teatros que en Suecia existen no es casi nunca adecuado en relación con la población. Hasta hace algunos años, Estocolmo no era la ciudad que en Suecia contaba con el mayor número de teatros, y precisamente en estos meses últimos, en que tantos cines ceden el paso en Suecia al escenario — caso que no es por completo sorprendente, — es cuando Estocolmo cuenta en junto con diecisiete teatros, lo suficiente para una ciudad de medio millón de habitantes.

Limítome — para concluir — a dar un vistazo al Teatro Dramático del Estado, que ha asumido la misión de preparar la nueva generación de actores. Al teatro está anexa una escuela gratuita, que anualmente acoge seis o siete alumnos, eligiéndolos entre cerca de cuarenta candidatos.

La fama de dicha escuela de actores se ha difundido ya por toda Europa. Tan conocida es en Italia que pocos meses ha, un buen hombre natural de Padua, acudió por carta a la dirección de la escuela teatral sueca, suplicando fuera admitida en ella una hija suya. La dirección del establecimiento contestó al peticionario manifestándole que era requisito indispensable que la chica supiera el idioma sueco. Y entonces el buen paduano ya no insistió.

Dirige la escuela el intendente del Teatro Dramático, M. Wettergren, ayudado por un administrador. Dos excelentes actrices enseñan recitación y declamación al alumnado y otros profesores tienen a su cargo la enseñanzas de historia literaria, baile, gimnasia y otras materias. Completado el primer año, que es exclusivamente preparatorio, comiénzase a confiar a los alumnos papeles escénicos de poca importancia. Al tercer año reciben un sueldo muy pequeño, y por virtud de él quedan obligados a permanecer durante un bienio en la escuela, como a título de resarcimiento y a la disposición del Teatro Dramático nacional. Por último, el Teatro ajusta con esos alumnos contratos anuales y reconoce a los actores el derecho a una pensión después de hechos cierto número de renovaciones del contrato.

Y ¿qué decir de las condiciones económicas en que se desarrolla la vida de los actores teatrales suecos? Como se ve, la vida de actor en Suecia es una de las buenas entre las mejores.

Facilítase así a los autores, la tarea de escribir obras hechas como «a la medida» de los actores de su predilección. Abrigarán de ese modo la certeza de que un cómico de escuela tendrá, después, buen cuidado de imponer la obra escrita para él como un «apropósito», por más que sobre el escenario no sea lícito improvisar. Sin alistarse en una u otra escuela, sin imitar a Tairoff, Stanislawsky o Reinhardt, a quien el naturalismo en escena parécele excesivo, la manera de llevar las obras al escenario es modernísima y no tiene otra base que la voluntad animadora y directriz del «regisseur».

Aunque creo, por otra parte, que la figura del «regisseur» solamente en el teatro italiano tarda en aparecer con la importancia de que hoy goza ya en países que envidian la escena italiana y los actores italianos de otros tiempos.

Ernesto Eklund, director y actor del teatro Komedeteatern, de Estocolmo.

Tora Teje, del Real Teatro Dramático de Estocolmo.

Paulina Brunius, del teatro Vivga.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Egon Erwin Kisch, era un jóven burgués. Es decir, no era nada. Un día llegó a ser algo, llegó a ser soldado. Un año de cuertel, unido por los obscuros eslabones de arrestos.

En la obscuridad del calabozo, Kisch descubrió al mundo y se descubrió a sí mismo. Allí entró en contacto, —el tacto es el sentido vivo del dolor y de la alegría — con jóvenes proletarios, que como a él, arrojaba al calabozo la ira y el desprecio de la oficialidad, con vagabundos y pillos, soldados voluntarios, a quienes el desprecio del mundo había arrojado al cuartel. Dentro de un pequeño calabozo, cabía todo el sistema de relaciones universales, relevante y definitivo sobre la obscuridad.

Estos hombres, sometidos al peso del «orden social», es lo único del cuartel que le ha dejado un recuerdo agradable, según dice él mismo. Le dejaron también algo más: el recuerdo de su propia vida. He ahí lo difícil de conseguir, para un hombre que nace de la clase media, petrificada y standardizada: recordar que vive. Kisch después, reanuda sus relaciones de la prisión militar. Su vida se enlaza, por la fuerza de comprender al hombre por sí mismo, con la vida de todos los perseguidos, desde los delincuentes sociales a las prostitutas. Dormía en los asilos. Comía en las cocinas económicas.

Su pluma, en contacto directo con las injusticias, saturada de la verdad original, adquiere una fuerza, que la convierte en la pluma más dura de Alemania. A los veinticinco años, el joven Ergon Erwin Kisch, es el hombre más popular de Praga.

Al terminarse la conflagración europea, va a Viena. Toma parte en la huelga de Enero, que destrozó el Imperio. Es elegido comandante de las tropas rojas. Había sido él, quien diera el primer grito contra el Kaiser. Y es él ahora, quien continúa al frente de la lucha, por la república socialista austro-alemana. La revolución es vencida y dominada, por la traición de los socialistas. Kisch, vuelve de nuevo a Berlín.

Años de lucha. Viajes, viajes. Por el canal de Panamá, en un barco de carga. Moscou, Filadelfia, Paris, Hollywood, Nueva York, Leningrado, Londres. Libros: «Der Spionagefall des Generalestabschefs Rede», «Die Himmelfahrt der Galgentoni» y «Die Gestohlene Stad».

Las tres obras, son reportajes teatrales, sobre temas vivos y palpitantes, que desencadenaron las primeras tempestades, en el cielo nublado del teatro de Alemania.

Más libros. Los cinco libros famosos, de los que se repiten incesantes tiradas, que han unido por un mismo sentimiento al proletariado alemán: «Hetzjagd durch die Zeit», «Zaren», «Bolchewiken», «Wagnisse in aller Welt», «Der Rasender Reporter».

Así puede señalarse la vida apurada de Egon Erwin Kisch, guiada por un ideal infalible y asistida en cada instante por el hecho, por la cosa en sí misma. Kisch, cerca de los hombres, con los ojos puestos en los hechos, consigue arrancar al papel, la emoción original.

Hay que hablar sobre las cosas y los hechos, clara, sencilla, elocuentemente, diciendo cómo son y como están, sin patetismos. Como muere en la calle una mujer, de hambre, llevando trapos por vestidos. Como es machacado en la mina, el cuerpo del minero por la avaricia del explotador. Ciñéndose al hecho y estrayéndole toda la verdad, sin apelar a resortes desacreditados de humanismo, injusticia, dolor. La actitud auténticamente literaria es esa. Y este es el secreto de la potencia que ofrece la nueva literatura rusa, que actuando sobre un régimen victorioso, perdió el tono plañidero, para adquirir un aire épico y revelador.

En las reuniones y discusiones literarias, dónde hay que defender al proletariado, o sangrar la injusticia, allí está Kisch con su palabra centelleante, zlerta como un rayo. Allí está dónde se reunen mil obreros para hacer una afirmación. En los tumultos de los teatros. En las manifestaciones públicas. No se puede dar un paso por el ámbito de las reivindicaciones proletarias de Berlín, sin tropezarse con la figura cuadrada de Kisch, abiertos los brazos retadoramente, en la actitud característica de su oratoria, ágil, mordaz y atacante como hoja de acero.

Entre los que trabajan, es Kisch el escritor más popular. Me había encontrado con él, en cada esquina de la vida alemana. Sus amigos, son amigos míos. A veces, en alguna reunión, nuestras palabras habían chocado sobre las cabezas. Pero nunca le hablara directamente. Un mitin en «Gesundbrunnen», allá al otro lado de la ciudad, en el Berlín de los trabajadores, con sus casas color marrón, sin balcones, y los edificios grises, alumbrados escandalosamente, de los grandes magazins, más allá de Alexander Platz. Un mundo pesado y silencioso, dónde no se oye el canto de las criadas, ni hay más ritmo que el de las pisadas de los zapatones obreros, a las ocho de la mañana y a las cinco de la tarde en punto. En ese instante final del mitin, en que Kisch es asaltado por los que quieren que les firme sus libros, me hago paso ante él. Buscar entre la gente conocida que va y viene, alguien que me presente, sería ridículo; los convencionalismos huyen de aquí. Tiendo mi mano y digo mi nombre.

—Precisamente, quiero hablarle. Llámeme mañana por teléfono.

La calle de la Guntznebstrasse, donde vive Kisch, está en Wilmersdorf. Por aquí vive Brentano, y allá sobre los tejados, hacia el campo, donde las casas comienzan a esquematizarse, vive Renn. La Wilmersdorf es un barrio de transición; por él se comunican la vieja ciudad, hecha de ideas complicadas, y Schomberg, el barrio hecho con una escuadra y un compás.

La habitación de trabajo de Egon Kisch, ocupa una de estas esquinas de las casas alemanas, que se adelantan sobre la calle como proas. Desde el balcón, frente al que escribe Kisch, se divisa un panorama también de esquinas, en juego raudo, a las que vienen a concurrir pesadas y serenas, las casas de cemento de Wilmersdorf con sus inmensos balcones cuadrados, sus inmensos miradores barrocos sin adornos, — barrocos en lo que el barroco tiene de acervo vital. — No se por qué me parece, este panorama de esquinas en repetición de ángulos cinematográficos, apoyándose en las líneas exuberantes de las casas, una fotografía de la obra de Kisch, una de esas fotografías maravillosas, hijas del cine, que hacen los nuevos fotógrafos.

La habitación de Kisch, tiene alma y cuerpo. Es una gran pieza, en la que el ánimo no deja sitio al orden. Para la criada, esta habitación es algo así como la jaula de los forajidos. Le abre a uno la puerta, y sin más, lo lanza allí con aire de quién lanza carne a los leones. En la habitación de Kisch, hay mesas, muchas mesas; tantas como montones de revistas, además de una para la cafetera.

He estado ya varias veces en casa de Kisch; allí siempre hay gente. Se entra sin avisar. Cada cinco minutos, la criada abre la puerta y arroja dentro, cogido por la piel del cuello, como a un perro, a un nuevo visitante. Rusos, yanquis, franceses, ingleses, checos. Casi todo el mundo se tutea. Llega el que con un bolsillo lleno de cuartillas, quiere protección ante el editor; llega el obrero despedido de la fábrica, que desea referir la injusticia que han cometido con él; llega él que no tiene pan; llega el perseguido por la policía; llega el desahuciado por las autoridades.

El último día que estuve visitando a Kisch, cuando entré en la habitación, no había más que dos muchachas: Kisch, no estaba allí. Eran dos muchachas fuertes y altas, vestían botas de polaina, de goma charolada y chaquetas de cuero, como las de los tratantes de Sanabria. Hablaban ruso. Me senté sobre un montón de revistas. Cuando llegó Kisch, nos dijo:

—¿No habéis entablado conocimiento?

Y nos presentó:

—Dos compañeras que acaban de llegar esta misma mañana de Rusia.

Unos hablan y discuten. Otros leen y callan. Otros fuman. Hay profesores y ex-presidiarios. Maz Hoelz y niños. Los cuatro mil libros sobre procesos sociales, callan. Fraulein Gisl, hace café.

He querido hacerle una interviú a Egon Kisch, pero he fallado siempre. Su hábito de introspeccionar, le lleva intuitivamente a defenderse, rasgándole a uno la potencia atacante, con la punta de su espada: ¿Y en España? — intercepta enseguida. Es un curioso sempiterno. Quiere saberlo todo. Todo lo que está en el mundo le interesa.

Ahora Kisch, prepara un viaje, es decir, un libro. Va a ir a España. A enfrentarse con esa trágica secularización que es España: los mineros de Asturias y Vizcaya; los campesinos andaluces; los pescadores gallegos; los limpiabotas y los golfos, que en las grandes ciudades españolas, viven en la intemperie de la sociedad... Kisch, va a buscar la llaga de España.

★

EGON ERWIN KISCH

POR FERNANDEZ ARMESTO

★

ILUSTRACION DE J. E. BRAVO

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Aurora Redondo

LOS ESPECTACULOS DE LA COMPAÑIA ESPAÑOLA REDONDO-LEON

★ *En el Maipo, ha debutado con éxito halagador una compañía española; mejor dicho, dos actores españoles: Aurora Redondo y Valeriano León. Digo ésto, porque es el trabajo personal de ambos, la nota más ponderable del espectáculo. Aurora y Valeriano, — como cariñosamente se les denomina en España — han acreditado, en la interpretación de los tipos más opuestos, condiciones de grandes actores.*

Entre la Collaritos de Luis de Vargas, y Milagros, el personaje central de «Esta noche me emborracho», hay una serie de matices, finamente reflejados por Aurora Redondo, que en todo momento mostróse una excepcional intérprete, digna de abordar repertorio más elevado. Sin afectación, con sencillez y naturalidad estimables, ella ha sabido dar vida a algunos personajes, que no se distinguían ciertamente por su humanismo. Su trabajo, tan justo, tan ponderado, no ha sido apreciado como debía.

★

Valeriano León, posee una extraordinaria comicidad natural, que hace injustificables ciertos recursos clownescos por él empleados. Es ésta, la única objección que le pondremos. Su labor, culminó en Lolo Cañete, interpretado sobriamente, sin hacer concesiones a la galería. Valeriano León, el mejor actor cómico de España, no ha decepcionado: obtuvo el gran éxito que todo esperábamos.

El resto de la compañía, muy flojo. Acaso pudiera destacarse, — en un plano mucho más modesto, que el de las dos primeras figuras — a Rafaela Rodríguez. Nada más.

Las obras estrenadas, no merecen un amplio comentario. Hechas exclusivamente, para proporcionar ocasiones de lucimiento a sus intérpretes, sólo diremos de ellas, que a pesar de estar firmadas por los más prestigiosos autores cómicos, — Muñoz Seca, Luis de Vargas, Sevilla, Carreño, Pérez-Fernández — poseen una carencia total de valores estimables. De todos es conocido este tipo de teatro: chiste grueso, retruécano, situaciones forzadas...

Sintetizando, un juicio sobre la temporada de teatro español, ofrecida en el Maipo, podría expresarse así: dos buenos actores, y un gran éxito de hilaridad.

★

Valeriano León

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Lillian Gish, en «Rómola».

Dolores Costello.

Lillian Gish, en «La Bohème».

Greta Garbo, en «Anna Christie».

DE EUGENIA CRENOVITCH

Por lo singular merece señalarse el caso de una mujer que logra destacarse con rasgos relevantes en la caricatura. La señorita Eugenia Crenovitch marca esa excepción y una muestra de su talento artístico nos la dan los trabajos que aquí reproducimos.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

★ *Una escena de "Bajo los techos de París", film francés, sonoro, hablado y cantado, hermosa producción estrenada recientemente en Buenos Aires y que obtuviera en Berlín el primer premio otorgado a la mejor obra cinematográfica.*

Pocos países admiten ahora "films" parlantes en idiomas extrangeros y por lo tanto, resulta un caso completamente especial el de "Sous les toits de Paris", que habiendo logrado traspaser las fronteras conservando su versión de origen, ha conseguido los más bellos homenajes tributados, no solo a sus valores artísticos, sino también a las cualidades de armonía de su lengua.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Donde estuvo el convento Donshoi, se ha construído hoy este moderno crematorium.

LA NUEVA ARQUITECTURA RUSA

★

COSTIA RIABTSEV

★ Después de la arquitectura romana, que encuentra en una fé religiosa unánime, la base necesaria para satisfacer el espíritu colectivo, tenemos en la arquitectura individualista del Renacimiento, toda la serie de los Luis, Regencia, Imperio y Luis-Felipe, que marcan los matices diversos del despotismo individual, y son mucho más la expresión de la voluntad de una minoría, a veces de uno solo, que la de la masa.

Al no poder profundizar sus raíces, en el fondo del alma popular, esta arquitectura pierde su verdadero destino: ser colectiva.

Una arquitectura, nace de un pensamiento unánime, religioso o social, y de una técnica nueva. Esta técnica, se encuentra generalmente, como por azar, en el momento en que su necesidad se hace sentir. (Ejemplo: la bóveda romana, la ojiva gótica, el cemento armado).

Por esto me permito decir, que después del arte romano, no conozco más que una verdadera arquitectura funcional: la arquitectura decorativa.

«El gran error del Renacimiento,—ha dicho Henry Van de Velde—es la inversión de los elementos de función, con los decorativos.» Es absolutamente exacto, y cosa curiosa, al perder el contacto técnico, los arquitectos pierden simultáneamente el contacto espiritual, convirtiéndose en simples burócratas, aptos solo para dibujar las fachadas.

Ya ha muerto la fórmula del arte por el arte. Vivimos en el momento de la revolución social. Hay que hacerla. Después tendremos tiempo para jugar. Hoy, lo bello es lo útil. El artesano que emplea todo su sentimiento para hacer un mueble, crear un modelo de vidrio, un objeto usual, adaptado á las necesidades de nuestro cuerpo, tanto como a las de los sentidos, es realmente un artista.

Sólo la arquitectura,—entendamos la palabra en su sentido más amplio—por una renovación completa de las formas perdidas, una renovación profunda, puede salvar al arte, ahora que se ha encerrado en un hermetismo absoluto, enroscándose sobre sí mismo. Solo la arquitectura, arte colectivo, arte mayor, puede resolver la crisis del individualismo.

Es en Rusia, dónde la arquitectura racional, ha alcanzado más brillantez. El problema del domicilio y de la casa obrera, ha retenido la atención de sus gobernantes, y ha sido resuelto inteligentemente, sobre bases prácticas más que estéticas.

La nueva arquitectura, aparece y se desenvuelve en la U. R. S. S. durante los primeros años de la revolución, cuándo el bloqueo suspende totalmente las relaciones con Occidente. Es erróneo creer, que ella debe sus particularidades, a la influencia de la arquitectura moderna en general, y a los principios constructivistas del Bauhaus de Weimar, en particular.

Las razones que motivaron su aparición fueron en Rusia, de orden similar a las de otros países. Los estilos decorativos *históricos*, estaban agotados. La antigua arquitectura, mostrábase incapaz de asimilar rápidamente los perfeccionamientos del arte de construir, y de plegarse libremente a los nuevos ensayos siciales y a las posibilidades modernas.

Como en Occidente, la arquitectura rusa de espíritu moderno, se divide en dos tendencias. La primera, todavía dependiente de los estilos clásicos y barrocos del pasado. La segunda, basada en las formas simples y monumentales, de standardización y economía, es netamente constructivista.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

★

Leningrado, hállase construido casi enteramente, en el estilo Imperio: la arquitectura clásica continúa pujante. Malevitch, Trostky y algunos jóvenes, representan aunque insuficientemente, las nuevas tendencias.

La arquitectura suprematista de Malevitch, posee tal interés que ha despertado la curiosidad de los técnicos. Véanse los artículos que «Monastshefte fur Baukunst», a pesar de su hostilidad por la nueva arquitectura, le dedica. El mismo Bauhaus, que dirige actualmente Hannes Meyer, ha editado una obra, dónde Casimir Malevitch, el primer arquitecto de Leningrado, desenvuelve sus ideas. Sin embargo, en Rusia el papel de Malevitch es puramente secundario. De espíritu poco científico, su teoría es opuesta a aquello que constituye los problemas primordiales de la arquitectura.

Por la vía demasiado artística del constructivismo analítico, se quiere hacer revivir la concepción clásica de la forma analítica, sin otro fin que ella misma.

En Moscou, abundan más la construcciones modernas. Allí, la viejas tendencias, no oponen resistencia tan violenta como en Leningrado.

En los primeros años de la revolución, los jóvenes dirigieron las escuelas de bellas artes: las personas de más edad, les siguieron en sustendencias, Y son los estudiantes, los pionners de la arquitectura constructivista.

La arquitectura moderna, está representada en Moscou por dos generaciones. Hecho raro en el arte: no se divide por sus particularidades de estilo, después de las generaciones. Las dos tendencias,—Obstchestvo Sovremenno Arkhitektoury, y Assoziatzia Novoi Arkhitektoury—son representadas indistintamente, por los jóvenes o los viejos. En principio, se vé en los dos grupos características comunes. Ambos reniegan de los estilos viejos, con su carácter decorativo, y desean crear una arquitectura constructivista, pero sus medios son diferentes.

El grupo de La OSSA, parece influenciado por Walter Gropius y Le Corbusier. Los representantes de esta tendencia, conciben la arquitectura como un funcionalismo: después de él, dejará de ser arte puro. Lo mismo que cada parte de una máquina, se halla sometida a leyes determinadas, en la arquitectura, toda forma debe estar ligada a una función y destinada a un fin útil. Malogrando toda apariencia de lógica, esta teoría tiene sus puntos contradictorios. Aunque reniega categóricamente de la belleza y la estética, la arquitectura de los representantes de la OSSA, no las evita. Substituyendo a las formas antiguas y los estilos históricos, estos arquitectos elevan sus ideas de belleza urbanista.

Es verdad, que esta nueva tendencia es cultivada ocultamente, acaso en revancha de una invención muy desarrollada; muchas veces, en detrimento de ese funcionalismo,

★

La nueva oficina de correos de Kharkov, en la plaza de la Estación.

Kharkov: Club-Teatro del Sindicato de la Alimentación.

Casa de la Industria del Estado en Kharkov. Fachada occidental.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Moscou: Club del Sindicato de Trabajadores Municipales, en la calle Lesnaia.

★

que es proclamado base de su concepción, doblemente, considerándola como rol físico de un edificio, y no como fin constructivista de sus elementos.

Estos hechos, por otra parte, no disminuyen el valor de sus principios, representados por Golossov, Sovolev, Guinsbourg, Bourov, hermanos Vesnine...

Es Guinsbourg, quien exprime de una manera más categórica, los principios de la OSSA. En sus planos de conjunto, como en las fachadas de sus construcciones, la famosa función se vé claramente. Por ejemplo, en su proyecto para la Universidad del Estado de la Rusia Blanca, en su edificio de la Ogmentall, en la casa de los soviets de la república del Daghestan...

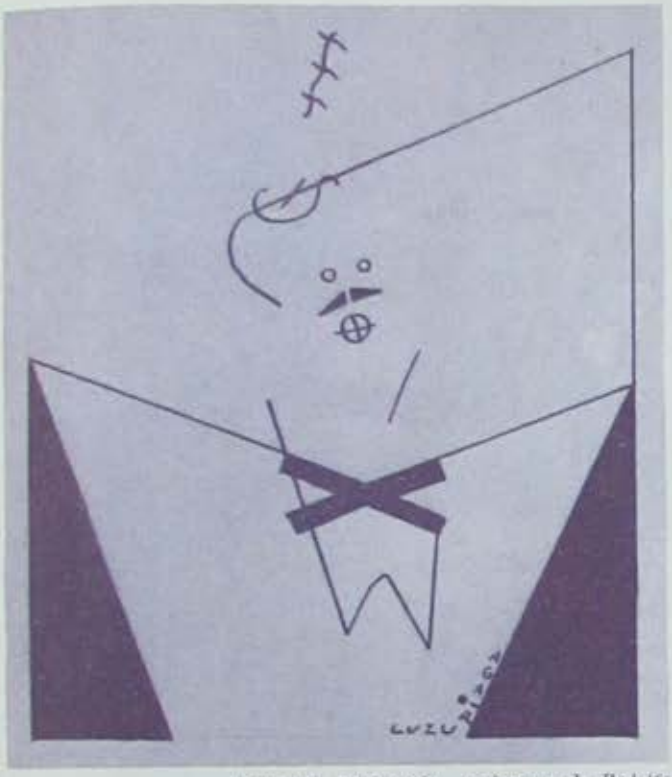
Las obras de Alejandro y de Victor Vesnine, poseen más fuerza emotiva. Sus proyectos para los edificios de la Arkos, demuestran el talento excepcional de ambos. Contrariamente a la OSSA, la segunda escuela, la ASNOVA sabe distinguir el rol físico, del edificio, de la función arquitectural. Sus representantes, no identifican la arquitectura, con las concepciones de los ingenieros. Constructivistas, ellos no desechan tampoco, la presencia de elementos estéticos.

Lejos de esconderse bajo la apariencia del funcionalismo, buscan en los productos entre los volúmenes, las masas, los espacios y las proporciones de categorías arquitecturales.

Esta tendencia, representada por Ladovsky, Lissitsky, Dokoutchaev, Krimsky, Glagoev y otros, tiene pocos partidarios. La ASNOVA, educa sobre todo a los jóvenes: en el Vkhoutemas y en otras escuelas especiales superiores. Aunque la ASNOVA, se ocupa más de teorías que de construcciones, será ella quién diga la última palabra en la arquitectura rusa.

Casas de la cooperativa de habitaciones obreras, de Kharkov.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Reynaldo D' Onofrio, caricatura de Rodolfo Luzuriaga.

De mi breviario musical

Dos escenas arbitrarias e ingenuas

Por
Reynaldo D'Onofrio

★

Montañesa

Reposan las viejas montañas.

La azul transparencia del aire se hace más intensa en los picos lejanos: montaña y aire, — realidad y sueño. —

El alma de la tarde penetra el paisaje: es una con las canciones distantes de los pastores y el andar a veces mugiente de las bestias; el rumor de los pinos y el aura cargada de aromas agrestes.

Los ecos adormecidos en el fondo del valle prestan al corno inglés sonoridades nuevas y acentúan lánguidamente el ritmo de la invariable sinfonía: árboles y piedra, correr de aguas puras, reclamos ardientes y estremecidos...

Un cambio de tono:

Paz de aurora, angustia de silencio, oración humilde de campanas, preparan el sueño de las viejas montañas.

Danza ritual del fuego

Fulgura el bronce gitano en la rueda de la hoguera.

Es la danza de brazos y cuerpos, exorcismo propicio, que sigje el pensamiento de la llama: se ondula desplegando el halago sensual de sus lenguas rojas, o frenética se agita sibilante para deshacerse de los malos espíritus que despiertan al anochecer en todos los rincones oscuros del vivac, cuando se infiltra el miedo y se recoge el alma.

Las notas graves del piano son el sordo rumor de los parches llamando presentimientos tristes.

Por encima de todo una voz aislada y doliente — óboe lejano — con extraña inflexión de sirenas ululantes, descubre un sentido al espeso misterio de la noche estrellada.

Las elegantes Bailarinas belgas, Yella et Rosine, una de las figuras más calificadas del variado programa del Tabaris.

Coma, beba y reuna a sus amigos en

TA-BA-RIS

el restaurant de mayor categoría de Buenos Aires. La cocina más exquisita. La bodega mejor surtida.

Dos grandes orquestas: A. Carabelli y O. Fresedo.

Todas las noches: grandes atracciones teatrales.

Corrientes, 829.

A precios no más altos que cualquier restaurant de primera categoría.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CORAL DE RUADA

JULIO BORRAJO
Monologuista

J. MONTES
Solista

LAMEIRO
Autor cómico

TEATRO AVENIDA

CORAL DE RUADA DE ☆ ORENSE

LA MUSICA Y EL TEATRO GALLEGOS

EL ALMA POPULAR EN SUS CANCIONES Y BAILES

C. DIAZ BALINO
Pintor escenógrafo

DEBUT EL 1° DE ABRIL DE 1931

DANIEL GONZALEZ
Director del coro

Escena típica

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL SAINETE QUE NO HA VISTO VICTTORIO MOSCA

★

Por
MANUEL SOFOVICH

★ *«El teatro dialectal, como el sai-«nete su hijo legítimo, no tiene nada «de común con el arte. Es la expo-«sición de tipos caricaturizado», pin-«torescos, «macchietas hilarantes: exterioridad falsa y anti-estética. Imbecilidad colectiva sintetizada en «el teatro...» V. Mosca N°. 1°. de MASCARAS.*

★ Líbreme mi modestia de sentirme menospreciado por los juicios lapidarios del simpático colega Mosca. Me incluyo—como autor teatral—entre los profesionales que no saben ni pueden por eso mismo, hacer arte. Pero, ecuánime por obligación que me he impuesto en mi breve y accidentada actuación periodística, paréceme que no debo dejar que el silencio ampare esas duras y frágiles sentencias del inteligente crítico italo-argentino. No estoy conforme en que el teatro dialectal sea padre legítimo del sainete. Se me ocurre, simplemente, que los teatros dialectales nacen del sentimiento regionalista de las gentes, que hallan más grata la expresión dramática en el idioma familiar, casero, paisano, popular. El dialecto puede ser un elemento de sainete y no su origen. Así, hemos visto que cabe en el teatro dialectal de los judíos el drama más vigoroso, de más pura humanidad cuando tiene vigor y fina sensibilidad el comediógrafo. No es posible juzgar genéricamente a través de los espectáculos que un Viviani debe conformar a sus medios interpretativos o a sus afanes de autor-empresario. No es justo condenar en Viviani y la Mazzi a muchas interesantes exposiciones dialectales de buen teatro, ni dejan de ser dialectales porque las desconozca el amigo Mosca.

Empero, no se trata de eso. Poco importa si es o no hijo del teatro dialectal el sainete, si ambos han de ser para Vittorio Mosca «imbecilidad colectiva sintetizada en el teatro»... Bigámoslo a él en las líneas que tomamos como síntesis de lo que su artículo contra Bragaglia dedica entre otros juicios que comparto cuando tiende a demostrar que el «renovador» italiano es algo así como el novísimo inventor de la rueda. Dice Mosca, repudiándolo, que el sainete «es la exposición de tipos caricaturizados...». Y bien: ¿se atrevería el crítico a negarle sentido artístico a las caricaturas gráficas de Bagaría, por citar a uno de los caricaturistas más difundidos? ¿O, le satisface más una copia fotográfica, que es lo más frecuente en lo que hemos dado en llamar «comedia grande», por su extensión seguramente?

Si es verdad que arte es «Invento», bien cierto es, entonces, que es por lo menos tan artista el sainetero que «inventa» una caricatura, como el comediógrafo que copia una situación humana que ella sea, sin negar que esto sea artístico, desde luego. Si la caricatura —uno de los elementos con la sátira, el refrán, etc. del sainete—hace reir, ello no puede hacer censurable sinó para Vittorio Mosca siempre, indudablemente, que lo gracioso provenga de una situación, actitud o frase ingeniosa. Tampoco es posible suponer que haya más problemas pasionales y sus correspondientes ridiculeses entre los individuos de cuello planchado que entre los señores de pañuelo al cuello y puñal en la cintura. De manera que es lícito afirmar que el sainete es al pueblo y los espectadores populares lo que la comedia a la gente de «élite». Y viene al caso una anécdota que alguien atribuye a Folco Testena «se non e vero e ben trovato».

Era en uno de aquellos «comitato di guerra» que teníamos aquí a la vuelta de cada esquina. Discutían cualquier cosa un cav. uff. y el barbado y talentoso escritor italo-criollo pero, intransigentes ambos la discusión subió de tono agravándose en una derivación de carácter personal. «—No se olvide—díjole iracundo el «cav. uff.—que cuando Vd. llegó a América, lustraba zapatos y más de una vez me los lustró a mi». «—¿Y acaso,—preguntó por única respuesta Testena—no se los he lustrado bien?»

Lo que aflije al teatro nacional, estimado Mosca, no es el sainete sinó los seudo saineteros, los que califican sus pavadas escénicas de sainete, ignorando entre muchas cosas que ningún género teatral es más propicio a la educación, principalmente moral, de las masas. Y es precisamente didáctico el sentido impreso al sainete por los autores españoles, creadores del género que estamos adaptando aquí, los que no terminaban una pieza sin la correspondiente moraleja de fácil comprensión, buscada a través de toda la obra como conclusión lógica. La «exterioridad falsa y anti-estética» que Vittorio Mosca atribuye al género que vilipendia, es precisamente la característica de su desvirtuación. Así, desvirtúa el sainete quien glorifica al ladrón guapo de nuestros arrabales, como lo realiza ampliamente el autor que lo ridiculiza dándole la exacta posición moral y humana al tipo.

En menos palabras: A Mosca le han pasado gato por liebre... por eso dice que no le gusta la liebre.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LA FUNCION DEL DIRECTOR DE ORQUESTA.

Por JOSE MUSOTTO

HECHA de líneas, colores y volumen oibles, la música vive plásticamente en el tiempo y en el espacio. Pero, ¿la música es solamente un edificio inmaterial o es algo que escapa a toda definición? Por cierto es forma — forma imponderable y expresiva — como el espíritu de las cosas; es el puente sublimemente arquitectónico, que une las purísimas vibraciones del pensamiento humano a las de la materia toda; es el pensamiento mismo hecho plástica figura y es audición de una línea en trayectoria; espacio no ocupado de un cuerpo fantasma; estatua, cuadro, edificio después de vistos: lo que de las cosas vive en el deseo y en el recuerdo: lo que atestigua al alma y la ley del universo en equilibrio: Síntesis de inexplicados misterios: contacto vibrante de todas las cosas — en el sonido y en el silencio — única poética hipótesis de una palabra común al hombre y a Dios.

Pero a manera de definición podemos decir que *la música es audición de formas sin cuerpo:* algo que nace muriendo: punto que traza y borra: estímulo, hecho existente en potencia; única clara representación *en acto* de la unidad de tiempo y de espacio.

El fantasma artístico musical escapa entonces a toda posibilidad de material y permanente representación «*sin effetto*».

El pintor, el escultor, el arquitecto sobre distintas materias concretan y fijan en líneas y colores, luces, sombras y volumen, sus creaciones artísticas; el poeta de los sonidos, el poeta de los timbres, el compositor de música, no: él puede solamente darnos una cantidad de símbolos que colaboradores e intermediarios, entre él y su creación traducirán efectivamente — con ritmo de vida y de muerte, en una divina belleza total y fugaz, que aún los hombres poseen como indicio de futura y suprema conquista.

Un intermediario máximo, un traductor y animador, de acción compleja, tiene pues en el director de orquesta el creador de formas musicales.

Hablar de la función del director de orquesta no es fácil tarea, siendo que hoy mismo se le deja al margen de la historia musical, y hasta en los conservatorios no se siente la necesidad de enseñar algo que se relacione con el papel de responsabilidades artísticas que asumen los intérpretes y divulgadores de las más complejas producciones musicales. Es sin embargo verdad que el director de orquesta es un producto decimos así — de la música moderna, ya que su verdadera función no llega aún a un siglo de vida.

La orquesta primitiva — la orquesta de Cavalieri como la de Monteverdi — conglomerado de instrumentos sin individualidad y sin propiedad de empleo, en obras de absoluto dominio melódico o convencionalmente *contrapuntísticas* no tenían necesidad de director. Bastaba una señal de «*attacco*» para que los músicos ejecutasen con relativo orden sus *partes*. Fué el desarrollo de la instrumentación y de la polifonía que impuso la función interpretativa y disciplinadora del director de orquesta.

La moderna obra musical — pura o melodramática — concebida para un conjunto de instrumentos o de voces humanas, presenta su fantasma artístico de complejas ideas, con el sustento de dos técnicas distintas: la del compositor (1): de poetas de los sonidos la primera; de poeta de timbre la segunda. Esta sirve a la otra y es tan rica, tan variada, significativa y difícil, que de ella depende toda la perspectiva del cuadro sonoro: todo el equilibrio del edificio musical.

Esa *partitura* que el director de orquesta tiene sobre un atril; esos diez, veinte o treinta pentágramas llenos de signos para entender y valorar con una sola mirada, sintiendo primeramente con los ojos y después con el oído, es el diálogo más complejo, es el discurso armónico, coherente, sublime de una muchedumbre fusionada en una suprema idea, es acceso al símbolo de una humana sociedad perfecta y armónica en la dicha y en el dolor. Más todo eso está simplemente escrito: es pensamiento más que acción. Ideas desarrolladas, contrastes silenciosos, figuras y «*mestica*» fonica, serán realizadas y disciplinadas por el director de orquesta.

De cada composición él vive e indica acentos, colores, arranques, vuelos y caídas; él dibuja y edifica; levanta y derrumba con la mímica del alma concentrada en una *batuta*, espejo de un mundo de fantasmas.

El director es el realizador de una obra existente en *proyecto*, y él debe conocer perfectamente todos los elementos necesarios a la construcción. De él dependen la pureza de las líneas, el equilibrio de los distintos planes, la armonía de los detalles, sin posibilidad de arrepentimientos y correcciones: Su obra se levanta y desvanece en el tiempo y en el espacio, viviendo del presente y del futuro. Volver atrás no es posible.

Si es defectuoso, el sentido de la totalidad, de la unidad, de la síntesis, la obra que él dirige resultará inevitablemente caricaturezca o incongruente.

Por eso su función es eminentemente artística y no profesional — mecánica. Función mecánica es la del *director-metrónomo*, es decir el director que se limita a una simple medición e indicación del *tiempo* por medio de unas cuantas señales convencionales, y *director-decorativo* y nulo es aquél que no sabe imponer su voluntad a la masa orquestal, la cual, en efecto, resulta la que dirige al director.

Vamos a ver ahora en que consiste la unidad armónica indispensable que debe existir entre el autor, el director y los ejecutantes. Sabido es que cada director — intérprete, es especialmente apto para la interpretación de los autores y de las obras que más responden a su temple de artista. Cuando, por razones profesionales o comerciales, un director de valía se encuentra en la necesidad de dirigir una obra poco adherente al caracter de su personalidad artística, sin necesidad de violentar las exigencias de su mundo interior, busca darnos, una construcción estrictamente objetiva, tan sólo limitada a la exacta realización de los valores técnicos y estéticos en varios modos documentados por el autor, y casi siempre correspondientes a la más espontánea comprensión del auditorio.

Pero ¿en qué manera el director impone su voluntad a los ejecutantes?

G. Bernard, en un interesante artículo publicado en el "*Courrier musical*" de París (Octubre de 1922) nos dice que él encuentra un campo de bien definidas realizaciones entre música y telepatía, en lo que constituye la eficacia de la dirección orquestal; pone pues en duda que el dominio del director sobre los profesores de orquesta quede del todo manifiesto por medio de gestos y de señales más o menos convencionales. G. Bernard afirma que la dirección orquestal es, sobre todo, un fenómeno telepático, y por lo tanto propone se hagan ensayos de ejecuciones en ambientes oscuros, para establecer si los ejecutantes obedecen a la voluntad del director a pesar de no verlo.

No creo en el buen éxito de semejantes ensayos. El director es, sin duda, respecto al organismo orquestal, un centro de propulsión y de recepción, al mismo tiempo; la autoridad de su nombre, la expresión de sus ojos, su mímica, y su simpatía, como como la importancia numérica e intelectual del auditorio con la del género de música a ejecutarse, son elementos indispensables para que una mala instrumental se discipline y eleve al máximo su rendimiento artístico, pero el verdadero dominio del director sobre los ejecutantes está casi todo en la virtud de una batuta que desde el primer ensayo a la ejecución de una obra, se mantenga constante y de segura voluntad en la indicación de tiempos, acentos, colores, etc.; sobre la base de una interpretación artísticamente lógica.

La inconstancia, lo ilógico, la hipersensibilidad inquieta y mudable; el gesto vago e improviso y hasta el entusiasmo excesivo en comprometer siempre la función del director de orquesta, porque en los buenos ejecutantes hay la invencible y expontánea tendencia de ejecutar sobre todo — con respecto al tiempo — con la medida que la misma estructura de una pieza artística — más que la indicación del metrónomo — claramente sugiere. Puede a veces, un director de pulso (por voluntad de interpretación excesivamente personal) imponer un movimiento distinto de lo que necesita el carácter de la pieza que interpreta, pero ay de él si no se mantiene fiel a la entidad de la modificación establecida.

El buen director, el cual tenga comprensión estética y sentido rítmico seguro, siente y definitivamente fija, con su batuta y su mímica invariablemente volitivas, las líneas de sus construcciones.

Impuesto lo "*stacco*" de un tiempo, su "*andamento*", su ímpetu, su color y su acento, ni arrepentimientos, ni modificaciones e incertidumbres deben molestar las armónicas relaciones establecidas entre autor, director y ejecutante.

En eso estriba la historia de un intérprete y conductor de masas instrumentales, dotado de instinto artístico equilibrado y seguro.

Con respecto a los directores de música popular creo encontrar en ellos algo sumamente original y desconcertante; digno de estudio.

El director de *Jazz-Band* es un ejecutante entre ejecutantes y, a veces, un verdadero director de escena. Musicalmente, él guía al auditorio más que a su orquesta, traduciendo en *forma visible* las caricaturas rítmicas coloristicas de su orquesta que se expresa también con acción escénica, danzando o dialogando en una continua deformación de ritmos y modulación de colores; enredo, zig-zags musicales: líneas de un edificio visto en un espejo en movimiento.

El director de orquesta típica, a su vez, y en el tango, sobre todo, no mide tiempos ni guía papel técnico de instrumentos: *mima*, y a veces todo su cuerpo casi danza a pie firme.

El tan popular maestro Francisco Canaro, cuando olvida hacer el *director clásico*, es arrollado y dominado por el ímpetu y el sollozo de sus bandoneones y actúa entonces como originalísimo mimo.

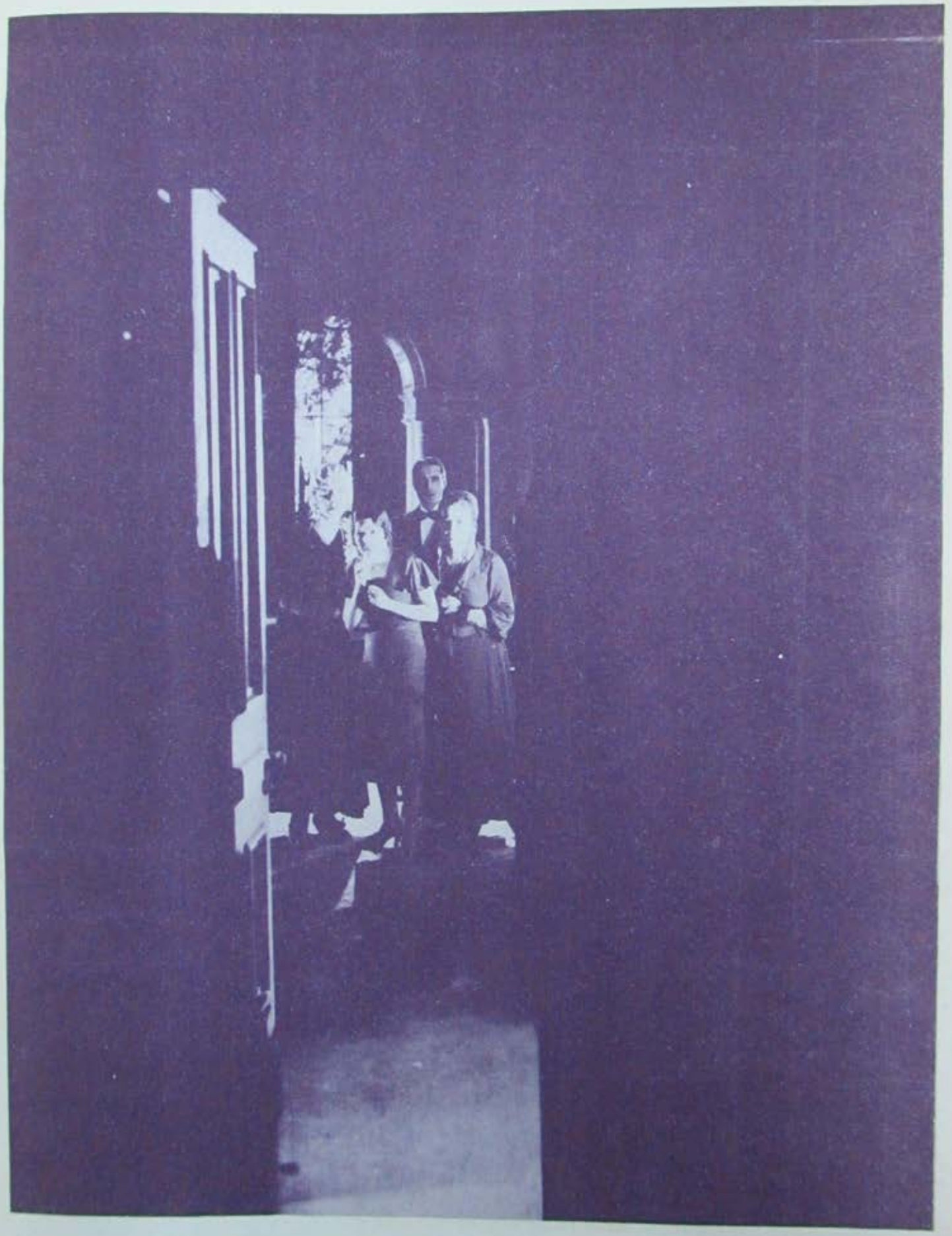
Hace poco vi a un director quien para imponer *crescendos* y *disminuendos* a su orquesta típica se acercaba y se alejaba de ella, mientras sus manos abrían y cerraban abanicos ideales.

¿Está acaso naciendo una dirección orquestal pantomímica?

Dr. H. De Angelis
Médico del Hospital Ramos Mejía
DEPILACION
Radio - Diatérmica - Extirpación definitiva - Sin dolor - Sin marca - Sistema aplicado únicamente por este Instituto - Consultas de belleza, afecciones de la piel, cirugía estética, obesidad, enflaquecimiento, masajes electro medicinales, Rayos X, Ultravioleta, Diatermia, Várices, Hemorroides, sin operación y sin dolor, curas garantidas abonos económicos de 15 a 20 horas
Corrientes 980

Sra. BELVISI
PARTERA
Recibe pensionistas
CÓRDOBA 2669 - U. T. 1745, Juncal

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Lupita Tovar, Conchita Montenegro, María Calvo y Manuel Granado, en «La heredera de Mr. West», película de sello «Universal», que se pasará próximamente en nuestras principales salas.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Los interpretes del sainete de Vaccarezza "Un baile en la Bateria", Enrique Muiño y Manolita Poli, aparecen en esta fotografia, en el escenario del Teatro Smart, durante una de las escenas caracteristicas de la obra.

Final del primer cuadro del sainete turfistico «Los tres ases de Blandengues», de Carlos Dedico y Germán Ziclis, que dió a conocer en el teatro Apolo la compañia de Cesar y José Ratti.

Una escena del sainete "Las mentas del pampa Funes" estrenado en el Teatro Comedia. Olinda Bozán y Paco Bustos, los intérpretes de la obra de Vázquez y Riese en un momento interesante de su labor.

Principales figuras que intervienen en la obra «Juan sin tierra», de Yamandú Rodriguez y Domingo Parra con que la compañia de Pascual E. Carcavallo abrió su temporada en el teatro Nacional. De izquierda a derecha: Félix Mutarelli, Samuel Jimenez, Mario Danessi, Elsa O'Connor, Fina Suarez y Gregorio Guadalupe.

Juan Dardes, Gregorio Cicarelli, Pepita Muñoz y José Arias, principales intérpretes del sainete de Julio Escobar «Mi mujer es una coqueta», estrenado en el teatro Buenos Aires.

★

POR LOS TEATROS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CASA
LUIS COSTANTINI

SEMILLAS — PLANTAS
IMPEDIMENTOS AGRICOLAS
FLORES NATURALES
PARQUES Y JARDINES

JARDIN DE
EXPOSICION Y VENTA DE LA CASA:
RIVADAVIA 6633 - U. T. 66 - 0919 FLORES

CASA CENTRAL:
CALLAO 21 - U. T. 38 - 1994 MAYO

TEATRO MAYO

AV. DE MAYO 1099 — U. T. 57 — 2680 RIVADAVIA

PRIMERA DECENA DE ABRIL
DEBUT DE LA
GRAN COMPAÑIA DE ZARZUELAS
PROCEDENTE DE LOS PRINCIPALES TEATROS
DE MADRID Y BARCELONA
EN LA QUE FIGURA LA EMINENTE TIPLE CANTANTE
FELISA HERRERO
PRIMER ACTOR Y DIRECTOR
PEPE VIÑAS
GRANDES ESTRENOS

CAVIAR SUECO
«STIBERCS»
SANDWICHES — FIAMBRE

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LA VERDAD DE LA FICCION

★ El espectador que arrellenado cómodamente en su butaca, se dispone a presenciar una representación teatral, lleva en sí el convencimiento de asistir al remedo de una acción humana calcada de la realidad con más o menos verosimilitud.

Cuando este prejuicio del público — si se me permite llamarle así — es superior a la labor de los intérpretes, la obra dramática pierde completamente su eficacia.

Es necesario entonces que el actor luche con las armas que su arte le confiere y se sobreponga al convencimiento colectivo, convirtiendo la mentira de su ficción en una realidad ficticia pero que trasunte la verdad de la acción fingida arrollando el estricto criterio público de lo justo y haciéndole creer con la mentira de su verdad, la verdad de su mentira.

Estas consideraciones se apartan en lo referente a la factura literaria de las piezas, que merecen capítulo aparte y tienden a lo que se deriva de la representación escénica.

Entre artistas y público se libra en esos momentos una formidable batalla; éste, abroquelado en la certidumbre del fingimiento, atrincherado en la muralla que le ofrece la propia conciencia del espectáculo se defiende valientemente; aquellos, atacan munidos del calor real de convicción y la pujanza de su temperamento. Es preciso convenir también en que el espectador se apresta deliberadamente, a ser vencido, para gustar con fruición las emociones que le depara su propia derrota ante la victoria del artista.

El singular combate comienza a definirse cuando el espectador, interesándose por la situación que se desarrolla en el escenario, abandona paulatinamente la muralla donde se halla parapetado.

Ya interesado, esto es, presentando un blanco efectivo, debe ser fácil para el artista despojarlo de su broquel, alterando el ritmo de su sistema nervioso y rendirlo en toda la línea.

Cuando los valores interpretativos se ajustan perfectamente al fingimiento exacto de la realidad, el público subyugado por la emoción, se rinde al arte desechando ya todo prejuicio precedente y llora por las vicisitudes de la protagonista, odia al malvado o al traidor, se enternece con las palabras del galán, piensa las reflexiones sentenciosas de aquel viejecito que se apoya en el cayado para andar y cuando la acción es más intensa, sacudidas todas las fibras en un estremecimiento nervioso, el aplauso brota espontáneo e incontenible, como una válvula que se abre en desahogo de la presión emotiva del espectador.

Es que el público asiste al espectáculo, influenciado por la fiel imitación del artista se rinde a la belleza que se le ofrece y alterados ya sus nervios hasta producir la tensión, va olvidándose del remedo, sintiéndose en cambio transportado a la vida misma del protagonista, sufriendo sus dolores y amarguras, gozando con sus alegrías y placeres y estallando en el aplauso, que es la exteriorización concomitante de su yo subjetivo.

Para llegar al determinado fin propuesto, el artista que se precie de tal, debe cuidar hasta los más nimios detalles. La caracterización prolijamente estucada debe acercarse a la más estricta veracidad; una peluca mal colocada, dejando ver el cabello que se pretende ocultar, el grotesco pintarrajeo del rostro que con tanta frecuencia emplean nuestros actores y actrices, además del efecto antiestético que causan — la verdad no debe apartarse nunca del concepto de lo bello — atentan al normal desenvolvimiento de la ficción.

Existen mil y un detalles que entrarían en una minuciosa enumeración y que el sentido común del artista, o mejor dicho, el buen servicio, debe imperar para salvar el obstáculo.

Uno de esos detalles es el hábito de que generalmente está imbuída la gente de nuestra escena; el agradecimiento que vuelve a hacer el actor después de un mutis aplaudido.

El que vuelve a la escena es siempre el actor — no el personaje — halagado en vanidad íntima, psicología completamente opuesta a la del «tipo» que está representando. Trunca así la realidad de la situación y paraliza el movimiento escénico de los que continúan la acción.

La verdad se resiente entonces en su parte más esencial; la demostración evidente de lo ficticio.

Esta demostración por demás palpable redunda en perjuicio de toda labor anterior y en detrimento de su continuidad.

Por otra parte, esta costumbre tan propia del pasado siglo debe ser abolida por arcaica y rutinaria. Artista es sinónimo de renovación y progreso y mal pueden clasificarse así, los que emplean añejas y caducas manifestaciones.

JORGE NICANDRO ACHAVAL

EL TROVERO

EMPRESA DE TRANSPORTES Y MUDANZAS

PARA CIUDAD Y CAMPAÑA

PRECIOS MODICOS

MARTINI & FERRAIOLI

THAMES 1091

U.T. 54, DARWIN 3425

Dr. MARIO CORNERO

CORRIENTES 1737

ESPECIALMENTE ENFERMEDADES SECRETAS.

De 9 a 11 y 16 á 19

Atenderá su divorcio absoluto el

Dr. LASCA

Consultas de 16 a 19 horas

528 - Montevideo - 528

Casa Merlo

Fundada el año 1883

Fabricantes de Artículos Rurales

Castelhun & Cía

Escritorios y Exposición

457 Chacabuco 463

Talleres y Depósitos

2841 Pedro Mendoza 2859

Buenos Aires

Teléfonos.

U.T. 33 Mayo 0014

U.T. 33 Mayo 0015

C.T.A. 412 Central

Dr. Samuel Gutman

MEDICO CIRUJANO

Adscripto a la cátedra de clínica médica del Hospital de Clínicas y del Dispensario Nacional de vías respiratorias.

PULMÓN - INTERNAS - SEÑORAS Y NIÑOS

Azcuénaga 735

De 14 a 17 U. T. 47 Cuyo 6249

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL APUNTADOR

TEATROS Y TEATRO

PUBLICA LAS MEJORES OBRAS DEL TEATRO NACIONAL Y EXTRANJERO

APARECE:
EL 5 Y 20 DE CADA MES

EN CADA NUMERO:
UNA COMEDIA COMPLETA.
ACTOS BREVES Y CUENTOS TEATRALES. COMENTARIOS.
ANÉCDOTAS
E IMPERTINENCIAS.

DIRECCION Y ADMINISTRACION
CANGALLO 4008
Un. Tel. 62 Mitre 6629

máscaras

Revista ilustrada de arte y teatro
Pasaje Barolo, piso 18 — U. T. 38-6670 Mayo

Los críticos de mayor autoridad
Los comentaristas más amenos
Los humoristas más celebrados
Los artistas del lápiz más notables

Precio del ejemplar: Capital 0.20
Interior 0.30

Suscripción en la Capital: Año $ 2.50 m/n.
" " el Interior: " " 3.60 "
" " " Exterior: " " 2.— oro

Gran Manufactura de Tabacos
CIGARRILLOS CONSTITUCION
VENTAS POR MAYOR Y MENOR
Ramón Freire
LIMA 1759

Teatro Sarmiento

CANGALLO 1040 U. T. 38 MAYO 6075

Compañía argentina de comedias y sainetes

ARATA

En la que figuran, Pierina Dealessi - Berta Gangloff - Tita Merello - Esperanza Palomero - Leon Zarate - José Otal - Mario Soffici y Eduardo Gonzalez

Espectáculos por Secciones
Todos los días sección Vermouth

Platea por Sección $ 1.20

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Basil Sydney, Mary Ellis, Ralph Morgan, Donald MacDonald en otra escena de "Extraño Interludio".

Ralph Morgan, Mary Ellis, Basil Sydney en "Extraño Interludio".

Una escena de "The improper duchess", comedia de ambiente palaciego, de James Bernard Fagan, estrenada recientemente, con éxito brillante, en el Globe Theatre. Son sus protagonistas la actriz francesa Ivonne Arnaud, adquisición de los escenarios londinenses, y el excelente actor Frank Cellier, a quien aplaudió nuestro público, hace algunos años, en el Cervantes.

Jeanne Stuart y Robert Douglas en una escena de "After All" (Después de todo) de Mr. John Van Druten, estrenada en el Criterion.

★

DEL TEATRO EXTRANJERO

EL TEATRO EN LONDRES A PRINCIPIOS DE MARZO

★ «*EXTRAÑO INTERLUDIO*» de Eugenio O'Neill, por la compañía del Guild de New York, que actúa en el Lyric Theatre de Londres.

Nueve actos largos, divididos en dos partes, que se representan separadamente, aunque a continuación, la primera por la tarde y la segunda por la noche, dejando el intervalo al espectador para cenar. Tales las dimensiones de «EXTRANGE INTERLUDE», de Eugenio O'Neill que se ofrece ahora en Londres, por la misma troupe que la jugó dos años consecutivos en el Guild Theatre de New York.

Cinco horas de espectáculo, que muchos espectadores comprensivos y más «Snobs» soportan heróicamente.

Estudio de la dualidad del alma humana, confrontación del alma verdadera con el alma aparente, proceso de una obsesión sexual y sentimental en un espíritu femenino, complicado con un drama de herencia patológica: tal el eje de la obra que se extiende sobre un espacio de treinta años, de una generación a otra. Historia completa de la vida de una mujer, Nina, desde su adolescencia hasta su vejez, pasando por el amor y la maternidad.—Su infancia se consagra

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

enteramente al amor filial. En su madurez, cuando todos sus deseos se han apagado, ella se vuelve hacia un hombre, Marsden, en quien cree volver a ver la imágen del padre desaparecido.

La crítica londineuse elogia mucho los méritos de los ocho primeros actos, cuyo vigoroso desarrollo vence todos los obstáculos técnicos. El último defrauda, en general, juzgándosele muy inferior a los anteriores. Algunos han creído hallar en esta pieza de O'Neill una forma de arte dramático absolutamente nueva. Es verdad que los personajes, aparte del diálogo, expresan sus íntimos pensamientos a media voz, mecánicamente, en extensos soliloquios. Pero este procedimiento no difiere mucho del antiguo monólogo de la tragedia clásica.

★

EL TEATRO EN LOS ESTADOS UNIDOS

★ En el *METROPOLITAN OPERA HOUSE*, realízase en Marzo, dirigido por Bodansky, el ciclo wagneriano. Una verdadera constelación de estrellas brilla en la Tetralogía, Maestros Cantores, Tristán e Isolda, Lohengrin y Holandés errante. Léase algunos nombres: María Jeritza, Elizabeth Rethberg, Gertrude Kappel, Karin Branzell, María Ranzow, Elizabeth Ohms, los tenores Melchior, Kirchoff y Laubenthal, barítonos Schorr, Whitehill, Schutzendorf, bajos Bohnen, Andresen y Clemens.

«*TOPACE*» la afortunada pieza de Pagnol, después de sobrepasar el centenar de representaciones en su traducción inglesa, en el Broad Street Th. interpretado por Frank Morgan, se juega ahora, en su versión original, en el 49 Street Th. Protagonista: Antonie Arnaudy.

Tres escenas de "GRAND HOTEL" pieza policial alemina, de Vick Baum. Extraordinario suceso en el National Theatre de New York. Estrenada el 13 de Noviembre, ocupará el cartel toda la "season". Principales intérpretes: Eugenia Leontovich, Hortensia Alden, Henry Hull, Siegfried Rumann y Sam Jaffe.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Herr Tiedke y Kate Dorsch en "Marius" de Pagnol, cuya versión alemana se aplaude en Berlín. Protagonista de "Marius" es el joven actor Mathias Wiemann, cuya creación de "Fin de la Jornada" de Sheriff le hizo famoso.

EL TEATRO EN BERLIN

Gitta Alpar, estrella húngara y el cotizado cantante Richard Tauber creadores en el Métropole Theatre, Berlín, de "Shon ist die Welt" (Que lindo es el mundo) la última opereta de Lehar.

★

«THE ADMIRABLE CRICHTON» la famosa comedia inglesa de Sir James Barrie, ha sido repuesta en el New Amsterdam Theatre. La interpretan, entre otros Fay Bainter y Walter Hampden.

MAURICIO SCHWARTZ, aplaudido el año pasado en Buenos Aires, actúa en el Second Avenue Th. Acaba de estrenar «El hombre del portafolio» de Alexis Falco, vertida al idiseh por Anatol Vinogradov. Lo acompañan Sonia Gurskaya, Stella Adler, Leonid Sniegoff y el citado Vinogradov.

EVA LA GALLIENNE, instalada, como otros años, en el Civie Theatre, impone a su público un repertorio de selección, «Romeo y Julieta», «Peter Pan», «La dama de las camelias», «Siegfried» y «Hedda Gabler» alternaron últimamente en sus carteleras.

MAURICIO MOSCOVITCH, el más grande de los actores judíos del momento, se ha despedido recientemente del público de New York, para trasladarse de nuevo a Londres. A propósito de este gran artista, en un diario de allá leemos que proyecta volver a Sud América. Aún se recuerda aquí su gran éxito artístico, hace diez y ocho años, en el desaparecido Olimpo de la calle Pueyrredón. Junto a él se inició en las tablas Berta Singerman, entonces niña precoz. Dama joven de su notable compañía era Fanny Brenner (ahora Brena) y segunda actriz Marcela Levin de Waiss.

★

Foch, Pastisch, Balfour, Lloyd George, Clemenceau, Wilson, House, Makino y Paderewski, admirablemente caracterizados por actores berlineses, aparecen en "Versailles" pieza de Emil Ludwig cuyo tema es la justificación del clamor germano por la revisión del Tratado de Paz.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

PALACE THEATRE

TODOS LOS DIAS

WU - LI - CHANG

LA GENIAL CREACION DE

ERNESTO VILCHES

PRODUCCION EN CASTELLANO DE

METRO - GOLDWYN - MAYER

JOAQUIN CASADEMONT

CONSTRUCTOR

VIEYTES 1621 U.T. BARRACAS 2120

ESTILOS ECONOMICOS

OBRAS EN GENERAL Y CLOACAS

DESAGUES INDUSTRIALES
CONSTRUCCIONES EN LA CAPITAL
Y AVELLANEDA.

GRAN CERVECERIA, BAR Y RESTAURANT

"LA TERRAZA"

COCINA
DE PRIMER
ORDEN

ABIERTO
DIA Y
NOCHE

FELIX RAFETTO

CORRIENTES 1502 ESQ. PARANÁ

U. T. 38. MAYO 6437 - BS. AIRES

BIBLIOTECA DEL CINEMA

TITULOS PUBLICADOS

S. AGUILAR — El genio del Séptimo arte.
C. FERNANDEZ CUENCA — Panorama del cinema en Rusia.
RAFAEL MARTINEZ GANDIA — Dolores del Río la triunfadora.
MANUEL MONTENEGRO — El dominio del gesto.
LUIS GOMEZ MESA — Los films de dibujos animados.
C. FERNANDEZ CUENCA — Historia anecdótica del cinema.
ANGEL ANTEM — Mary y Douglas.

EDICION CON ILUSTRACIONES. TOMOS FINOS Y ELEGANTES.

Si le interesa el cine debe poseer esta colección, que ahora se inicia, y cuyo precio es UN PESO cada volúmen. Puede adquirirla en cualquier librería.

Compañía Ibero Americana de Publicaciones

Florida, 751 Bs. Aires — Catedral, 1236 Stgo. de Chile — Cerrito, 440 Montevideo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

José Casamayor y Blanca Podestá aparecen aquí en una de las escenas principales de la obra póstuma de Defilippis Novoa "Sombras en la Pared", que se estrenó con éxito en el teatro San Martín.

Arata y Pierina Dealessi, graciosamente caracterizados durante la interpretación del sainete de Chiarello "Corto Circuito", que fué estrenado en el Teatro Sarmiento.

Escena final de la opereta «El payaso ciego» con que inauguró su temporada en el teatro Nuevo la compañía israelita de los notables actores Clara y Salomón Stramer.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

BAJO LOS TECHOS DE PARIS

EXCLUSIVIDAD GAUMONT

ESTRENADA CON GRAN EXITO EN ESTA CAPITAL EN EL MES DE MARZO Y CONTINUA DANDOSE CON EXITO EN VARIAS SALAS

LEON GAUMONT

URUGUAY 1174 - U. T. 41 - PLAZA 4313

DE LA MODA ACTUAL

Delicado gorrito estilo boina, confeccionado en fieltrinas cristal todos los colores. Sobre surtido o hecho sobre medida, lo ofrecemos a $ **5.50**

Elegante y distinguido sombrerito en terciopelo de seda. Variedad de modelos todos dentro del estilo que ilustra el grabado. De nuestros talleres para Ud. a . . . . . $ **7.90**

Precioso sombrero estilo capelina confeccionado en rico fieltro antílope. Variedad de modelos y surtido en colores; lo ofrecemos para nuestro público a . . $ **9.50**

MODAS Select
SANTA FE 1917.
Buenos Aires

Casa SANTI

Atendida por sus propios dueños

★

Se ejecuta la mejor ondulación permanente, a . . . . . $ 9.90

Atendida por MARIA LUISA

5 ondulaciones al agua . . . . . $ 2.50

ABONO DE 3 SERVICIOS . . . . . $ 2.50
" " 3 MASAJES . . . . . $ 7.—

Abono de 3 aplicaciones de tintura Inecto Rapid, a . . . . . $ 20.—

★

ESMERALDA 548 - U. T. 35 - 0132

OBSEQUIO — Regalamos 2 ondulaciones al agua

MANUFACTURA DE LOS Cigarrillos "Federales"

0.20, 0.30 y 0.40

VIEYTES 1156 - U. T. 21 - BARRACAS 1028

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

GALICIA
FOLKLORE Y MUSICA

Por EMILIO PITA

★ Ningún otro pueblo ibérico, tiene tal exuberancia de matices folklóricos como Galicia — Céltica, con la savia de la irrupción sueva, mantiénese incólume a la avalancha de las gentes del sur, y llega a ser en la reconstitución neogótica el foco de la civilización y cultura peninsular, con «ser» propio, sin diluir su personalidad racial, ya definida.—Por eso, la ingente demarcación de su nacionalidad autóctona, la conserva en el folklore, aún semi-inexplotado en sus fuentes más pristinas y primigenias.

Raza, lengua, tradición; he ahí los elementos estáticos de individualidad de toda sociedad humana, de todo ente etnográfico.

Para el filósofo gallego Vicente Risco, una de las mentes más esclarecidas del pensamiento peninsular, el sentimiento radical de la efectividad étnica de Galicia, es la adoración de la tierra. Es la emoción del sedentarismo.—Y otro gran pensador, prematuramente desaparecido —Juan Viqueira —gran comentarista de las teorías psicológicas contemporáneas, decía: ¿Quereis una palabra que os diga en resumen nuestro lirismo y nuestra alma? — Ahí la tenéis: saudade.

Saudade, para el hombre gallego,, es el desgarramiento íntimo; el dolor superfisico y subconsciente; vaguedad indefinida de nostalgia, sed de infinito.—Camões decía:

Agora a Saudade do passado
tormento puro, doce e maguado.

Sentimiento subjetivo de «su» paisaje, del que recoge la forma anímica.—De ese paisaje que ha creado a su imagen, humanizándolo, para dejarse luego conquistar por él.—Su alma de demiurgo busca el goce y el dolor, recreándose luego en ellos. Estado de alma de ausencia y presencia. El gallego fundido en el paisaje, que es su complemento humano, comunión secular con la tierra, comprende más que nunca su belleza, justamente cuando lo ha abandonado. Los lamentos elegíacos de Rosalía de Castro, es el canto desgarrador del ausente. La lira del bronce del bardo Eduardo Pondal, canta el paisaje energético. Afirmación de presencia.

Por eso cuando el gallego deja su tierra, el sentimiento emocional de la partida, es ya un principio del dolor de ausencia. El pueblo lo dice en uno de sus cantares populares:

Voa voa despedida
adios que me vou chorando
marcheime pra non sei donde
voltarei ¡quen sabe cuando!
Pasando Bertamirans
peguei a volta e mirei
¡adios terras de Castrigo!
¡quen sabe si voltarei!

Desbordamiento de lirismo; recogimiento en sí; queja subjetiva e íntima. En la literatura gallega abunda poco las descripciones del paisaje. El paisaje es un estado de alma, dijo Federico Enrique Amiel. Para el gallego es el sentimiento ingénito de su tierra, pureza, panteísmo, nunca un motivo estético de expresiones externas.

★

Según Boris Schoezer, el estudio del folklore, no debe ser más que el medio obligado para el artista, de identificarse con su pueblo, y después de beber en la diafanidad del arte popular, volar con propias alas. Resulta así el folklore, en el sentido artístico, un ente pragmático y apriorista.

La erosión del paisaje gallego, su policromía, su gran mosaico vital, está íntimamente reflejado en su canción popular. Todo el paisaje es un canto. Y toda la música gallega, muestra una ingente predisposición para ser apresada en la técnica de todos los tiempos musicales.

¡De que no es capaz el verdadero genio artístico, con sentir emocional y subjetivo, ante el rico material vergeliano, que se le ofrece desnudo a su inquietud!

Repiñicar inquieto en el corazón y en los pies; deseos indefinidos de aturujos raciales; liturgia druídica entre los pinos milenarios y rumorosos, que en el misterio de la noche, dulcemente, vigilan a la luna aplastada en el cielo, a las estrellas amodorradas; rito heróico de una raza nueva y legendaria, celta y atlántica: «la muiñeira». Diáfana y pura melodía; alegre cascada de agua, gozo de libertad del día, canto del sol: «la alborada». Dolor, desasosiego, queja tierna y viril, que deja en el alma un vacío inconsciente de muerte: «el alala»

Sin embargo, Galicia que en su de ambular pangalleguista ha llegado a captar el hecho y el valor artístico en múltiples facetas de su vivir cultural, en música solamente ha llegado a producir el hecho artístico; estamos aún un poco lejos—muy poco—de la sustancialidad intrínseca del valor. Hasta ahora hubo solo folkloristas, aunque se debe fervor admirativo a ese folklorismo clasicista del siglo XIX, figurando en primera línea Montes, Santos Chané, Pascual Veiga, Varela Silvari, Taibo, Tabuyo, Adalid, Baldomir, Tafall, P. Luis Fernández, Casto Sampedro. Catadores, cultivadores de todo ese rico material desparramado y perdido en las más escondidas aldeas, su labor tuvo que limitarse a catalogar, dividir, todo ese valor de pureza.

Fueron los coros, los que recogieron la inquietud que vivía en el ambiente, y elevaron a un rango superior, la música popular. Con el precursorismo de esporádicos conjuntos corales, entusiastas y disciplinados, fundó en los primeros años de este siglo D. Perfecto Feijóo, «Aires da Terra» y de esta materialización promisora, nacieron en todos los puntos principales de Galicia—La Coruña, Vigo, Orense, Lugo, Santiago, El Ferrol—masas corales que en memorables giras artísticas por toda España y otras naciones de Europa, fueron justamente apreciadas. Pero ésto no era suficiente, y el mismo D. Perfecto Feijóo—querido y entusiasta patriarca—busca de unir en un sólo esfuerzo, la polifonía sagrada de tan hondas raíces en Galicia, la canción litúrgica, al lado de la música popular. Y así se funda en Pontevedra, la Polifónica. Y junto con las obras sagradas de Pallestrina y Victoria, figuran la Cantiga XXII de Alfonso El Sabio, la Foliada de Sanjenjo, el Romance de Doña Alda, o los cantos populares armonizados.

Se habló entonces de la escenificación de los cantos gallegos. Era la secular carrera por la cuesta fatigosa tras la forma huidera del arte. Camilo Díaz Baliño y Daniel González, realizaron la obra: el coro «de Ruada». Este paso gigantesco, este salto de acróbata en la historia del arte musical gallego, cuyo primer capítulo se está escribiendo, abrió a golpes fuertes de martillo, el halagador porvenir que le espera como nueva manifestación autóctona, junto al nacionalismo en la literatura, la pintura, la escultura.

BENVENUTO
Y FRAILE
SASTRES DE MODA
★
EX-PRIMER CORTADOR Y
JEFE DE LA CASA...
★
(NO SE PERMITE USAR EL NOMBRE
POR NO AUTORIZARSELO
DICHA CASA)
★
BME. MITRE 658
U. T. 35-LIBERTAD-0120

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

L. VIGLIONE

TECNICO MECANICO

★

MECANICA

ELECTRICIDAD

CARROCERIA

TAPIZADO

PINTURA

★

LAPRIDA 973-77

U. T. 44, JUNCAL 1514

Cigarrillos

Recomendados

Los fumadores del interior que deseen conocer esta marca pueden hacer sus pedidos á:

ANGEL SANCHEZ

CALIFORNIA 1874

Buenos Aires

CLINICA MEDICA CONGRESO

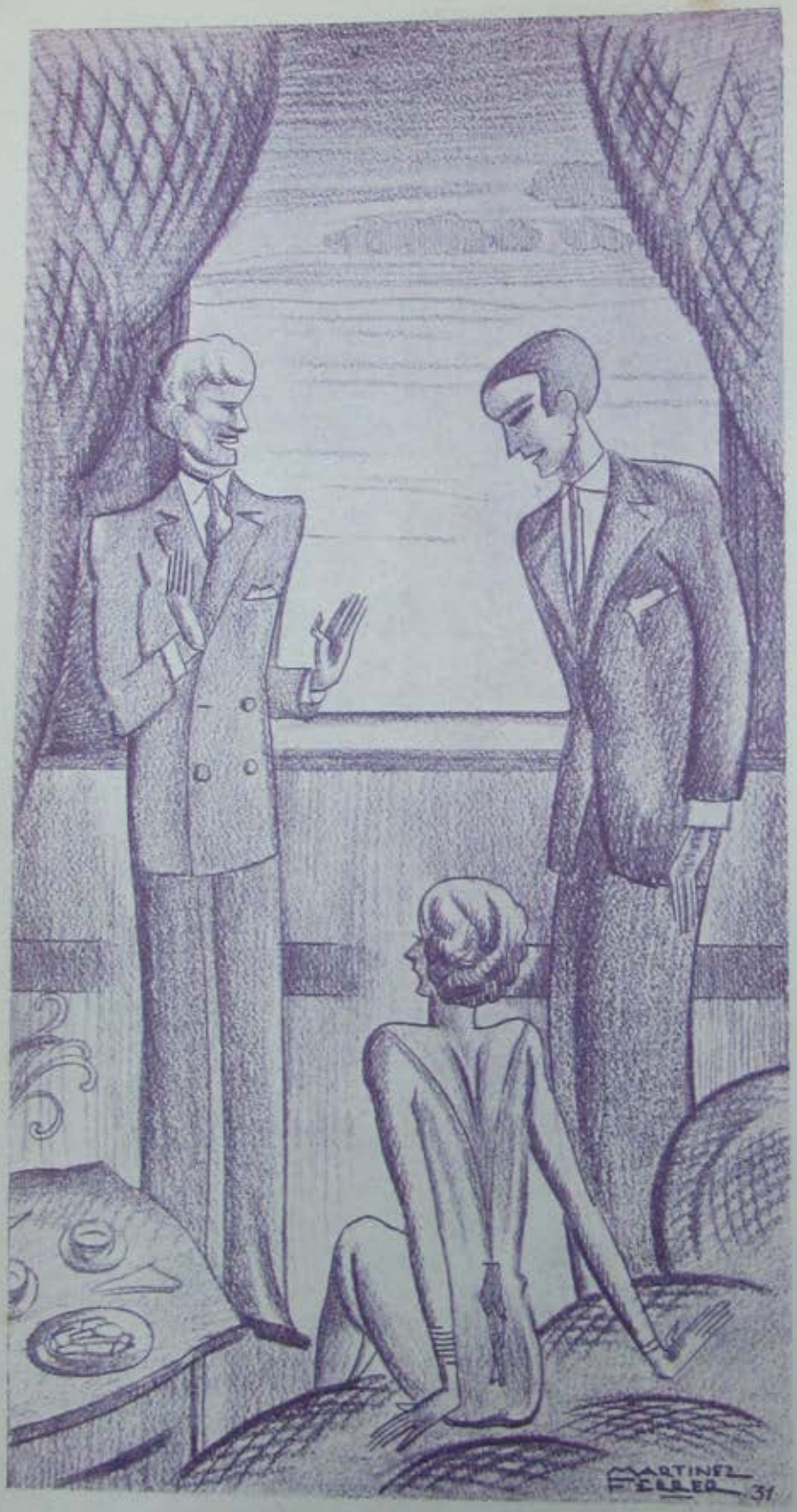
ATENDIDA POR ESPECIALISTAS

Urinarias. Piel. Servicio especial para enfermedades de señoras. Clínica Médica: Enfermedades del corazón, pulmón, estómago, intestino, hígado, nerviosas y sangre. Laboratorio de análisis, Rayos X, electricidad médica.

Horas de consulta para el resto de especialidades de 10 á 21.

229 - CEBALLOS - 229

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



¡LITERATURA!

UN ACTO DE ANGEL RIVERA

☆

Ilustración de Martínez Ferrer

★

PERSONAJES:

La Mujer	El Otro
El Marido	Una Criada

ACTO UNICO

★ Transcurre la acción en el elegante tocador que *La Mujer* ha convertido en recibo íntimo. Al foro y a la derecha puertas de acceso a las habitaciones contiguas, entre las que se halla el dormitorio conyugal. A la izquierda una ventana que da a la primavera.

Entre los muebles requeridos por el uso doméstico deben incluirse los imprescindibles al desarrollo escénico, que se irán señalando oportunamente.

La Mujer y El Otro toman té, amorosamente, en torno de una mesilla portátil.

La Mujer. — (Imita, mimosa, la dicción de una chiquilla). ¿Otla masita quelido?

El Otro. — No, querida, basta...

La Mujer. — ¿Un besito entonces?...

El Otro. — Eso sí... (La toma en sus brazos y la acaricia). ¡¡Mía!! Si supieras como me alegra verte así, espontánea como una chiquilla... (La besa)... Esta tarde estás deliciosa...

La Mujer. — ¿Esta tarde nada más?... (Finge, con un mohín, enojo y le da vuelta la cara).

El Otro. — (Con cierta gravedad, con el gesto de quien es víctima de una preocupación inquietante). Te diré, por momentos te muestras con sentimientos que no parecen tuyos, que desfiguran tu personalidad... Ayer, por ejemplo, cuando tratabas de justificar tu pecado me diste la impresión de que no eras una mujer real, de que eras algo ficticio escapado de una novela francesa... Te prefiero con la ingenua sencillez de ahora... (Con evidente preocupación por la respuesta)... Dime ¿sigues siendo muy afecta a las novelas francesas?...

La Mujer. — (Aunque no ha alcanzado — ni se ha preocupado mayormente por alcan-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

zarlo — el sentido de las palabras de El Otro, juzga que éstas sólo tienen por fin provocar en ella un despliegue de su poder seductor, y, en consecuencia, trata de aprovechar la respuesta en tal sentido, sin inquietarse en absoluto por su contenido lógico. Posee, pues, como la totalidad de las mujeres — sin exceptuar siquiera a las que cursan Filosofía y Letras — un concepto cabal de la función que tienen las palabras que los hombres les dirigimos). Soy aficionada a todas las novelas y, principalmente, a las novelas de la vida...

El Otro. — ¿Ves?, eso es lo malo.

La Mujer. — (Extrañada ante el tono grave con qué él dice tales palabras). ¿Qué hay de malo?...

El Otro. — El deseo inconsciente de hacer la vida una novela nos está llevando a una artificiosidad que me resulta ya intolerable. Encuentro en las personas, en lugar de reacciones espontáneas, naturales, actitudes y gestos literarios... El arte nos está creando una segunda naturaleza realmente repugnante... Comprendo que ésto empieza ya a ser en mi una preocupación ridícula, pero no puedo evitarla... Quiero vivir una existencia real, profundamente humana, emancipada en absoluto de toda sugestión libresca. Quiero despojarme de la impresión de que todos mis pensamientos y actitudes, como las de los que me rodean, son pasajes inevitables de una novela. Quiero, en fin, algo que no esté escrito...

La Mujer. — Todo está escrito...

El Otro. — Y eso es lo triste, porque la literatura ha logrado así despojar de su virginidad a la vida, quitarle lo imprevisto, como la fotografía le ha robado el encanto a los paisajes de Suiza... En vez de explorar, de descubrir, uno tiene que limitarse a recorrer sendas conocidas, cuando no trilladas... Tú, por ejemplo... (La Mujer lo interrumpe bruscamente).

La Mujer. — (Con el espíritu en suspenso). ¿Oyes?...

El Otro. — ¿Qué?...

La Mujer. — ¡¡Es él!!... (Con angustia) oigo sus pasos en el vestíbulo...

El Otro. — Pero si apenas hace diez minutos que estoy aquí. Veinte a lo sumo...

La Mujer. — (Advierte, no obstante su estupor, un par de guantes olvidados en uno de los muebles). Se ha olvidado los guantes...

El Otro. — (Con sincera indignación). ¡Oh, ésto no puede ser cierto!... Descubrir al amante de su mujer al ir a recuperar los guantes olvidados... Esta es la última, la más infame de las comedias... ¡¡Protesto!!

La Mujer. — Yo no tengo la culpa, querido...

El Otro. — Mi protesta no va dirigida contra ti, querida, sino contra la Vida, que no es capaz de superar a los más mediocres comediógrafos de «boulevard» en la organización de sus episodios...

La Mujer. — (Con la atención concentrada en el vestíbulo). ¡¡Está subiendo las escaleras!!... (Desesperada) ¡¡¡Escóndete!!! (Va hacia un amplio guardarropa que habrá adosado al muro de la derecha y lo abre, induciendo a *El Otro* para que se meta dentro). En seguida se irá de nuevo...

El Otro. — (Con energía) ¡Jamás Eso es un recurso demasiado gastado por los «vaudevillistas» franceses... (Con evidente aire de héroe) Afrontemos el peligro valientemente. ¡Abrárame!

La Mujer. — ¡Oh, no, ese es un recurso demasiado gastado por los autores del siglo XVII... ¡Peor que peor!...

El Otro. — Tienes razón. Está visto que no podemos escapar a la tiranía de las 36 situaciones teatrales de Gozzi. (Se dirige al guardarropa sin mayor prisa, resignadamente lo que aumenta la impaciencia de *La Mujer*. Me escondo, pero quiero dejar constancia de mis reservas mentales. (La Mujer, sin permitirle continuar, lo empuja al interior del guardarropa y cierra violentamente, aunque sin ruido, la puerta. Trata entonces de aquietar sus nervios y aparecer distraída, para que El Marido que entra de inmediato, no descubra su turbación).

BOGETTI & PARMA

JOYEROS

TALLER EN LA CASA

BRILLANTES, PERLAS, RELOJES, ALHAJAS, CADENAS, ARTICULOS FINOS PARA REGALOS

CERRITO 554

A DOS CUADRAS DEL TEATRO COLON

U. T. 35 - LIBERTAD 2390

BUENOS AIRES

La Mujer, El Marido y Una Criada

El Marido. — (Con la mayor naturalidad del mundo) Advierto que no me esperabas.

La Mujer. — Te equivocas, querido; a pesar de que anunciaste que no volverías a comer tenía el dulce presentimiento de que llegarías de un momento a otro... Ya ves, durante tu ausencia dispongo todo como si estuvieses presente... Dos tazas de té...

El Marido. — (Reparando en una colilla de cigarro que dejó olvidada El Otro). Y para hacerte mejor la ilusión de que estoy contigo, fumas también...

La Mujer. — (Sin inmutarse)). No, enciendo simplemente un cigarrillo y lo dejo consumir.

El Marido. — En fin, yo no fumo estas tagarninas, pero el detalle no tiene importancia.

La Mujer. — Tú comprenderás, le pedí un cigarro al criado...

El Marido. — Perfectamente... (Se dirige a las habitaciones interiores; para retirarse). Ah, como tardaré un rato, puedes decirle a tu amante que abandone el ropero, donde no estará muy cómodo...

La Mujer. — ¿Que dices?

El Marido. — Que puedes darle libre plática a tu amante, porque demoraré todavía un rato dentro, antes de salir...

La Mujer. — ¿Cómo? ¿Es que te has enterado?

El Marido. — Un presentimiento por el estilo de los tuyos...

La Mujer. — (Trágica) ¿Y que puedo hacer yo ahora? ¡Yo me desmayo!

El Marido. — Si te parece, aunque no lo creo absolutamente indispensable.

La Mujer. — (Con angustioso convencimiento). ¡Sí, me desmayo!... (Lo hace muy en las barbas de El Marido, que la recoge en sus brazos y, suavemente, la deposita en un cómodo sofá).

El Marido. — Si no había más remedio... (Una vez que se ha cerciorado que *La Mujer* descansa sin peligros en el sofá, a lo que contribuye con toda clase de precauciones y cuidados, *El Marido* toca el timbre e instantaneamente aparece *Una Criada*).

Una Criada. — ¿Señor?

El Marido. — Juana, apenas me haya retirado invita al Señor que está dentro del ropero a salir... Le cepilla la ropa y lo convida con algún reconfortante...

Una Criada. — Muy bien, señor. (El Marido está a punto de desaparecer, cuando sale del guardarropa *El Otro*).

La Mujer, El Marido y El Otro

El Otro. — Permítame, señor...

El Marido. — Un momento que ya me voy. (Hace ademán de no verlo y se precipita hacia la salida).

El Otro. — Tenga la bondad de no retirarse, señor...

El Marido. — En fin, si son sus deseos... (Se le acerca con actitud resignada. Una Criada hace mutis).

El Otro. — (Con vehemencia, casi agresivo) ¡No sé cómo he podido contenerme tanto tiempo!...

El Marido. — Porque adivinaba su angustia, acababa de ordenar que lo invitasen a salir.

El Otro. — ¡Protesto enérgicamente!...

El Marido. — He hecho todo lo posible por aliviar su penosa situación... Sé que el

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

guardarropa es incómodo, pero no es mía la culpa. Los muebleros, gente por lo general sin imaginación, no han comprendido todavía la verdadera función de un guardarropa en el hogar...

El Otro. — Renuevo mis protestas... Esto es insoportable...

El Marido. — Vuelvo a pedirle, señor, todas mis excusas...

El Otro. — (Poseído de una preocupación que lo substrae a la realidad). No sólo bajo la tiranía de las situaciones vivimos, también tenemos que soportar la de los arquetipos... (Dirigiéndose a *El Marido* en forma enérgica). Vd. es un humorista!...

El Marido. — Créame que lo ignoraba...

El Otro. — Desde que ese señor Anatole France escribió su «Maniquí de Mimbre», uno no hace más que tropezar con messieurs Bergeret... ¡Esto es indigno!... La literatura va a terminar por despojar a la humanidad de todo lo noble, de todo lo sano. Va a terminar por convertirla en una cosa ficticia y ridícula. De ahí mis protestas...

El Marido. — Comprendo, es Vd. moralista.

El Otro. — No, señor, soy verista, espontaneísta.

El Marido. — ¿Son nuevas escuelas literarias esas?...

El Otro. — Por favor, detesto la literatura... Quisiera que los hombres obraran bien o mal, pero espontáneamente, como hombres y no como personajes artísticos... Discúlpeme, tal vez lo haya juzgado con demasiado crueldad al compararlo con monsieur Bergeret, pero padezco de una verdadera obsesión... Precisamente estábamos hablando de eso con su señora, antes de que Vd. llegase...

El Marido. — Me ha juzgado así porque desconoce mi verdadero estado, que estoy en la obligación ahora de explicarle... Pero para ello es conveniente que vuelva en sí la señora... (*La Mujer* deja oir unos tenues quejidos). Mi caso, señor, es realmente excepcional...

El Otro. — Créame que estoy dispuesto a oirlo con sumo interés. (*La Mujer*, después de repetir los quejidos, pronuncia el definitivo «¿donde estoy?», síntoma inequívoco de que ha vuelto en sí).

El Marido. — (Acercándose al sofá y dándole a entender a *El Otro* que va a iniciar su revelación). Has reaccionado precisamente en el instante en que necesitábamos de tí. Tenía que hacerle al señor importantes declaraciones que tú también debes oir. (*La Mujer* lo escucha con los ojos entreabiertos, en actitud de somnoliente indiferencia). Yo no soy, en realidad, el marido de mi mujer...

La Mujer. — (Incorporándose rápidamente en el sofá, los ojos ahora bien abiertos). ¿Cómo?

El Marido. — Si lo fuera, créame señor que no habría procedido en forma tan... humorística.

La Mujer. — ¿Dices que no eres mi marido?

El Marido. — Como lo oyes... Dirigiéndose a *El Otro*). Yo era en Balcarce, donde poseo grandes extensiones de campo, un verdadero señor feudal criollo hace unos diez años. Ella, sin discusión, era entonces la muchacha más bonita de la provincia de Buenos Aires, por lo menos... (*La Mujer*, halagada por el recuerdo, se pavonea discretamente). Acababa de llegar al pueblo como maestra, cuando la conocí y me enamoré perdidamente...

La Mujer. — (Coqueteando, olvidada casi de la terrible situación porque cruza en esos instantes). Cuatro meses después nos casábamos...

El Marido. — Fingíamos casarnos... Te aseguro que en el Registro Civil de Balcarce no existe el acta de nuestro matrimonio... Fué una parodia, de la que me arrepentí en seguida, que contó con la complicidad del jefe de la oficina, de otro amigo mío y de tu padre, demasiado viejo y crédulo para descubrir la farsa...

La Mujer. — ¡Infame, entonces me engañaste!...

El Marido. — Eso creía hasta hace un rato. Ahora comprendo que no hice más que anticiparme a tu engaño...

La Mujer. — No encuentro palabras para execrarte...

El Marido. — Te ruego que oigas con calma, porque mis palabras van encaminadas a encontrar una solución para todos... (Dirigiéndose nuevamente a *El Otro*). Yo no me casé con la señora, como correspondía, por temor a cansarme del matrimonio, por snobismo de calavera, por estupidez, ¡que se yo!... Pero lo cierto es que, a poco de perpetrada la farsa, me arrepentí profundamente de ella. Me convencí entonces — y la felicidad conyugal me fué consolidando día a día en mi convencimiento — de que debía reparar el mal casándome de veras. Pero para eso tenía que confesar la incalificable falta a mi presunta esposa, y digo la verdad, no me animaba. Esa es la angustia que desde hace casi diez años me corroe el espíritu... En estos últimos tiempos, precisamente, me había decidido a arreglar, de una vez por todas, la situación y cada día que pasaba sin que la anhelada y temida confesión se produjese, me resultaba una verdadera tortura, que ella habrá advertido fácilmente...

El Otro. — La señora atribuía su estado de ánimo a la sospecha de nuestras relaciones...

El Marido. — En cierto modo, el descubrimiento de la traición me produjo un alivio, aunque no puedo negar que resultó una decepción dolorosa como no esperaba recibir en esta vida... (Transición). Pero, después de todo, los tres podremos estar tranquilos... Nuestros engaños se han neutralizado y permitirán normalizar una situación que a todos tenía que resultarnos amarga, imposible... Ustedes, que se aman, podrán casarse sin ningún impedimento y...

La Mujer. — Muy fácil arreglas la farsa de que eres culpable, pero no he de ser yo la que te lo permita... ¡Jamás!... Tu debes casarte conmigo...

El Marido. — Mi deber no puede ser nunca convertirte en esposa adúltera y menos cuando se te presenta la oportunidad de constituirte en legítima...

La Mujer. — Tú debes reparar el mal que me has hecho...

El Marido. — No, porque te impediría entonces cohonestar tu pecado...

La Mujer. — Yo te seguiré un juicio...

El Marido. — No tendrás valor de reivindicar ante los jueces tu condición de mujer adúltera y, por otra parte, te faltarán testigos ahora que tu padre ha muerto... (*La Mujer* rompe a llorar desconsoladamente. El Otro se le acerca y la acaricia suavemente). Ya ves que no tienes que afligirte; ustedes pueden ser eternamente felices... Sí, eternamente felices... (*La Mujer*, llorando siempre, abandona el sofá en dirección al dormitorio conyugal. El Otro, desconsolado también la sigue con la vista. Después se pasea, cabizbajo, por la habitación). Me había olvidado de un detalle importante... ¿Usted no es casado?

El Otro. — Sí, señor, y con varios hijos... (Sigue caminando pensativo).

El Marido. — ¡Caramba, debimos empezar por ahí!... ¡La situación no es tan fácil como parecía!...

El Otro. — ¡No es tan fácil!... Escapa, en realidad, a las 36 situaciones de Gozzi...

El Marido. — Es un asunto tan difícil que sólo veo una solución...

El Otro. — ¿Cuál?...

El Marido. — Dejar caer el telón para que le ponga fin...

El Otro. — Eso es un recurso teatral... ¡¡Protesto!!... (Se dirige hacia las candilejas, como para detener en su caída a la cortina, que, al descender vertiginosamente, lo cubre con su terciopelo rojo).

TELON

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¡suscríbase!

capital $ 2.50 anual

interior.. $3.60
exterior" 2 oro

Señor Administrador de la Revista "máscaras"

Con la presente remito a Vd. $ ..... m/n.

importe suscripcion por .....

Nombre .....

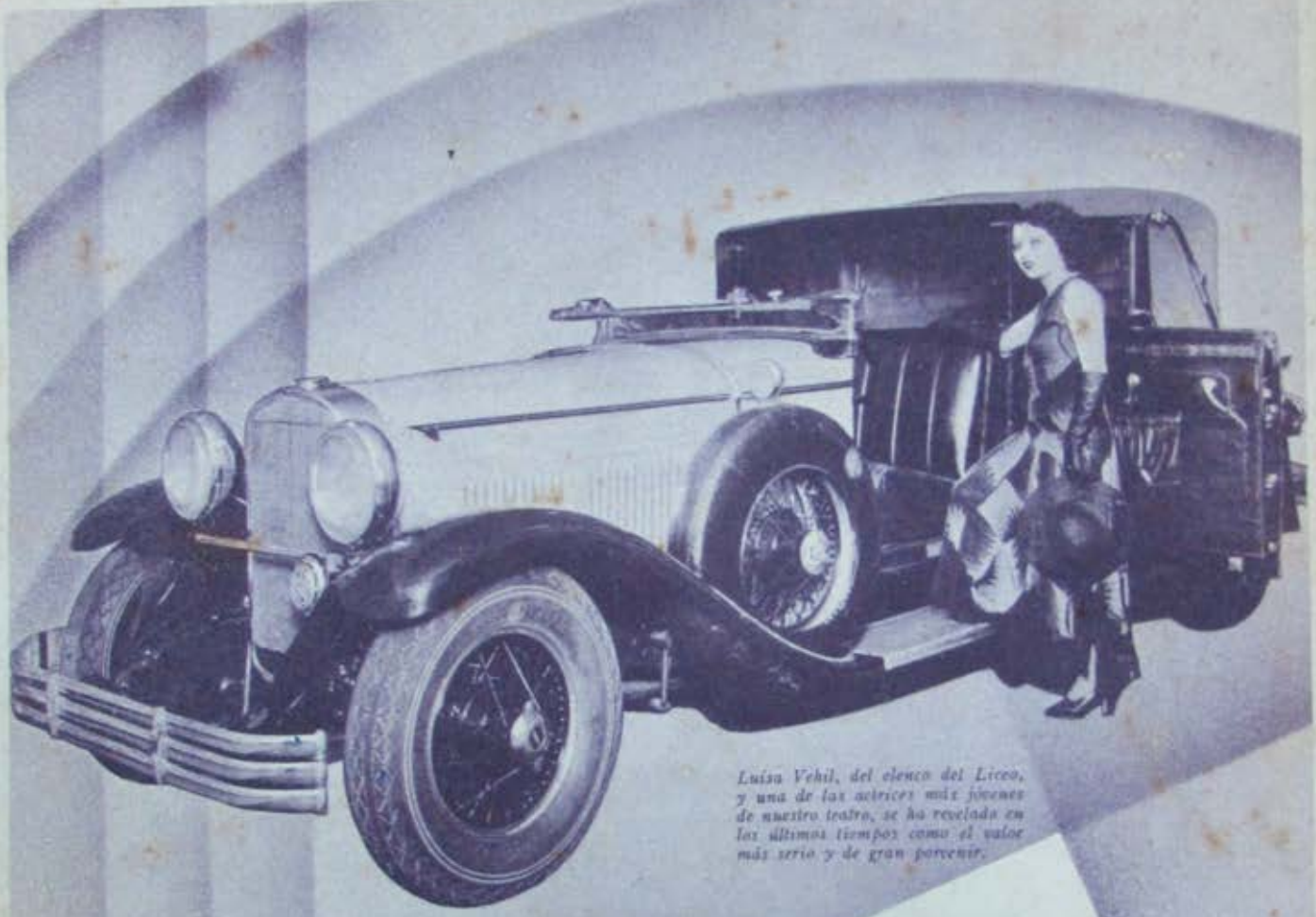
Calle .....

Localidad .....

máscaras
revista mensual de arte y teatro

DIRECCION Y ADMINISTRACION:
GALERIA BAROLO: PISO 18
U. T. 38 - 0879 MAYO

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Luisa Vehil, del elenco del Liceo, y una de las actrices más jóvenes de nuestro teatro, se ha revelado en los últimos tiempos como el valor más serio y de gran porvenir.

AUTOMOVILES KISSEL

★

EXPOSICION Y VENTAS
CORDOBA 1889

★

IMPORTADORES - KISSEL ARGENTINA

U. T. 4988 - 41 PLAZA

IMPRESION OFFSET DEL ESTAB. GRAFICO ARGENTINO S. A. - CEVALLOS 1849 - BUENOS AIRES

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar