

máscaras



año I: n.º 4

Lola Membrives y Paco Morano que han iniciado con buen éxito su temporada en el Odeón.

EL 1º. DE AGOSTO
APARECERA

EL

NUMERO
EXTRAORDINARIO

DE

máscaras

96 PAGINAS

ILUSTRACIONES

A COLORES

SUMARIO

EL MULATISMO CRIOLLO, por *Gastón O. Talamon*. — MARGARITA XIRGU, LA ACTRIZ ORIENTADA, *Antonio Cunill Cabanellas*. — UN EXITO DE LA TEMPORADA PARISIENSE, *Pablo Suero*. — LA TEMPORADA LUPI-BORBONI-PESCATORI, *redacción*. — EL TINGLADO DEL «BANHAUS», *redacción*. — UNA LECTURA EN LA COMEDIA FRANCESA, *Arsenio Houssaye*. — CUATRO TRAZOS SOBRE VERA SERGINE, *M. Caraffi Arredondo*. — DISQUISICIONES APOSTA SOBRE EL VANGUARDISMO DE UN IZQUIERDISTA ABURGUESADO, *Jorge Nicandro Achaval*. — UNA CONFERENCIA SOBRE EL TEATRO DE BENAVENTE, *redacción*. — MI VIAJE A ITALIA (*apuntes originales de la Missinguel*). — IRREFLEXIVAMENTE, *Haydée B. Gioia*. — CUARENTA AÑOS DE TEATRO EN RUSIA, *B. Brunelli*. — EL ORIGEN DE LA MUSICA, *Enrique Bidou*. — LA MODA Y LAS ACTRICES. — LA TEMPORADA DE LOLA MEMBRIVES y PACO MORANO, *redacción*. — ANECDOTAS Y RECUERDOS DE MARIA GUERRERO, *Santamarina*. — CARLITOS CHAPLIN DESENFOCADO, *Licior*. — EL CINE Y LA MUERTE DEL TEATRO, *Heredia*. — SONETO, *Antonio Monti*. — LA LITERATURA POST-REVOLUCIONARIA, *Costia Riabtsen*. — EL ULTIMO LIBRO DE JUSTINO ZAVALA MUNIZ, *Anibal Vila Verde*. — FLAUBERT EN LA SELVA DE DUMAS (hijo), *Lucio D'Ambrá*. — GUSTAVO MIKLOS, ESCULTOR, *Lucas Benoist*. — LA PINTURA EN NUESTRO AMBIENTE, *R. B.* — LA LOCURA DE VLAMINCK, *redacción*. — INTIMIDAD, *comedia de Jean Victor Pellerin, versión castellana de Francisco José Bolla*.

Ilustraciones de *Maurice Van Moppés, Eugenia Crenovich, J. Beri, N. Altman, Humberto Caputi y Rodrigo Bonome*.



EL MULATISMO CRIOLLO

por

GASTON O TALAMON

En uno de sus más profundos pensamientos Blas Pascal asentó que «quien hace el angel, hace el tonto»... Parodiando al genial pensador francés podría afirmarse que quien teme pasar por salvaje, lo es; afirmación que afecta a más de un mulato criollo — no me refiero al color del pigmento cutáneo, sino a la catadura espiritual — que se desvive por parecer europeo y que en prueba de su cultura, está dispuesto a admirar todo lo que llega de Europa, para él baluarte de la genialidad humana. Eldorado donde la mediocridad no existe y país de ensueño en el cual el hombre posee talento y experiencia

desde el día en que su señora mamá lo echó al mundo.

Es propio de seres inferiores carentes de juicio crítico juzgar las cosas por su etiqueta y no por su valer en sí. «¿Cómo va Ud. a pegar a esa compañía, cuando llega de Italia?» dijo cierta vez un periodista, o que de tal militaba, a un subalterno suyo, de mi amistad. En esta frase está retratado el mulatismo criollo que nos carcome y que opone una valla a nuestro progreso.

Los que han viajado por Europa y que poseen un átomo de inteligencia, saben perfectamente que en todos los países se cuecen habas; que si el viejo continente es, hoy por hoy, la tierra de la cultura superior (no vamos a confundir la barbarie utilitaria y el mercado de artistas que es Yankilandia, con la civilización constructiva europea), el gran laboratorio donde las letras y las artes se renuevan constantemente, donde surgen todas las innovaciones y donde han nacido los más grandes artistas de la época; también pululan en él las medianías, los mistificadores, los arrivistas y los *snoobs*; vale decir muchos de los que encandilan aquí a los tontos de capirote, admiradores consuetudinarios de lo que es europeo.

Esa lamentable modalidad nuestra, no sólo nos lleva a quedarnos boquiabiertos ante todo lo que nos envían de allá, sino que nos impulsa a desdeñar lo de casa, a negar el talento nativo, antes de que se haya exteriorizado, a querer transplantar en nuestra libre y nueva tierra de América instituciones surgidas por evolución secular de las viejas civilizaciones occidentales; instituciones admirables, que han dado frutos esplendentes, pero que, para fructificar en nuestro medio, han menester del in-



terto sobre las raíces nativas, como acontece con tantas plantas que degeneran o no dan flores, cuando se las transplantan directamente de otros climas y de otras tierras.

El arte es el más noble fruto de la planta humana, escribió cierta vez Jean Marnold y como esa planta está sujeta a leyes immanentes, justo es respetarlas, si se quiere tener frutos sabrosos y semillas fecundadoras.

Claro es, el mulatismo criollo, que no ahonda los problemas culturales y artísticos, que frente a una obra de arte o a un artista, sólo ve ese artista y esa obra, sin capacidad para investigar las causas que lo han producido, cree de buena fé que cuando no se posee una cosa, se la compra: criterio de *parvenu*, de plutócratas yankis, que desdennan los hombres cultos de Europa porque la historia de su pueblo les enseña que lo que *natura non da, el dinero non presta...* De no ser así el millonario sería, si tal lo deseara: compositor, escritor, pintor o escultor, y, por extensión, el país rico, centro superior de cultura propia.

Otra cosa muy distinta es ser una persona culta — ¡se confunde con tanta frecuencia, entre nosotros, ilustración con cultura! — es ser europeo en cuanto a comprensión de los problemas espirituales y en cuanto al modo de propender a crear una cultura.

Un europeo, que admito, para el caso, como el arquetipo que debemos imitar, es el hombre que se enorgullece, no de lo que su gobierno o sus compatriotas han podido adquirir en el extranjero, sino de lo que la genialidad de su raza ha logrado crear por el esfuerzo de sus artistas; es el hombre que consideraría una ofensa a su amor propio nacional, ser tomado por americano o asiático; es el hombre, en suma, que tiene fé en sus propias fuerzas y en la de sus connacionales.

Apliquemos ese punto de vista a nuestros problemas culturales y veremos que el horizonte se aclara y que el camino a seguirse es diametralmente opuesto al que nos señalan los mulatos y los advenedizos, para los cuales ser argentino es un crimen de lesa arte y poseer dinero, mucho dinero, la máxima afirmación de cultura.

La mentalidad a la europea, nos llevará a empezar el edificio por los cimientos y no por el tejado, como se suele hacer aquí; a comprender que una civilización espiritual, similar a las del viejo continente, es consecuencia de la labor de varias generaciones, sostenidas y estimuladas por quienes tienen suficiente comprensión para sacrificar su egoísmo al bien nacional y para darse cuenta de que el genio, por grande que fuera, sólo se revela tan con el tiempo y con un campo de acción que le permita desarrollar sus fuerzas. Nadie que haya escuchado «La prohibición de amar» y «Las Hadas» de Ricardo Wagner, obras de juventud, hubiera presentado en ellas al futuro autor de «Parsifal». No existe artista verdaderamente grande, que no haya pasado por distintos períodos evolutivos; imitación a los maestros, impersonalidad técnica y expresiva, balbuceos de la originalidad, etc., antes de alcanzar la plenitud de sus medios, y, como todos, grandes y medianos, sufren igual evolución, si bien los más se estancan en uno de esos períodos, resulta que una de las obligaciones más apremiantes para la creación de una cultura y para la formación de los temperamentos superiores, es estimular a todos los que posean ciertas aptitudes, a fin de no matar en germen al que la suerte señaló como elegido de las musas.

Estas perogrulladas parecerán sofismas a muchos de nuestros mulatos y advenedizos. «Mi vaso es pequeño, pero bebo en mi vaso», dijo el poeta; y he ahí el secreto de la civilización: beber en el vaso ajeno es fácil cuando se cuenta con dinero para adquirirlo; no exige ni inteligencia, ni trabajo ni imaginación; basta el libro de cheques para alcanzar ese ideal y cuanto más importante sea el valor de ese cheque, más lujoso será el vaso y más exquisito el licor que contenga... En cambio beber en el propio vaso sólo está al alcance de quienes son capaces de hacerlo y de llenarlo con un brebaje por ellos preparado.

En Yankilandia, prima el dinero: museos plásticos, teatros líricos, directores sinfónicos y sus orquestas, concertistas de toda laya y artistas de todo pelaje, son llevados de Europa, como nuestros estancieros traen reproductores porcinos o vacunos de las mejores cabañas de allende el océano; mas, como lo que atañe al espíritu, no es aplicable al campo físico, resulta que la Argentina ha logrado así refinar su ganadería y conseguir reproductores de alta calidad; en tanto que los yankis después de un siglo de importación artística, se hallan como el día en que la iniciaron, o peor, pues carecen de artistas para reemplazar a los extranjeros que fallecen o retornan a su patria y se encuentran con un público materializado y *snob*, para el cual lo mejor es lo que más cuesta. Un europeo hubiera sentido rubor de la reciente gira de Arturo Toscanini, al frente de la Filarmónica de Nueva York, pues en ella el elemento nacional del país que la costeaba era únicamente el dolar. Sin Italia que dió nacimiento y ofreció campo de acción a Toscanini para desarrollar sus magníficas dotes y sin los pueblos del viejo continente que proporcionaron repertorio y los mejores profesores de orquesta, esa gira no se hubiera realizado por cuenta norteamericana y no hubiese afirmado ante el mundo la incapacidad yanki para ofrecerle directores nativos y conjuntos orquestales integrados por instrumentistas propios. En el hecho de que Toscanini sea uno de los más geniales directores de la época y que la Filarmónica de Nueva York pueda considerarse como la mejor orquesta del mundo, para nada ha intervenido la musicalidad de la raza de Estados Unidos; con igual o mayor suma de dinero, la *proeza* (?) puede ser reeditada por cualquier reyezuelo africano o cacique chaqueño.

Esto es lo que hay que decir a nuestros mulatos y advenedizos, tan propensos a seguir el ejemplo yanki. Como *exeriorización de la cultura de un pueblo*, más vale un libro mediano, un drama imperfecto, una ópera o una infonía sin mérito universal, un cuadro o una estatua, un concertista, un actor o un conjunto, sin valores extraordinarios, pero todo ello producto de la propia casa; que todas las obras maestras extranjeras que integran las bibliotecas y los museos plásticos y que se ejecutan en teatros y conciertos, por intérpretes de afuera.

Hasta el día en que esas perogrulladas no se consideren entre nosotros, como axiomas, la Argentina, por simple cuestión económica, será un pálido reflejo de Yankilandia y figurará en el movimiento artístico mundial de la época, como una simple factoría regida por el más lamentable de los mulatismos.

ILUSTRACION
DE MAURICE VAN MOPPÉS

MARGARITA XIRGU

LA ACTRIZ ORIENTADA



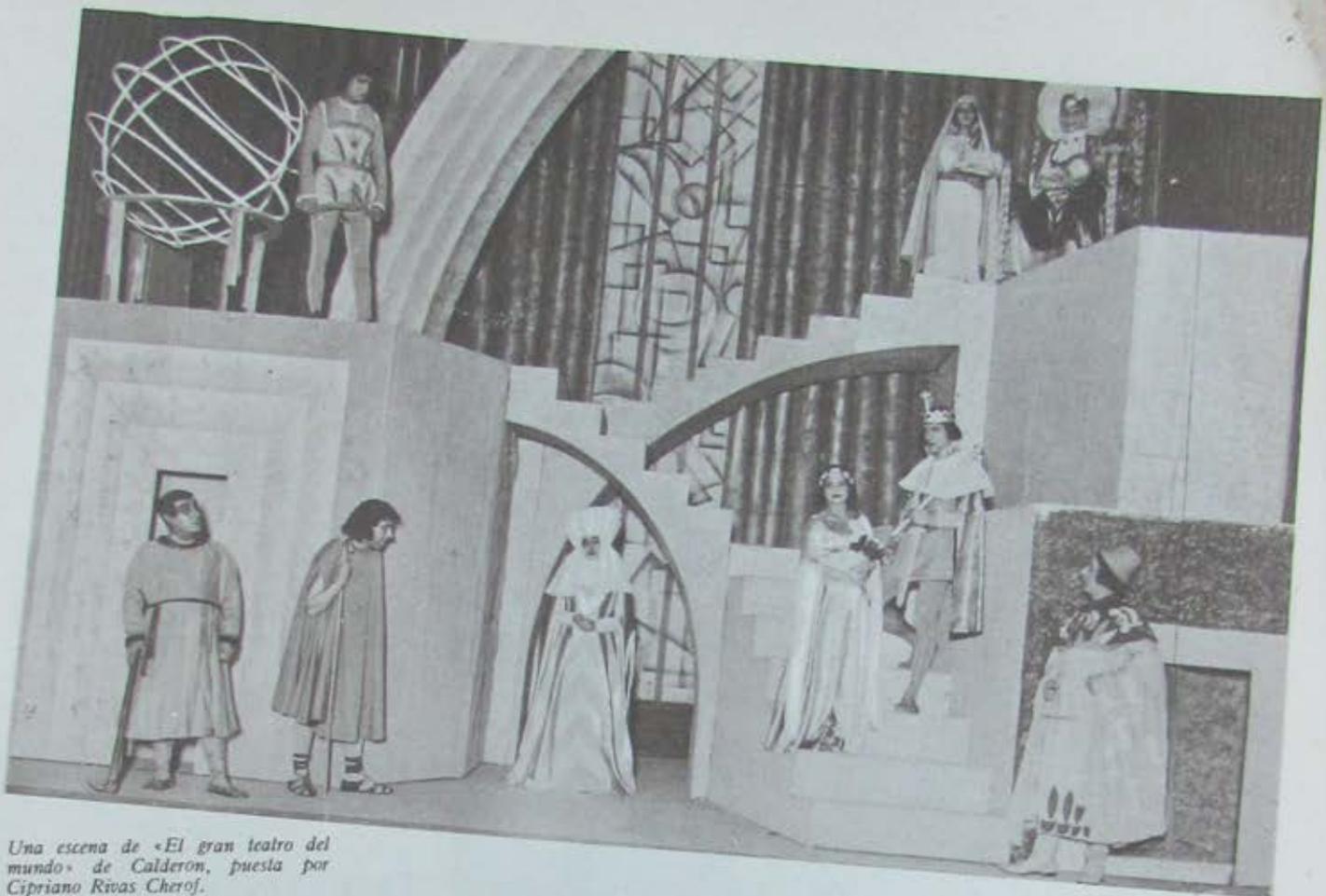
Antonio Cunill Cabanillas, que firma este ensayo sobre Margarita Xirgu, es uno de los escritores más brillantes que actúan en nuestro medio. No sólo ha demostrado su talento de periodista moderno, en la redacción de «La Prensa», donde escribe actualmente, sino también en publicaciones de avanzada, por sus jugosas y bien meditadas piezas críticas. Cuando hace pocos años atrás se iniciara en el teatro con «Comedia sin título», señaló su aparición una vigorosa personalidad de comediógrafo de vuelo, para quien la literatura escénica no tenía secretos. Más tarde, el estreno de «Ni él ni ella», confirmó ampliamente los juicios laudatorios que había inspirado con «Comedia sin título». El teatro argentino necesita, para tener decorosa vida propia, escritores de la talla de Cabanillas que cumplan su misión con verdadero fervor artístico.

O Margarita Xirgu: una artista de excepción, muy actual siempre, sueña en un arte extranacional. Tiene el concepto fijo y a su vez inquieto de lo que es preciso hacer y de lo que se debe ser — orientación — para actuar en medio de los elementos disociadores de esa substancia cósmica que se llama teatro. Ella sabe muy bien que su arte — el del teatro es gran arte entre todas las artes — pasa por un momento de catalogación y por lo tanto de reducción. Me explicaré. Lo que se representa pasa por una revisión crítica general — público espectador, público intelectual, autores, gente de teatro — con la que se pretende llevar el teatro a una serie de comparaciones — ordenaciones — de maneras, de estéticas, de calidades y de integraciones, avaluando lo que se hace por lo ya hecho, fijando tipos teatrales con cánones establecidos, reduciendo así la acción del espectáculo a dos simples expresiones: la que agrada a muchos y la que interesa a pocos; teatro espectacular y teatro íntimo (El teatro íntimo de ayer es el «mínimo» de hoy, tan mínimo que casi podríamos elevarlo a la categoría de expresión, igual a (desaparición de lo teatral).

Pues bien, la singular actriz en la temporada 1930-1931 ha puesto en plan una fórmula admirable para contribuir a despejar la atmósfera densa — confusa — que acompaña a toda desorientación. La práctica — acción — dice cual es su oriente y quien es la Xirgu. El teatro necesita de todos: del director artístico; Rivas Cherif; — de la actriz: Margarita Xirgu; del autor: Calderón, Tirso de Molina, Elmar Rice, García Lorca, Kaiser, Marquina, Lenormand etc.; DE LOS escenógrafos: Bartolozzi, Mignoni, Fontanals, Burmann. (El músico y el técnico-luminico participarán también). De todos ha sabido rodearse y con ellos ha realizado una serie de obras muy distintas de ritmo y de pensamiento. Del Calderón teólogo al sainete espectacular de Rice; del lento e íntimo «misterio», al expresionismo dinámico de Kaiser; del lirismo de Marquina, pasando por la juguetona variedad del modernismo García Lorca, al «poema político» del estridente y muy poeta Alberti.

Este programa, que es toda una orientación y una máxima agitación, lo lanza a un público no preparado para recibirlo, por estar en contradicción con todo lo que espera, vale decir con la catalogación, y reducción de que hablaba. Sabe muy bien Margarita — disculpemos esa familiaridad — que hoy, no ha de responderle el espectador de mañana, pero quiere ir fundiendo los gustos con una continua inquietación y variación del espectáculo artístico. Nada de reducir a un amaneramiento de tipo las posibilidades teatrales, sino servir con un arte muy personal e estilizado a varias y muy diversas maneras o categorías de teatro.

Y este triunfo suyo quiere sacarlo fuera del mapa espiritual de España para extenderlo con el doble concepto de animadora y de actriz. De animadora, con la pasión que toda gran actriz siente por la multitud y de actriz con la idea de hacerse un público numeroso — multitud también — para su personalidad diferencial de actriz. La Xirgu es una intérprete que busca de continuo la reducción expresiva de su línea, de su gesto, y de su voz para llegar a una estilización de lo substantivo. Admira lo esquemático, en lo que se refiere a la mayor atención de las líneas o caracteres más significativos de la actriz, por eso es un valor como lo fué Eleonora Duse y como lo son, Gaby Morlay la que «exprime d'une manière exquise le



Una escena de «El gran teatro del mundo» de Calderón, puesta por Cipriano Rivas Cherif.

charme des creatures un peu sacrifiées» según la expresión de Berstein y Sybil Thorndike para quien Bernard Shaw escribió su «Santa Juana». Margarita Xirgu ha sido admirada por Lenormand cuando representó «Los frustrados» en Madrid y señaló esta actitud del célebre autor por ser más categórica que cualquier alabanza de los que hablamos el mismo idioma, anquilosados por un concepto apriorístico del tono — inflexión de voz y modo de decir una cosa.

Queda dicho lo que me parece la actriz, como valor intrínseco — esencial — y la expansión que da a su arte con una acción enérgica y de gran eficacia. ¿Y por qué no anotar algo que complete lo anterior? Busquemos... alarguemos estas sugerencias hasta que ella nos hable....

Todos conocemos la organización del teatro español y sabemos lo difícil que resultan las tentativas de organizar algo, que esté en pugna con sus tradicionales formas. Pues bien, Margarita Xirgu, ha roto moldes. Su labor ha sido realizada constantemente por la altura de su repertorio — su gran temperamento se lo exige — e impuesta desde sus principios al público. Cada año, con la voluntad admirable de quien tiene una visión clara del porvenir, ha ido añadiendo a su repertorio una o dos obras famosas que, cada año, se iban seleccionando entre las más audaces — más modernas — «Santa Juan» (1926), «Los frustrados» (1928) «Un día de Octubre» (1931). Sabe perfectamente que la lentitud y la serenidad son sus mejores aliadas. Me decía un día algo que se parece a esto: (ya habla ella) «El público es un niño a quien debe cuidársele mucho; sus digestiones son siempre lentas. El niño se va haciendo hombre a fuerza de cuidados y atenciones; lo equivocado es pensar que los cuidados y mimos deben ser para nosotros, los realizadores. Sin mimos nos hacemos más fuertes, somos más nuestros, y así podemos realizar la obra con independencia». Gran serenidad la de esta

actriz — sexo y humanidad — llega a nuestros tiempos, con la perfecta comprensión de los problemas a resolver. Hablar con ella es fortalecer la idea de que al teatro le esperan días de gran porvenir.



Margarita Xirgu, la notable actriz española, que a estar al juicio de nuestro prestigioso colaborador Don Antonio Cunill Cabanellas, señala actualmente una tan grande evolución artística, que hace creer en el posible advenimiento de días mejores para el teatro.



UN EXITO DE LA TEMPORADA PARISIENSE

○
Por PABLO SUERO
○

Pablo Suero, autor de este artículo, es uno de los críticos más valientes que han actuado en nuestro medio. Sin emplear nunca rufemismos para dorar sus comentarios agresivos y punzantes, podría decirse que plasmaba las críticas blandiendo «el gato de siete colas» usado en los penales ingleses para los condenados discolos, seguro de que la letra con sangre entra... Su causticidad, era de intento, pues no ignoraba que para sacudir la indiferencia ambiente, se hacía necesario algo más que la ironía fina y elegante. Sin embargo, tratándose de valores serios, Suero demostró siempre, como en esta crónica y en su artículo sobre «Donogoo», una cultura, un delicado estilo y una exacta visión del teatro, que lo colocan a la altura de los buenos críticos europeos. Suero representará a «Máscaras» en el viaje a Europa que anuncia para estos días.



«La petite Catherine», de Alfred Savoir en el Antoine.— Ignorancia o desdén calculado, de la historia.— La historia y el teatro según Savoir. — Una pieza ingeniosa y divertida que termina con un recurso de vaudeville manido.

○ En el pequeño y delicioso teatro Antoine, cuna gloriosa del «Teatro Libre», hemos asistido a una de las primeras representaciones de «La petite Catherine», pieza de Alfred Savoir, que aunque polaco de origen, es uno de los más prestigiosos autores franceses del momento. Savoir ha hecho esta vez una incursión al teatro histórico, pero no de una manera grave y concienzuda, sino que ha tratado uno de los momentos más trascendentales de la vida rusa con el mismo espíritu con que hubiera tratado un «potin» boulevardier. Críticos hay, como Pierre Veber, que pretenden que Savoir ha remozado con esta pieza el ya envejecido género histórico, aunque luego agregue, con esa adorable ligereza parisién, que ignora si lo que el autor cuenta de la historia rusa es o no exacto. También Edmond See, otro crítico muy escuchado, y discípulo predilecto del gran viejo Porto Riche que acaba

de morir, encuentra que la Petite Catherine es obra de las que señalan una época. Pero en general la crítica parisién suele ser muy complaciente con los «enfant gaté» del teatro. Y Savoir lo es y de los más. El que más en lo justo se ha colocado es Martin du Gard, hombre cuya severidad crítica no conoce amabilidades y que dice lo que piensa con una gran valentía, como acaba de hacer con Jules Romains. Pero ya hablaremos luego de las objeciones sensatísimas que el crítico y director de «Las Nouvelles Littéraires» hace a la última obra de Savoir. Oigamos antes a éste justificarse en vísperas de la «première» de su pieza, explicando a los lectores de un gran matutino francés, cuales fueron sus propósitos al escribirla, y cómo cree él que debe abordarse el teatro histórico.

«Creo recordar — dice en esa ocasión el comediógrafo — que fué asistiendo a una representación de «L'Amé en folie» que comprendí que los autores dramáticos no debían ya escribir piezas históricas. Había en la pequeña sala del Teatro de las Artes las últimas y heróicas aristócratas del «fauburg» Saint Germain, que se maravillaban de escuchar a Francois de Curel explicarles que ellas podían tener en el más obscuro escondrijo de su armario el alma de Mesalina. Imaginas sus meditaciones, en el fondo de sus coches que las llevaban del Boulevard de Batignolles, sus pesares, sus esperanzas... Y agrega más adelante, entrando ya en materia. — «Por hábil, por sabio que sea un autor en la reconstrucción del rompe cabezas de las edades, por bien numerados que estén los pedazos de alma y de cuerpo, por bien intercaladas que sean las citas oficiales primero, y escolares después, los espectadores, desde el primer acto, se compararán a los personajes. Pues a los espectadores les importa poco saber si vuestro rey ha reinado tres días o treinta años, si ha ganado tal batalla o ha sucumbido a tal conspiración o coalición. El señor de la butaca es un tipo del género de Napoleón. El sabe que es lo que hay que hacer. La dama del «avant-scène» siente una gran piedad ante las «orgias» de Margarita de Borgoña. Ninguna de las provincianas o extranjeras que han asistido a las representaciones de «La Torre de Nesle» ha pedido a su marido o a su amante que las lleve a la Torre al salir de la Porte de Saint Martín. Cito este viejo melodrama porque él debe a la leyenda y no a la historia todo lo que hay en él de posible, de viviente, de dramático. No explicaré después de los críticos que la historia registra los hechos, mientras que el teatro vive de sus causas; que la historia establece lo que ha ocurrido, mientras que el teatro expone lo que va a ocurrir. Que la historia estudia las revoluciones y el teatro las evoluciones. Constato simplemente que la historia es efímera, momentánea, en tanto que la leyenda es eterna».

Pero estas paradójales declaraciones, con las que Savoir intenta justificar las arbitrariedades que los críticos van a advertir en su pieza, horas antes del estreno, no lo aligeran de sus pecados, que son muchos. Savoir se ha instalado en la corte de Rusia en el momento en que la princesa Catalina de Anhalt llega a ella para contraer enlace con el nieto de Pedro el Grande y futuro Zar, obedeciendo a la voluntad de la emperatriz Elisabet. Ha rehusado Savoir acercarse a Catalina cuando es ya Catalina la Grande. La toma entre sus dedos cuando apenas es una doncella a quien la rudeza y el desamor de su cónyuge desencantan. En estos tres actos divididos en siete cuadros nos mete el

comediógrafo en la vida íntima de la emperatriz, entre cancilleres que parecen criados y criados que parecen cancilleres. No esperéis asomarnos a la vida del pueblo ruso, sentir siquiera alentar su poderosa individualidad. No. Los tres actos los emplea Savoir en cosas de alcoba. Nos hace asistir a las dificultades con que la emperatriz tropieza para hacer que el zarevich cumpla sus deberes matrimoniales. Como imaginareis, todo esto es origen de diálogos de color y expresión bien subidos, que harían ruborizar a nuestro público, pero que aquí son recibidos con natural regocijo. Muere la emperatriz y Savoir hace que ese mismo día, Catalina de Anhalt, dé el golpe de estado que con la ayuda de Potenkin la hará emperatriz de todas las Rusias. Para Savoir, Pedro no fué zar ni un solo día, mientras que la historia nos dice que reinó varios meses es decir, hasta su asesinato.

En realidad, la pieza que ha hecho Savoir bien podría ocurrir en nuestro siglo, en cualquier ciudad moderna, Rusia y su corte están de más ahí. En cuanto a Catalina bien podría llamarse cualquier otra cosa. Ninguno de los grandes rasgos de esta admirable soberana que hizo por el adelanto y la europeización de su pueblo más que ninguno de sus otros soberanos. Ya hemos dicho que el tema de la obra es un problema de alcoba y el diálogo, si bien adquiere nobleza y profundidad en algunos momentos, es siempre escéptico, burlón y amenudo vaudevillesco. Tiene razón Du Gard, «La petite Catherine» no tiene nada de pieza histórica. Están falseados en ella caracteres y hechos que quitan así toda identidad a los personajes de cuyos nombres se ha servido Savoir. Queda entonces un vaudeville delicioso, para extremar el cual ha recurrido el autor en el último cuadro al recurso más manido y menos serio del género. En ese cuadro nos hace asistir Savoir a la «Couchée» de la emperatriz. Potenkin, a quien Catalina, cansada de sus caricias, ha liquidado dándole un alto cargo en la armada, sospechando una traición, vuelve a la alcoba regia cuando la emperatriz acaba de acostarse y saca de bajo de la cama a un amante que esperaba. Se lo lleva creyendo con eso haber amargado la noche a Catalina, pero ésta hace que su azafata abra una cortina, detrás de la cual un capitán de la guardia espera también. Y sobre esta situación, poco digna de un autor del talento de Savoir, cae el telón de esta obra que no marcará época ni siquiera en la producción de Savoir, muy superior en otras obras a esta, que con todo, se escucha con agrado por la fineza del diálogo.





Paola Borboni, la celebrada actriz italiana, que ha demostrado en la temporada última del Odeón un nuevo aspecto de su temperamento de artista, abarcando con muy buen éxito otras de enjundia. La Borboni se halla colocada hoy en el plano de las notables figuras que dieran relieve universal a la escena italiana.

La compañía Lupi-Borboni-Pescatori acaba de dar término en el Odeón a una temporada que puede reputarse de buena.

En el balance que arrojan las actividades del conjunto italiano se destaca, en primer término, la eficiencia de la dirección artística, ejercida con ponderable acierto por Ruggero Lupi, actor moderno, dúctil y ponderado; y animador de espectáculos dotado de un singular sentido nuevo, acorde con el espíritu y la modalidad de las obras ofrecidas.

Luego, ha impresionado gratamente en decurso de la temporada la variedad del repertorio, abundante en notas de interés, bien que en él primara la nota frívola y ligera de comedias simplemente amables y reideras, pero de innegable categoría dentro de su género.

Obras como «Yorrah», del francés Verneuil; «Chi piange per Juckenack», de origen alemán — lo mejor de la temporada y nota de excepción por su entraña dramática a pesar de sus ribetes burlescos; — «La moglie ideale», de Marco Praga; «Vittoria», del inglés Sommerset Maughan; «Il topolino», del húngaro Fodor; y algunas otras, sirvieron para mantener con viveza el interés del cartel y poner a prueba la idoneidad de la dirección y la capacidad interpretativa del conjunto, donde la figura de Paola Borboni acaparó la atención con su elegancia decorativa,

UNA BUENA
TEMPORADA
ITALIANA
EN EL
ODEON

Lupi
Borboni
Pescatori



Ruggero Lupi, cuyos méritos como actor moderno y dúctil habíamos valorado en otras temporadas, se nos ha mostrado este año como director de gran capacidad y visión; suceso que no nos sorprende, pues ya sabíamos — en tiempos de Niccodemi — que el verdadero animador de los espectáculos era Lupi. El teatro argentino debe serle grato a este gran comediante, pues ha demostrado singular interés por la literatura escénica nuestra, al incorporar a su repertorio la pieza de Julio F. Escobar, «Payasadas» y «La mujer más honesta del mundo», farsa en dos actos de Enrique Gustavino y «He visto a Dios» de Defilippis Novca, producciones estas últimas que hará conocer en Italia.

su gracioso desenfado, su dicción impecable, su variedad expresiva, — que le permitió el alarde de no repetir un solo tipo en el vasto repertorio — y su comunicativa simpatía y su brillo constante, ya se tratara de encarnar personajes ingenuos, que tan bien encuadran a sus condiciones, ya de corporizar figuras de índole amoroso, y aun afrontar el riesgo de enfrentarse con un papel como el que le fuera confiado en «La raffale» salvado con todo decoro.

Nicola Pescatori, bien que su estilo se apartara un tanto del carácter y el tono de las obras representadas, fué también un elemento de poderosa atracción dentro del disciplinado conjunto. Su vis cómica fluida y fresca, sus recursos de segura eficacia, su alegría, su juego escénico espontáneo y suelto, contribuyeron a animar las interpretaciones de la mejor manera.

El nombre de un actor joven y singularmente dotado: Giovanni Cimara, no debe faltar en la enumeración. Su labor se destacó con una línea de sobriedad y distinción digna de elogio. Desembarazado y suelto; de elegancia sin afectación ni atildamiento; de voz cálida y acento expresivo, su labor tuvo eco favorable e hizo pensar que bajo la dirección de Lupi este joven intérprete podrá realizar grandes progresos.

Luego, en el resto del cuadro central, se impusieron con mérito propio la autoridad escénica y la elegancia de Giulia Puccini; el acierto de Gilda Marchió en la composición de algunos tipos populares; dos damitas de muy buen ver: las señoritas Pescatori y Broggi; y actores de la eficacia de Ortolani y De Cenzo.

En resumen, una buena temporada a base de obras del repertorio universal, servido con la máxima dignidad por una compañía italiana cuya primera actriz es hoy una de las mejores de su cuerda y cuyo director ha demostrado sobradas aptitudes para el cargo que ejerce.



BARTOLOME MIRABELLI



Este dibujante, que tenía a su cargo la sección gráfica, ha dejado de pertenecer a «Máscaras».

La dirección absoluta continúa ejerciéndola Enrique Gustavino, quien por otra parte ya la desempeñaba desde la aparición de la revista.

En reemplazo de Mirabelli se hace cargo de la dirección gráfica Don Rodrigo Bonome, pintor altamente conceptuado en el ambiente artístico, a quien secundarán los siguientes artistas: José Bonomi, Lino Eneas Spilimbergo, Gregorio López Naguil, Pascual Güida, Ricardo Passano, Eugenia Crenovich, J. Berí, Ermete Meljante, Manuel Eichelbaum y Humberto Caputi.

Ingresa también a nuestra casa Don Francisco José Bolla, destacado autor y periodista, en calidad de Secretario de Redacción.

«Máscaras», cuyo éxito y difusión hizo colocarla desde su primer número en el plano de las grandes publicaciones, ha reorganizado su administración con personal competente a las órdenes de Don José Boado, quedando así salvadas las fallas con respecto a su salida — que será invariablemente el 1º de cada mes — y la entrega inmediata del número a los suscriptores.



Rodrigo Bonome, el nuevo director gráfico de «Máscaras».

El principio de la máscara extendido al cuerpo entero.



El tinglado del “Banhaus”



○ Inmediatamente después de la guerra, un grupo de jóvenes artistas, capitaneados por Walter Gropius, sentaron sus reales en la ciudad alemana de Weimar. Guiados por maestros en especialidades diversas, empeñaronse en armonizar la tarea del artista con el producto de la obra manual, aplicando el mismo interés en hallar una práctica manera de construir una casa, como en descubrir las leyes que gobiernan la creación artística.

Por eso denominaron a la nueva institución, el «Banhaus» (construcción de edificios), nombre que expresa su esencial tendencia práctica.

A pesar de que Gropius, Itten y otros de la agrupación eran artistas, ellos cultivaron especialmente los aspectos funcionales de la vida humana.

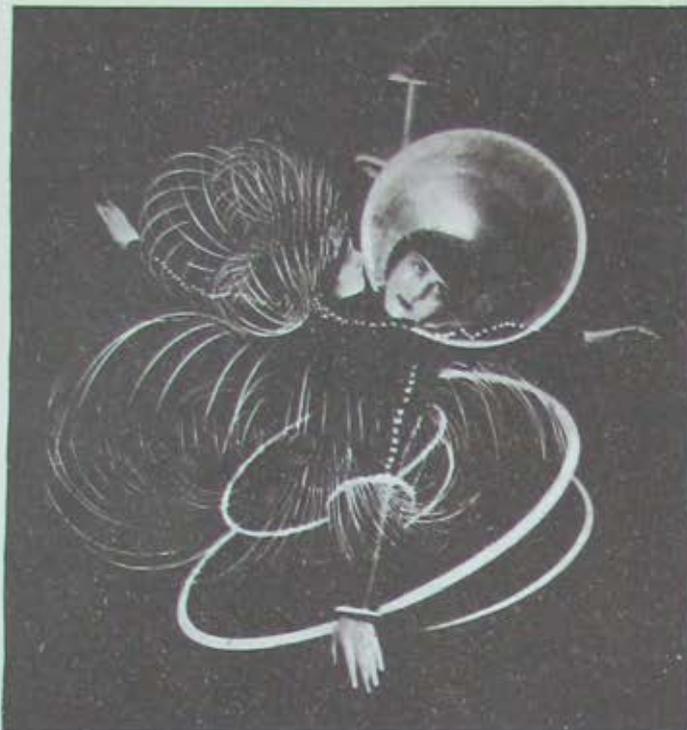
Menospreciados al principio, bien pronto alcanzaron considerable importancia en el desarrollo de la arquitectura europea.

Era extraño que esta asamblea de gentes activas, llegadas de los más diversos países, se amontonaran en Weimar, cuya pacífica existencia era un culto a la tra-

dición, a la memoria de Goethe, habitada especialmente por militares retirados.

Es difícil imaginar mayor contraste, entre la calma de esta clase media y la revolucionaria intensidad de los jóvenes agrupados, verdaderos «fuegos de artificio» de la nueva generación. El resultado fué que bien pronto establecióse un profundo cisma entre el «Banhaus» y sus vecinos. Este aislamiento unió a los artistas más estrechamente que el trabajo común, de donde surgió una perfecta comunidad en que los nuevos principios artísticos fueron extendidos a la experiencia diaria, probándose así su utilidad, y moldeándolos en nuevas formas de vida social.

En su programa original, el «Banhaus» incluyó también teóricas y experimentales reformas en el campo teatral. Las peculiares condiciones de comunidad crearon un nuevo teatro, íntimamente ligado a la existencia del «Banhaus». El tablado convirtiéndose en un púlpito en que fueron proclamadas las tesis artísticas. Allí se ridiculizó a los oponentes, caricaturizando las diarias batallas de la vida ciudadana. Los grotescos puestos en escena pronto compitieron con los periódicos satíricos.



El «ballet» de la Triada, original producción de Oscar Schlemmer, en que el traje, y no la figura humana, crea la danza. La única misión del bailarín es vestir el traje y comunicarle movimiento. La expresión es reducida al mínimo y las formas geométricas del ropaje producen el efecto.

La danza así mismo estimuló nuevas actividades en el tinglado del «Banhaus». En sus reuniones de la tarde, después del te, los jóvenes agrupados bailaban las usuales danzas de sociedad, pero las formas convencionales fueron pronto abandonadas, dando paso a la improvisación. La fantasía individual no tuvo límites, pero el espíritu del «Banhaus» juntó todos los esfuerzos en una nueva unidad. No había allí dirección, nadie impartía órdenes, la danza fué sólo espoleada por una música cuyo ritmo tenía mucha de las características del jazz, aun no importado en Europa.

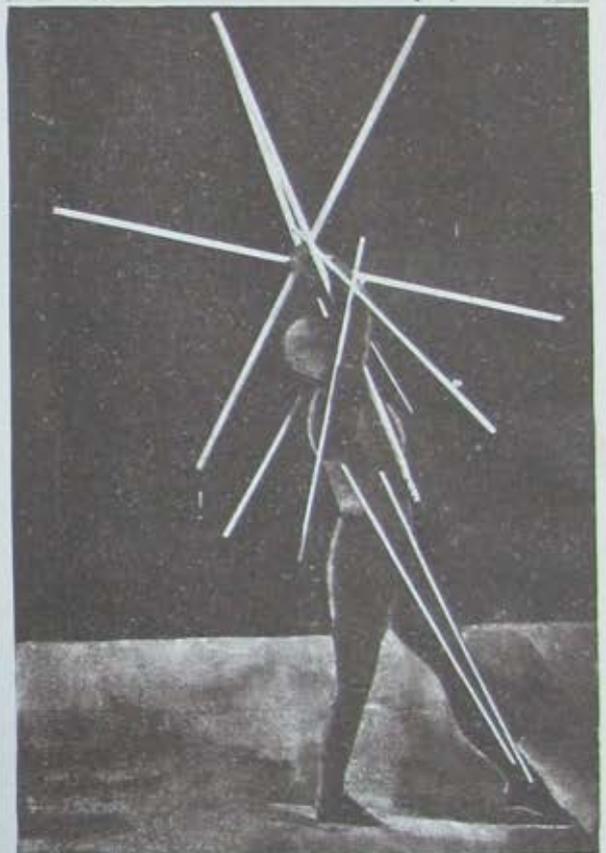
Al principio, el tablado del «Banhaus» fué exclusivo para los miembros de la organización. Pero cuando Oscar Schlemmer se incorporó al grupo, la situación cambió y formóse un teatro experimental, bajo su dirección, cuya importancia trascendió a toda Alemania.



En los «ballets» de Schlemmer los movimientos ejecutados son de una simplicidad extrema y perfectamente naturales, pero crean en el espectador la ilusión perseguida por su autor.

Schlemmer era un pintor que ya se había interesado por el teatro, antes de ingresar al «Banhaus». Director de las piezas en un acto de Hindernith, en Stuttgart, su ciudad natal, las puso en escena creando sus decoraciones. En el «Banhaus» dedicóse especialmente a montar diversos «ballets», por él imaginados.

El «Ballet de la Tríada», una de sus obras maestras, en un conjunto de doce danzas abstractas, divididas en tres partes. Los colores dominantes en los tres ciclos, amarillo, rojo y negro, rigen los caracteres del ballet, serie de alegres, majestuosos y fantásticos ademanes. La función del bailarín es únicamente vestir el ropaje e imprimirle movimiento. Schlemmer reduce la expresión al minimum y la substituye por la geometría de sus trajes, absolutamente distintos del atavío ordinario. En vez de utilizar los trajes en la danza, él subordina la danza a los



El bailarín sacrifica toda expresión humana y reduce sus movimientos a un espacio matemático.

trajes. El bailarín sacrifica toda expresión humana y reduce sus movimientos a un espacio matemático. Es el principio de la máscara extendido al cuerpo entero.

En 1927 inauguróse en Dessau, cerca de Berlín, un nuevo teatro de la agrupación. El «Banhaus» ha seguido tomando incremento, aún después de la separación de Schlemmer, que ha buscado nuevo campo a sus múltiples actividades.



UNA LECTURA EN LA COMEDIA FRANCESA

Por ARSENIO HOUSSAYE



Précille, el intérprete de Beaumarchais (por Van Loo).

○ Cuando Verteuil me envió la lista de las piezas recibidas, palidecí: tres tragedias de M. Viennet, sin contar un proverbio, una comedia de M. Empis, otra de M. Samson, un drama de M. Beauvallet... y no sé cuántas obras más.

—Además — dícame Verteuil, — hay varias peticiones de lectura.

—¿De quién?

—De M. Scribe y de M. Mazères. Ahora bien, que hoy le corresponde la lectura a M. Mazères.

—Y bueno...; demos a M. Scribe el turno de M. Mazères.

Y así fué como ocurrió. M. Legouvé, en cuyas manos estaba el libreto, leyó el título de la obra: «Batalla de damas». Durante la lectura, M. Scribe miraba cuidadosamente a todos, sin perder tampoco una sola palabra de su obra, no muy abundante de palabras por cierto. Pero al fin, como la pieza era bonita, no hubo dificultades para admitirla.

Verteuil, que es un gran conocedor de la casa de Molière, me dijo: «He aquí el momento de leer la obra de Mazères, porque no suelen recibirse a menudo dos piezas en hilera, tanto más cuanto que M. Mazères limitase a recoger las migajas que caen de la mesa de M. Scribe. Por otra parte, Mazères gritaría más que un pavo si no se le otorgara la lectura en esta semana».

Entonces, me resigné a oír la lectura de «La Niais», una comedia en cinco actos. Augusto Lireur conocía la pieza, y M. Mazères tuvo la crueldad de preguntarle su opinión. Y el travieso crítico no se quedó sin decirle al propio autor que aquello era una obra maestra... aunque a mí, en cambio me dijo, aludiendo al cargo oficial de M. Mazères:

—Este prefecto ha hecho una obra maestra o sub-prefectura, y el comité va a regocijarse no poco cuando la lea...

A propósito de esta lectura, yo voy a dar aquí uno de mis bosquejos de la época.

El comité de lectura es otra comedia más dentro de la Comedia Francesa. Los espectadores que la casualidad reúne no son de muy mala casa. Luis XIV de un lado, Corneille a su derecha, y Racine a su izquierda. Frente a él, Dufresny, sin duda porque era nieto de Enrique IV, como Luis XIV éralo también. Cerca del rey, Reynard.

Olvidábame decir que esos personajes hállanse adheridos a los muros. Dos bustos, los dos arrogantes Saintval, obras maestras que yo, por así decirlo, he sacado a luz, porque yacían olvidados en un sótano del teatro.

Una gran mesa en medio de la sala, con una carpeta verde como dispuesta para ese juego del amor y del azar que se llama la fama.

Butacas y sillones por aquí y por allá.

Los concurrentes tienen el derecho de colocarse junto a la mesa, para así saborear los versos o la prosa del paciente. No parecía que lo fuese él, precisamente... Porque también éramos pacientes los oyentes. ¿Cuántas obras malas es preciso que hagan los autores antes que escriban una pieza aceptable?

Los miembros del comité de lectura no eran ni recién llegados, ellos, ni recién llegadas, ellas tampoco. Rachel y Beauvallet, Brohan y Geoffroy, Judith y Regnier, Anaïs y Provost, Samson y Mlle. Denain, Mlle. Noblet y Ligier.

Cuando se penetra en el salón para comenzar la sesión de lectura, ningún miembro del comité toma el primer asiento que encuentra: el uno quiere la chimenea; el otro, la ventana; este otro, la mesa; el de más allá prefiere un rincón... Porque lo que todos desean es acomodarse para escuchar... y también para dormir, si llega el caso. Excepto cuando debe leerse una comedia de Alejandro Dumas, de Alfredo de Musset o de Emilio Augier.

Las damas llegan a «la lectura» alegremente, no sin promover algún ruido. Mlle. Rachel, sola, penetra en la sala con cierto



Un busto de Rachel.

aire de dignidad, como conviene a la tragedia. Mlle. Agustina Brohan no oculta su bolsita de bombones. Judith pasea su «bouquet» sobre la nariz de los caballeros más cercanos a ella. Anaïs agita su pañuelo, en que luce bordadas las armas de Inglaterra. Mlle. Denain juega con su abanico: cree jugar el abanico cual lo jugara Celimena, y de paso considérase como la coqueta más temible de la casa, una vez que ha muerto la infeliz Mlle. Mars y después de haber huído Plessy a Rusia.

Abrese la sesión. El autor despliega su manuscrito. Cree magnetizar con la mirada a todos los que van a escuchar su obra.

—Señoras y señores — dice, a la vez que se inclina reverenciosamente: — la comedia que tengo el honor de leer antes ustedes lleva por título éste: «La Niaise» («La tonta»).

—¿Quién es la que va a representarla? — pregunta con cierta sorna Brohan, mientras pasea la vista por todas las figuras de la escena allí presentes.

—¡Asegúrense ustedes! — dice M. Mazères. — Porque lo que es esta «tonta» oculta su juego, pues posee mucho ingenio...

—¿Que sea para tí! — dice Anaïs a Brohan.

—Pues lo que es yo no oculto nada; es más bien para Mlle. Denain.

—¿Y se figura usted, señora, que yo tengo la facha de una tonta?

—Por el contrario, señora — insiste quien hizo la indicación — puesto que es usted quien esconde su juego...

—¡Silencio! — dice Provost, previendo una disputa: — no estamos en escena.

Hay un ir y venir de palabras que se entrecruzan de uno a otro lado de la sala. El director, que no tiene campanilla sobre la mesa, golpea sobre ésta tres veces con la mano. Mlle. Brohan ofrece un bombón a Mlle. Denain para borrar un poco lo cruento de sus palabras. Mlle. Judith aspira el perfume de las flores de su «bouquet». Beauvallet, que nada tiene que hacer en el teatro de M. Mazères, dibuja, para entretenerse, la caricatura del anciano prefecto. Y M. Mazères empieza la lectura con un tono de autoridad completamente oficial. Parece estar en una reunión de agricultores. Al leer su obra, subraya cada palabra; pero es porque se ha olvidado antes de poner en ellas gracia y atractivo.

A la tercera escena, Mlle. Anaïs, que es muy agoda, y que no ha de tener papel ninguno en «La Niaise», pregunta, con cierta ingenuidad, si la pieza está escrita en verso...

Mazères, sin advertir malicia en la pregunta, responde que, por conservar más el

verismo de las situaciones, ha escrito su obra en prosa. El director llama entonces al orden a Mlle. Anaïs. M. Mazères prosigue la lectura. Bien comprende que reina cierta frialdad en el auditorio que le escucha; pero está seguro de romper el hielo: él jamás ha abrigado duda de que es todo un genio. M. Samson, después de estarlo dudando un poco, termina por dormirse dulcemente. Mlle. Rachel lanza miradas desesperadas al retrato de Molière, mientras susurra al oído de su vecino de asiento, Geoffroy.

—¿Qué aire de aburrimiento se nota en el retrato!

—¡Oh, ya lo creo! Es un aburrimiento en cinco actos...

—Y el caso es que el bueno de Molière no cobra, como nosotros, una dieta de presencia — agrega Judith.

El director frunce el entrecejo. Las diversas escenas de la comedia caen la una sobre la otra en medio de un silencio fúnebre. M. Mazères se da vuelta hacia el lugar que yo ocupo.

—Hoy no me encuentro en voz. Tengo miedo de leer mal...

—¡Oh, todo lo contrario! — le contesto. — Usted está *bordando* la lectura de su obra.

—¡Una pieza de dos francos! — murmura Beauvallet, hablando consigo mismo.

Y M. Mazères a quien hacen poner nervioso los murmullos del auditorio, afronta aquel silencio y acaba con su primer acto.

Viendo que todos los oyentes inclinan la cabeza sobre el pecho, al estilo de los capuchinos de las estampas, Regnier nada dice; pero, más cruel aún que los demás, quiere medir el aburrimiento que siente, y consulta su reloj.

—¿Es que no le divierte a usted? — preguntale M. Mazères, con cierta impaciencia.

—Ya hablaremos de eso en el quinto acto. Si miro la hora, es para ver si el primer acto no será demasiado largo para la risa de los espectadores.

Con esa última palabra de Regnier, M. Mazères se siente con nuevos bríos, y se dispone a abordar la lectura del acto segundo sin tocar el vaso de agua azucarada que tiene delante.

—¡Todavía faltan cuatro chaparrones! — dice Brohan.

Y la dama cambia de sitio, esperando acaso que así M. Mazères cambie también de entonación en su lectura. Samson se ve libre un poco del sueño al cambiar de acto. Provost le pasa su tabaquera. Mlle. Anaïs hace crujir entre sus lindos dientes una grajea.

Beauvallet, que ha concluido de perfilar su caricatura, la pasa a manos de Geoffroy, quien la contempla cuidadosamente oculta bajo su sombrero. En el dibujo humorístico de Beauvallet, Mazères aparece ataviado con su uniforme de prefecto.



La Celimena de Thirmidois; Luisa Comtal



Mademoiselle Mars.

Varios de los oyentes han vislumbrado la caricatura, y no pueden contener la risa, al ver la mayestática figura que en ella adopta M. Mazères. El autor, que oye tales risas, muéstrase contento por ellas, porque él cree que la hilaridad se debe a la lectura de su obra.

Las risas continúan y se generalizan cada vez más. El mismo Mazères termina por reír también. Durante la lectura de todo el segundo acto las risas prosiguen, y al final de él M. Mazères, satisfecho de sí mismo y de su auditorio, se arriesga a beber el vaso de agua con azúcar.

—Vean ustedes, señores — dice, — cómo el segundo acto explica el primero, y es la preparación del tercer acto.

Y he aquí que, con tales ánimos, ataca en un vuelo la lectura del acto tercero.

La hilaridad sigue imperando todavía entre los oyentes. Y se ríen porque, precisamente, no hay en la lectura de la obra el menor motivo para reír.

Al oído dícense unos a otros que aquello es todo el gracejo de un prefecto de tercera clase. Y el mismo M. Mazères vuelve a reír también.

Beauvallet dice al autor, al llegar al cuarto acto, que debería haber procurado que leyera los dos últimos actos Romieu, ya que la revolución de 1848 ha afectado también a las lecturas literarias.

—¡Romieu es un chorrilo! — repone M. Mazères.

—Cierto — contesta Beauvallet — pero ha sido prefecto en el país de las trufas...

M. Mazères no comprende bien la interrupción de Beauvallet, y no se da cuenta que en su pieza faltan las trufas...

Pero las risas del auditorio continúan hasta el final, y M. Mazères no duda un ápice de haber conseguido un triunfo.

Llega la votación: cinco bolas blancas y tres negras... Habrá que representar «La Niaise».

¡Oh, comité! He ahí una de tus sorpresas.



○ Vera Sergine sugestiva e inmaterial a través de las volutas azules de su cigarrillo, modula sus impresiones, con su voz grave y en un francés exquisito.

Tiene su fisonomía una expresión de misterio de lejanía emanada quizá de sus ojos pardos, y cuyo origen tal vez se deba a lo que, por línea materna ha heredado de Rusia.

Conversa la gran artista, interrumpiendo su verba sávida, con pausas elegantes, que, como las azules volutas del cigarrillo, acentúan aún más el enigma que trasmudan sus ojos.

Recuerda el episodio de su iniciación en la vida teatral.

Sus padres, Henry Roche y Luba de Kovalensky, tenían gustos apacibles y burgueses.

En ninguna de las dos familias, se había registrado el caso de una vocación teatral. Sin embargo M. Roche adoraba el teatro, a cuyas representaciones asistía, acompañado de su hija.

Al volver de dichas funciones, la niña tomaba sus muñecas y delante de un espejo, ensayaba sobre ellas sus aptitudes, dramáticas, estrujándolas con enojo, besándolas con delirio o derramando copioso llanto...

Desde entonces demostró su preferencia por lo trágico y por lo emotivo.

Sabiendo que su madre no fomentaría jamás su amor por el arte escénico, decidió encontrar apoyo y complicidad en M. Roche, y con su venia, y bajo su protección disimulada, comenzó sus clases particulares.

—¡Qué mayor comedia que la de la vida! Y con ella Vera hubo de empezar a ejercer su arte. — Ya bien preparada, se trató de su entrada en el Conservatorio de París.

Allí, como los cursos son gratis, el aspirante debe firmar un contrato, por el cual se compromete, si sale premiado, a actuar en el teatro de la Comedia o del Odeón, que son nacionales. Es una manera de retribuir al Estado, los gastos ocasionados por esos estudios.

Si el discípulo no desea trabajar deberá abonar 20.000 francos.

M. Roche, siempre complaciente y quizá un poco distraído esa vez,

firmó el papel....

Vera Sergine ganó el 1er. premio.

Entonces madame Roche, quedó enterada de las andanzas de su hija, al preguntarle cierto día su marido, entre perplejo y triunfante:

—«Ma chérie, ¿tu as 20.000 francs pour payer au Conservatoire?»...

Los recursos del matrimonio eran bien modestos y Mme. Roche tuvo que resignarse al «debut» de su hija.

Vino el éxito consagratorio, y se sucedieron los demás éxitos.

La resignación de madame Roches, se trocó en orgullo maternal...

Madame Sergine entra y sale del escenario reclamada por el rol que representa en la «Sonata a Kreutzer» pero no nos olvida... y viene de cuando en cuando a comunicarnos fugazmente un gusto, una idea, un sentir...

Entre los escritores franceses de su preferencia nos cita a Jean Sarmant, Amiel, Jean Jacques Bernard.

Jacques Deval y otros...

—Al principio de mi carrera interpreté a los grandes clásicos Corneille, Racine...

Adoro el teatro, la música, los deportes y entre ellos me encanta la natación. Me agrada el cine... el mundo ¿eh?. El parlante lo *aborrezco*. ¡Vea Vd. esas figuras emitiendo voces que no se sabe de donde salen! *Pas du cinema parlant; pas du cinema parlant...*

—Tengo un «grand fils» de diecisiete años. Está terminando el bachillerato y no deseo que se vaya a dedicar al teatro, porque el teatro de ahora no es el de otras épocas...

Actualmente se asiste a él, atraído por la reunión social, no por el arte en sí, por la pieza, ni por los artistas... *No es como antes...*

Y reaparece en su fisonomía esfumada por la penumbra, aquella expresión de lejanía, de más allá...

Margarita Carafi Arredondo.



Vera Sergine

G.L. Manual Ficciones

Pour la revue *Maïcaras*
en toute sympathie Vera Sergine

○
Cuatro trazos sobre

Vera Sergine



Disquisiciones aposta sobre el vanguardismo de un izquierdista aburguesado

ILUSTRACION DE RODRIGO BONOME

quierdista no muy derecho por su peregrina afirmación, sino más bien, los verdaderos artistas, los que alientan el sagrado fuego.

Así también, no puede ser artista, a pesar de ser guiado o influido por ancestrales corrientes sentimentales y estéticas, el patán que construye un cacharro tosco y deforme, el vulgar violinista que ejecuta pésimamente un trozo clásico, ni Werther ni Don Juan por más que mucho hayan amado.

Como no puede ser Arte tampoco el canto de un pájaro, la perfección de una flor, la belleza de una cascada, la magestuosa imponencia de una sierra, la quietud del lago ni la palidez de la luna.

No solo los ricos de espíritu y dinero, o sea una casta seleccionada, tienen el privilegio de hacer Arte.

Arte es un bello sueño realizado y el genio no reconoce clases; también el modesto poeta que en indigna pocilga mora, tiene opción a soñar y concebir y quizás con más propiedad, puesto que ahora, ansía y cubre la realidad descarnada y cruda que lo circunda con el velo del ensueño, de una belleza ficticia que solo existe para su espíritu.

El ensueño lírico del hidalgo manchego Cervantino, no elevaba a la categoría de princesa sin par a la rústica Dulcinea del Toboso?

No comían en el figón de la Madre Cadet (fonda del pinchazo), Rodolfo y Schaubard, Marcelo y Collini y se nutrían espiritualmente con ambrosías, néctares y elixires?

Si de la intención de belleza deviene ridícula fantasía, a cuantos poetas tendríamos que expulsar del Parnaso?

Cuántas esculturas destrozaríamos con el martillo de nuestro escepticismo?

A cuántos escritores derribaríamos de su pedestal?

¡Cuántos izquierdistas aburguesados enterraríamos bajo la lápida de nuestra indiferencia!

JORGE NICANDRO ACHAVAL.

Yo tampoco entiendo esto de Arte en diferentes matices.

Si Arte, es la exaltación de lo bello, la emoción estética que produce la realización perfecta de una belleza real o ideal concebida por el genio humano, no puede existir un Arte de Vanguardia, aunque haya vanguardistas.

¿Acaso deja de ser Arte, la Venus de Milo, el Apolo de Praxiteles, porque hayan sido realizadas hace miles de años?

¿Han perdido sus positivos méritos artísticos, la Iliada de Homero, La Divina Comedia del Dante, El Quijote de Cervantes, Hamlet de Shakespeare, El Ayaró de Molière, las esculturas de Miguel Angel, las telas de Murillo y las partituras de Beethoven, por no citar sino algunas de las obras cúspides en arte?

¿Y podrían calificarse a todas estas extraordinarias manifestaciones artísticas, como exponentes de un arte pasatista?

Aceptada arbitrariamente la definición de arte burgués, no por su sentido ideológico sino como una afirmación de prejuicios arcaicos, de prácticas rutinarias, de inveterados sistemas y establecidos cánones, no significa empero, que Arte pueda ser dividido

en las diferentes tendencias que se pretende asignarle.

Fuera de la verdadera clasificación de su especialidad, ya sea pictórico, escultórico, poético, literario, etc., el arte no cabe en la divisibilidad de gamas.

Si vanguardista en su clara acepción, es el que va delante, el que marca rumbos, el precursor, concretándonos al arte dramático motivo de esta digresión, lo fué Esquilo en relación a Sófocles, Ibsen presentando un problema en el plácido ambiente costumbrista de Dumas, Franz Wedekind por su desprecio al convencionalismo, teatral, Andreieff por la crudeza de su medio y la simbólica y abstracta proyección de sus personajes, Strindberg por la multiplicidad de móviles concordantes a una misma acción, Molnar por la amalgama del ensueño lírico con la prosaica realidad, Maeterlinck haciendo llegar a la escena la voz del más allá, de lo que no habla, Pirandello por su novísima técnica y el cerebralismo de su producción y Nathanson por el vuelo lírico que alienta en sus inquietudes.

Y el artista, el verdadero, el cultor del Arte, pinta, esculpe, escribe para sí, para satisfacción propia, para íntimo halago. La gloria, la admiración de los demás, el dinero, son atributos estimulantes a la perfección de la obra, pero nada más. Es un justo corolario podría decir.

Si el genio concibiera para el mercado intelectual, no habría obras geniales puesto que generalmente, la manifestación más avanzada a la perfección es la que menos se valoriza, porque rompiendo la monotonía uniforme del medio, tiene sabor exótico.

La resultante entonces demuestra que los que conciben para sí mismo, no son unos imbeciles o impostores, al decir de un iz-





Don José Eug. Compiani, presidente del Ateneo Ibero-Americano, a quien se debe la importante labor cultural que esa institución viene desarrollando en estos últimos tiempos. El señor Compiani, que ha enriquecido nuestra literatura con poemas como «El marid del Gólgota», que sirvió para evidenciar su capacidad creadora y sus hilates de escritor de raza, ha dado más tarde al libro, «Páginas sueltas», donde campea la exquisita sensibilidad de un poeta de vuelo, para sorprendernos luego con «He dicho» y «Manera de pensar», libros que definitivamente sirvieron para consagrarle como escritor de valores de excepción. Actualmente prepara un estudio sobre los ex-libris, que contendrá su historia desde los orígenes hasta la fecha y reproducirá en facsímil una magnífica colección que comprende los ex-libris de bibliófilos de todo el mundo. Será el primer libro que sobre esta materia se publicará en América. Sus actividades literarias no terminan con la publicación de esos trabajos que bastan para realzar en forma brillante su personalidad de escritor, pues también cabe señalar el acierto con que dirigió la revista «Orientación» uno de los mayores esfuerzos que se han realizado en ese sentido en nuestro país, y la «Revista Ibero-Americana», órgano de publicidad cuya importancia artística es bien notoria. El Ateneo Ibero-Americano debe al señor Compiani la realización de este ciclo de conferencias que se vienen realizando y de cuyo éxito damos cuenta en la que ofreció el doctor José María Monner Sans.



En el Ateneo Ibero-Americano, que dirige el prestigioso hombre de letras Don José Eug. Compiani ofreció días atrás el talentoso crítico y ensayista Doctor José María Monner Sans una conferencia sobre «Jacinto Benavente y el nuevo teatro». El anuncio de dicha conferencia llevó al Ateneo Ibero-Americano una nutrida y calificada concurrencia, que bien compenetrada del tema a tratarse e identificada con el espíritu del conferenciante, satisfizo ampliamente la expectativa que había despertado.

El orador comenzó la disertación trazando con rasgos vigorosos la biografía de Jacinto Benavente hasta fines del siglo diecinueve, para referirse luego a los libros que marcan en dicho autor su iniciación en la literatura: «Teatro fantástico», «Versos», y «Cartas de mujeres».

Mostró como en los ensayos que el primero contiene y como en los bosquejos epistolares del último se halla ya, en potencia, la capacidad dramática de Benavente. Esta capacidad dramática, se orienta, al intentar el teatro, hacia la comedia satírica a partir de «Gente conocida», prosigue en «La comida de las fieras» y se afianza en «Lo cursi». Revela a las claras que el escritor pertenece a una generación «criticista» como es la generación de 1898, promoción literaria que el doctor Monner Sans evocó en cálidos párrafos.

Señaló después las otras variedades teatrales que Benavente ha cultivado en su larga carrera; la comedia dramática, la comedia fantástica, la comedia y el drama rurales y la comedia típicamente realista. Dedicó también algunos comentarios a las tentativas de transformación técnica que en su producción se advierten durante el bienio 1928-1929, y a las recientes biografías dramatizadas de que son ejemplos «Pepa Doncel» y «Los andrajos de la púrpura».

En esta trayectoria tres fechas adquieren singular relieve: la de 1894, su primer estreno; la de 1908 en que se representa «Señora ama», comprendida esta obra en el período de culminación del autor (1907 a 1913) y la de 1928 en que, vanamente, busca

UNA CONFERENCIA DEL DOCTOR MONNER SANS

“Jacinto Benavente y el nuevo teatro”



*El doctor José María Monner Sans
cuya conferencia sobre «Jacinto Bena-
vente y el nuevo teatro», ofrecida con
gran éxito en el Ateneo Ibero-Ameri-
cano, sirvió para evidenciar una vez
más su talento de crítico penetrante,
«rara avis» en nuestro ambiente. :: ::*

remozar sus conocidos moldes escénicos.

El conferenciante diseñó luego las principales características del moderno teatro europeo, que algunos llaman «teatro de vanguardia», para demostrar que varios elementos de éste — aunque en forma embrionaria — pueden rastrearse en diversas comedias del autor. A este efecto, consideró el sentido poemático de «La noche del sábado» y analizó distintos pasajes de esta «novela escénica», para examinar luego el valor integral de «Los intereses creados», el primer cuadro de «La fuerza bruta», el primer acto de «La losa de los sueños», el prólogo de «El hijo de Polichinela» y la construcción y contenido de esta última comedia.

Finalmente, en un estudio somero de «El demonio fué antes ángel» — la intentona moderna, dijo, menos endéble de Benavente — de «Vidas cruzadas» y de «Para el cielo y los altares», puso al descubierto cómo la adopción aparente de una «nueva manera dramática» no esconde sino los habituales procedimientos y recursos de que se ha



valido en sus anteriores creaciones. «Benavente — afirmó el doctor Monner Sans — como Bernstein y Martínez Sierra, entre otros, ha querido renovarse mediante concesiones a los gustos de la hora presente, pero es indudable que no lo ha conseguido. Más «elementos modernos» pueden encontrarse en antiguas comedias suyas, que no en las estrenadas en los años postreros; en aquellas ha sido «nuevo», a veces, sin proponérselo. Muy al contrario de lo que le ha ocurrido luego; bajo el armazón de otras, ideadas según las preferencias de hoy, la crítica experta ha de señalarle la lentitud en la acción, el escaso vigor de las situaciones, la desvaída composición de muchos de sus personajes y la propensión visible a que éstos, más que hablar, diserten en el prosencio. Al revés del adagio, renovarse no ha sido para él, precisamente, vivir.

El doctor Monner Sans, que fué interrumpido en algunos pasajes con muestras de aprobación, recibió los calurosos aplausos del auditorio cuando la conferencia llegó a su término.

Viajar significa vivir. Por eso es que yo amo tanto el viajar. Es necesario de vez en cuando reaccionar del dulce encanto de París, que invita demasiado a la vida sedentaria.

Y viajar con la fantasía, como lo hacía Julio Verne, no basta. Es preciso ver los diferentes parajes reales, cruzar las fronteras del propio país; emprender viajes largos. Y después, tornar con presteza a la mansión propia, antes que en vuestro ambiente se comience a dejar de hablar de nosotros... Solamente con esa condición resulta soportable el alejarse de los lares propios, porque así se gusta la sensación de vivir una doble vida.

Entre aquellos de mis viajes que gozan de mis preferencias y los que me han causado menos agrado me doy cuenta de un pueril cálculo de oportunidad que me induce a consignar esta afirmación: mi viaje a Italia es el preferido entre todos. Por lo demás, de las cien mil maravillas que embellecen Italia más bien puedo decir que las he entrevisto, no que las he visto. Y así es que cada vez que atravieso el Simplón o el San Gotardo renace en mi corazón la esperanza de poder admirar por fin de un modo completo, con toda mi curiosidad insatisfecha y con toda mi pasión por la belleza, todo cuanto se ofrezca a mi vista.

Pero cada vez estoy en el comienzo de mis deseos y de mis planes de admiración...

Y lo mismo exactamente que otras veces me ha ocurrido en este nuevo viaje.

Desde París a Milán no pude dormir en toda la noche. Llegué cansadísima. A la mañana siguiente tuve que levantarme muy temprano, porque había ensayo. Como un ligero incidente con los pasaportes ha obligado a nuestro director a quedarse al otro lado de la frontera, yo he tenido que pasar por el fastidio de ensayar todos mis números, a fin de que los conozca el maestro italiano que se ha ofrecido a sustituirlo. Por la noche, función. A las dos de la mañana todavía me hallaba en pie.

No es cosa muy divertida, aunque se compense con el éxito después obtenido, la forma en que yo llegué a Milán, para hacer mi presentación en el Lírico, donde se había dado cita el público más relecto de la hermosa ciudad de Lombardia.

Tuve el placer de volver a ver en un palco del proscenio a varios de mis fieles amigos de la sociedad elegante de Milán, los cuales, años atrás, hubieron de darme una prueba exquisita de hospitalidad y generosidad.

La cosa fué así. Una fastidiosa cuestión con un empresario me había hecho quedarme sin un vestido y sin un sombrero. Todo mi vestuario me había sido secuestrado, y habría podido hacer el papel de ninfa en medio de cualquier fuente pública de tantas y tan artísticas como exornan la bella ciudad de *il Duomo*. ¡Hallábase desolada! ¿Cómo podría presentarme en escena en aquellas condiciones? Entonces, mis caros amigos milaneses se impusieron a sí mismos cuotas hasta llegar a reunir cierta suma de dinero, y a la mañana siguiente apresuráronse a ofrecerme un hermoso vestuario y un ajuar nuevos, que me trajeron fortuna. El rasgo atrajo fortuna hasta sobre mi patria, sobre Francia, porque a los pocos meses de ésto, Italia renunciaba a su neutralidad y se ponía al lado de la República Francesa en la gran guerra, con su heroico ejército y ayudaba a mi patria a vencer en la terrible contienda. Por aquel tiempo, con los teatros de París cerrados y sin esperanza alguna de trabajo para los actores parisienses allá arriba, en la capital amenazada, Milán, además de vestuario y ajuar, me proporcionó un delicioso y anhelado modo de ganarme mi pan: el cinematógrafo.

Fué escriturada para dos papeles en la «Milano-Film», una de las primeras casas europeas productoras de películas. Era entonces su «regisseur» Augusto Genina, que hoy trabaja en París con pleno éxito.

Ahora, al cabo de tantos años, he vuelto a visitar la hermosa Milán. ¡Qué mudanza! La gran ciudad ha realizado tales progresos que bien puédesse decir que es otra por completo. Y está en plena vanguardia del progreso y la prosperidad.



MI VIAJE A ITALIA

(APUNTES ORIGINALES DE
LA MISTINGUETT.)

He admirado en Milán algunos detalles que me han recordado a Nueva York. En sus líneas generales, Milán es ahora digna de su magnífica catedral, de *il Duomo*. Y, a propósito de *il Duomo*, continúo preguntándome mi cuestión de siempre: ¿cuál es más bella, Notre Dame o la catedral de Milán? Nunca sé decidirme por una o por otra. Ciertamente Notre Dame... es Notre Dame; pero ese milagro arquitectónico de *il Duomo* es de los que llevan su asombrosa eficacia más allá de la piedra, y conmueven el espíritu.

Pronto partiré para Roma; pero ojalá pudiera permanecer, aunque sólo fuera unas horas en Perugia, en Asís... ¿Lo ven, lo ven ustedes?. No es posible ver Italia así, trabajando, como yo tengo que hacerlo.

Y no se encuentra en Italia sino cosas que cautivan con sus atractivos. Marchad por las calles y observad un poco: encontraréis una sucesión interminable de bellezas. Hombres de buena estatura que caminan cual si sintieran el orgullo, no sólo de su sexo, sino de la estirpe y de la raza a que pertenecen. Mujeres bellas y elegantes, que saben unir a los encantos que debemos a la vida cosmopolita, los peculiares atractivos de belleza fresca y clásica que distinguen a las hijas de Italia. He visto muchas mujeres deliciosas en la vía Montenapoleone, en el Corso, en la plaza de la Scala. Armonía en la persona y exquisito gusto en el traje. También en ese aspecto; ¡cuántos progresos desde los tiempos de la neutralidad!

Que ¿cuál es mi «número» en la escena? Consiste en un mosaico, como muchos habrán visto, del arte dramático en relación con el baile.

No es cosa fácil la «revue». Sarcey, el eminente crítico francés, enjuiciaba el mérito de una revista, no por sus números coreográficos, sino por el número de ideas artísticas que contenía. Se me ha dicho que en el teatro italiano ese género de espectáculo como el que constituye mis números no había logrado muy excesiva fortuna. En cambio, en París, su triunfo es indefectible, y data de muchos años atrás; acaso durará la boga de ese género siempre. Es, en efecto, antiquísimo.

Los historiadores del arte cuentan que allá por el año 1741 se representó la primera revista en el teatro de «marionetas» de Bienfait, en los días de la feria de San Germán. Llevaba por título: «Polichinela, distribuidor del valor», de Valois de Orville, y era una parodia de «La buscadora de valor», de Favard. Pero ese dato es un error.

El género de revista es tan antiguo como el arte dramático mismo. Con lentitud, ha marchado siempre hacia su progreso, perfeccionándose, llevándose, hasta concluir por conquistar los grandes teatros serios donde antes sólo se representaban la tragedia, o el drama, y la comedia de costumbres.

Por cierto que al éxito y boga logrados por la revista han prestado su contribución todos los magnos recursos de la urbe cosmopolita, que viene a ser atalaya y centinela de todos los adelantos y progresos escénicos, y de aquí el riesgo grave en que a menudo se ven los más fuertes capitales del mundo del teatro. Sin los esfuerzos en la «mise en scène» la revista no puede subsistir. Téngase en cuenta este dato: en la revista «Este es París» yo presento en escena, entre otros muchos, un traje cuyos adornos, plumas y encajes valen cien mil francos, y un sombrero que lleva un adorno de «aigrettes» de un precio de trescientos mil francos. Todo mi vestuario para esa revista representa un millón de francos.

Eso sí que las representaciones que ha obtenido la revista parisiense lo han pagado todo eso con largueza.



IRREFLEXIVAMENTE

Por Haydée B. Ghio

ILUSTRACION DE EUGENIA CRENOVITCH

O Boudoir de hotel. Poco mueble, mucho gusto. Amplio diván al que hacen «pendant» dos «pouffes» enanos. Luz tamizada. Tibio desorden. Cerca de medianoche. Mariluz en deshabelle.

Primer Yo. — ¡Entornaré la puerta! Si percibe un hilo de luz, se detendrá. Golpeará suavemente y en respuesta a mi displicente pregunta, aclarará: — «Soy yo» — con humilde prestancia, y asomará su rubia cabeza, sonriente.

Segundo Yo. — Y tú perderás la indiferencia como siempre olvidaste, todos tus propósitos en su presencia.

Primer Yo. — Acercando al diván esta lámpara y colocados así los almohadones, ¿quién puede desoir la invitación de este rincón de hogar? El se sentará familiarmente y después de arrellenarse y prender un cigarrillo.....

Segundo Yo. —Volverá a ser el que gobierna.

Primer Yo. — ¡Acaso no logrará mantenerme distante mi solicitud amable?

Segundo Yo. — El le tomará de las manos, desapercibiendo o desdeñando la impostura y le sentará a su lado, demasiado cerca suyo.....

Primer Yo. — Lo abandonaré con cualquier pretexto, para prevenirlo que no debe contar demasiado conmigo.

Segundo Yo. — Brindándole a la vez una oportunidad de seguirte y tomar nuevas posesiones.

Primer Yo. — Lo abrumaré a atenciones; lo obligaré a sentirse un visitante común.

Segundo Yo. — Que se permitirá todas las galanterías del admirador, peligrosas en quien tanto conoce los encantos.

Primer Yo. — Ignoraré sus gustos con frecuentes enarcamientos de cejas, será ante mí casi un desconocido.

Segundo Yo. — De quien tus labios guardan el sabor de los besos y que muy

bien conoce el camino que lo lleve a ganarle.

Primer Yo. — ¡Le significaré que es un intruso!

Segundo Yo. — Al que tentaste para que lo fuera.....

Primer Yo. — ¿Es que no puedo dejar entreabierta la puerta?, ¿y si aguardara a otro?

Segundo Yo. — No sería él quien errara. Nos conoce bien a ambos.

Primer Yo. — Debes decir a mí; tú siempre has sido enemigo suyo.

Segundo Yo. — Por tu suerte. ¿Sueñas que fué tu dulzura quien lo retuvo?

Primer Yo. — ¿Acaso tu acritud?

Segundo Yo. — Seré condescendiente. Como los perfumes personales, el alma de la mujer atrayente debe ser un «cocktail» de sentimientos. Tú y yo formamos la confluencia encantadora.

Primer Yo. — Mientes. No toleraría tu abrazo; eres desleal y cruel, muchas veces lo hiciste alejar indignado de mi presencia.

Segundo Yo. — ¿Olvidas cuando logré que regresara contra su voluntad, celoso y apasionado?

Primer Yo. — Molesto y rencoroso muchas veces. Desconfiando de mis promesas que usaban tu mismo tono de voz, sufriendo su recelo y tus sugerencias, que a mí misma me hacían sentir insincera! ¡Y como le gozabas con mi ofuscación entonces!

Segundo Yo. — Y hasta me permitía a veces, deslizar mi palabra en medio de las tuyas, y era allí donde hacía hincapié nuestro enamorado para perseverar en la prevención.

Primer Yo. — En esos momentos ¿qué no hubiera dado por poder desligarme por completo de él y de tu influencia?

Segundo Yo. — ¿Es que tú no sientes el placer de arrojar piedrecuelas minúsculas a su espíritu en calma y observar traviesamente como reacciona describiendo círculos cada vez más amplios a su alrededor?

Primer Yo. — Siempre querría tener un ala de sosiego para serenar sus turbulencias.

(Suenan doce campanadas profundas que despiertan un eco de expectativa con la última. Crece un rumor de pasos. La puerta se entreabre provocativamente. Luego de un silencio entrecido de besos; empujados sobre los lacones, los dos «Yo» a una voz.)

—Lo hice instintivamente, sin reflexionar.

CUARENTA AÑOS DE TEATRO EN RUSIA

El derrumbamiento del imperio de los zares produjo, en el orden artístico, un fenómeno interesantísimo y de consecuencias mundiales: dispersó por todos los países una legión de artistas, no sólo rusos sino de todas las nacionalidades, que en aquella fastuosa corte vivían de los esplendores del presupuesto imperial.

Uno de los más conocidos en Petersburgo por aquellos tiempos, era el maestro compositor italiano Ricardo Drigo. Durante cuarenta años vivió en Rusia elogiado por todos, tan connaturalizado con aquel país, que llegó a obtener el preciado título de «artista benemérito del teatro Imperial». Drigo fué autor de un buen número de partituras que se han aplaudido en todos los escenarios del mundo, y sobre todo del famoso ballet «Los millones de Arlequín», del cual ha logrado popularizarse el bello número de la serenata. Drigo vive aún; es un viejecito octogenario, pero de espíritu siempre joven y dispuesto a toda hora a atenuar, con una agudeza de su charla, con el recuerdo de alguna anécdota interesante, el doloroso contraste entre su esplendorosa vida de lustros atrás y la época presente, en que sus achaques y su edad lo tienen postrado y enfermo en Italia. Como su memoria es un archivo muy repleto de anécdotas del mayor interés, siempre resulta provechoso conversar con él. Al cabo y al fin, el maestro Drigo vivió en Petrogrado el período del mayor entusiasmo del fervor creador de aquella brillante escuela musical rusa que debía extender rápidamente por todo el mundo su influencia renovadora.

A los veintidos años, en 1868 se representó en el teatro Nuevo de Padua, ciudad natal del maestro Drigo, su primera obra, «Don Pedro», una ópera de corte clásico. Una temporada que hizo en Italia el director del teatro Imperial de Petersburgo puso en relación con Drigo, y el joven músico paduano recibió entonces ofertas para trasladarse a Rusia y dirigir en la capital moscovita un repertorio de ópera italiana. Aceptó el maestro y durante siete años dirigió en Petersburgo la orquesta de ríencos de ópera italiana, con primeras figuras del mundo artístico, tales como Masini, Cotogoi, Mar-

coni, De Rezke, la Sembrich y otras. Ahora bien, que, como la ópera italiana gravaba con una suma muy crecida el presupuesto de la casa imperial rusa, un buen día fué suprimida...

Así fué que Drigo hubo de regresar a Italia. Dirigió en 1884 una magnífica versión de «Aida» para la reapertura del teatro Verdi en Padua. Por aquellos años viajó Drigo por toda Europa, dirigiendo a los más reputados artistas. Dirigió al gran Gayarre en Sevilla, en «L'Africana»; en «Re di Lahore» en Cremona; en «Lohengrin», en Treviso, y sobre todo en Venecia tuvo una actuación musical intensísima por entonces, con «Fenice», cuando la obra de Puccini afrontaba por segunda vez el juicio del público, obteniendo un triunfo tan grande el maestro Drigo que hubo de recibir de Puccini un mensaje de salud en que el gran compositor de Lucca expresaba a Drigo su profundo reconocimiento por su labor de batuta en la interpretación de su partitura.

Fué en Venecia cuando Ricardo Drigo recibió una nueva invitación del «regisseur» del teatro Imperial de Petersburgo, quien, no habiendo olvidado la meritoria labor de Drigo durante los siete años que permaneció en Rusia, ofrecióle retornar a la capital moscovita, para que dirigiese una temporada de óperas y «ballets» rusos, con la obligación, además, de componer cierto número de «ballets». La propuesta era tentadora; pero Drigo no había compuesto ni dirigido «ballets» rusos, a excepción del «Excelsior», que entonces hacía furor en los primeros teatros de Italia, opuso sus reparos. El «regisseur» del teatro Imperial insistió, y quedó al fin firmado el contrato, aunque, por expresa voluntad de Drigo, no se extendió más allá de un año, con carácter de ensayo. Tres meses después de su llegada a Petersburgo, se le proponía un nuevo contrato, que aseguraba por tres años al teatro Imperial la dirección del eminente maestro italiano.

El «ballet» ruso, según es bien conocido, no se parece en nada a las escenas coreográficas del teatro italiano: es una forma artística original y especialísima, con una tradición clásica determinada y no corta, que han cultivado y proseguido los compositores



Fiodor Chaliapine, discípulo de Drigo.



El maestro Ricardo Drigo en los primeros años de su permanencia en Rusia.

más ilustres. En el período de que hablamos, los maestros que tenían impresas su fisonomía artística al «ballet» ruso eran Tchaikowsky, Rubinstein y Glazounow.

Ricardo Drigo se captó las simpatías de esos tres luminares del arte musical ruso, especialmente las de Rubinstein, y eso que éste no concedía fácilmente su amistad; en cambio, no regateaba sinceridad ni generosidad de ánimo a quien llamaba amigo suyo. En medio de la familia del famoso pianista y compositor pasó el maestro Drigo las más hermosas veladas artísticas de su larga residencia en la capital de Rusia. Glazounow mantuvo también las más cordiales relaciones con Drigo. Frecuentemente Glazounow esperaba a Drigo después de la función para llevarlo a cenar con él a cierto restaurante nocturno. Glazounow era de los que gustaban de «vivir de noche». Con motivo de la quincuagésima representación de «Raymonda», en 1898, Glazounow regaló al compositor italiano, que había venido dirigiendo su «ballet» desde la primera noche hasta aquella representación, la partitura del mismo, artísticamente ilustrada con motivos en que se combinaban los tres colores de la bandera de Italia y con un retrato de Glazounow en la primera página, refrendado con afectuosa dedicatoria.

Una de las amistades más interesantes que Drigo mantuvo en Rusia fué la de Rimsky-Korsakow, oficial de marina y genial compositor, quien pertenecía al famoso «grupo de los cinco», fundadores del «Balakrew». Uno de ellos era Mussorgsky, gran amigo de Rimsky, un temperamento desordenado, víctima del alcoholismo. Rimsky-Korsakow hubo de declinar muchas veces el encargo de dirigir el Conservatorio de Petersburgo, donde desempeñaba la cátedra de Armonía y Contrapunto. Uno de los alumnos de Rimsky fué precisamente Glazounow, el cual llegó a ser después director del mismo Conservatorio donde enseñaba su maestro. Drigo decía cierto día, a propósito de esto, a Rimsky-Korsakow:

—¿Deberías estar orgulloso con un alumno como Glazounow!...

—Con el talento de Glazounow, cualquier maestro habría logrado los mismos resultados — contestó Rimsky.

Otro de los conocimientos que Drigo hizo en Rusia fué el general César Cui, perteneciente también al «Balakrew». Fué profesor de asuntos militares del entonces príncipe Nicolás, que había de ser el último de los zares. También era presidente de la Sociedad de Concursos Sinfónicos, en cuyas sesiones muchas veces sentábase junto a Ricardo Drigo, quien tuvo ocasión de dirigir la interpretación de varias partituras del general. También conserva Drigo vívidos recuerdos de otros famosos compositores y ejecutantes

de aquella época: Liadow, que salió igualmente de la escuela de Rimsky-Korsakow; Napravnik, sucesor de Liadow y predecesor de Drigo en la dirección de la orquesta del teatro Imperial; Rachmaninow, excelente pianista, compositor y director de orquesta; Auer, primer violín aplaudidísimo del teatro Imperial.

Auer rogó cierto día a Drigo que acompañara al piano a un discípulo suyo, a Micha Helmann, en un concierto en la embajada francesa. El maestro había elogiado largamente a su discípulo; pero había callado su edad. Así fué que cuando Drigo vió presentarse en su casa a un niño de doce años que llevaba un violín, preguntóle por la hora a que el concertista vendría a casa del maestro para el ensayo, y le invitó a dejar el violín. Cuando el pequeño le respondió que él era Micha Helmann, Drigo pensó que Auer habría querido darle una broma... ¡mas cuando el pequeño tomó su violín, apoyó su arco sobre las cuerdas y bordó con maravillosa seguridad y toda limpieza unos difficísimos compases, el acompañante miró estupefacto al muchacho.

Aquel niño es hoy un famoso violinista que recientemente obtuvo un éxito clamoroso en uno de los principales teatros de Roma, en un concierto del día de Santa Cecilia.

Ana Pavlova, una de las discípulas del maestro.



Aparte de sus trabajos en el teatro, muchas veces la orquesta dirigida por Drigo era llamada a dar audiciones en veladas extraordinarias en el palacio imperial, donde existía un pequeño teatro con capacidad para cincuenta espectadores, o también daba conciertos en los castillos de Peterhoff y Tsarkoie-Selo, o en el célebre Ermitage. En muchas ocasiones, Ricardo Drigo, encargado de componer un nuevo «ballet» para alguna fiesta íntima de corte o con motivo de la visita de soberanos extranjeros, dirigía la orquesta imperial, llevando consigo a Palacio los artistas de canto y de baile del teatro Imperial.

Todos aquellos espectáculos eran ensayados y dispuestos con el mayor cuidado. La orquesta, que integraban primeras figuras, cada una de las cuales era un solista perfecto, consagraba a la más sencilla partitura no menos que una docena de ensayos.

En cierta fiesta de corte, con motivo de una fecha de gran gala, todos los invitados debían vestir el traje de cosacos, y el mismo zar dió ejemplo vistiendo un elegante capote blanco de cosaco recamado de plata. Expresó el zar su deseo de que también la orquesta y el maestro director italiano, el cual debía guiar con su batuta las dos orquestas reunidas, la del teatro Imperial y la de la Corte, vistieran igualmente el característico y pintoresco traje; y así se hizo.

El fastuoso aparato de la corte imperial rusa no fué igualado en ninguna ocasión por el esplendor que se derrochó con motivo de las fiestas celebradas en Moscow cuando la coronación del zar Nicolás II. Ricardo Drigo recibió el encargo de componer un nuevo «ballet» para la función de gala que debía tener lugar el 17 de mayo de 1896

en el teatro Imperial de Moscow. El programa de la velada, publicado en una lujosa edición, constituía una verdadera obra de arte. Formábase con dos actos de la obra «La vida por el Zar», que era la obra nacional... de la Rusia de otros tiempos, y con el nuevo «ballet» fantástico-alegórico, original de Drigo, «Las perlas», ejecutado en su parte principal por la Legmami y otras dos bailarinas que entonces hacían sus primeras armas en el mundo del arte y que luego se hicieron célebres: la Preobrajenska y la Kschessingskaja. Esta última, polaca de origen, aunque nacida en Petersburgo, había sido uno de los «flirts» del zar: el idilio fué truncado por la boda del emperador con la princesa Alejandra Feodorowna, mientras la bailarina casábase a su vez con un primo del zar.

El maestro Drigo dirigió toda la función. Un tren especial había llevado a Moscow a la orquesta del teatro Imperial y al cuerpo de baile, formado por 250 bailarinas. El maestro residió en Moscow durante tres días, a expensas de la dirección del teatro,



alojado con una esplendidez verdaderamente regia, y recibió durante ese tiempo un sobresueldo diario de diez rublos oro. Después de la función fué agraciado, además del regalo de un magnífico alfiler de brillantes, con la condecoración de la encomienda de San Esteban. La noche de la memorable función, el aspecto de la vasta sala del teatro Imperial de Moscow era imponente: la selectísima concurrencia daba la impresión de una enorme caja de joyas de perlas y brillantes, por el brillo de los uniformes entre el lujo de los trajes de gala de las damas.

En el palco imperial tomaba asiento aquella noche, a la derecha de la zarina, el entonces príncipe Víctor Manuel, que representaba en las fiestas de la coronación del zar al rey Humberto I de Italia. A la derecha del príncipe italiano sentábase en el palco imperial la entonces princesa de Montenegro, que meses después debía casarse con el príncipe y que hoy es la reina Elena de Italia.

El maestro Drigo asistió también en el Kremlin, de Moscow, al banquete de gala servido después de la coronación, desde la tribuna donde la orquesta interpretó un selecto programa. Pero parecía fatal que en Rusia toda festividad viera oscurecido su brillo con una sombra de tragedia: las fiestas de la coronación del zar Nicolás II fueron acompañadas por la catástrofe ocurrida en el parque Chodinska.

Suntuosas fueron también las funciones de gala dadas en honor del presidente Loubet y del emperador Guillermo de Alemania en la corte rusa. En ambas solemnidades se repitió el ballet de «Las perlas», en un teatro construido al aire libre y parte de él sobre un lago. También fueron espléndidos los espectáculos dados en Tsarkoie-Selo en honor del presidente Félix Faure, del emperador de Austria y del rey de Rumania. En todas esas fiestas, el maestro Drigo era invitado a componer nuevos «ballets», uno de los cuales se estrenó con ocasión de la boda de la princesa Xenia, hermana del zar, con el gran duque Alejandro; titulábase:

«El despertar de la flor»

El mayor triunfo del compositor Drigo fué el ballet «Los millones de Arlequín», representado por primera vez en el escenario del palacio del «Ermitage» el 10 de febrero de 1900, e interpretado por las dos famosas bailarinas la Preobrajenska y la Kschessingskaja. La parte de Casandro fué desempeñada por Cecchetti, el ilustre director de la escuela de baile del teatro de la Scala, de Milán. Después de la representación, el gran duque Wladimiro, tío del zar, pasó al escenario y abrazó al autor del «ballet» felicitándolo por su triunfo.

Ricardo Drigo tuvo ocasión de frecuentar entonces el trato de las más elevadas figuras de la corte rusa. Estuvo al servicio de tres zares: Alejandro II, Alejandro III y Nicolás II. De este último especialmente conserva el maestro Drigo un caro recuerdo. Nicolás II tenía una dulce expresión en sus ojos y con sus labios, animados por una suave sonrisa, dedicaba a todos cuantos con él hablaban palabras de cordial sencillez. En el teatro Imperial de Petersburgo una escalera reservada ponía en comunicación con el escenario el palco proscenio que solía ocupar el zar en las funciones de diario.

El zar acostumbraba a visitar el escenario en los entreactos para felicitar a los artistas. Cierta noche, el maestro Drigo se encontraba en el escenario apoyado en un bastidor, cansado de las tareas del ensayo y de la función. El maestro no tuvo tiempo de ir al encuentro del zar, quien entre los saludos de todos los presentes atravesaba con paso rápido el escenario, saludando militarmente. Pero el zar, que había visto al maestro, volvió sobre sus pasos y se encaminó al encuentro de Drigo, tendiéndole la mano y dedicándole frases de admiración por su labor artística.

Otro «ballet» que compuso Drigo y que obtuvo gran éxito fué «La flauta mágica». Escrito en un principio para la escuela de baile, pasó a representarse en el teatro Imperial por expreso deseo del zar; tanto el argumento como la partitura del «ballet» venían a ser una adaptación de temas y melodías rusas de sabor aldeano. El último de los ocho «ballets» que Drigo compuso en Petersburgo fué «El romance del capu-

lito rosa», destinado al teatro de la Corte.

La escuela de baile anexa al teatro Imperial era una institución importante y perfectamente organizada. Sus alumnos, divididos en dos grandes secciones, completamente separadas, masculina y femenina, estaban regidos por una disciplina semicollegial; permanecían durante nueve años en la escuela y no salían de ella sino para ingresar en el cuerpo de baile del teatro. Después de veinte años de servicios, gozaban de una pensión. Entre las alumnas más jóvenes de la escuela, en sus tiempos, aun recuerda Ricardo Drigo a la malograda Ana Pawlova, que en sus «tournée» por todo el mundo ejecutaba frecuentemente bailes con música de Drigo, y especialmente el ballet «La flauta mágica». Viven también en los recuerdos de Drigo otro alumno distinguido de la famosa escuela de baile, Nijnski, muchacho agilísimo en aquellos tiempos, y Sergio Diaghilew, adscrito durante una temporada a la dirección de los teatros imperiales rusos y trasladado después a Montecarlo, desde donde se lanzó a la conquista de los más grandes teatros europeos, siendo portador en ellos, como si llevara una revelación, de los espectáculos de la coreografía rusa, reorganizada desde que se aplicó a ella la genial fantasía de Bakst.

Poco tiempo después que Diaghilew estuvo Drigo en Montecarlo, en el teatro que dirigía Günsburg, para estrenar otro ballet que escribió, titulado «Côte d'Azur», con libreto, según se dijo entonces, de un oficial francés, aunque más probablemente del príncipe Alberto de Mónaco, de quien Drigo recibió el encargo de ponerle música.

Fue por entonces cuando Ricardo Drigo realizó un viaje por Europa aprovechando un mes de licencia que le concedió la dirección del teatro Imperial.

Entre los artistas líricos de que Drigo conserva recuerdos, figura en lugar preferente Teodor Chaliapine. Con Drigo estudió Chaliapine, en italiano, la parte del zar Boris en la ópera de Mussorgski, antes de decidirse a interpretarla en el teatro de la Scala, de Milán.

Después de prestar servicios Drigo durante veinte años en el teatro Imperial ruso adquirió el derecho a pensión. En aquella fecha le fué adjudicado el título, rarísimo entonces, de «artista benemérito del teatro Imperial», sólo tres artistas compartieron con Drigo en Rusia ese ambicioso honor. Consecuencia de ese título era el permanecer adscrito de por vida al teatro Imperial y el gozar de la pensión vitalicia.

Cuando estalló en 1914 la gran guerra, Ricardo Drigo hallábase en Italia, gozando su acostumbrado período de vacaciones. Interrumpidas las comunicaciones entre Rusia y la Europa occidental, Drigo obtuvo un año de licencia, que posteriormente le fué prorrogado por otro año más. En 1916 Drigo dispúsose a reintegrarse a su puesto en Petrogrado, y se preparó a realizar aquel viaje, tan erizado de peligros. Marchó a París, donde hubo de detenerse más de una semana, porque el canal de la Mancha hallábase plagado en aquellos días de submarinos alemanes. Llegado al fin a Londres, embarcó allí para Newcastle, y realizando la travesía del mar del Norte, desembarcó en Bergen, en Noruega, atravesando una zona en extremo peligrosa. Llegó finalmente a Petrogrado después de un largo recorrido a través de Noruega y Finlandia.

Ya en la capital rusa, un embajador que era amigo de Ricardo Drigo mostróse muy gozoso por volver a saludarlo. Y hubo de decirle así:

—En cuanto se alejen un poco los estrépitos de la guerra, ya verá, maestro, como vuelve a tranquilizarse la vida...

Aquella tranquilidad aparente que se observaba en la capital rusa era sólo un sofisma engañoso. Debajo de ella ocultábase un fuego mucho más terrible que la misma guerra.

La revolución bolchevique desparramó por todo el mundo a los artistas que vivían en Rusia. Aunque el teatro Imperial quedó transformado en teatro del Estado, Ricardo Drigo fué siempre respetado, en su puesto. Alojábase Drigo en aquel tiempo en un hotel donde, de cuando en cuando, eran desalojados los huéspedes que allí llegaban, para que ocupasen sus puestos personas que gozaban de la protección de los jefes del movimiento revolucionario. El patrón del hotel que era un bolchevique, dijo un día a Drigo que él no se quedaría sin alojamiento:

—A los artistas los dejamos tranquilos — agregó.

Eso no obstante, Ricardo Drigo no se libró de ciertas pesquisas y molestias, pero se procuró evitarle en todo lo posible las fiscalizaciones policiales.

Todo había cambiado a su alrededor. Hacía largo tiempo que no podía ni ver a ninguno de sus amigos y no le causaría extrañeza ninguna saber que el día menos pensado lo elegían a él mismo para víctima de algún fusilamiento sumarrísimo. La vida en Rusia ofrecía en aquellos días abundantes episodios de esa índole, que pasaban desapercibidos por lo numerosos que eran. Un día, por ejemplo, se interrumpían los tranvías, y los guardias rojos obligaban a cuantas personas encontraban, de edad inferior a sesenta años, a efectuar la limpieza de las calles hasta dejar expedita la circulación. La edad y el empleo del maestro de teatro del Estado ahorrábanle no pocas molestias, pero no podían evitarle los sufrimientos morales y las dificultades materiales para procurarse una vida que fuese tolerable en aquella situación. Había que permanecer largas horas formando cola para conseguir un pedazo de pan inmasticable...

Llegó así el día en que Ricardo Drigo tuvo que decidirse a abandonar el territorio ruso. La última noche que el maestro Drigo dirigió, la orquesta del teatro de Leningrado, Chaliapine pronunció desde el escenario algunas palabras de salutación en honor del maestro italiano, de quien dijo que «siempre había servido fielmente al arte»; y aquellas frases de Chaliapine, dichas primero en italiano y repetidas luego por el famoso bajo en ruso, fueron acogidas con grandes aclamaciones por todo el público, puesto respetuosamente en pie.

En el año 1920 hubo un canje de prisioneros entre Rusia e Italia. Partieron de Rusia con tal motivo numerosos prisioneros italianos. Con aquellos sus compatriotas hizo el viaje a Italia el maestro Drigo. Cada viajero no podía llevar consigo más de sesenta kilos de equipaje, excluyéndose de manera rigurosa los libros y los papeles manuscritos. En dos valijas había de llevarse los artículos más necesarios, ropa de uso interior y un capote o sobretodo de abrigo a la mano. El dinero que podían sacar de Rusia los viajeros se limitaba a 20.000 rublos por cabeza, un fajo de billetes abultadísimo, aunque de escasísimo valor, como que eran billetes resellados del antiguo papel-monedas imperial. El tren en que realizaban el viaje los repatriados componíase de coches de tercera clase, con asientos de madera, y toda la comodidad de que podía disponerse para el descanso consistía en un saco de paja. El viaje desde Leningrado a Odessa duró cuarenta días. El tren sólo marchaba desde el alba hasta el atardecer y además hacía largos descansos de tres o cuatro días detenido en las vías muertas en pequeñas estaciones, en medio de estepas desiertas. En las cercanías de la Pequeña Rusia todavía el viaje era más lento, porque los guardias rojos que daban escolta al tren tenían una incursión del ejército contrarrevolucionario que operaba en Wrangel. La comida que se servía a los expedicionarios no podía ser más mala: un pedazo de pan negro, leche no muy fresca y un plato de sopa de cebada. El comandante que iba al frente de la expedición permitía algunas veces a los viajeros, cuando el tren había de sufrir alguna larga parada

cerca de alguna población, que se acercasen al poblado para procurarse huevos, manteca, queso, y cuando se hallaba alguno de estos artículos, tenía que pagarse con ropas u otros objetos, que eran preferidos en todo el país a los rublos, porque carecían éstos de valor.

Por fin llegaron a Odessa los expedicionarios, y los italianos hubieron de permanecer todavía en anhelosa espera, aguardando el barco que debía llevarles a su patria. ¡Diez días, recuerda aún el maestro Drigo, que tardaron en ver en aquel puerto la deseada bandera tricolor flameando en el vapor italiano! La llegada del buque constituyó una efeméride de fiesta para los expedicionarios.

Más duró poco su alegría: otro buque de escolta, igualmente italiano, al llegar al puerto, chocó con una mina flotante y voló hecho pedazos. Cuando el barco que conducía a los expedicionarios italianos salió de Odessa, al pasar por el sitio en que ocurrió la catástrofe, detuvo la marcha y en medio del mar en calma se lanzó al agua desde el barco una corona de flores; en medio del religioso silencio de todos los pasajeros reunidos sobre cubierta.

Al tocar en la costa turca, no fué permitido a los expedicionarios desembarcar en Constantinopla. Se ordenó al barco arribar a cierta playa inhospitalaria, donde un oficial turco muy escaso de cortesía, empleando los más rudos modales, aunque hablando con perfección el italiano, en cuya lengua blasfemaba... como un turco que era, les causó otra nueva molestia: hizo entrar a los pasajeros de cuatro en cuatro en una cabina y les obligó a bañarse allí reunidos y en un agua que no tenía nada de limpia. Después de tan larga expedición, los pasajeros eran quienes más deseaban tomar un baño, pero ni el local ni el agua eran de lo más adecuado para la higiene de tal medida, ni con el sistema de baño colectivo se consiguió otra cosa que hacer salir del baño a aquellos desgraciados mucho más sucios de lo que pudieran haber estado antes.

Por fin, la odisea terrible de aquellos infortunados debía terminar en el puerto de Brindis. El primer cuidado del ex director de la orquesta del antiguo teatro Imperial fué el buscar un hospedaje donde poder tomar un buen baño y afeitarse la crecida barba que le desfiguraba. Después, se encaminó en busca del mejor restaurante, donde poder saclar su estómago con manjares que para él eran un mito desde tanto tiempo atrás.

Ricardo Drigo se radicó después en Padua, para vivir tranquilamente, sin tormento alguno de soberbia, que un ánimo menos digno que el suyo podría haber experimentado. Después de haber llegado al grado máximo a que un artista puede aspirar, asistió al sacudimiento espantoso del dominio de los Romanoff. La serenidad de espíritu que jamás se ha separado del artista se funda en su tranquilidad de conciencia de haber servido siempre al arte con fidelidad, cual proclamó Chaliapine ante el público del teatro de Leningrado.

Drigo hizo un breve retorno a los dominios del arte poco después, para concluir una apereta suya acerca del argumento mismo de «La clavellina blanca» de Alfonso Daudet. Comenzada la opereta el año 14, estaba destinada al teatro de la corte rusa; pero la obra ha sido representada en Italia recientemente.

...Preguntad a cualquier ruso que se haya ocupado de cosas de arte y de teatro si conoce a Ricardo Drigo, y os dirá de seguro:

—El nombre de Drigo representa todo un período de esplendor del teatro Imperial de la capital de todas las Rusias.

Además, es Drigo uno de los artistas italianos que más han honrado a su patria en el extranjero.

B. BRUNELLI.



LA MUSICA, EL LENGUAJE MAS ANTIGUO DEL MUNDO

○
Era en la aurora de los tiempos..... El hombre no conocía aún el lenguaje de las palabras. Cierta noche, un cazador se sienta a orillas del mar. Las olas gemían y llamaban constantemente. El viento silbaba un canto sobre esa base. El hombre escuchaba, y su corazón, parecido al nuestro, se henchía de ternura y de desesperación. De aquella ruda garganta, que no conocía más que el llamado o la amenaza, salió una queja tan doliente como la del mar y la del viento. La voz, que hasta entonces estuvo mezclada de elementos desordenados, se puso en orden. Un sonido acabado y puro se elevó; subía y bajaba, pintándose en él de vez en cuando algunos matices. Nació la melodía.

Entonces, la que compartía la cena y el lecho, apareció, pesada, el vientre enorme, los cabellos ocultando su rostro. El cazador la reconoce y, apoyando la cabeza sobre su pecho, oye los latidos del corazón. Fué así como aprendió a dividir su voz en intervalos iguales: nació el ritmo.....

Otro día, habiendo tendido una cuerda en la caparazón de una tortuga, la hizo vibrar. La cuerda sonó, y una nota grave y profunda, se mantuvo largo tiempo. El hombre escucha. Su oído, nuevo todavía, era fino y sensible. Distinguió, por encima de ese sonido, otro muy débil, aparejado al primero, pero más alto. Intentó reproducirlo y lo logró acortando la cuerda en un tercio: nació la escala de notas.

.....—Y bien! no. Os estoy mintiendo. Las cosas no han sucedido así. El ritmo no ha sido creado a imitación del corazón de la mujer amada. Los primeros que ritmaron melodías fueron genios industriales que vivían en Frigia; el martillo de sus fraguas, les dió la idea. En cuanto a los sonidos armónicos que acompañan al sonido principal en una cuerda que vibra, no se les conoce verdaderamente, hasta después del siglo XVII; y Rameau, el primero, funda en ellos la ciencia de la armonía, en 1722.

Ignoramos completamente como nació la música. Los dioses se la otorgaron a los hombres. No recordéis más que una cosa: que se la otorgaron antes de darle la palabra. Los hombres han cantado antes de hablar.

Este hecho histórico es la llave del arte musical.

El hombre ha cantado primeramente. Reflexionad en ello un instante y si no mil pruebas, por lo menos mil indicios nos vendrán a la mente. No es que los niños lo hacen así? No es que aún después de saber hablar, usan todavía el canto para expresar los sentimientos muy complejos, para los cuales no tienen vocabulario? Yo he escuchado a dos niños, de tres y de cinco años. Jugaban en una pieza vecina. De pronto el más chico lanza un grito prolongado, algo áspero, pero perfectamente musical.

—Se ha hecho mal? pregunté.

—No, respondió la madre, pero seguramente su hermano acaba de quitarle un juguete. Lo que usted ha oído es el reflejo de la defensa.

Oí, poco después el reflejo de la desesperación, y convengo en que era muy diferente. He ahí el lenguaje musical.

La hija de uno de los más delicados de los románticos contemporáneos no se duerme — creo que tiene seis o siete años — sin que le canten una ópera sin palabras; y la variedad de sus obras es grandiosa. Luego, los niños renuevan brevemente, toda la existencia de la especie. Cantan su vida. La humanidad también ha cantado su niñez.

Nosotros mismos, cantamos todavía, sin darnos cuenta de ello, cuando estamos emocionados, o cuando queremos persuadir. La voz se organiza, pronta a servir a la ternura o al deseo. Lo que llamamos hechizo, es cambiar la posición de la laringe, de manera de pasar de la voz hablada, a la voz cantada.

Volvemos al canto cuando la emoción pone en movimiento aquellas partes profundas de nuestra alma, por las que nos comunicamos con el pasado y la naturaleza. Los trágicos que tiene, que pintar dolores eternos, tratan de cantarlos instintivamente.

Las liturgias, es decir las relaciones oficiales de los hombres con los dioses, las liturgias, arcaicas por esencia, han conservado el canto que heredaron de la antigüedad. Las ciencias modernas se sentirían mal si fuesen salmodiadas. Sería ridículo imaginar que un profesor de Janson-de-Sailly se pusiese a cantar para enseñar a los estudiantes que la suma de los rayos vectores de la elipse es una constante. Pero es muy natural que un almuecín diga en melopea que Alá es Alá.

Los hombres que hablaban a Dios con la música, cuando no sabían hacerlo de otra manera, no han cambiado la forma de dirigirse a él.

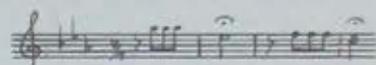
Aquel hombre que no sabía nombrar sus sentimientos, cómo los hubiera distinguido? Agradeced a los escritores que, describiéndolos, os han enseñado a reconocerlos. Vuestros antepasados no sabían tanto. Gemían, temblaban, llamaban, deseaban y temían a la vez. Ignoraban el sentido de todo, y sólo se reducía a tres notas. Sucede eso todavía. Reconociéndolas, el viejo antepasado que duerme en el fondo de vuestra memoria se levanta. Al acercarse ese fantasma, un temblor sagrado os coge. Y ese es el hechizo de la música.

Es precisamente por ser anterior a la diferenciación de los sentimientos que el lenguaje musical es incapaz de pintarlos tal como son hoy en el alma humana, con su precisión, sus gradaciones y sus estrechos límites. La melodía lleva en su curso, no solamente uno de esos sentimientos, sino todo un racimo, y sus rostros aparecen poco a poco en su espejismo incierto.

De ahí surge la inutilidad de preguntarse que sentimiento puede pintar tal o cual frase musical. Ese antiguo y oscuro lenguaje pinta realidades más secretas. Cuando

se la quiere traducir en sentimientos definidos, su indeterminación surge.

Todos conocéis el primer motivo de la Sinfonía en do menor, ese sol, sol, sol, mi, en que el destino parece golpear a las puertas de la vida.



Se le ha dado las interpretaciones más diversas. Es un llamado, y nada más. Se oye llamar, pero nadie sabe quien está detrás de la puerta.

Más sorprendente aún es la duda sobre el Himno a la Alegría, en la Novena Sinfonía: Recordaréis como después de un silencio, que es una ruptura con los cantos que entristecen, en la profundidad más velada de la orquesta, el canto nace, *pianissimo*, bajo el arco de los contrabajos. Ese nacimiento secreto y sagrado se prolonga con una especie de niñez. Las voces humanas lo acunan en un coral emocionado, discreto, y él se desarrolla lentamente «como la flor divinamente dulce y cándida de la melodía humana». Esta es la interpretación que ha dado Wagner. Pero Victor Wilder ha querido, por el contrario, que la oda a la alegría exalte, no la alegría interior del artista, sino la libertad de los pueblos, desconocida por los gobernantes de la Santa Alianza, que manifieste, no la serenidad victoriosa, sino la pasión política.

«También conviene, escribe Bazaillas, apresurar la medida, acelerar el movimiento, como cuadra a una marcha guerrera; a una especie de Marsellesa germánica presentando un llamado a la liberación y a la fraternidad de los pueblos».

Para Romain Rolland, toda obra beethoveniana no es más que una ascensión hacia la alegría, mientras que la vida del desdichado músico rayaba en el dolor.

La obra sería la revancha del espíritu sobre la vida.

○
He ahí pues, dos ideas de la música, de las cuales una conduce a la fuga en la alegría y la otra a la fuga en el dolor. Es posible que no exista la contradicción tan marcada como parece. Posiblemente la música nos ha llevado de la mano, en ese viaje sobrenatural, más allá de las regiones de la Alegría y del Dolor. Posiblemente, en esa comunión con lo más profundo de nuestro ser, debemos repetir lo que Beethoven escribía febrilmente, el día que volvió a ver la selva en que había compuesto «La Pastoral»:

«Todopoderoso — en los bosques soy feliz, feliz en los bosques — donde cada árbol habla de ti.

«Oh Dios! que esplendor — en esas selvas, sobre las colinas — está la calma, la calma para servirte».

La verdad es que, gracias a la indeterminación misma de la música, cada uno encuentra en ella lo que necesita. Oh maravilla! Rehace eternamente el milagro de Cana.

Aquella agua maravillosa, aquella copa clara para la sed de todos los hombres, se torna en vino para cada uno.

Y Wagner, tan atormentado; y de quien la orquesta hacía a Nietzsche el efecto de un siroco, encontrará en la obra beetho-

viana, la inocencia y la paz. He aquí bajo que razgos ve al autor de *La Pastoral*:

«Entre tanto, comprende a la selva, al ruiseñor, a la pradera, al éter azul, a las masas alegres, a la pareja amorosa, al canto de los pájaros, a la huida de las nubes, a la grandiosidad de la tormenta a la voluptuosidad de un reposo idealmente agitado. Entonces, esa serenidad maravillosa, transformada por él en la esencia misma de la música, penetra todo lo que vé y todo lo que imagina. Aún la queja, elemento natural de todo sonido, se aplaca en una sonrisa; el mundo vuelve a encontrar su inocencia de niño. Conmigo, estaréis hoy en el Paraíso. Quién no ha escuchado aquella palabra del Salvador, en la audición de *La Pastoral*?».



Os he dicho todo lo que ese lenguaje no podía explicar. Pero no se define una lengua, por lo que ella no es. De aquel arcaico y oscuro hablar de los hombres, deben existir libros traducidos al lenguaje moderno. Voy a citaros uno.



Había en Saxe; al final del primer Imperio, un personaje singular que se llamaba Wilhelm Hoffmann, pero que en honor de Mozart, tenía los nombres de Ernesto-Teodoro-Amadeo. Nacido en Königsberg, había estudiado derecho; nombrado aesor en Posen, cayó en desgracia por caricaturas demasiado vivas, y fué enviado a Plozk, luego a Varsovia. La conquista francesa en 1806, le puso en pie. Ah! Cómo se felicitaba de no ser sólo un jurista! Era pintor, músico, cantante, crítico y poeta. Era también alcoholista y candidato a la locura. Daba lecciones de música, dirigía orquestas y escribía en el «Allgemeine Musikalische Zeitung».

Como muchos locos, había inventado un pueblo de pequeños personajes, que hacía hablar en sus artículos. En eso, daba el ejemplo de Schumann. El es el abuelo de Eusebios y de Florestan. Se representaba a sí mismo bajo los razgos del maestro de capilla, Johannes Kreisler, músico por excelencia. Kreisler tiene un club de amigos, el Pensativo, el Descontento, el Jovial, el Indiferente. Una noche, con todas las luces encendidas, improvisa delante de ellos, y al mismo tiempo, traduce lo que toca, en lenguaje humano. Es una lección magnífica de lenguaje musical.

Ataca, pero *pianissimo* y con *sordina*, el acorde de la bemol mayor. Explica al mismo tiempo: «*Qué es ese maravilloso murmullo a mi alrededor? Alas invisibles suben y descienden. Navego en el éter perfumado.*» «*Serafines radiantes la llevan al país del etc. no desco.*» Esto llegará cuando tengamos siete terrores en la clave. «*Pero al mismo tiempo, el dolor despierta y quiere huir de su pecho, que ella desgarras.*» Es el acorde sol sostenido, si-mi, el acorde de sexta de mi mayor.

«*Ah! corazón, no sufras! Mi valiente espíritu, llévame al elemento en que has nacido, y que es tu patria.*»

Vuela allá, en efecto, en alas del acorde de tercera de mi mayor. Es un tono glorioso.

«*Kreisler lleva una corona de oro; pero los diamantes son sus lágrimas, y el oro está hecho con las llamas que lo quemaron. Qué importa! Coraje y poder, confianza y fuerza al que debe reinar en el mundo de los espíritus!*»

He ahí lo que decís, cuando tenéis cuatro sostenidos bajo los dedos.

De pronto, una modulación en el tono más dulce. Kreisler toca, arpegiando dulcemente el acorde de la menor.

«*Per qué huyes, linda joven? No sabes que lazos invisibles te sujetan de todas partes?*» Y la envuelve, en efecto, con melodías de amor que se enlazan como brazos en fa mayor.

He aquí, en sí bemol, el cuadro de sus dichas. «*Es la primavera en la selva*», pero en ese mismo tono, el músico hace oír el acorde de séptima disminuída, que murmura un secreto. Y los abetos y abedules dicen: «*Por qué nuestro amigo está tan triste?*» — Atención a la séptima disminuída! — «*Lo oyes, bella pastora? Siguele. Su capa es verde como la selva. Un dulce sonido de cuerno es la palabra de su deseo.*» Ese sonido de cuerno, lleno de placer y de pena, es el acorde de tercera, cuarta y sexta del tono de re. Y debajo, un súbito descorazonamiento.

«*Para qué desear, para qué esperar?*» De donde vienen esas funestas palabras?

Lo reconoceréis pues el acorde de tercera de do mayor, ha sonado *fortissimo*. «*El diablo danza sobre las tumbas*». Gounod decía que Dios estaba en do mayor. El diablo también, naturalmente. Pero un mí bemol viene todavía a cambiar la armonía. Es ahora el acorde de do menor el que oímos.

Otro espectro aparece; el espectro pálido de la locura.

«*Fantasma insensato de la vida, por qué me llevas en tu ronda? No puedo huir?*»

Las palabras del doctor Kreisler se hacen incoherentes. Sus amigos vuelven a encender las bujías apresuradamente.

Del amor al terror, del cielo al infierno, hemos recorrido en un momento los círculos del mundo. Ese es el lenguaje de la música.

Pero, ese lenguaje, para qué ha sido creado? El elemento primero de la música, la célula inicial, el átomo irreductible, es lo que llamamos el motivo, lo que el hombre canta en la unidad del tiempo, una sola medida generalmente, de una forma tan personal, tan emocionante, que no se olvida más; el primer compás de la Sinfonía en re menor, de Franck, el primer compás de la Quinta Sinfonía de Beethoven, la queja que la orquesta vuelca lentamente sobre el dolor de Wotan.



César Franck.



Wagner.

Este primer núcleo, va a ser desarrollado por el lenguaje musical, siguiendo ciertas leyes que le son propias, y que en conjunto, tienden a dos fines contrarios: asegurar la unidad del desarrollo, y asegurar la variedad. Sin unidad, la música se disolvería; sin variedad, abrumaría.

Es necesario que el deseo de la unidad en la continuación del discurso musical sea muy instructivo y muy fuerte, desde que existe en el niño: escuchad las acrobacias óperas que componen los niños de tres años, durante todo un día, para sus diversiones: seguid su improvisación.

Os almaréis al ver como aseguran la cohesión de su obra, repitiendo indefinidamente el motivo. Los más grandes maestros no han encontrado nada mejor, y Beethoven y Wagner reeditan como aquellos, el motivo para construir el período y la frase.

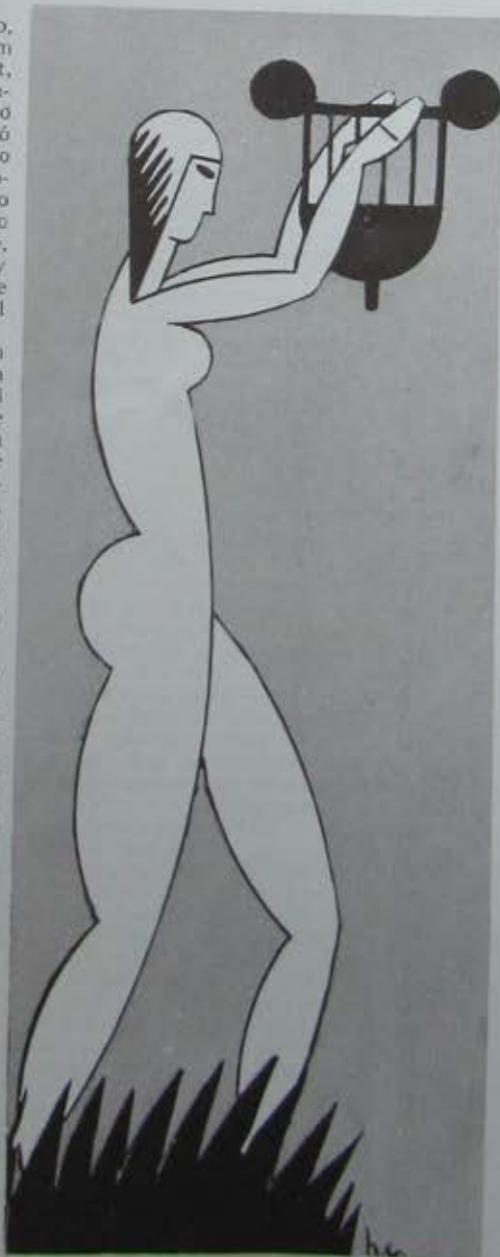
Cierto es que los músicos han encontrado, en el curso de los tiempos, medios ingeniosos para repetir. Pueden repetir en otra escala. Es lo que ha hecho Schumann al comienzo de «Arabesque». Escribe primero:



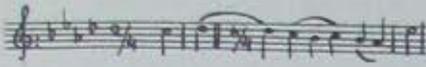
y luego una frase de cuatro compases. Y recomienza:



es decir, la misma frase, un tono más alto. Pueden también repetir aumentando el valor de las notas. En el final de la *Sinfonía de Fausto* de Liszt, el motivo de amor escrito así:



se repite en esta forma:



Pueden aún repetir disminuyendo el valor de las notas o desplazando la melodía en el compás. Pero la repetición, tan natural, que aún el viento reedita eternamente la misma queja entre las ramas, es el elemento fundamental del discurso musical.

La repetición con la variedad. Dos elementos; uno que tiende a huir, otro que tiende a volver. De esa doble tendencia, nace la frase. El motivo se dobla en inciso, el inciso en período, el período en frase de ocho compases. Un segunda idea le sigue pero vuelve la primera.

La música nos lleva al más lejano pasado, tan emotivo por estar tan cerca nuestro. Está tan mezclada con lo inconsciente, que se forma de nuestros sueños. Había en Praga, en el siglo XVIII, un músico croata que se llamaba Tartini. Una noche, el diablo se le apareció y tocó en el violín un trozo encantador. Tartini lo escribió al despertar. Es «El trino del Diablo».

Es en sueños también que Richard Wagner oyó el Preludio de «El Oro del Rin». Así la música evoca en cada uno de nosotros y hace, por así decirlo, aparecer nuestro verdadero ser, perpetuamente contenido y rechazado.

La música vuelve a vosotros mismos. De ahí la observación de Goncourt; de que, escuchándolas, las mujeres toman lo que él llama «la faz de expresión», y que es el momento en que debiera pintárseles. El alma estalla bajo los trazos, como la flor de loto, de que habla Henri Heine, estalla en la luz clara de la noche.

¿A donde nos lleva el encanto de ese primer lenguaje que la música nos hace oír? Precisamente, a ese mundo original que la vida nos oculta. Pero ese mundo original, ¿cuál es?

Henos aquí, guiados por los sonidos, en los umbrales del gran misterio. Vamos a conocer el secreto del universo profundo, donde nuestra razón no tiene acceso.

Penetramos sin ella. Es la verdad que encontramos, la certidumbre, la luz del Eliseo? Ah! al primer paso, encontramos la reverberación de dos doctrinas. Unos dicen: Ese universo misterioso a que nos conduce la música, es el reino de la alegría original. El alma se torna infantil e inocente.

«Una efusión interior. Todo libertad, candor, alegría; el paraíso. El mundo de la utilidad y del egoísmo abolidos. El andamiaje de conceptos, que hace a la vez nuestra ciencia y nuestra ignorancia, destruido. El conflicto doloroso del bien y del mal, fundido como nieve. El egoísmo, con sus fuerzas, refractarias, engañado poco a poco, hamacado, adormecido, negándose como principio de impenetrabilidad, renunciando a todos sus derechos, a su deseo de exclusión. Renunciación total y dulce. Por ello mismo, la ingenuidad del corazón lograda. Y he ahí que la criatura interior, que se había dedicado a ocultarse a sí misma, y a torturarse por tantos males imaginarios, descubre, al fin, la miseria de todo lo que causaba su tormento; despierta a la vida, y ve en ella, deshojarse lentamente la flor de la inocencia, de la ingenuidad y del perdón».

Así habla uno de los más recientes metafísicos de la música.

El término de la música es Parsifal.

Dicen otros: La música, participando de la naturaleza del mundo, no puede ser, como él, más que dolor y angustia. Su término

es Tristan. Os pido permiso para explicar algo esta idea.



La música, dijimos, es la aparición en el mundo sensible, de aquello que en el mundo real tiene de más profundo, la expresión de lo inexplicable. Reflejo de la naturaleza, va a parecerse construida sobre el mismo dibujo que ella. O, si queréis, vamos a ver dos mundos simétricos, y, como dicen los geométricos, dos mundos homólogos, que se desarrollarán uno frente a otro; de un lado el mundo musical, del otro, el mundo que acostumbramos llamar mundo real.

Un filósofo que creéis no conocer, y que os es familiar sin que lo sepáis, porque la mitad de lo que amáis en poesía y en arte está impregnado de su pensamiento, Arturo Schopenhauer, ha explicado ese paralelismo de la música y del mundo en una página grandiosa. Parte del sonido más bajo que nuestro oído pueda escuchar, el do de treinta y dos vibraciones, y lo compara con el caos original, con la masa planetaria. Todos los sonidos, están contenidos en aquél, y se hacen oír con él, como lejanos y ligeros ecos, bajo el nombre de armónicas.

Del mismo modo, es de la evolución de la sustancia planetaria, origen y soporte de todo, que han salido los cuerpos y los organismos de la naturaleza. «La nota fundamental es entonces en la armonía, lo que en la naturaleza, la materia inorgánica, la materia bruta, sobre la que todo reposa, de la que todo nace y se desarrolla».

La gama, base de toda melodía, está hecha de intervalos fijos; un tono, un tono y un semitono, o un tono, un semitono, un tono, como la naturaleza está hecha de especies determinadas. Pero, siguiendo la moda, esos intervalos se alteran. Así también la especie varía en el individuo. Por fin, esas alteraciones pueden llevar el sonido entre dos notas, y no obedecer a ley alguna. Es lo que llamamos notas falsas. Son en el reino de la música, lo que los monstruos en la naturaleza.



La base y las partes intermediarias..... dice Schopenhauer, no ejecutan una melodía continua como la parte superior que ejecuta el canto; sólo esta última puede correr libre y ligeramente, haciendo modulaciones y gamas; las otras van más lentamente y no siguen una melodía continua.

Es la base la que marcha más pesadamente; representa la materia inanimada; no sube ni baja más que en intervalos considerables; terceras, cuartas o quintas.

Por encima de la base, las partes intermediarias responden al mundo organizado.

«Su movimiento es más rápido, sin melodía continuada, y su marcha está desprovista de sentido. Esa marcha irregular y esa determinación absoluta de todas las partes intermediarias representan lo que tiene lugar en el mundo de los seres sin razón».

«La melodía, ejecutada por la voz principal, por la voz alta, la voz cantante, la voz que dirige el conjunto; avanza libre y caprichosamente; conserva de un extremo a otro del trozo un movimiento continuo, imagen de un pensamiento único, y reconocemos en ella la voluntad....., la vida y los deseos plenamente concientes del hombre».

Está en la naturaleza del hombre, el formular votos, realizarlos, luego formular otros indefinidamente; no se siente feliz y tranquilo más que cuando el pasaje del deseo al hecho, y del hecho a un nuevo deseo, es rápido, desde que la tardanza en la realización es un sufrimiento, y la ausencia de deseos es otro sufrimiento, que se llama aburrimiento. La melodía, pues, reproduce todo eso:

«La melodía por esencia reproduce todo eso; vaga por mil caminos y se aleja incesantemente del tono fundamental; no vá solamente a los intervalos armónicos, la tercera o la quinta, sino a todos los otros grados, como la séptima disonante y los intervalos aumentados, y termina siempre con un retorno a la tónica; todos esos alejamientos de la melodía representan las diversas formas del deseo humano; y su retorno a un sonido armónico, o mejor aún, al tono fundamental, simboliza su realización».

Así, toda la naturaleza es una armonía en cuatro partes, de las que el alma humana tiene la parte de soprano.

Oh! cómo me apenan los que no aman la música!

Les está cerrado el mundo entero!

Si la música es la imagen del mundo, qué es entonces el mundo? Si lo supiéramos, sabríamos al mismo tiempo lo que es la música

Figuráos un momento el universo en que vivimos, no como una cosa existente en sí, sino como una fantasmagoría, como una representación que se da el ser absoluto, aquel que llamamos Dios. Imagináos por un minuto que esa creación de mundos sea una necesidad para el Ser infinito quien, llevando en sí mismo a los contrarios, sale de esa indeterminación, creando seres finitos.

«Creando mundos, se libra, dice Nietzsche, del tormento de su plenitud y de su plétora, del sufrimiento de los contrastes acumulados en él».

Así el mundo tiene por madre al Dolor. El mundo es un sueño de Dios. El mundo es una apariencia y la vida un espejismo. La realidad es la muerte. Vosotros habéis conocido esas dos oscuras doctrinas, Panteísmo y Pesimismo.

Démonos un momento el espectáculo de esa extraña filosofía.

Supongamos un Dios, que sea a la vez consciente de su propia realidad divina, de su esencia inagotable y que al mismo tiempo, crea para divertirse, en el cuadro ilusorio del Espacio, el vano cuadro del mundo.

Luego, el hombre, esa imagen de Dios, procede como él.

Teniendo él también, el sentimiento de su realidad profunda, participa de esa voluntad furiosa de existir, que es el fondo del universo, de la doble voluptuosidad de crear y de destruir. Por otra parte, como Dios, él también, se encanta de un mundo de

ucciones y de apariencias, creado por él y donde pone ese orden que llama Belleza. Luego, dos estados en el hombre: uno, donde participando de lo insaciable del Ser eterno, crea sin fin, formas que destroza: es el estado dionisiano; otro, donde, para librarse de ese movimiento continuo, de esa ola de vida y de muerte que se agita en él, crea un espectáculo en el que reposa, una apariencia a la cual da el rostro de la eternidad.

«Ante una apariencia de ese carácter, el hombre se hace silencioso, sin deseos, unido como el mar, curado, de acuerdo consigo mismo y con la existencia». Es el estado apolinario. No es una embriaguez como el estado dionisiano: es un éxtasis.

El éxtasis apoliniano se explica en las artes plásticas.

Lejos de pintar la verdad, esas artes pintan el sueño por el cual el hombre se escapa de la realidad. Dan a ese sueño el rostro sereno y la eterna juventud de los dioses del Olimpo. La Belleza es un fantasma interpuesto, una negación feliz en la que la lucha de las fuerzas naturales se interrumpe, la suprema invención del hombre para escapar a su propio desorden.

Pero para explicar, por el contrario, su realidad interior, para pintar la embriaguez profunda, para dar una imagen de esa ola tenebrosa de la vida, para traducir en una palabra el estado dionisiaco, el hombre tiene la música.

Así, mientras las otras artes tienen por objeto la apariencia, la música sola, radicalmente diferente, toca a la verdad misma. Su carácter no es lo bello, es decir el orden y la medida, pero sí el desencadenamiento de las fuerzas vivientes, es decir, lo desmesurado.

La embriaguez dionisiaca es el curso mismo de la inspiración. El éxtasis apoliniano no es más que un correctivo agregado por el hombre. Así la música, hija de Dionisio, es anterior a las artes inventadas por Apolo.

«La música, escribe Pierre Laserre, es

entonces, la generadora de todas las artes. El elemento musical es el germen de todas las creaciones estéticas. Las creaciones, poéticas y plásticas, las más cerradas en sus contornos, pues llevan un poderoso acento de vida, han sido primero musicalmente pensadas y la sensación más profunda que podamos tener de ellas es de naturaleza musical».

Detengámonos en este punto, a donde nos ha llevado un camino sorprendente, pero desde donde la vista es extrañamente hermosa. Sí, ciertamente, en toda gran obra, hay un elemento musical. Las columnas del Partenón lo atestiguan. La piedra no es más hermosa que cuando comienza a cantar.



La música, explicando la esencia de las cosas, y en contacto con el corazón mismo de la naturaleza, no se puede concebir que sea inspirada en otra cosa que en ella misma. Motor universal, en que el movimiento se engrana sobre el movimiento del mundo, qué tiene que hacer con los espejismos superficiales, visiones y pensamientos? Lejos de ser engendrada por ellos «es ella quien los engendra».

No es el paisaje quien crea su parecido musical, es la música quien, por encanto, eleva en los aires un paisaje de acordes.



He tratado de mostraros como la música es la más profunda, la más antigua de las lenguas. Tocando el corazón invariable de las cosas, es necesario que sea el lenguaje eterno. Cuando Rameau debió dejar este mundo, fué asistido en su lecho de muerte por un eclesiástico que lo exhortaba con violencia al arrepentimiento.

—Señor abate, dijo el moribundo, cómo puede usted cantar tan en falsete?

El confesor demasiado celoso, no cantaba en falsete, pero Rameau oía esa música celeste que la vida nos impide escuchar, y cerca de la cual, toda palabra, toda impresión terrestre es disonante.

Me la represento en los confines del mundo y las alas desplegadas. Sus pies están desnudos. «Todo lo divino, ha dicho Nietzsche, marcha sobre pies delicados». Su vestido es blanco. No ama en la tierra más que a los simples.

Es por eso que encontraréis su alma entera en los cantos populares.

ENRIQUE BIDOU.

Ben Ami:

Un actor

israelita

de

mérito

Los espectáculos del teatro Israelita en Buenos Aires habían decaído últimamente, ya por su repertorio anticuado y poco artísticos o por sus elencos poco menos que mediocres, dando la impresión de haberse encausado en la corriente del teatro, que en general se cultiva en estos tiempos.

La noticia de que Jacobo Ben-Ami llegaría, despertó la expectativa de la crítica y del público, dado que las crónicas Neoyorkinas presentaban a este actor como una de las figuras más prestigiosas del teatro universal; y en verdad, nuestra expectativa no fué defraudada.

Se presentó este actor, en el Nuevo, con la tragicomedia en tres actos de Swen Langue «Samson y Dalila».

Tanto la obra como su interpretación, constituyeron un acontecimiento artístico poco común. Se plantea en ella la lucha del instinto, de una mujer no satisfecha en su vida matrimonial, y que arrasa con los prejuicios para procurar su amplio bienestar físico; y en oposición a este problema, el del esposo, que conoce las aberraciones de su mujer y que se ve impotente para reprimirlos, pues le faltan los medios del que dispone su contricante; que son, el dinero, la fuerza física y la ignorancia; el tipo perfecto de Babit.

Krumbak, esposo de Dagmar, ha dedicado toda su vida a la poesía y a su esposa. Esta acepta los galanteos de Mayer, comerciante enriquecido y proveedor de muebles del teatro donde trabaja Dagmar de actriz, y donde se estrenará la obra «Samson y Dalila» de la que es autor su esposo.

«Samson y Dalila», es la leyenda ya conocida, pero en el fondo no es más que la vida de Krumbak y Dagmar.

En el segundo acto, se ve a Krumbak dirigiendo los ensayos de su pieza. Reem-

plaza a Samson en uno de los cuadros para indicarle como debe accionar y en el diálogo con Dalila — su esposa — se da cuenta que ella ha quedado completamente embozada con la presencia de Mayer que acaba de entrar. Krumbak indignadísimo abofetea a Mayer, se produce la confusión que es de imaginar y el poeta abandona su hogar y vaga por la ciudad y los bosques para encontrar un consuelo. Después de un tiempo regresa y encuentra a su esposa en brazos de su amante, intenta matar a los dos, pero recapacita y se da cuenta que ello no pondría ningún remedio a sus males, que al contrario, él es el que está demás y se suicida.

Ben-Ami corroboró en su presentación encomiables aptitudes de comediante de que venía precedido animó su personaje con soltura y riquísima vida interior, danó la impresión de haberse posesionado tan hondamente de su papel que resulta imposible la descripción de él; por lo correcto, el además medido, siempre dentro de la más estricta verdad psicológica del personaje que le cupo interpretar. Los esposos Stramer y Sulherberg corroboraron eficazmente en la presentación.

La segunda novedad de Ben Ami, ha sido el estreno de «Campos Verdes» de Peretz Hwschbein. El asunto, es un idilio campesino en una aldea de Ucrania, donde Ben Ami interpreta un tipo de ambiente costumbrista, logrado en forma cabal.

Cabe hacer notar que los demás actores de la compañía, con la llegada de Ben Ami, se han superado extraordinariamente, constituyendo así una compañía de una homogeneidad digno de mención y elogio.

SAMUEL GUTMAN



Lola Membrives

y Paco Morano

en el

Odeon



○ La temporada dramática española que acaba de abrirse en el Odeón constituye toda una promesa de teatro de alta calidad. La presencia de Lola Membrives al frente de la compañía es una sólida garantía. Y si ello no bastara, el nombre de Paco Morano, como primer actor y director acredita suficientemente el rango artístico de los espectáculos a ofrecerse, iniciados ya con una versión excelente de «El alcalde de Zalamea».

Cada nueva visita de Lola Membrives a nuestra ciudad, tiene la virtud de interesar al público y de estimular a la crítica. Porque la notable actriz, no sólo busca su particular lucimiento mediante un repertorio adecuado a sus múltiples y flexibles aptitudes de intérprete — la primera, sin lugar a dudas, de lengua española — sino que trata y lo consigue con frecuencia, enriquecer su galería de criaturas dramáticas espigando en lo mejor de la literatura universal, desde los clásicos a los modernos, pasando por los románticos, solo atenta a la valorización de sus espectáculos y puesto su deseo, noblemente inspirado, al servicio de ese público que la quiere de veras y que nunca le ha negado su apoyo sin regateos.

Tantos méritos probados; tanto amor a su trabajo; tan severa línea de conducta artística, tanta simpatía generosa, requerían algo más que el aplauso de los auditorios anónimos y la consagración periodística cotidiana. Lola Membrives, ejemplo de mujer y de artista que ha escalado la prominente posición que ocupa, merecía algo más; algo que fuera el reconocimiento de los núcleos de selección en los distintos órdenes de la intelectualidad argentina. Y este justo premio, cálido y cordialísimo, acaba de serle discernido en una fiesta cuyas proporciones sobrepasaron los cálculos más optimistas; fiesta en la cual pudo establecerse de modo cabal que Lola Membrives cuenta aquí con la más unánime de las simpatías y la suma de afectos que artista alguno puede vanagloriarse de haber conquistado en nuestro ambiente.





Benjamin Gigli, nos envía desde Nueva York, por intermedio de nuestro corresponsal señor Carbone, su foto dedicada. Es que «Máscaras» no sólo se ha impuesto en Buenos Aires, sino en el mundo entero. Una prueba de ello son las prestigiosas firmas extranjeras que aparecen en este número. Volviendo a Gigli, uno de los pocos tenores o quizá el único a quien puede con justicia llamarse «divo», tiene en Europa y América un amplio y brillante programa a cumplir. De ahí que rechazara de plano el ofrecimiento que se le hiciera para cantar este año en el Colón.

Gigli — la celebridad indiscutida que supera los sucesos de Caruso — no será escuchado en muchos años por el público porteño. Lo reclaman el «Metropolitan», La «Scala», el «Convent-Garden», donde le espera más dinero y más gloria que con Ofmüller...

El fracaso artístico de la temporada del Colón

DIBUJO DE

HUMBERTO CAPUTI

La temporada del Colón ha proporcionado no pocas sorpresas. Después del decreto municipal que estableció la autonomía de nuestro primer coliseo, se esperó algo nuevo. Era la ansiada *revolución* en nuestra escena lírica. El arte se independizaba de la rutina, de los mediadores y comisionistas, de los malos empresarios. Comenzaría la era de los directores técnicos capacitados y responsables, del arte por el arte, de la liberación de los espectáculos de todo afán de comercialismo. Pondríase término al criterio unilateral, rutinario y simplista de ofrecer viejas óperas italianas para lucimiento de uno o dos cantantes «de cartel», rechazando la producción de otros países y, sobre todo, la que implicara alguna tentativa innovadora. En fin: se concibieron las más lisonjeras esperanzas; y esa tendencia fué fortalecida por las declaraciones del director general Max Hoffmuller, quien prometió una renovación no sólo en la forma, en la presentación, sino también en la expresión esencial de las obras.

FALTA DIRECCION.

Pero bien pronto se echaron de ver los inconvenientes y las fallas.

El primer error cometido por la Municipalidad fué el de crear una comisión asesora que, además de sus innegables funciones administrativas, se arroga otras de orden técnico para las cuales carece de competencia.

Comisión compuesta por personas de nombres muy significativos en los círculos sociales — sobre todo, quien la preside — pero de ninguna categoría en los círculos artísticos. Estas personas creyeron que debían ponerse, en esta época de reorganizadores y salvadores, a «perfeccionar» la orquesta, el cuerpo de baile y el coro. El resultado fué agregar algunas injusticias más a las muchas que se han cometido en

el Colón y producir el descontento general, amén de algunos procesos vergonzosos. ¡Así encontró el Colón el profesor Hoffmuller! Y cuando él y sus colaboradores comenzaron su tarea, la autoridad del director se vió disminuida por los asesores administrativos, los cuales no se contentaron con este destino humilde y quisieron ser técnicos. Y el director general ha tenido que llamar al orden a un ex crítico de «volumen» y a otro que hace como si lo fuera. Y finalmente, después de varias amenazas de renuncia, el director general, señor Hoffmuller—que a partir de «los maestros cantores, casi se había retirado—pide una licencia por motivos de salud. La comisión municipal queda al frente del Colón y su primer acuerdo es la reposición de «Fausto», de Gounod,

en una versión pésima que comentaremos en el próximo número.

MALES QUE SE PERPETUAN.

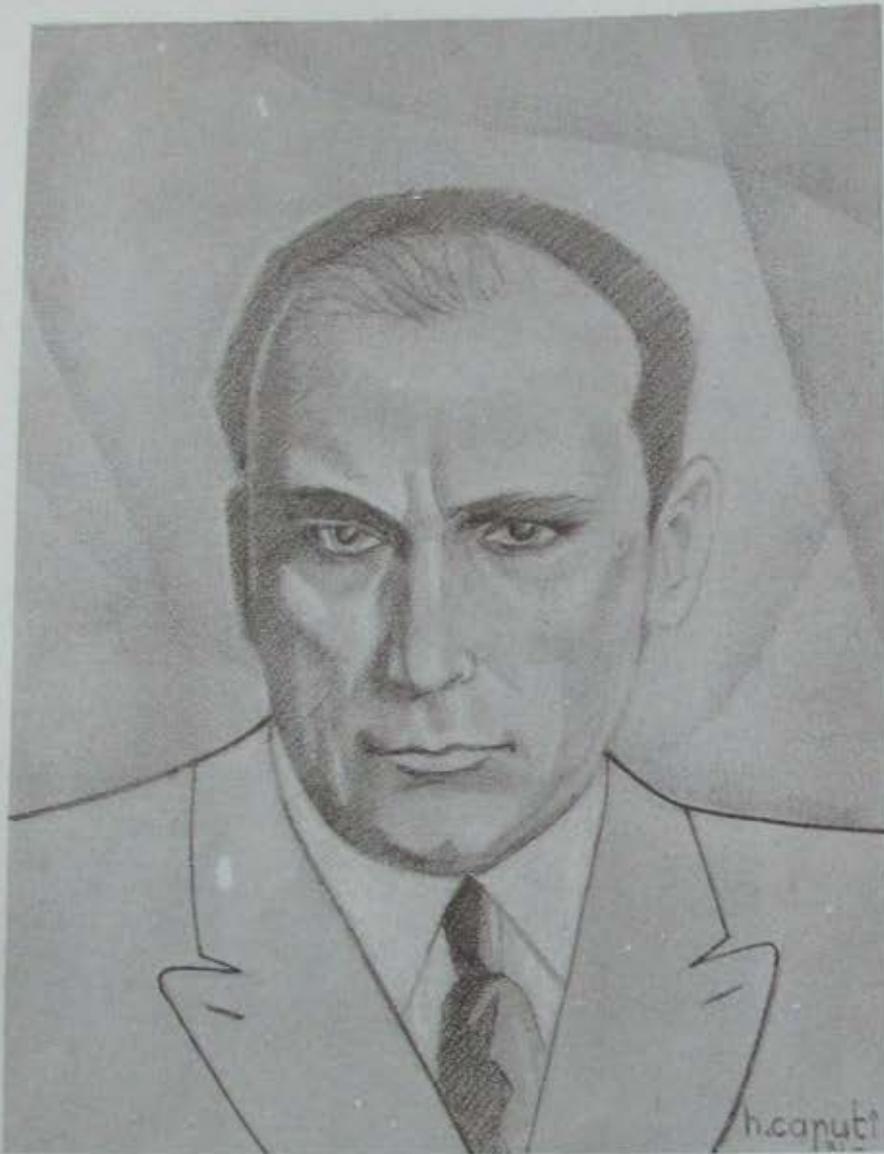
Se creyó que el repertorio saldría de la rutina, y que no volveríamos a escuchar tantas óperas malas, llevadas a escena para satisfacer la vanidad de ciertos cantantes. Que no se repetiría la arbitraria exclusión de ciertas escuelas musicales y que nos sería dado gustar ¡por fin! las obras de nuestra época, aquellas que mejor representan la vida espiritual de ahora. Sin embargo, el repertorio prometido contiene las mismas obras de otros años y la escasa proporción de estrenos de siempre. La escuela italiana, como antes, es la que está más representada: Verdi, Leoncavallo, Monteverdi, Mascagni, Catalani, Puccini, Donizetti, Wolff. De los clásicos italianos, sólo Monteverdi, y de los modernos, Pizzetti. En cambio ¡qué copiosa profusión de autores románticos, lánguidos y bulliciosos! *Secreto de Susana*, *Lucía de Lammermoor*, *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, no se justifican en una temporada artística, y mucho menos las tres óperas de Puccini, habiendo tantas piezas de mérito que no han sido representadas en el Colón. De los franceses, sólo Leo Delibes, Thomas y Massenet. Se han excluido los mejores

operistas franceses: Berlioz, Saint-Saens, Bizet, Reyer, Chabrier, sin contar a los clásicos y a los modernos, de los cuales sólo se ofrece *Pelleas et Melisande*, de Debussy. Esos compositores se han excluido en beneficio de Delibes y Thomas, los mediocres músicos del 2º imperio, y de Massenet, cuyo nombre, según su compatriota Camilo Maclair, «sólo quedará unido a cierta manera irritante y mimosa de sugerir la voluptuosidad por la sonoridad». La escuela alemana está mejor representada: Beethoven, Wagner, Strauss. Llama la atención que se olvide a Weber, cuyas obras parecen estar «boycoteadas» por los directores del Colón. Y sorprende que figure en el repertorio una opereta de Strauss, «El murciélago», cuya inclusión disminuye todavía más el reducido valor artístico de la temporada.

De la música austrohúngara, rusa, escandinava, inglesa, española, ni una ópera. De los rusos, algunos «ballets» ya conocidos, y ninguno de las formas actuales. Estrenos prometidos, cuatro: dos «ballets» de Stravinsky, de la última manera, (*Oedipus Rex* y *Apollon Musagete*), ya conocidos en versiones orquestales, *Orfeo* de Monteverdi (cuya parte vocal se interpretó no ha mucho en el Odeón) y el *Edipo* de Leoncavallo, obra póstuma, no terminada por su autor, que se incluye para satisfacer un capricho de Titta Ruffo, quien la cree adecuada para su lucimiento. Como se ve, el repertorio responde a los mismos criterios censurables de



Lili Pons, soprano ligera, conceptuada como la *revolución* de la temporada, pese a los gallos que se le escaparon en el segundo acto de «Lucía», la noche de su presentación.



Rodolfo Franco, uno de los grandes escenógrafos argentinos que puso en evidencia condiciones nada comunes como director del Colón. Franco renunció a ese puesto por decoro artístico, previendo por anticipado lo que ocurre hoy en el teatro municipal.

antes: el mal gusto de cierto público y las exigencias de los cantantes. No se intenta hacer obra de educación artística: postúlese que todo el público gusta de ciertas óperas, a pesar de que la experiencia con algunas novedades valiosas demuestra lo contrario; y se contrata a los cantantes no para interpretar ciertas obras, escogidas por una dirección ilustrada, sino para hacer lo que aquellos impongan. ¿Se han ofrecido las óperas con tal propiedad que la presentación escénica justifique el mal repertorio? La reseña que sigue dará respuesta a la pregunta.

MAESTROS CANTORES. Ha sido el único espectáculo completo. La versión orquestal y escénica, sin superar otras que se brindaron en el Colón por cuadros alemanes, fué armoniosa y de no escaso mérito. Otto Klemperer dirigió la orquesta con energía y precisión, obteniendo efectos orquestales que, si no fueron mejores, se debe a la falta de ensayos. El cuadro glemán, que actuó discretamente, tuvo en el bajo Kipnis y el barítono Hofmann, sus mejores figuras. Las masas corales no respondieron a las exigencias de esta ópera. Los mismos convencionalismos criticados subsisten. El coro no actúa en escena: sale en tropel, como se advirtió en el segundo y en el último cuadro, permanece extático, ajeno

a lo que ocurre, y canta, en efecto, con disciplina y afinación, pero sin el menor sentido de la obra. Falta en el Colón un «registreur» de la talla de Samine, por ejemplo. En cuanto a los decorados de Müller, traídos de Alemania, no tienen otro mérito que el de ceñirse, con un realismo superado en más de medio siglo, a las indicaciones minuciosas de Wagner. Son malas pinturas, o mejor, fotografías coloreadas, a las que una distribución en recortes y en varios planos agrega la sensación de volúmen. El nuevo sistema de luces, tan potente y tan perfecto que permite «pintar» los decorados, fué tan mal dirigido que contribuyó más bien a restarle interés a la escena. Esto se ha repetido en todos los espectáculos, con inquebrantable consecuencia...

HAMLET. La vieja y mediocre obra de Thomas, que considerábamos definitivamente archivada con el advenimiento de un director artístico, fué repuesta para que se luzca el famoso barítono Titta Ruffo.

La versión no superó los endeables valores de la pieza. Titta Ruffo hizo gala de su voz, cuya decadencia disimula muy bien, demostración que resultó, como se ve, muy cara; Isabel Marengo se impuso con su arte, Ezio Pinza fué un correcto rey y los demás, medianos. Dirigió con su habitual competencia, Ferruccio Calusio, quien hizo

lo posible para ocultar la falta de ensayos. Los decorados de López Naguil, modernos y bien logrados. En resumen: una representación corriente.

MANON. Este «merengue» de Massenet ocupó un inmerecido tercer término, ya en una línea artística de franco descenso. Esta vez «Manon» fué el pretexto para «epatar» a cierto público con la «calesita», como algunos denominan al escenario giratorio recientemente instalado aquí, cuando ya ni se usa en Alemania. Para esta exhibición de un cambio de escena a la vista del público se dió la obra de Massenet completa, sin la supresión del insoportable segundo acto Ninon Vallin, que conserva la expresividad y belleza de su voz, George Thill, actor tieso y sin gracia y tenor mediano y los discretos cantantes André Gaudin, J. Brownlee, Cendrine Desroys, Caréno y Celia R. Niello, defendieron las páginas sin originalidad y sin vida interior de esta pieza. Los decorados de Alejandro Benois, de acuerdo a los quilates de la obra. Ernesto Ausermet, el excelente director de autores modernos, dirigió aquí, por primera vez, una ópera. La impresión que produjo fué desfavorable. En la escena lírica su batuta es poco expresiva: la orquesta no se oye en los pasajes vocales, para estallar en los intermedios creando contrastes caprichosos.

Otra versión que dejó mucho que desear. **LA WALLY.** Catalani es uno de los compositores que por la sobriedad de su estilo y su delicada inspiración merece un lugar en cualquier teatro lírico y «La Wally» es una buena ópera. No era difícil ofrecer un espectáculo completo. Pero las cosas se hicieron de modo que ocurriese lo contrario. Sólo seis ensayos de orquesta, el último con una interrupción de 12 días; un tenor mediano, Masini, obligado a improvisar su parte; decorados de una antigüedad y mal gusto impresionantes; el juego escénico, pobremente concebido; todo contribuyó, en fin, a que fuera uno de los espectáculos peores. Ferruccio Calusio tuvo que responsa-

bilizarse de esta velada, después de un ensayo general en el que dijo no pocas verdades de la mala organización de las funciones.

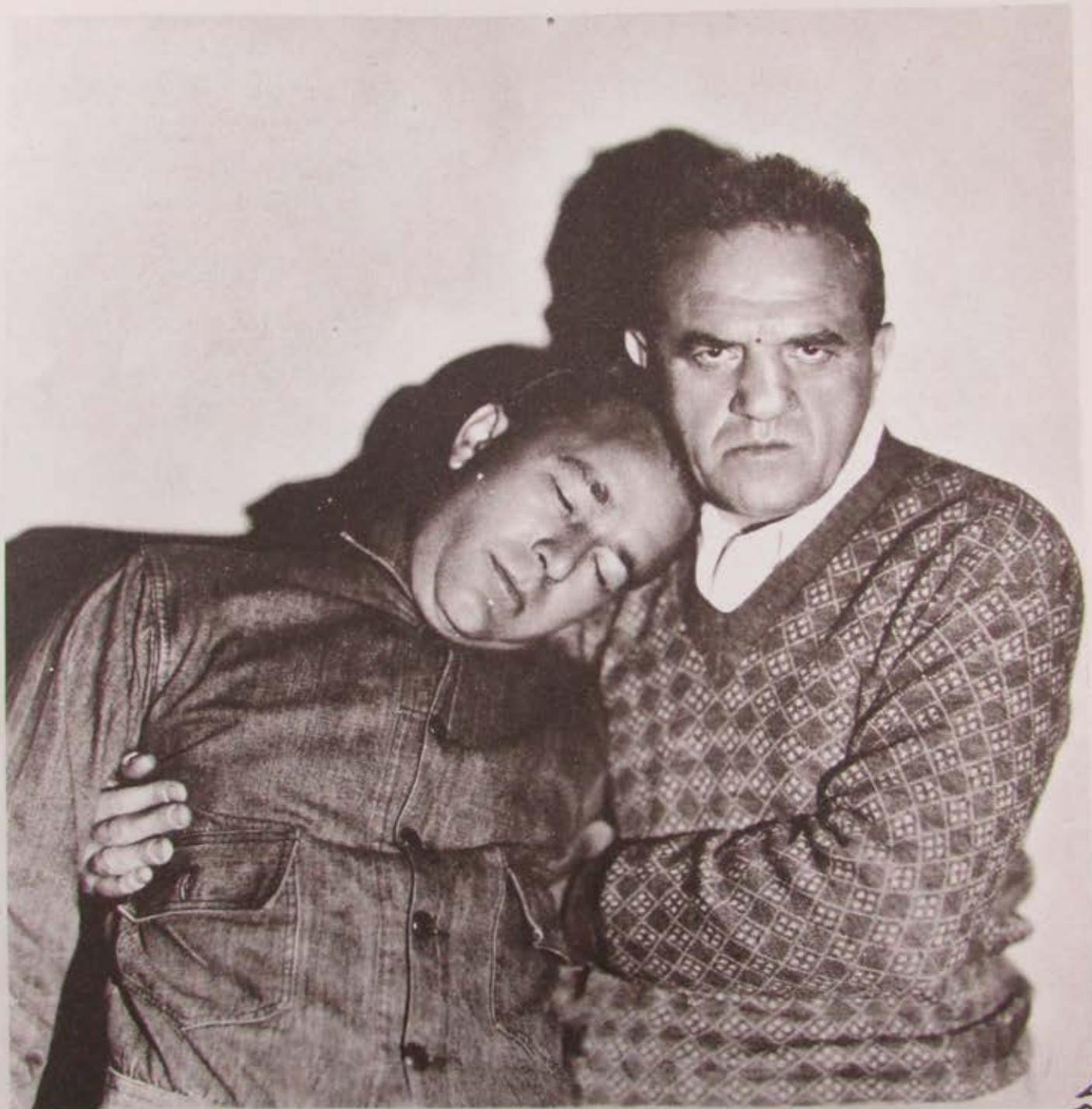
La soprano Cobelli y el bajo Baccaloni son los únicos intérpretes que merecen mención.

LUCIA DE LAMMERMOOR. Otra ópera mala cuya inclusión la justifica un cantante, en este caso la soprano francesa Lily Pons. El tenor Galeano Masini, de actuación ineficaz en «La Wally», desafinó también en Lucía; Lily Pons, impresionada acaso por el debut, cantó discretamente en el primer acto, falló en el segundo y se impuso en el tercero, en la difícil y absurda escena de la locura, con sus notables imitaciones del tema de la flauta. Este pasaje ocupa casi todo el tercer acto y provocó una ovación. Los anteriores fueron recibidos con aplausos de la «claque», en medio de siseos y algunos silbidos del resto de la sala. En resumen: media hora de gorjeos de la excelente soprano Lily Pons, acaso la mejor en su cuerda, salvaron de un fracaso esta velada.

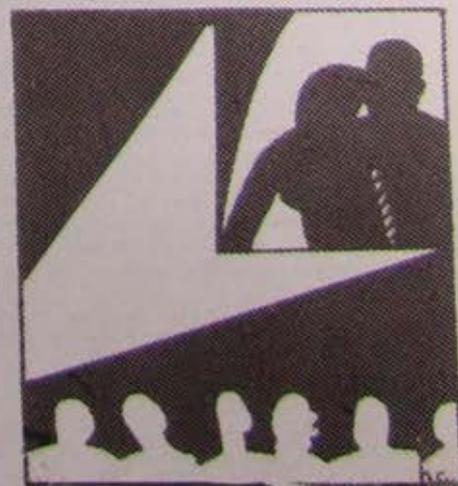
UN MES DE LABOR.

He aquí el balance de un mes de labor: una ópera bien presentada, «Maestros cantores», y cuatro versiones deficientes. Si algo puede conjeturarse acerca de las actividades futuras, diremos que sólo pueden esperarse espectáculos dignos de las obras de Wagner y Strauss, con el disciplinado conjunto germano. Por otra parte, el Colón sigue siendo un teatro pseudo aristocrático y caro, pagado por todo el pueblo, al que no se le devuelve nada en su beneficio artístico. Si la comisión municipal se ha propuesto desacreditar el sistema de organización autónoma, creemos sinceramente que va realizando su propósito con toda felicidad.

ATILIO E. TORRASSA.



Louis Wolheim, el malogrado intérprete de «Sin novedad en el frente» y Robert Armstrong, en una escena de la notable superproducción de la «R. K. O.» (Radio Pictures) «LUNES DE PELIGRO» sonora y parlante que el Programa Max Glücksmann dará a conocer esta temporada.





CHARLES CHAPLIN,
DESENFOCADO



Esta vez, — sin duda porque tenemos puesta la atención, sobre cosas más inmediatas y urgentes — Chaplin, ha pasado sin la polémica acostumbrada. Una grata acogida crítica se le dispensó. Pero no ha habido esa movilización de gestos, como cuando se proyectó «La quimera del oro» o «El circo». Acaso, porque ya está todo dicho; acaso, — no quisiera aventurar una afirmación rotunda — porque la batalla ya está definitivamente ganada o perdida.

La ubicación y significación de Chaplin, en el arte de nuestro tiempo, ha sido una obra de los críticos. El Chaplin de la época heroica, no soñó nunca en el Chaplin de hoy. Fueron los críticos, quienes descubrieron al azar el filón humorístico-sentimental y agitaron banderas de júbilo. Ya Cocteau, hubo de protestar una vez, de que a Chaplin, hubiera tenido que decirse, — «desde fuera» — su aguda calidad poética, su camino lírico, que él se apresuró a seguir. Luego vino el paroxismo del entusiasmo. Y en seguida, la reacción. Empezó a hablarse del «coeur ignoble» de Charlot y a ultrajar su actitud.

No se trata, sin embargo, de una posición personalmente atacable, desde el punto de vista de la ética. Lo atacable aquí, es el enrolarse en una fórmula de humorismo, absolutamente superada en la actualidad.

Esta fórmula es la que hace que Chaplin juegue con «constantes» humanas; con un tipo de reacciones sentimentales, que no suelen fallar en ningún momento. Es decir: Chaplin, juega sobre seguro. Sabe que gesto ha de conmover a continuación de la risa, y sabe como han de entremezclarse la carcajada y el llanto.

Con ello, Chaplin no hace más que situarse dentro de la línea de humoristas de tipo céltico, que vá desde Charles Dickens hasta Eca de Queiroz. Su postura queda claramente delineada dentro del ochocentismo.

Y así como el nuevo humorismo literario, ha dejado de ser una reacción cínica contra el sentimentalismo, por la pura y simple razón de que lo sentimental, ha dejado de informar la vida literaria, y por lo tanto, no se hace precisa, — ni actual — una reacción contra ello, así también las fórmulas del humorismo cinematográfico, han dejado a un lado el lastre ochocentista-chapliniano. Es el caso de Buster Keaton, (recaído sin embargo en el último film), de Laurel, y sobre todo, de Harry Langdon.

Esto es lo que puede decirse de la fórmula, — de la escuela artística — de Charles Spencer Chaplin. Con todo, no será vano decir que su poderosa individualidad y su intuición maestra, nos hacen olvidar, a veces, su ubicación cronológica, para enfrentarnos, simplemente, con su genio.

A estas alturas «Luces de la ciudad», ha sido ya valorada por la crítica, que ha reconocido su alto voltaje y su luminosidad potente. Nos interesa, empero, estampar dos afirmaciones sobre este film. Primera: «Luces de la ciudad», no marca en la historia cinematográfica de Chaplin, la última etapa. Diríamos, que «El Circo», es estilísticamente hablando, muy superior. Efectivamente, «Luces de la ciudad», está llena de trucos, gestos y actitudes del Chaplin de la primera época. (Recuérdense las escenas del cabaret) incluso el maquillaje, marca una regresión en este sentido. Segunda: no es cierto, que «Luces de la ciudad», sea una sátira contra el cine hablado. En todo caso, para muchos de sus trucos, — acaso los

mejores — Chaplin no ha tenido inconveniente en aprovechar, los que la sonoridad le brindaba. Acaso sin la sincronización, inteligentísima, en «Luces de la ciudad» se hubiese señalado de modo indudable, una crisis muy honda en la producción chapliniana.

LICTOR.





Una escena de Zazá — versión de Julio F. Escobar — a través de Eva Franco y Laló Bouhier.



Enrique Muño en «Letra de largo» de Bugliot y De Rosa, sainete estrenado con muy buen éxito en el Smart.

Sagi Barba en la zarzuela «La del Soto del parral».



«Aquí estoy con todo el larro» la primera revista de sátira política que constituye un franco suceso de hilaridad en el Cómic.





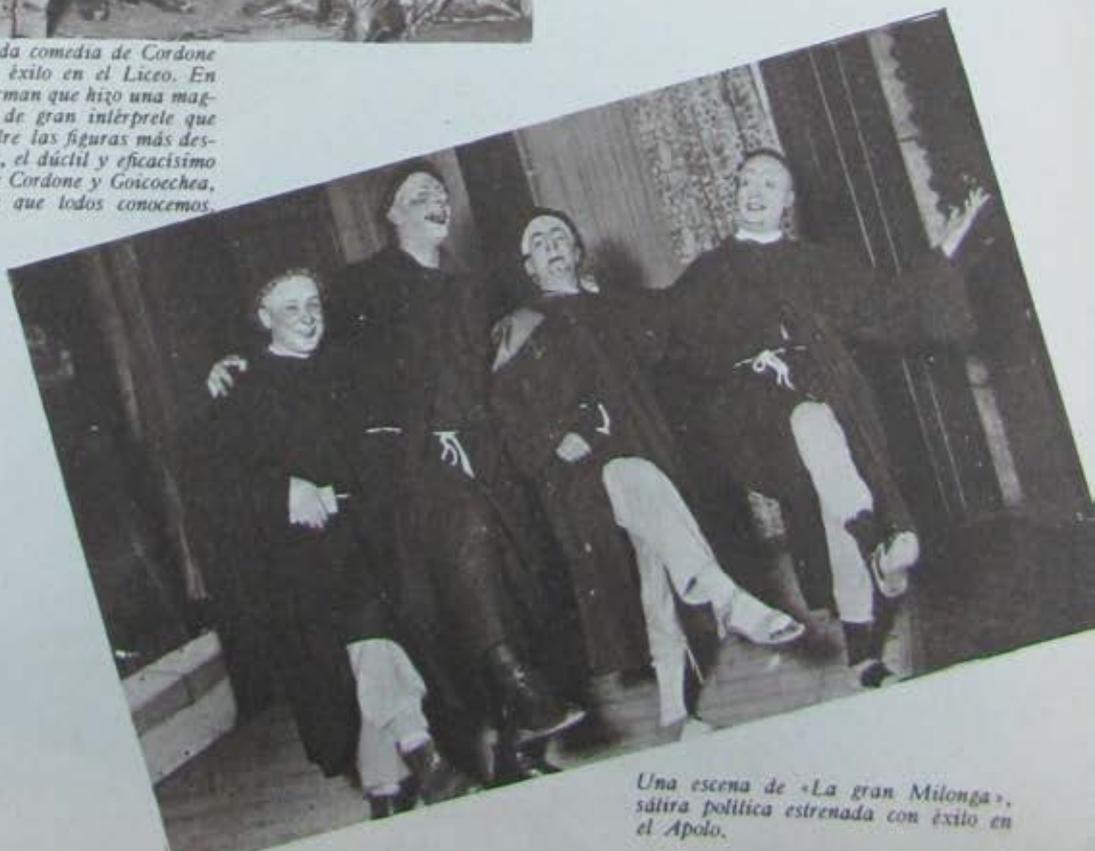
Un momento de «Gran Manicomio Nacional» el suceso del Sarmiento que marcó la pauta a todos los teatros para que «se dieran» a la revista política



«Cédulas de San Juan», reprisada en el teatro de Caracalvo, a quien nunca interesa lo que hacen los demás..



«Un choque en la carretera», la divertida comedia de Cordone y Goicoechea estrenada con muy buen éxito en el Liceo. En esta escena puede verse a Paulina Singerman que hizo una magnífica creación, confirmando sus dotes de gran intérprete que la colocan en un puesto de avanzada entre las figuras más destacadas de nuestra escena. José Olarra, el dúctil y eficaz primer actor, tuvo motivos en la obra de Cordone y Goicoechea, de mostrarse el insuperable intérprete que todos conocemos.



Una escena de «La gran Milonga», sátira política estrenada con éxito en el Apolo.

LA MODA Y LAS ACTRICES



Madelaine Carroll, la joven y hermosa actriz inglesa, viste con desenfado masculino un elegante modelo de su creación, que lució en "After All" (Después de todo) comedia de Jhon van Druten, uno de los mayores éxitos de la actual temporada londinense.

SONETO

○

Dices que de los pájaros yo tengo
toda la clave, para así cantarte.
Quiero que sepas que, en razón de amarte,
desde muy lejos ensayando vengo.

○

En otro tiempo, fué mi verso rengó:
andaba por el mundo flaco de arte...
Analízalo ahora, parte a parte,
y podrás convenir lo que convengo:

○

Estudié para pájaro primero:
tomé lecciones del maestro Viento,
y le escuché con médula de Hornero.

○

También el viejo Mar me dió su acento:
y conocí el amor, que es lo más hondo;
y así aprendí a cantar, y así te rondo.

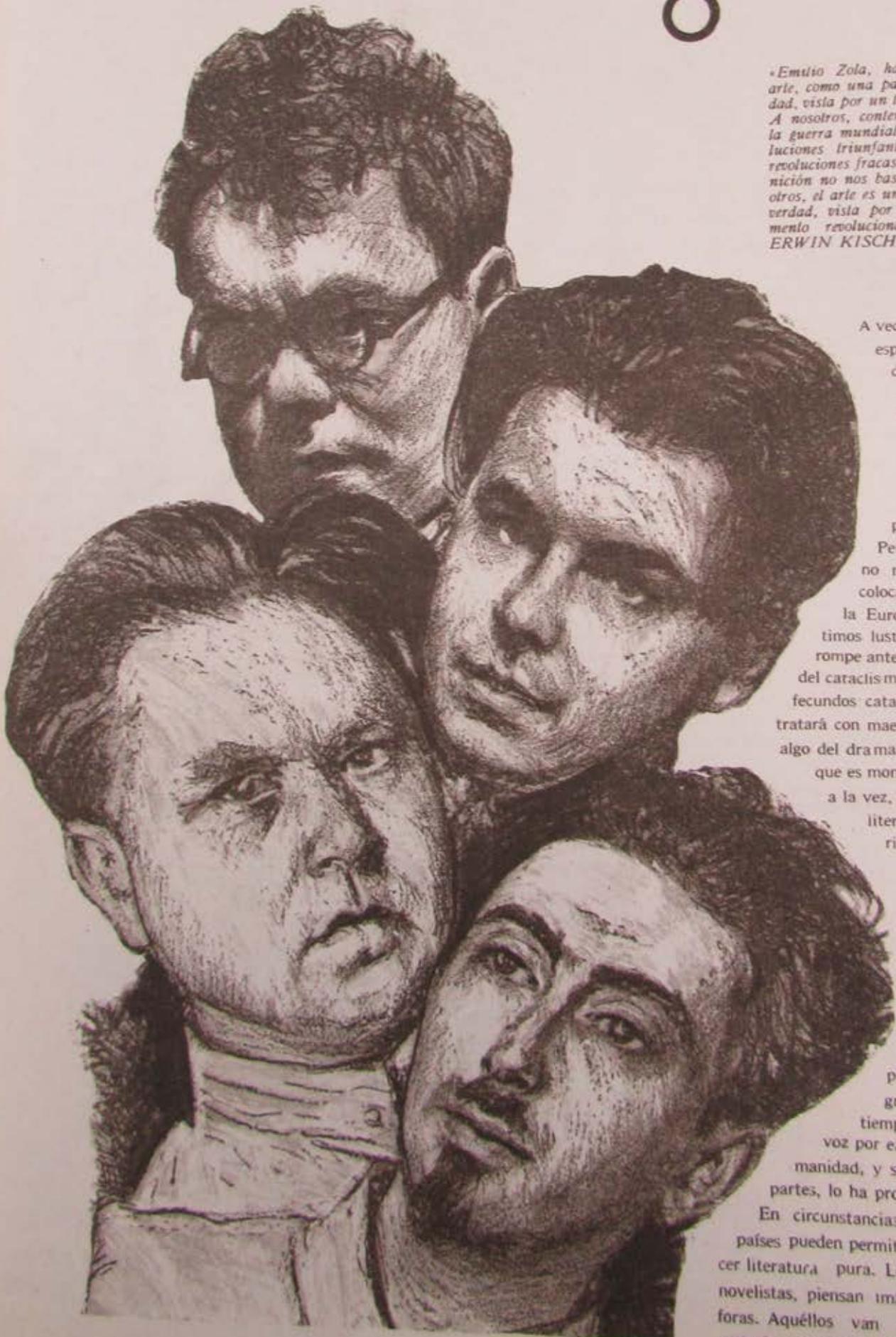
ANTONIO MONTI

h. caputi

LA LITERATURA RUSA POST-REVOLUCIONARIA



«Emilio Zola, ha definido el arte, como una parte de la verdad, vista por un temperamento. A nosotros, contemporáneos de la guerra mundial, de las revoluciones triunfantes y de las revoluciones fracasadas, esa definición no nos basta; para nosotros, el arte es una parte de la verdad, vista por un temperamento revolucionario». EGON ERWIN KISCH.



A veces, pasear un espejo a lo largo de un camino, es ver cómo, en su azogue, horizontes amables y confortables puestas de sol. Pero los espejos no mienten. Si lo colocamos frente a la Europa de los últimos lustros, y no se rompe ante la magnitud del cataclismo, — de los fecundos cataclismos — retratará con maestra reflexión, algo del drama acaecido, algo que es monstruoso y bello a la vez, como la actual literatura rusa, parida del dolor de las masas.

La novela y el teatro rusos, campean el panorama europeos, como eternas adquisiciones y altos ejemplos. Si hay algo grande en nuestro tiempo, que eleve su voz por encima de la humanidad, y se oiga en todas partes, lo ha producido Rusia. En circunstancias normales, los países pueden permitirse el lujo de hacer literatura pura. Los poetas y los novelistas, piensan imágenes y metáforas. Aquellos van y vienen de la estrofa, construyendo, derri bando, in

novando, y estos, se deslizan aporatosamente por los carriles del estilo. Pero suena la hora de la revolución, y no de una revolución parcial, localista, sino una verdadera, gigantesca revolución, que cambia la faz del mundo, que ensaya una nueva forma de organización social, derribando los soportes todos de la moral establecida; que crea, no un pueblo nuevo, sino una Humanidad nueva, constituyendo el hecho culminante de su siglo, acaso de muchos sucesivos, y entonces, en medio del hambre y de la sangre derramada, en contacto continuo con la tragedia más grande que en nuestros paralelos podamos imaginar, los poetas y los novelistas, olvidan sus metáforas y sus estilos, escriben manifiestos y mueren. Si casualmente sobreviven, en un momento de reposo en el hospital, apuntan lo que les dicta a voces sus sentidos castigados, y nace una literatura gris, horrenda, sin cauce ni medida, sin tono, sin escuela; una literatura informe desproporcionada, pero sincera, humana, intensamente humana...

(Políticamente, la literatura rusa del siglo XIX, se aparece a nuestro tiempo, como el proyecto al hecho consumado. Siempre Rusia atormentada, vibró políticamente, a través de su literatura).

Los escritores rusos, no se sumaron en bloque a la causa comunista. Fueron lentamente cayendo en ella, desde sus asientos de la pequeña burguesía. (A los artistas, se les suele olvidar en sus alturas, que son ciudadanos, y que como tal, además de como artistas, han de actuar). ¿Escritores de la contrarrevolución? Los hubo. ¿Merejkovsky? ¿Kuprin? ¿Andreiev? Poco tiempo después, el proletariado contaba con casi todos los escritores del país.

La novela rusa, habrá sido falseada o frustrada con la revolución, pero nadie podrá dudar de la calidad artística de «El tren blindado» de Ivanov, o «La caballería roja» de Babel. Y puestos a citar: «Octubre», de Yacovlev; «El país natal», de Vesseli; «Los tejones», de Leonov; «La semana», de Lebedinsky; «Bruski», de Panfercf; «El amor en libertad», de Goomilevsky; «Hambre», de Romanov...

Con «El año desnudo», se inauguró la descripción de la nueva Rusia. Boris Pilniak, — autor también de «El Volga desemboca en el mar Caspio» y de «Las máquinas y las olas» — tan discutido, tan inclasificado realizó el propósito de pintar las costumbres del momento.



Ehrenbourg

por N. Altman.

Erenburg, obtiene consagración mundial con «Julio Jurenito y sus discípulos», «La callejuela de Moscou», «Citroen 10 H.P.» «Frente único»...

En «Las ciudades y los años», Fedin realizó un verdadero paso definido.

El tema de la juventud, es tratado muy frecuentemente, aunque no de un modo completamente logrado. Junto a las obras de Ogniev, universalmente conocidas, recordaré «La nueva luna de la derecha», de Malachkin y «Flores de cerezo», de Pantaleinon Romanov.

Llega el momento en que la literatura proletaria, realiza su programa. La nueva

generación, florece en una línea recta de aciertos renacientes, madurados. Fué el momento de la publicación de «El cemento» de Fedor Gladkov, ese hombre que en las fotografías se parece a Beethoven. «El cemento», es un paso definitivo. Obra inquieta, de padecimientos y angustiosas decepciones, que asumió la responsabilidad de crear al hombre nuevo y a la mujer nueva. Su originalidad, su perfección, todo es natural en ella, dentro del crudo realismo de su desarrollo. «El cemento», que ha conmovido a la juventud de todos los países, es una obra cumbre, y sólo puede compararse con «Los altos hornos», de Liachko.

El autor de «El tren blindado», ha producido unos cuentos, — «El misterio de los misterios» — de gran interés. Dos novelas de la administración soviética: «El desfalco», de Lidin y «La malversación», de Glotov, se traducen a todos los idiomas.

Recordemos por último, «La derrota», de Fadeiev, novela realista, de procedimientos nuevos, novela de emoción. (Su autor ha padecido a la marcha de los acontecimientos, todas las inclemencias de la revolución. Nace en 1901. Se hace comunista en 1918. Se bate. Escribe «El desbordamiento» y posteriormente «La derrota». Es el auténtico novelista proletario). Y «Schkid, la república de los vagabundos», de Belyk y Panteleev, páginas autobiográficas, de intensa emoción que cautiva.

Entre los poetas, recordemos a Essenin, el suicida identificado con el campo por sus versos y por la muerte. Y a Block místico. Y a Maiakovski, el cantor épico de la revolución, que mostró hasta que punto, las multitudes están vírgenes para las nuevas palabras: tuvieron que venir las milicias de las fábricas, a interpretar su lenguaje ardiente, de metáforas furiosas, desbordante de fuerza y vitalidad...

La actual literatura rusa, es producto de la revolución. Nosotros, que nos saltamos revoluciones, y hechos, y adaptaciones, hemos de mirar con respeto a los países que las realizan. Entretanto, sigamos con nuestras imágenes, nuestras metáforas y nuestros estilos del tiempo de la paz. Aunque también nosotros, paseamos a los espejos, por grandes tempestades, por agitadas galernas interiores...

COSTIA RIABTSEV

LAS FOTOGRAFÍAS DE "MÁSCARAS"



Advertimos a los señores artistas, a los empresarios y a los lectores, que «Máscaras» no cobra un sólo centavo por la publicación de fotografías



Cualquier insinuación en ese sentido, deberá rechazarse, por partir de personas ajenas a nuestra redacción.



«MÁSCARAS» SE HALLA FINANCIADA COMERCIALMENTE

EL ULTIMO LIBRO DE JUSTINO ZAVALA MUÑIZ

Por ANIBAL VILA VERDE

ILUSTRACION DE RODRIGO BONOME



ambientes del mundo, a pesar de ser en su esencia, de absoluto cuño rioplatense.

El problema que ha elegido el escritor, es simple en su exterior apariencia; es el mismo problema que han tocado con distinto procedimiento otros autores. El que animó la pluma de Sarmiento, de Güiraldes, de Sánchez, de Herrerita y de otros muchos, que pusieron su pensamiento frente a los conflictos de la sociedad primitiva de nuestros campos; frente a la vida gaucha. El «Facundo», el «León Ciego», el «Zulo de Barranca Abajo», el «Segundo Sombra», esos personajes que escaparon de la leyenda para adquirir movimiento y sentido en las páginas magnas de nuestra literatura, son los que anima Zavala Muñoz en su último libro «Crónica de la Reja».

EL AMBIENTE DE LA OBRA

Cielo en los cuatro puntos cardinales. Nubes viajeras colgando de los hilos de oro del sol o de los flecos plateados de la luna. Cintas anchas y angostas de caminos que se pierden en las cuchillas, y senderos que trepan a los cerros, llegando a las cumbres agudos de fatiga. Ranchos y paisanos; montes y sierras; alambrados y mangueras de piedra, con aspecto de monstruos que quisieran triturar con sus anillos de granito, el optimismo de los gramillares magníficos encerrados dentro del vientre de su arco eterno como las edades. Potros, relinchos, domadores; lágrimas, dolores íntimos; desplantas de matonismo, valentía espectante y serena, inconciencia heroica, amor, desengaño..... un mundo que desfila por la Reja, personaje mudo, que en cierto momento cobra vida y se embriaga de ginebra, con las gotas que dejan caer los vasos sobre el mostrador.

He ahí el ambiente que mueve Zavala Muñoz. He ahí los personajes, agregando el carrero clásico, el comisario fanfarrón y prevaletido, la milicada insolente y el espectador pueblerino, que poco a poco es asimilado por el ambiente que a su llegada posúe en los ojos una nota de asombro. Nuestro deseo sería dar una idea cabal, terminante, y si fuera posible hasta detallada, de los aspectos y valores literarios y psicológicos de la obra; pero en una nota periodística

○ Justino Zavala Muñoz, al cerrar el último capítulo de «Crónica de la Reja» ha plantado en la historia literaria de América un libro definitivo.

Para fijar conceptos y dar una clara impresión de los valores de esta obra, sería menester apoyarse en la muletta de la cita — para solaz de los bibliófilos y los eruditos — estableciendo un parangón que la acercara a las novelas de los más grandes realizadores rusos, por ejemplo, ya que están de moda, y es de buen tono explicar el método que usaron para desarrollar el plan que les permitiera llegar a la realización de algunas obras, que desafiaran el tiempo aún cuando el «rusismo» hubiera pasado de moda; de la misma manera que lo resisten hoy y lo saltarán mañana, los monumentos inmortales y las obras de otras literaturas, que vivirán a través de todas las edades animadas por el soplo divino de su propia contextura artística.

Queremos significar con esto, que no es nuestra intención hacer crítica fijando ideas en el marco de la cita, sino, simplemente, referir al lector que aún no conoce esta magnífica obra, el sentido plástico, anímico y social que nosotros hemos creído adivinar en ella. Explicaremos por cuales razones nos parece una de las obras más completas de la literatura platense; aún cuando su método constructivo y sus briosos personajes de extraña humanidad, — y decimos extraña por no decir simplísima, — ya que, por la universalidad fatal del viento que mueve sus destinos e impulsa sus acciones, hace a la obra accesible a todos los



Anibal Vila Verde

hecha al correr de la pluma, no es posible ni siquiera dar con claridad las emociones recibidas en el curso de una lectura. Esa es la causa que limita nuestra acción a señalar ciertos aspectos de la obra, procurando dar una idea general de su contenido en simple prosa periodística, exenta de la pose altisonante del «dómine» literario, dueño de todos los misterios de todas las artes, todas las filosofías y todas las religiones.

CRONICA DE LA REJA, EN SU MISION DE DEFENSA A LA MUJER DEL CAMPO

La mujer del campo, con sus ojos llenos de cielo de esperanzas, pocas veces movió la pluma de los escritores vernáculos de ambas márgenes del Plata. Ha sido siempre una sombra en las novelas; mejor dicho: ha pasado a la literatura con la fisonomía exterior de su personalidad.

Zavala Muniz, no solamente reivindica a la mujer del campo en su última novela, sino que la coloca para la historia, en el lugar que con justicia le corresponde; nos da el verdadero perfil psicológico de la madre, la novia y la amante campesina. Toma para hacer esa magnífica parábola del amor, — que es una de las cosas más hondas y hermosas de la obra, — tres tipos de mujer: Maruja, hija del caudillo dominante del pago, estanciero rico, nimbado con aureolas de leyenda, defendido hasta en su vida íntima por las lanzas salvajes de la admiración gaucha, y Camila, la hija del pueblo, la del pobre, la de todos; movida por los impulsos de su pubertad madura, indefensa hasta en sus más íntimas necesidades materiales y asediada por el deseo de todos los hombres de la comarca; — ésta es la clásica madre del bastardo, del guacho. Y finalmente, como cerrando ese pensamiento airado de rebelión, ante el dolor que gime en esas almas a quienes está vedado el imperativo categórico del amor, el escritor pone el punto negro de la morena Liberata, humilde ser, que también cumple su misión de amar en la vida, al dar sus íntimas ternezas a Manuel, pulpero gallego, huérfano del amor por el delito de ser extraño a las costumbres lugareñas.

Maruja, Camila, la negra Liberata; todas frente a un panorama cargado de acechanzas. Maruja, en el mirador de la estancia del caudillo, indiferente a las narraciones pintorescas y heroicas de los contortulios del fogón, ve pasar la vida a la distancia. El instinto late en sus entrañas de mujer y sus pensamientos de amor fecundan el vientre de las nubes viajeras.

¿Cuándo llegará el amor? ¿Quién será? Pasan los días, los meses, los años.... Lejos el mundo se agita en constante floración. Vibra la vida. El amor canta en los pájaros, en los árboles florecidos, en los atardeceres rojos de sol, y ella allí, en el mirador, esperando; presa en su cárcel de ensueños.... Un día ha de llegar el amor. ¿Quién será? Cualquiera, uno; el primero que hable su lenguaje.

Y llega. El azar lo trae. Pudo no haberlo traído. Así es madre Maruja; como antes fué novia de los astros. Se fué con Ricardo el pulperito; fué el único que se acercó a su corazón. Por eso cambió el mirador por la reja. Y la vida pasa frente a la pulpería, como antes pasó por el mirador de la estancia. Su marido, Ricardo, el muchacho puebler que sintiera germinar su admiración frente a las narraciones de los gauchos, convertido hoy en pulpero, despacha copas y mercancías junto a la reja, mientras ella acorta las eternas veladas invernales haciendo girar la rueda de la máquina de coser, que es su mundo. Y la vida sigue pasando frente al camino. Y el mismo horizonte se estrecha contra su frente.... Una circunstancia ha unido dos seres; viven juntos; el mismo techo los acerca. Un hijo cumple su misión de eslabón.

Pero hay un tul de misterio que separa las almas de todos los personajes de la obra.

Almas que, al decir del autor, «giran dentro de sí mismas». Seres que se comunican con palabras, con hechos; seres que amontona el frío y las tormentas de la vida, como a una majada, que en la unión alimentará la ilusión de ser más fuerte y resistir mejor la soledad y el frío. Todos los personajes salen de un punto de dolor, para volver al mismo punto después de hacer un círculo completo.

Así en Camila, alma solitaria que gira dentro de sí misma y que cuando intenta un movimiento de traslación, cuando el amor a Claudio Corro, pájaro libre clavado en el lomo de los baguales, la mueve en un sentimiento de amor purísimo, — después de haber sido hembra de todos, — queda sola; clavada como una cruz en el horizonte, ante el hombre amado que se aleja, libre como el aire, domador infatigable, — que sabe frenar hasta la fuerza del instinto, — símbolo de pujanza y libertad que anima toda la obra con el compás musical de los cascos y los relinchos de sus potros y el aire de sus estilos confiados a las rutras del viento.

Don Manuel, el viejo pulpero, huérfano de amor, ajeno al medio, llevando el océano y el recuerdo del terruño a su espalda, obedece también a la ley de círculo que ha elegido Zavala Muniz para hacer girar las vidas de sus protagonistas, sin que jamás se encuentren sus almas. He ahí el gran dolor de la obra; he ahí el nuevo sentido psicológico de sus héroes. Don Manuel, frío de soledad, se refugia en el amor de la morena Liberata; y Liberata es feliz con la porción de placer que le da el gallego. Dos grandes dolores, dos desesperantes soledades, haciendo una inmersa soledad que no logra iluminar la luz de las caricias.

Manuel, vencido en su ambición de inmigrante, anhelante de fortuna, vuelve a su patria después de vender la pulpería a Don Zenón, quien se la deja a Ricardo; la negra queda sola otra vez; ha cerrado el círculo, la parábola de su vida, y el dolor la ha paralizado para siempre en la novela, mientras el inmigrante, vencido por su propio destino, cierra su vida con la vuelta a la aldea, cargado de fracaso.

EL SENTIDO DE LA REJA, COMO ORGANISMO ANIMADO

La reja, que en el primer momento parece una cosa inanimada, a medida que el autor va moviendo sus personajes, cobra el aspecto de un vientre en constante floración. En ese raro crisol de la pulpería, se funde la textura de casi todos los personajes. La reja es el único medio de comunicación para los gauchos. Por una razón fatal, todos llegan allí; y el que no llega, es llevado por boca de la leyenda, cóndor invisible y supersticioso que une al pago entero. Los personajes que nacen allí y mueren lejos, cierran allí el círculo de su vida, por boca del criollo que refiere el suceso y los detalles de su muerte. Desde el interior de la pulpería, vemos a través de los ojos de Ricardo, la figura de todos los personajes de la obra. Desde el payador, símbolo musical de la leyenda gaucha, hasta el caudillo del pago fuerte y hermético como una figura vaciada en bronce, Marcos Ramírez el Coronel y Peñafiel el payador, tienen el sentido de un paréntesis dentro del cual se movieran las más variadas figuras. Chispa, ladino y prosiador. Más o menos, simple y complicado a la vez; arquetipo criollo de recio trazo psicológico, que parece tomado vivo, como un pájaro, que cantara «su modo» en las páginas del libro. Ningún personaje pierde las aristas de su talla. Todos son como deben ser: piezas indispensables en la armónica unidad del conjunto de la obra.

Zavala Muniz, ha logrado no solamente dar personajes y el problema psicológico y social, que los aísla en principio y los une en conjunto, en el epílogo epopéyico de la guerra, que cierra el libro dejando plantado con caracteres y colorido firmísimo, el problema heroico del caudillismo americano.

punto de partida de nuestra civilización que aún se debate frente a ese problema de misterioso atavismo bárbaro: Zavala Muniz ha logrado mover el paisaje. He ahí el gran sentido de su triunfo definitivo y el motivo capital del advenimiento de la obra que comentamos. De la misma manera que el escritor hace de la reja un personaje confidente del alma gaucha, logra dar movilidad al paisaje, rompiéndolo en pedruzcos que acompañan a los personajes, muchas veces hasta en sus estados de alma más sutiles. Cuando Ricardo se entrega al azar de las aguas desbordadas del río, frente a los ojos de Maruja que lo observa desde el mirador de la estancia, trémula de inquietud y alta admiración, el cielo, la luz moribunda del crepúsculo, al ritmo inquietante de las aguas, los horizontes lejanos, todo habla el lenguaje que ellos callaron cuando llegaron a juntarse en el pensamiento de un amor.

EL ENTIERRO DE DON ZENON

El capítulo en que el escritor narra el entierro de Don Zenón, probablemente compendia con más precisión que ningún otro, el sentido plástico y anímico de la obra; a la vez que destaca los planos de expresión empleados por el artista, para dar la sensación de sonido, la impresión de color, de movimiento y de forma.

Zavala Muniz, en sus obras anteriores, sobre todo en «Crónica de un Crimen», inició una batalla desesperada con el paisaje. Amante de la naturaleza por excelencia de espíritu, quería dejar en sus obras, la visión del paisaje que asombró a sus ojos de esteta. Así fué como logró realizar aquel magnífico decorado que hace de fondo panorámico a su penúltima obra; pero, el paisaje aquel, según nuestro modo de ver, a pesar del enorme esfuerzo del hombre por darle movimientos que lo acerquen al plano donde actúan los personajes, permanece en casi todos los momentos de la obra, quieto, aunque magnífico y vivo por la seguridad del trazo y la fuerza de color. Recién en su nuevo libro, — el más completo de todos por su esencia, sus formas de expresión gráficas y armoniosamente bellas, que le dan a la obra calidades de poema, el autor ha logrado dominar el paisaje; darle movimiento, empujándolo con el pecho de los potros y las frentes de sus personajes, para hacer de él un ropaje que viste las figuras y acompaña las situaciones sentimentales de sus héroes.

Todo se anima. Todo vive. La garúa se aprieta, se hace más densa y más gris junto al dolor; el sol arde con más fuerza, se aviva su luz, se purifica su brillo cuando así lo exige una situación. Las sombras son más densas; las noches más oscuras o más claras. Las estrellas acercan su luz, o la dejan pendiente de la bóveda celeste. Así todo el libro. «Una cuchilla, un bajo; una cuchilla, un bajo.» Simples palabras, provistas de movimiento ondulatorio, que dan sensación de marcha, mientras el jinete va agujereando la noche con el fuego del cigarro.

Así en el cortejo fúnebre que acompaña los restos mortales de Don Zenón. Oigamos al escritor en una página: «Hasta la blanca Azotea de Don Zenón el sol aún estiraba sobre la cuchilla la sombra de los paisanos; cuando ya ellos se hundieran en el primer bajo.

En un eucalipto un venteveo gritaba su nombre, y en renovados ecos otros le respondían desde el camino y la quinta. Desde las oscuras copas de los naranjos se alargaba la cinta musical de las calandrias; un sabá guardaba su nido, oyéndose la voz melancólica; gritaban las cotorras sobre el conjunto de los claros cantos repetidos entre los árboles bajo los cuales pasearon, tantas mañanas como aquella, Don Zenón y Ricardo.

Sobre las lomas continuaban balando las majadas.

Guiaba la dolorida marcha del cortejo una pareja de corre-caminos, entre grititos alegres sobre el sendero. Ricardo sentía el



voces al silencio con que marchaba el lento grupo en la mañana.

Entre los rostros viriles, más duros entonces por el dolor, sin palabras los labios y fijos los ojos en el carrito como si allí encontrarán ellos manantial inagotable para su pesadumbre, Ricardo perdía de continuo la verdad del instante».

El motivo en la caja mortuoria. El canto de los pájaros pegando en la frente de los criollos obsesionados por el misterio de la muerte. El camino tendido por delante. Frisos de mujeres y niños en doliente actitud dentro del marco de los patios de las casas cercanas al camino. El bajo, la cuchilla, la quinta, el cielo en los cuatro puntos del horizonte y el sol con toda su luz, sobre todas las cosas. Este capítulo, entraña el dolor obsesionante de un preludio de Chopin. Al leerlo, golpea en nuestro espíritu, con el mismo, ritmo misterioso de «La gota de agua».

PERSONAJES Y EPISODIOS

En el capítulo primero hay dos episodios narrados por el mayoral de la diligencia que conduce a Ricardo hacia la reja, punto inicial de su nueva vida de pulpero, — recta y trágicamente estéril, — frente al gauchaje y a los cielos sin límites, que son algo así como el tono dentro del cual el escritor ha de desarrollar su magnífica partitura literaria. Ellos son: el asesinato del capitán Virgilio dado con crudo realismo, y la presentación de Ña Tomasa, dueña de la admiración del pago, por sus sombríos manejos de hechizamiento, y su hijo Martín El Maldito. A través de este último personaje, impermeable a toda emoción humana y ciego para toda idea generosa, Zavala Muniz lleva en el curso de su libro, la superstición gaucha y el poder de la sugestión frente a la mentalidad impresionable de los paisanos. La doliente figura de Martín, arrastrándose como un reptil junto a la reja, tiene un sentido misterioso y patético. Es como un trueno que extendiera sus ecos en la bóveda misteriosa de los cielos morales de la obra, desde aquella noche tormentosa en que Martín clavó en el pecho de su madre la hoja de su puñal, para abrir una herida por donde escaparía una vida y saldría una maldición que lo seguiría en el curso de toda su existencia, hasta atarlo en la muerte, después de haberlo maneado en misteriosa parálisis progresiva, para hacerlo besar con la frente, «el polvo de todos los caminos del mundo».

De ese tono potente alzado en los primeros capítulos, no baja más la obra. El detalle de los cuervos volando sobre el rancho de la vieja hechicera muerta, para denunciar al pago la existencia de un cuerpo corrompido, es de una grandeza plástica y emotiva crispante.



El capítulo de la manguera, que envuelve al matrero perdido en la noche, para hacerlo volver al mismo punto de partida colocándolo siempre frente al ojo fatídico del fogón de la comisaría, es digno de señalarse. Hay momentos en que la manguera da la impresión de un gran monstruo animado, empeñado en cerrar entre sus anillos la libertad de los hombres.



Hay una escena épica, que tiene la fuerza y el color de un friso. Es el momento en que el autor saca del monte, para mezclarla en épico entrevero de lanzas y relinchos, a la figura del caudillo rojo Franco Aguilar. Es uno de los momentos más épicamente emocionante de la obra. Se siente y se ve hondamente el entrevero. Pasa como una ráfaga de fuego ese personaje de atlética robustez de trazo.

Es como una visión de pesadilla; pasa

contraste entre el oscuro dolor de los hombres y la resonante alegría de la luz y los pájaros.

Como en una sinfonía heroica, las voces todas del pago despedían en la mañana azul al paisano que las evocara por largos años en sus fábulas.

Nadie hablaba entre los hombres; sobre el piso del camino ritmaba el tranco de los caballos ya entre el círculo de las lomas que ocultaban el dejado paisaje, y aún les llegaba el canto de la torcaza, campana mojada, sonando bajo la bóveda del cielo.

Eran al principio pocos; los parroquianos de las tardes y de los domingos perdidos junto a la reja mientras entre las décimas de

los payadores se oía el cuento regocijado de Don Zenón, los que entonces iban tras él, mudos y graves, como si fueran absortos en oír la extraña voz que salía desde el carrito y sólo a cada uno hablase con las imágenes del recuerdo. Pero a medida que avanzaban, veían salir de las casas cercanas al camino a los hombres adelantando a su encuentro, quitados los sombreros, sombríos los rostros, mientras sobre el claro de los patios quedaban extáticos, los grupos de las mujeres y los niños con el murmullo de un rezo en los labios.

Hasta la cancela llegaban los perros ladrando y por un momento distraían sus



Justino Zavala Muniñ en su estudio.

dejando una extraña impresión en el espíritu. Con el mismo procedimiento de sorpresa, el autor presenta y termina sus personajes cuando la acción lo exige. Así con Guerrilla, el sórdido matrero que hace el reverso de la placa donde está fijado El Macho; así con la muchacha que «ha perdido los días», doliente figura del magnífico capítulo del mal de ojo, unido por hilos invisibles al de Na Tomasa. Así con Camila; así con Liberata; así con Doña Lolita, sombra de mujer, estéril y envuelta siempre en la penumbra incierta de los atardeceres, melancólicos e indefinidos como su vida.

LAS FÁBULAS DE DON ZENON

No es posible terminar este comentario sin hacer referencia a las brillantes fábulas que el autor pone en boca de Don Zenón. No solamente porque en ellas está dado lo que podríamos llamar, el bucolismo de la obra, que es uno de los tantos planos de su gama artística, sino porque hay en ellas un sentido filosófico tan hondo, que hasta puede atribuírsele intención de comentario, o más bien sentido de acotación para algunas figuras y pasajes del libro, que parecieran poco claros en su externa apariencia.

La fábula de las carreras, donde los bichos que intervienen cobran extraño sentido de humanidad, está realizada con gracejo, colorido y alto sentido estético y humorístico. Tal vez sea esta fábula la que llegue con menos tropiezos a la mente del lector. Pero la que tiene más hondura y más campo de visión a pesar de no estar acotada, es la del sapo y la carreta.

Al leer esta fábula, un mundo de caras conocidas hicieron círculo en torno nuestro. Cuántos hombres hay que quieren detener la marcha de la carreta y se inflan de aire para quedar aplastados bajo sus ruedas. Cobardía heroica exaltada hasta el lirismo por el autor. Trágico sentido de humanidad que hace trocar en mueca a la sonrisa.....

Teodoro el carrero, por el simbolismo doliente de su figura y el curso amargo de su vida, merecería un comentario que no es posible hacer al correr de la pluma, sin cargo

de conciencia. Y finalmente, el fallo de Ricardo, juez en ese momento, frente al crimen de Teodoro, es de una grandeza trágica y heroica. Ricardo absolviendo a Teodoro, es el autor perdonando las fallas atávicas de sus personajes en un gesto de divina piedad.



El epílogo sangriento de la obra donde se mezclan los héroes que han alentado en su curso, es el destino ciego del continente, moviéndose por misterioso impulso de fatalismo atávico. ¡La guerra!

—Ya creía no alcanzarlo, Don Ricardo. Y me quedaba sin jefe.

Decía Claudio Corro, alegres como su caballo, el gesto y la voz.

—Creí que Vd. no iría, Claudio.

—Y cómo no, Don Ricardo? ¿Vamos diendo? En el Rincón de los Matreros están acampaos los hombres.

Las sombras de los jinetes se alargaban por la llanura del bañado, hostigando a los baguales del domador que iban, distraídos y dispersos, iniciando el grupo, mientras los hombres hablaban.

—Yo sí creía que usted no nos acompañara en esta ocasión. Un hombre de su oficio...

—Sin embargo, ya vé: también voy marchando.

Como si se respondiera a un pensamiento íntimo, Claudio comentó:

—Claro... aunque juese un pulpero, es criollo de nuestra laya.

—¿Y a Vd. dónde lo encontró la guerra?

—Yo andaba mal Brasil arrocinando estos

bagualitos; en una pulpería me encontré con unos emigraos que me anoticiaron del barullo. Eché mis baguales por delante y me largué buscando el rumbo del Coronel Ramírez.

—¿Pero por allá se sabe la causa de esta guerra?

—Saber, mesmo, yo carculo que no. Pa mí la cosa jué anoticiarme que el Coronel había alzao el poncho. Y pa algo están los caudillos; ¿usté no halla? Vamo a tener agua».



Así va a la muerte Ricardo: como todos. El, que fué al campo a buscar la vida, se vé enlazado al problema gaucha por hilos de misterio y cumple su destino en la muerte, único punto saliente en su vida recta y estéril.

Más, mucho más se podría decir sobre esta obra. Tal vez está todo por decirse.

Nosotros no hemos hecho más que señalar los lineamientos generales y algunos aspectos salientes. Hay personajes que no los hemos tocado. Otros que apenas los rozamos. Capítulos brillantes como el del mal de ojo, el juicio de Teodoro, el de su confesión, el idilio de Maruja y Ricardo, las páginas de Camila y muchas más, a las que hemos hecho referencia global. Baste decir que en el centenario del Uruguay, el más grande homenaje que se le ha hecho a la nacionalidad y a nuestra dolorida raza gaucha, está en «Crónica de la Reja».

Montevideo, Mayo de 1931.



Justino Zavala Muniñ en la intimidad del hogar.

UNOS MANUSCRITOS VALIOSOS SE VENDEN EN PUBLICA SUBASTA

Flaubert en "la selva" de Dumas (hijo)

En el año 1897 inaugurábase en París una especie de agrupación de escritores, un club sin local ni reglamento ni comisión directa. Titulábase así: «Diner Balzac», y debía servir para que todos los meses congregáranse en torno de la mesa, en una comida de restaurante, los cinco novelistas franceses más célebres en aquella década: Alfonso Daudet, Pablo Bourget, Emilio Zola, Anatole France y Mauricio Barrés. Aceptaron muy gustosamente aquellas cinco celebridades como adjunto a Pierre Loti, aunque éste, hallándose aún en el servicio activo en la marina de guerra, compartía su vida entre las tareas del mando de buques, en largos cruceros por los mares, y algunas treguas por él laboriosamente aprovechadas para poner término al nuevo libro que preparaba aquel año en su apartada casona de Hendaya, situada casi entre las rocas y las espumas del Océano.

Aquel nuevo «diner Balzac», que venía a renovar con otro nombre — con el nombre del titular del mismo, ¡y qué titular! — la vieja tradición del yantar de los cinco «comediógrafos silbados», que respondían a los nombres de Flaubert, Goncourt, Daudet, Zola y Turghenief, no tuvo de vida más que una sola noche. Poco tiempo después, por desgracia, el famoso «affaire» Dreyfus debía concitar a aquellos cinco novelistas tan amigos unos contra otros, cada cual en lado opuesto de las barricadas, en plena guerra civil: Barrés, ciego y sordo, junto al Estado Mayor francés, contra el clarividente Zola, autor del famoso y heroico «Yo acuso»; Bourget, conservador, católico y militarista, contra Anatole France, quien desde su torre de marfil y no obstante la escéptica sonrisa de Bergeret, que aplacaba los gestos de Crainquebille, descendía a la plaza pública todos los días con las siniestras tintas rojas de su diario «Aurore».

Eso sí, que aquella noche, los cinco escritores más grandes de Francia — ¡y qué talla era necesario medir en aquellos tiempos para parecer un gran escritor! — discutieron todavía sobre asuntos literarios. Y así, Pablo Bourget relataba:

—Viene a mi memoria aquella salida de Dumas hijo contra Flaubert una noche...

Zola, que era un entusiasta partidario de Flaubert, colocábase súbitamente en guardia...

Y Bourget añadía

—Dumas me dijo: Flaubert me suscita la idea de un hombre que se tomara el enorme trabajo de echar abajo una selva entera para construir una cajita de fósforos...

Todos saltamos la carcajada, menos Zola,

que sacudió la cabeza, mientras protestaba, un tanto enojado:

—¡No, no, no!

Y el novelista de «Rougon-Macquart» agregaba:

—...Claro es que Flaubert contaba con fuerzas bastantes para derribar una selva entera...

Ese episodio vino a la memoria con motivo de unos lindos días de primavera que he pasado en Antibes durante el mes de Abril último, gozando de esa delicia primaveral incomparable que sólo allí se disfruta. Hallábame en uno de los salones de la villa Tanit, hojeando ciertos manuscritos de Flaubert que por aquellos días debían subastarse en remate. Autorizaban la subasta con que perpetrábase tal profanación el notario de Antibes Mr. Marteley y el perito artístico René Morat, de Niza. El lugar de aquella lamentable diligencia había de ser la villa citada. Había fallecido en ella, a la edad de ochenta y tantos años, una sobrina de Flaubert, madama Carolina Franklin-Grout, y muchos admiradores del ilustre autor de «Madame Bovary», ante el anuncio de la subasta, habían avisado que concurrirían al acto emprendiendo al efecto sus viajes unos desde Alemania, otros desde Inglaterra y desde Italia, y no oíamos que los más numerosos desde varios puntos de Francia.

Referíame René Morat que, apenas conocido el óbito de la nieta del gran Flaubert, única heredera y fiel guardadora de los inapreciables manuscritos, cierto norteamericano cablegrafió desde Boston ofreciendo doscientos mil francos por cada una de las páginas del manuscrito de «Education sentimentale», obra constituida por cerca de quinientas hojas..., lo cual habría representado un precio, lo menos, de medio millón de francos por la obra íntegra. Ahora bien, que mientras el coleccionista cablegrafiaba desde Boston, ya el manuscrito de «Education sentimentale» viajaba desde el sur hacia el norte de Francia, en manos del notario Marteley, con todo sigilo. La voluntad testamentaria de madama Carolina Franklin-Grout había dispuesto en mala hora que todos los manuscritos de cierta importancia de las obras de Flaubert fuesen donados en nombre de madama o al Museo de Rouen, o a la Biblioteca Nacional de París, o a las colecciones de manuscritos que forman el magnífico patrimonio del Museo de Chantilly.

De los manuscritos de obras íntegras del gran escritor, sólo uno quedó para la citada subasta, a disposición del entusiasmo de las pujas u ofertas de los coleccionistas europeos, muchos de los cuales se encontraban ya en Antibes. Era el de una comedia, la única comedia de Flaubert, «Le candidat». La comedia no debió obtener gran éxito ni aun ante el criterio y el gusto depurado de su autor, porque Flaubert la escribió y la tachó y rehizo cinco o seis veces, desde la primera hasta la última línea. Tuve en mis manos el manuscrito precioso: un millar de grandes cuartillas de papel azulado, cubiertas con los diminutos y finos caracteres de la escritura de Flaubert. Todas las hojas se hallan escritas por ambos lados, y están llenas de agregados, de reformas, de tachaduras, de llamadas. Veinte veces se lee una misma escena, que el maestro comenzó de una manera y que, no satisfecho de ella, volvió a recomenzar de nuevo en otra forma distinta.

La labor de Flaubert en esa obra debió de ser ciertamente torturadora. Veinte veces aparece escrita una misma estrofa, que luego se ve tachada, escrita de nuevo, sepultada bajo los trazos de la pluma que la condenaban a desaparecer y, por fin, resucitada de nuevo, y vuelta a escribir en la misma forma de la primera vez. Viajes circulares, ciertamente, del descontentadizo literato, tormento de inquietud que debía frecuentemente conducir al escritor al mismo punto de partida, para dejar terminadas humildemente, sabiamente, unas líneas, en la forma primitiva. Reflejábase allí que la primera inspiración, el soplo primero y espontáneo que animó el estro poético de Flaubert, habían marcado el camino recto, los términos justos, el tono exacto para expresar una



idea bella, después de la angustiosa selección impuesta por un espíritu ansioso de la suprema perfección de la forma.

Y, mientras guardaba yo cuidadosamente en sus carpetas aquellas hojas azuladas, un poco amarillentas por el transcurso del tiempo, sobre las cuales se atormentó durante meses y meses Flaubert, trabajando por construir una comedia que no flujía fresca y lozana de su imaginación fecunda, sino que más bien el empeñábase en labrar a fuerza de raciocinio y de rebuscamientos, recordé, sin poder remediarlo, la «bontade» de Dumas hijo: «Un hombre que echa abajo todo un bosque para construir una cajita para los fósforos...»

Y el caso es que la afirmación parece exacta en las obras de Flaubert, por lo menos en esta de «Le candidat». El título diríase pensado como para ser admitido el autor a la comida de los «autores silbados», y como un pretexto para poder odiar el teatro aquellos novelistas. También resulta un título extraordinariamente expresivo de la tarea del autor en aquella obra: cubrir con aquellos diminutos caracteres manuscritos mil páginas, escribir cerca de cincuenta mil líneas y, aproximadamente, unas trescientas o cuatrocientas mil palabras... para no dejar servible más que dos solas, las del título «El candidato»: es, propiamente, la misma fatiga que se tomaría quien derribara la famosa selva aludida en la agudeza de Dumas hijo; disipar, malgastar dos resmillas de papel y tal vez un año de vida para no obtener de todo ello ningún fruto.

¡Pobre y grande Flaubert! En eso consistía su padecimiento, su obsesión, su irrevocable martirio: echar abajo todo lo que trazaba, y volver a comenzar la tarea de reconstruirlo; hacer y deshacer; improvisar y arrepentirse de haberlo pensado; dudar en todo y atormentarse por una coma; pasarse desvelado toda una noche preocupado por evitar una cacofonía; no poder quedar en paz consigo mismo por haber escrito un doble genitivo; aullar, declamar estrepitosamente toda una página con su potente garganta, en el famoso «gueloír», para tratar de oír y apreciar la musicalidad de los períodos, para escudriñar la más leve estridencia en la armonía orquestal que anhelaba imprimir a cada página de sus escritos. Para todos esos detalles mantuvo siempre vigilantes los ojos, atento el oído, consagrado a una revisión metódica y hasta espantosa, maniaca y sublime... Y, no obstante, siempre creía que se le escapaba algún defecto, una minucia, un lunar, una sombra. Ahora, las páginas aquellas allí están, firmes, inmóviles, porque sus caracteres permanecen inalterados, y porque su autor ha muerto...

Porque si Flaubert estuviese aún en Croisset, aquellos manuscritos suyos que yo tenía aquel memorable día de primavera sobre la mesa, tornarían a sufrir el tormento de las reformas, de los cambios, de los borrones, de las tachaduras y aun del completo destrozo a que tan acostumbrados los tenía el autor.

Sin embargo, hay entre los manuscritos Flaubertianos algunas breves poesías, es-

critas en 1852, que por suerte debieron escapar a la manía reconstructora del ilustre escritor. ¡Cómo me sorprendió verlas trazadas en bellos caracteres, serenos, en lindas cuartillas azules, sobre las cuales debieron adquirir su vida definitiva, ataviadas como con un traje de gala para la posteridad... y para ser ahora vendidas en subasta! Son unas poesías cortas; unos epigramas rápidos; cuartetas sucintas; dísticos rígidos; de cuando en cuando, también versos aislados, solitarios, alejandrinos, que podrían llamarse, de vida eremítica, sin rima, sin pareja...

He aquí una flor poética de Flaubert para Voltaire:

«Sans en être écrasé, Voltaire a sur son dos la haine des cafards avec l'amour des sots...»

(traducción)

Sin miedo ante tal carga,
Voltaire soporta el peso
del amor de los necios
y el odio de los tímidos.

Otra muestra: un dístico, que puede representar un consuelo para una dama algo flaca.

«Qu'importe ton sein maigre, o mon objet aimé?
On este plus près du cœur quand la poitrine est plate...»

(traducción)

No sufras por tener muy liso el pecho
¡oh, mi adorada!
¡Más cerca está así tu corazón cuando te estrecho!

Además de estos versos sueltos, los epigramas en serie, con su brava estocada final, del género de este, con ocasión de ser elegido Víctor Hugo para un sillón de la Academia Francesa:

«Oh, triste ambition que la grandeur nous donnait»

Du plus vaste génie un hochet est l'écueil.
Le géant d'Austerlitz se baise jusq'au trône,
Hugo jusq'au fanteuil!»

(traducción)

¡Qué triste es la ambición del anhelo de honores!
Para el genio más grande es escollo un juguete...
Hasta un trono desciende de Austerlitz el gigante,
...y Víctor Hugo abátese hasta aceptar un sillón!

Exquisito placer resulta el rebuscar y curiosarse en el fondo de estos grandes estuches de diversos tonos y colores en que los papeles de Flaubert muestran como su autor fué un poco de todo... Tareas de escuela y páginas de cuentos; asuntos profundos de historia y de filosofía, y, al lado de ellos, no más que en cuatro páginas, proyectos de comedias fútiles y frívolas, tal como «Amours a la brochette»; bocetos de discursos en público, y cartas de afecto y de intimidad familiar. Algunas de estas últimas demuestran cuanto amaba, por ejemplo, a esta sobrina suya por quien se arruinó, pagando la quiebra de su primer marido, a esta Carolina para quien Flaubert fué padre, madre y casi hasta nodriza... Sí, nodriza. Lo explica risueñamente él mismo al dedicar a Carolina un ejemplar de «Madame Bovary», en la primera edición: «A ma chère Caro, sa nonnon...» ¡Y cómo sabía Flaubert conquistar con su luminosa bondad a cuantos se le acercaban! Puédese bien apreciarlo en algunos volúmenes que se conservan y que le fueron dedicados por Daudet. Las dedicatorias son altamente expresivas y representan todo un curso de psicología. La primera dedicatoria de Daudet dice sencillamente: «Al señor Gustavo Flaubert, con viva admiración...» Con la segunda se llega ya al «...querido maestro». En el

tercer libro viene «el amigo, el gran amigo». En el cuarto, se proclama «la fraternidad». Y en la quinta dedicatoria, es la dádiva completa: «A mon grand Meg, Alph Daudet...» ¿«Meg»? ¿«Grand meg»? ¿Qué misterio es éste? Simplemente, un misterio de «argot». «Meg» quiere decir: Señor de los señores, o rey de reyes, o poderoso entre los poderosos o una cosa parecida; en suma, el patrón, el amo, el dueño, el que lo puede todo, el despota reconocido y aceptado, una especie de soberana deidad a la que ciegameamente servimos y obedecemos de rodillas, adorándola humildemente hincados...

Y debió el gran Flaubert, en medio de su ingenuidad y sencillez de hombre genial, gustar no poco de ser adorado... Privado de ese ambiente de popularidad que tanto seduce a los escritores, y privado de él a causa de la aristocracia de sus obras — demasiado selectas para que pudiera comprenderlas el vulgo, — Flaubert profesaba un gran amor, en medio de la austeridad de su vida de artista, a todos esos signos y resplandores de su gloria literaria, gloria de coquecha, más futura que presente, promesa cierta de una fama y un nombre para la posteridad, en la cual Flaubert tenía siempre puestos sus pensamientos... Porque el gran poeta padecía la fascinación de la posteridad. Acaso hoy su espíritu sentirá una gran complacencia al ver el gran respeto con que son tratados sus papeles por los coleccionistas; al mirar la veneración con que sus admiradores se llevan a los labios para besarlos esos manuscritos, en medio de la mayor emoción. Eso era lo que Flaubert anhelaba: perdurar; hacer, en esta vida caduca y perecedera, obras que fuesen inmortales. Y sus obras son leídas a través de los siglos, y el nombre de Flaubert «perdura».

De ahí es que Flaubert no tenía apenas tiempo para ocuparse de los demás; literariamente hablando, el pensamiento de sí mismo le absorbía, le acaparaba. En una edición verdaderamente suntuosa, un pomposo editor de su tiempo, José María de Heredia, le enviaba a Flaubert sus obras, a su retiro de Croisset. Tengo en la mano algunos de estos volúmenes. He aquí la dedicatoria: «Al glorioso maestro Gustavo Flaubert, con la más viva admiración...» ¡Glorioso maestro! A Flaubert le bastaba con aquel elogio para sentirse conmovido, contento, obligado. Pero pedirle más era demasiado... Ni una sola página, en estos libros de Heredia, estaba cortada, indicando haber posado en ella sus ojos el maestro...

Por lo demás, Flaubert parece que fué así: hombre bondadoso, lleno de gentileza, derrochador de amabilidad; pero también era... otra cosa que, frecuentemente, viene a destruir un poco algunas de esas buenas cualidades: hombre de letras... Bertrand de Jouvenel, en una reciente obra suya acerca de la vida novelística de Zola, relata un caso de doblez literaria, llamémoslo así, frecuentísimo por demás, aunque hasta ahora no sospechado en Flaubert. Su gran amigo Daudet había publicado su libro «El rey en el destierro». Y Flaubert escribió una carta en que, a propósito de la obra, le decía así: «¡Magnífico! Acaso ese vuestro libro tan bello...» Y en el mismo correo enviaba Flaubert otra carta a Zola, y en ella escribía: «¿Habéis leído «El rey en el destierro»? ¿Qué impresión os ha producido? A mí, así, así... No sabría bien decir...»

En suma, mucho más que en hojear libros viejos, papeles amarillentos ya por el transcurso de los años, manuscritos abultados y pequeñas cartas dirigidas por Flaubert a Maupassant o a Goncourt, experimento emoción al sentarme en esta poltrona estilo Luis XIII, que ahora se vende también, y que fué la usada por el gran escritor francés. Mayor emoción siento aún al tomar en la mano la larga pipa oriental con que él fumaba entre página y página; al tocar con mis manos el gran atril de en-

cina, forrado con paño verde, un verdadero facistol, donde Flaubert apoyaba, cuando ya se le acababa la vida, las páginas últimas de «Bouvard et Pécuchet», en el acostumbrado e inefable tormento de combinar y coregir las palabras, los sonidos, los colores, el ritmo y hasta la puntuación.

El catálogo que sirve para la subasta dice solamente estas palabras: «Poltrona de Gustavo Flaubert, de nogal, con alto respaldo entre dos columnas salomónicas». Pero en este rincón de la sala de la villa Fanit halláanse todos los muebles de su cuarto de estudio de Croisset, a excepción de la mesa, una vieja mesa de comedor sobre la cual escribía, y de la cual se puede ver una reproducción. Lo que sí se conservan son las sillas; la biblioteca; algunos paños de adorno, bordados en colores; un cofrecito de estilo persa que Flaubert tenía siempre sobre la mesa, en recuerdo de su viaje a Egipto. También están algunos bronceos de la época de la Restauración que adornaban la chimenea; unos bustos de Montaigne y de Corneille; una linterna de Jerusalén; un cenicero de estilo árabe para recoger los restos del cigarro que eternamente le acompañaba en sus tareas; unas figuritas japonesas; una litografía de Napoleón; una acuarela que representa a una joven italiana y que es obra de la princesa Matilde; el retrato de Ernesto Feydeau que asegura en la dedicatoria una amistad «metafórica y transcendental», y una multitud de lámparas, portablibros, medallones, cortapapeles, sellos, y todo aquello que constituyó la vida de trabajo y la realidad viviente del gran escritor.

Todos estos objetos, a fin de preparar bien la subasta, han sido organizados y ordenados convenientemente por los encargados del remate, hasta reconstruir pieza por pieza el célebre estudio que el gran Flaubert usó en Croisset, ateniéndose con toda fidelidad a los dibujos dejados por la sobrina del poeta, por madama Carolina. Numerosos franceses, alemanes, ingleses e italianos halláanse visitando todo esto en estos días, atraídos por la curiosidad y por la afición del coleccionista, y también, también, en busca del lucro que en el remate puedan obtener... Aun se espera a última hora a cierto americano que ha indicado sus deseos de comprarlo todo en bloque y a un alto precio — en América, sí; en Europa, esto no sería posible — la colección de estos testimonios mudos de una gran vida de trabajo constante, obstinado, heroico, glorioso...

Faltan pocos días para la subasta y todavía hay esperanzas de que Luis Bertrand, que es quien ha heredado de la sobrina de Flaubert ciertos documentos literarios apreciadísimos, querrá salvar de la dispersión el estudio de un gran maestro. Coincide la fausta casualidad de que la villa del académico francés Luis Bertrand hallase a dos pasos de la villa Tanit. Sólo hay que atravesar el jardín. Y así el estudio, los muebles, todos que fueron testigos mudos de la creación de «Madame Bovary» quedarían puestos en seguridad de ser conservados largo tiempo, venerados cual una memoria sagrada de la ilustre sombra de Flaubert. La sobrina de Flaubert ha dejado magnánimamente su hermosa villa de Antibes a los literatos pobres de la «Société des Gens de lettres». Será posible que un solo literato rico, más devoto que otro ninguno en la religión y culto de Gustavo Flaubert, alcance a impedir que por medio de un remate se dispersen por el mundo todos esos manuscritos y objetos que constituyen las reliquias del modesto estudio de Croisset, donde, para dejar a la posteridad alguna obra maestra, un mártir voluntario del misticismo literario echó abajo la enorme selva del Romanticismo y dejó abiertos, a través del espeso bosque, humildes y rectos, los caminos y senderos de la verdad.

LUCIO D'AMBRA



Cabeza de mujer



O Gustavo Miklos es húngaro. Nació en Budapest hace ya más de cuarenta años. No voy a hacer a mis lectores, a propósito de Miklos, un curso de psicología de las razas, a la manera de Keyserling, para demostrar como en ese nacimiento providencial, en ese origen magyar, había una especie de predestinación a favor de Miklos, para que llegase a ser «un valor», un dominador, una cabeza, una cumbre en su arte.

Y no pienso hacer a los lectores semejante curso, por la sencilla razón de que sería falso, puesto que los húngaros no han proporcionado muchos artistas al mundo.

Sin embargo de lo cual, Miklos sí lo es. Gustavo Miklos recibió las lecciones de un artista compatriota suyo. Fué el único maestro que tuvo, el pintor Kimnach. Abandonó sus enseñanzas para ingresar en la Escuela Real de Artes Decorativas de Budapest. Poco después tornó Miklos a estudiar al lado de su maestro, hasta que, alejándose nuevamente de él, definitivamente marchó a París en 1909.

Esa formación artística de Miklos como pintor y decorador no resultaba un camino obligado para que de ella saliese un escultor; si no hubiera sido por el ardiente amor que Gustavo Miklos sintió siempre por el objeto y por la forma de expresión de él; es decir, por el realismo que siempre inspiró el alma artística de Miklos.

Ya en París, aunque dispuso de poco tiempo para darse a conocer, tuvo suficiente con cinco años para dejarse conquistar por el amor a Francia. Tanto es así que él fué de aquellos espíritus entusiastas que, con Cendrars y Canudo, lanzaron el inolvidable llamamiento gracias al cual 40.000 combatientes del mundo entero ofrecieron a Francia el esfuerzo de sus brazos en 1914.

Aquella aventura, que tanto habla en favor de la nobleza del carácter de Miklos, no fué pérdida para el talento del artista. Así fué que uno de los recuerdos más intensos que del arte de Miklos restan es el mosaico bizantino que adorna la cúpula de la iglesia de San Jorge, en Salónica. Cuantos han tenido ocasión de apreciar esta interesante obra artística de Miklos alaban calurosamente la amplitud decorativa, la pujanza espiritual, el perfecto conocimiento de los efectos visuales y el dominio refinado de los recursos ornamentales de la materia y de la iluminación que en tal obra triunfan.

GUSTAVO MIKLOS, ESCULTOR

De vuelta en París, Miklos se naturalizó en Francia. Por entonces recibió la ayuda de un gran «amateur» del arte, de M. Jacques Doucet. Ello fué en los momentos en que, cabalmente, Miklos, consciente de su destino artístico había resuelto consagrarse por entero a la escultura.

Alguien había precedido a Miklos por el camino que él intentaba recorrer. Fué un hijo de los Balkanes, el rumano Brancussi. Diríase que el germen primordial de la obra de Brancussi tenía como encerradas dentro de sí las semillas de la escultura nueva. Con lo cual dicese lo bastante para comprender todos lo que la obra escultórica de M. Miklos deberá a la arquitectura y también — siempre que se entienda esto en su recto sentido — a la música.

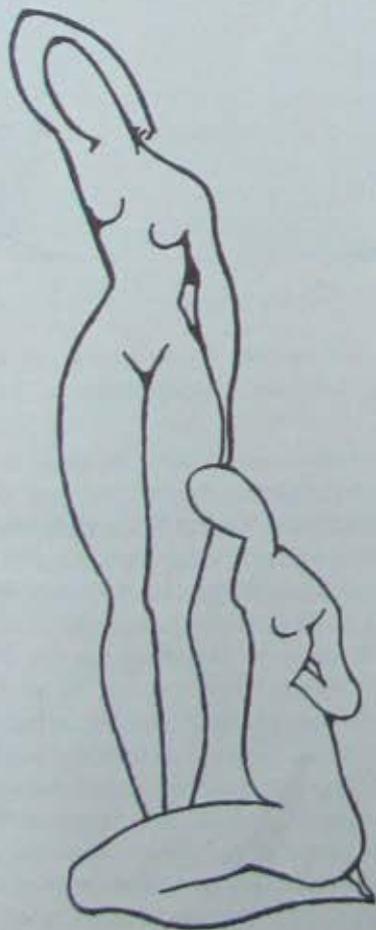
Al penetrar en el taller de Miklos, la primera cosa que atrajo mi atención fué un obelisco de carácter singular, con un aspecto parecido al de unas columnas de basalto o al de unos cañones de órgano. «Un homenaje a Listz...» — me dijo M. Miklos, con una especie de acento de devoción respetuosa. Porque yo no sé si habrá alguien que profese mayor admiración que Miklos al genial compositor tzigano.

Por cierto que habría mucho que decir acerca de esta inspiración extravagante y barroca del pianista romántico, en la cual no se sabe bien si influye, más bien que la afinidad del arte, la analogía del temperamento. Pero lo que, sobre toda otra cosa, actuó como vínculo de unión entre Listz y Miklos fueron los cantos populares de la Hungría natal.

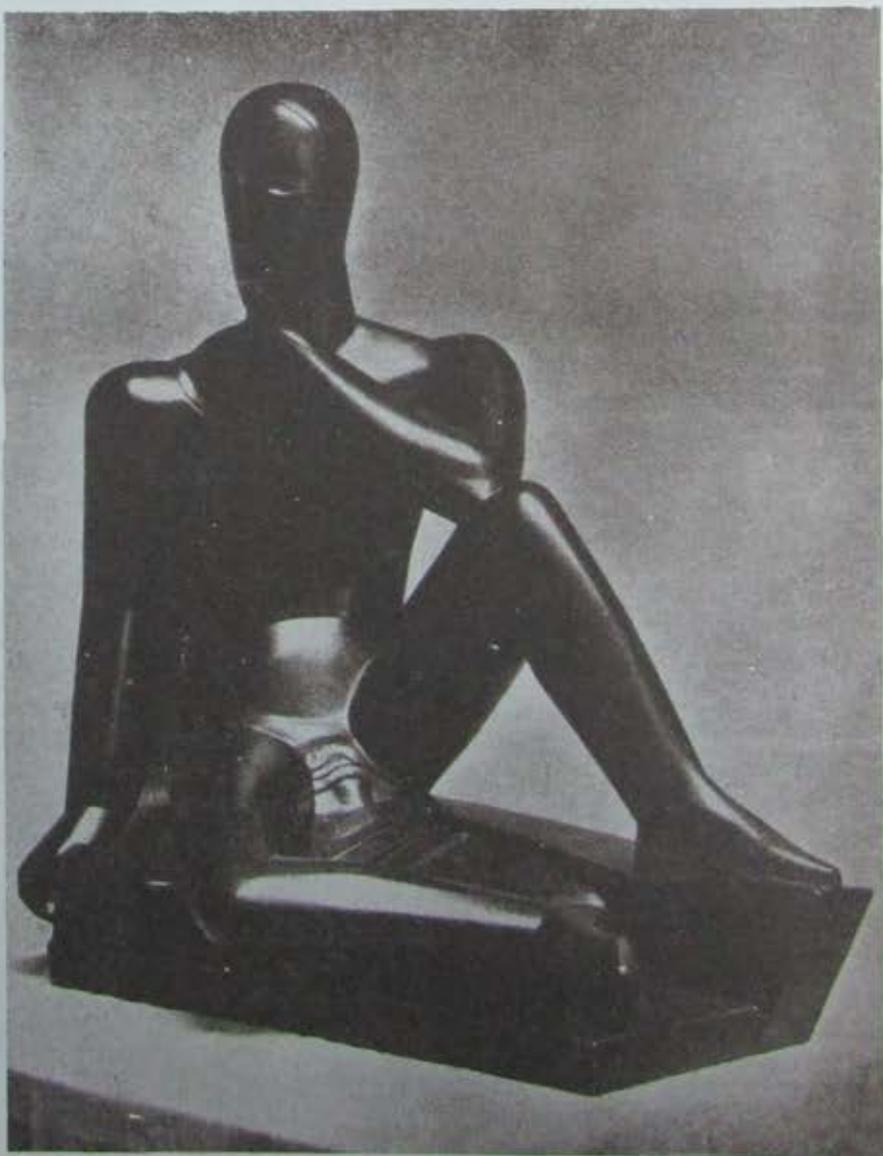
A mi parecer, poco puédesse decir acerca de esas piezas arquitectónicas esculpidas. La semejanza de esas obras de escultura con la arquitectura es muy equívoca. Porque la arquitectura no está animada de sentido ni de expresión sino en tanto en cuanto las obras arquitecturales sirven para la habitación. Una arquitectura que no sirva para los diferentes grados y necesidades de la escala social humana, una arquitectura sin puertas ni ventanas, como la mónada de Leibnitz, nada dice a nuestro espíritu. Viene a ser así como un mundo cerrado. Por eso resulta mucho más interesante preguntar a M. Miklos acerca de sus figuras, de sus animales, de sus obras escultóricas de formas primarias.

La afortunada particularidad que es el distintivo de nuestro artista respecto de tantos otros escultores denominados modernos, y cuyos nombres no parece oportuno estampar aquí, estriba en que sus transformaciones, sus simplificaciones... y hasta sus mismas deformaciones conservan siempre el necesario respeto a aquello que hay de esencial en el arte, «las proporciones» de la figura, y también conservan, a la vez, la gracia de su evocación.

Porque, si, en sus comienzos, M. Miklos hubo de ser conquistado — ¡bien se comprende! — por el cubismo de Braque y de Leger, pronto comprendió que eso no era más que un callejón sin salida, un sistema sin porvenir alguno y sin hondura ni base ni profundidad. Miklos salió



El hombre



de aquella escuela cubista gracias a Brancusi, a lo que parece, que fué quien enseñó a nuestro escultor que la escultura es el arte más genérico y el desenvolvimiento del más abstracto de todos nuestros sentidos: el tacto.

Pero esto supuesto, M. Miklos es, entre todos los hombres, el menos apropiado para consagrarse a un dogmatismo. Acababa de llegar a encontrarse con la naturaleza desnuda en demasía, y en demasía despojada. Si se experimenta cierta admiración — dice Miklos — al ver sobre la cabeza de nuestras mujeres un peinado, una diadema, es porque así advertimos que se devuelve a la mujer lo que ella ha perdido a través de los siglos y de la civilización:

un poco de su gracia, un poco de su misterio.

El sentido oriental del misterio, que procede sin duda de su origen, ancestral, es lo que el espíritu prefiere en el arte de M. Miklos. Es también ese mismo sentido el que presta a los animales que Miklos idea, tan heráldicos, tan ingeniosos, cierto extraordinario atractivo que podría calificarse como prehistórico. En vano sería negar que algo de ese atractivo se debe a las bestias del período más antiguo del arte chino.

Deseo yo en fin, agradecer a Gustavo Miklos el que haya respetado, conservando sus debidas proporciones el supremo encanto de la figura humana. Por cierto que parecen muy alejadas de nosotros esos rostros alargados, con las mejillas toscas, la nariz pensativa y los labios mos-



Cabeza de mujer



Cabeza de mujer

trando el rictus del desdén. La belleza de esos rostros, su grandiosidad, consisten precisamente en su mismo alejamiento.

Durante las épocas de la historia del arte ha habido pocos períodos como nuestros tiempos, en que el arte se halle tan en contradicción, tan en lucha y protesta con el espíritu que informa nuestra vida. Parece que el arte de nuestros días se nos adelantara en el camino, y luego volviera a nosotros cual mostrándonos el sendero hacia nuestros orígenes hieráticos y religiosos. La escultura de Gustavo Miklos es precisamente una de las pruebas más sensibles, más palmarias, más afortunadas, de ese caminar retrospectivo del arte hacia las viejas fuentes de inspiración de la humanidad. Bajo las apariencias de la más acabada actualidad, la escultura de Miklos escápase de nuestros propósitos con una especie de altanera sencillez. Lo que viene a ser en cierto modo un indicio del más alto precio acerca de las condiciones requeridas para la verdadera perpetuidad de la obra artística.

LUCAS BENOIST



LA PINTURA EN NUESTRO AMBIENTE

ILUSTRACION DE RODRIGO BONOME

Alguien dijo — no sé a ciencia cierta quien — que dos eran los destinos del hombre: llevar la caravana o dejarse llevar por ella. En el primero de los casos se ha puesto la mirada en un punto invisible pero imaginado del horizonte, en el segundo de ellos, hurgan los ojos el camino recorrido con la misma indiferencia de quien no tiene nada que pedirle en retribución de sacrificios o en cambio de inquietudes dolorosas. Tales son los individuos colocados frente a frente, en todas las manifestaciones artísticas de esta hora definitiva y trascendente para la cultura de los pueblos.

Son tangibles pues estas dos fuerzas por lo mismo que existe una nueva sensibilidad — o llámesele como se quiera — en franca disidencia con el conservadurismo. No es ésta una cuestión de ideales, es, más bien, una necesidad de la época. A buen seguro que Hamlet no habría de detenerse hoy frente a una calavera para pensar que «tuvo lengua y que pudo en otro tiempo cantar». Infinidad de factores han amoldado hoy el sentimiento humano, creando para ello una concordancia entre el corazón y el cerebro. No podía ser de otro modo. La idiosincracia de un pueblo es la resultante lógica de un período de tiempo relativo y éste, la inevitable consecuencia del esfuerzo humano. He aquí los eslabones de una cadena unida en sus extremos. No puede un pueblo cambiar de costumbres sin que ello se deba a una evolución de sus individuos. Esta evolución — metódica o provocada por corrientes suficientemente importantes para forzar el curso de las cosas — va formando las épocas. De ahí que individuo, época y costumbres, sean los factores inevitables que al complementarse van ensanchando las huellas de la civilización humana, amoldando su estructura espiritual al medio ambiente. Robustece tal afirmación el hecho de haber resultado extemporáneas las dos o tres modernizaciones de Hamlet no hace mucho dadas a conocer. Si Shakespeare para su obra inmortal echó mano a un personaje legendario del Siglo II antes de Cristo, lo hizo creándole una psicología nueva, en concordancia con su época. Esa psicología no fué precisamente la que pudo haber tenido en su tiempo el príncipe de Dinamarca, sino la

que indefectiblemente debió tener en el año 1600.

Se deduce de esto que se halla latente una sensibilidad distinta en los pueblos de hoy y que es indudable la resistencia que esta invasión renovadora encuentra en las instituciones artísticas y sociales, las que, a su vez, han iniciado una lucha apasionada, en la cual, los añejos valores de la literatura y del arte, se empeñan en defender sus posiciones. No se trata de dos estéticas distintas ni aún de temperamentos divergentes. Es medular esta diferencia. Una cuestión de culturas, sin más disquisiciones. Destruir y construir: las dos fuerzas dispares que la acción encierra dentro de su dinamismo. Vamos pues — como decía el pequeño Mederico — «a pasar por encima de nuestro reino de ayer, en busca del de mañana».

Poseemos para ello la confianza en nosotros mismos con que soñara Emerson y si al decir de los que tratan de torcer el cauce de las corrientes del mundo para restaurar las viejas sensibilidades ya fósiles, somos chiflados, no está demás acudir a las palabras de un afiliado al clasicismo que, por un raro capricho de interpretación, se vuelve en este caso contra ellos: «No fueron chiflados Calígula, ni Felipe de Austria, ni Torquemada; pero tampoco fueron poetas». Y esto lo escribió Zozaya, dueño de una sensibilidad que ni siquiera tiene la picardía de la de Maclair que cambia periódicamente, aunque siempre a destiempo.

Mas, como esta cita, por venir de quien viene, parece bambolearse, vamos a apuntalarla con otra de Max Nordau «Estos chiflados asaltarán la fortaleza social».

El movimiento renovador de la pintura argentina, es lo único que nos interesa por el momento. No vamos a negar — porque hacerlo sería desconocer principios elementales — que en tal inquietud existe una evidente influencia francesa. No puede sonrojarnos tal prosapia. Francia es quien más profundos caracteres de modernismo ha dado a la pintura y quien más accesible se ha hecho para los pintores del país.

Accesible por la compatibilidad de caracteres. Tal vez se deba esto a la frecuencia con que se vienen realizando exposiciones francesas y a la afinidad de ideales que entrañan la inquietud de ambos pueblos.

Así parece haberlo comprendido M. Jean Conrard al organizar en «Los Amigos del Arte» hace dos años, una interesantísima muestra que integraban J. Farrey, Gabriel Fournier y G. Pomerat y a insistir en Junio último haciéndonos conocer en la misma Institución valiosos trabajos de las más cotizadas firmas entre las cuales se contaba a Vlaminck, Ceria y Kisling de quien recordamos una «Femme au collier bleu» característica de este judío que conquistó el mundo con su talento inapreciable.

Por su parte, la «Associación Francaise d'expansion et d'échanges artistiques» nos ha hecho conocer «Les Jardins

de Versailles» de Van Dongen, «Jeune fille assise les jambes croisées» de Asselin, «La Goulette le port» de Marquet y no menos interesantes obras de Eugène Zak y De La Patellerie.

Indiscutiblemente Buenos Aires interesa como mercado artístico. No es solo Francia quien se halla segura de ello si que también Alemania de cuyos pintores de vanguardia organizó no ha mucho la «Sociedad General de Artistas Alemanes» una exposición en la Galería Nacional integrada entre otros por Jankel Adler, Heinrich Altherr, Fritz Burtmann, Georg Ehming y Bernhard Kretzschmar.

Italia y España, a su vez, hubieron de entenderlo así. Recordamos la muestra de arte español e italiano hace pocos meses realizadas en Witcomb y «Los Amigos del Arte» respectivamente y no olvidamos entre los expositores de esta última a Silvio Pucci, Cesare Monti, Felice Casorati, Francesco Rocchi y Alberto Salietti.

Más que suficiente son estas manifestaciones del arte extranjero en Buenos Aires, para colocarnos en una situación de privilegio.

Pueden jactarse pues nuestros pintores de conocer la producción mundial contemporánea y queda justificada la inquietud de la pintura argentina que, por otra parte, es ya una bella realidad.

Esto es evidente en el XX Salón organizado por la Comisión de Bellas Artes. Ahí están para su holgada comprobación Horacio Butler con «Desnudo» y «Paisaje» Héctor Basaldúa con «Figura» y «Naturaleza muerta», Lino Spilimbergo con «Desnudos» y «Paisaje», especialmente con este último y Pedro Dominguez Neira con su «Retrato». Esto en lo que respecta a la pintura de vanguardia, la que interesa en estos momentos por lo mucho que insinúa y por lo que ya ha logrado. Hay otros muchos que aparentemente se hallan en condiciones de que así se les juzgue. (He dicho aparentemente). Asimilativos en sumo grado, preparan en su taller la manera que ya es «a lo» Rousseau, «a lo» Chagall, o «a lo» Picasso. No voy a dar nombres. El tiempo habrá de ponerlos en evidencia.

R. B.



PAISAJE,
por Maurice de
Vlaminck



O Hace años me sorprendió leer en una revista del país, un juicio que en aquel entonces era extremado para nosotros. Se hablaba de cierta imperiosa necesidad; la de cerrar los museos de arte. Solucionaba así el articulista el problema más trascendente de hoy: la originalidad.

Indiscutiblemente era extrema esa forma de ver las cosas. Era extrema para nosotros — entiéndase bien — hace quince, hace veinte años. Más he aquí que por inevitable ley de renovación, perdieran estas palabras su intolerante significado. Lo innegable es que en el hombre de hoy está obrando una espiritualidad nueva y que al axioma de Comte «Los vivos son siempre y cada vez más gobernados por los muertos» urge anteponer esta otra de Barrés: «Los muertos envenenan a los vivos».

A pesar de esto, más de una vez hemos oído hablar de paradojas frente a una exposición de arte nuevo. Como todos los cambios más o menos bruscos, éste de la sensibilidad ha tenido y tiene su resistencia. Una mayoría — en nuestro país — cree que el sentimiento tiene similitudes innegables a través de las épocas y de las razas, en virtud de lo cual, resultarían antojadizas las diversas tendencias modernas del arte plástico.

Allá ellos si piensan que la estructura espiritual permanece aislada de la época y es impermeable a cualquier renovación. No se trata de explicar movimientos sociales con palabras que pueden ser interesadas. A poco que forzáranos la memoria recordaríamos que en el año 1889 realizábase en París el primer Salón de los Independientes. Menguada muestra de arte moderno que en aquel entonces significaba un motivo más de regocijo para la gente de Francia. Se iba a él para reír. Esa es la verdad. Para reír de las deformidades de Cézanne, de las obesidades de Renoir, de los colores de Guillaumin y la técnica de Signac. A esta manifestación artística dedicó Darío su conocida crónica de «El Burro Pintor».

Algunos años después, llegó Vlaminck. Su entrada al salón de «las fieras» dió motivo a un escándalo sin precedentes. Se habló hasta de cierto desequilibrio mental. Para la prensa no había atenuantes. Vlaminck

La Locura de Vlaminck



era loco; un incomprendido como Kisting, Modigliani, Marquet y Derain. Resistieron en él no una teoría de mayor o menor trascendencia. Los que después ocuparon un lugar preponderante en la pintura de vanguardia, establecieron claramente su situación que no era por cierto la que en un principio se empeñaron en atribuirle clasicistas e impresionistas.

Había algo más que una tendencia en Vlaminck. Exponían sus obras una nueva estética más convincente que la de Winckelmann y la de Kant. Por lo menos, era esa una teoría sin palabras; era, por decir así, una teoría de comprobaciones.

Vlaminck hacía abstracción absoluta de todas las líneas. Desglosó el dibujo de la pintura. He aquí algo que jamás le pagará debidamente el arte.

Hablar de este desglosamiento hoy, no tiene mayores inconvenientes, pero haberlo hecho como lo hizo Vlaminck en el año 1904, era colocarse deliberadamente y en inferioridad de condiciones, frente a pretendidos reglamentos artísticos que contaban con el apoyo de los núcleos.

Se haría en lo sucesivo, dibujo o pintura. No tendría importancia ya, la unificación de ambas cosas. Ninguna razón habría para ello. Lo uno o lo otro. Esta fue la locura de Vlaminck. Locura que rompió con el círculo dentro del cual empezaba a ser incómoda la estancia. Y por lo mismo que consideró al dibujo como un arte subalterno, hizo pintura. Una pintura sustancial y purísima, con el mismo contenido plástico de los primitivos.

No es esto un anacronismo. La pintura de vanguardia es esencialmente cerebral y esta tendencia es evidente también en las obras del Greco que pintó en el año 1580.

No es, pues, el vanguardismo, una «manera» transitoria como pretenden ciertos acomodados. Existe una prosapia nobilísima que está por encima de escuelas y cofradías. Es evidente su importancia y claro su significado.

El Humanismo, aquella pintura de los primitivos, abrió los horizontes del arte clásico. ¿Puede alguien decir qué caminos dejará expeditos la locura de Vlaminck?

MAURICE GUERIN,

LOS ARTISTAS Y LA LITERATURA

Con frecuencia los artistas de teatro suelen hacer incursiones — más o menos felices — en los dominios de la literatura. Días pasados nos llegó una colaboración de Angela Tesada que sentimos no publicar por falta de espacio. Con anterioridad recibimos la visita de Sergio Allen, el elegante «charleonnier» que un buen día dejara las tablas para dedicarse al alto comercio, quién nos informó que pronto publicará un libro. Allen se ha dado a la filosofía pura... Para que el lector y sus admiradores de ayer puedan valorarlo en este nuevo aspecto, publicamos una muestra de su trabajo:

Lo peor que pudo hacer la naturaleza fué dudar de la palabra a todo el mundo.

La mayor sorpresa de mi vida la tuvo el día que oí a dos mujeres hablar bien de una tercera.

Cuando una persona hace ostentación de su saber, es para impedirte que veas su mediocridad.

La comunidad cambió el «dime con quien andas... por: «Según que traje llevas, te diré quien eres».

Serás verdaderamente sabio el día en que creas ciegamente en una mujer.

Hay mujeres que nunca han pecado por que les faltó la oportunidad de hacerlo y esas son las que critican a las que tuvieron más suerte que ellas.

Si quieres verdaderamente a un amigo, no te le ocurra hacerlo servir de testigo en tu boda; a la larga terminarás por hacerlo cómplice de tu desventura.

Hay seres que tendrían que dormir siempre, pero por desgracia son, generalmente, lo que menos duermen.

Si no quieres alejarte de la sabiduría, procura no alejarte de la naturaleza.

El día que te acostumbres a vivir de acuerdo a tu conciencia le será tan fácil ver el sol en un día de lluvia, como en los días resplandecientes.

La medida exacta de tu valor espiritual, la tendrás el día que consigas la amistad de una mujer.

Si quieres triunfar en la vida nunca digas: «No sé».

Si crees sinceramente haber acabado con tu obra: es por que tu obra acabó contigo.

Es más fácil oír una verdad de un idiota que de un sabio; pues el primero repite todo lo que oye al pie de la letra.

Todos somos filósofos en ciertos momentos de la vida, lo malo está en creer que lo somos siempre.

GRAN CERVECERIA
BAR y RESTAURANT

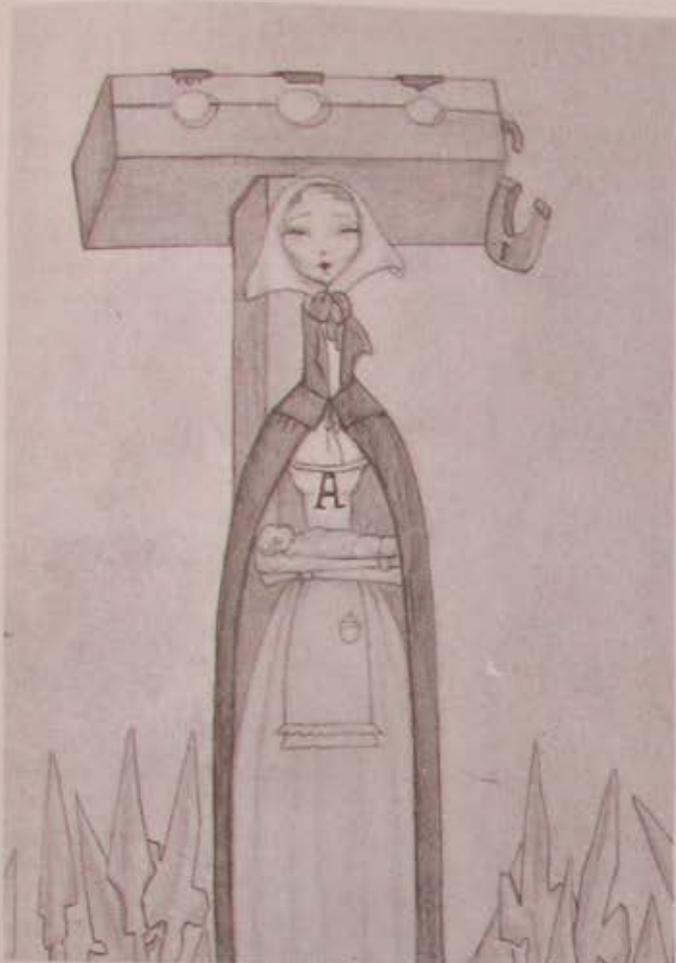
LA TERRAZA

El Punto de Cita
de los Artistas e Intelectuales
de Buenos Aires

Cocina Italiana
y Francesa de Primer Orden
Abierto Día y Noche

Félix Rafetto

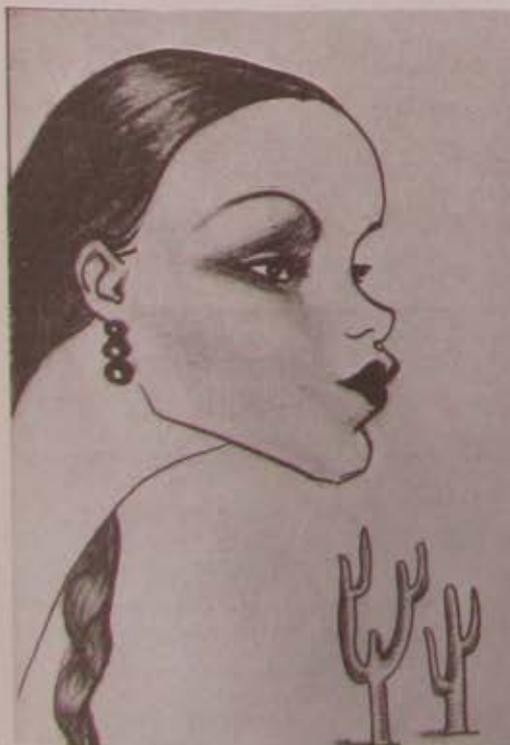
Corrientes 1502 esq. Paraná
U. T. Mayo 6437 - Bs. Aires



Lillian Gish en «La letra escarlata».



La «flapper» Clara Bow.



Dolores Del Río



Gloria Swanson en «Los aristócratas».

CARICATURAS
DE
EUGENIA
CRENOVICH

EL CINE Y LA MUERTE DEL TEATRO



Se insiste en decir que el nuevo cinematógrafo está matando al Teatro, y mientras unos juzgan lamentable esta muerte, otros no la deploran, aunque todos sin embargo, creen que se producirá a plazo fijo, esto es, que el Teatro morirá sin remedio.

Yo digo que el Teatro no morirá ni está muriendo; simplemente, está buscando el lugar que le tiene señalada su función de Arte, y como para ello debe desalojarse, produce la impresión de que se batiera en derrota.

No hay aquí problema que resolver, sino únicamente actitudes que aclarar, y especialmente, la actitud del hombre de teatro ante el nuevo cinematógrafo. Digo que ella es comparable a la que hubo de asumir, por ejemplo, la Pintura ante la Cromolitografía: En el primer instante ésta se creyó perdida y próxima a la muerte, por substitución. Unos centavos bastarían al último de los hombres para ponerle en posesión de los más célebres cuadros pintados por los más gloriosos pintores; y el pintor anónimo, que no pudiese elevarse de un golpe a la altura de los Rembrandt, Goyas, Gainsborough o Leonardos, se vería condenado a mal vivir de un arte que iba a venderse sumamente barato, no obstante su excelencia, y a pender, lo mismo de la sucia pared del figón, que del muro de los palacios.

—Murió la Pintura? — cabe preguntar.
—No la mató la cromolitografía, — obvia responder.

Medio mató, sí, la industria de los pintorcillos que habrían podido ser remendones sin agravio a la imaginación, creadora. En cambio, esa difusión de las obras; maestras de la pintura, educó a mayor cantidad de personas el sentido de apreciar un arte superior que hasta entonces sólo fué dado a los selectos, para su satisfacción y regalo espiritual.

Las artes mecánicas difunden el Arte o la Ciencia, esa es su misión fatal. De otra manera yo no comprendo un mundo, que, necesariamente, evoluciona a semejanza de la semilla, cuyos brotes son profetas del fruto.

Y bien, el nuevo cinematógrafo no matará al Teatro, es decir, al Teatro que cumple función de Arte superior. No hará sino proteger a los mejores, para que sobrevivan.

pero queda fuera de duda que el Teatro morirá como negocio, y sólo dará modo de vida holgada a quienes lo profesan como religión de Arte.

Digo por eso, que es necesario saludar al cinematógrafo como depurador admirable y como difusor de formas del arte que antes no podían llegar al tosco y rústico espíritu popular. Entonces, sólo deben lamentarse de la desaparición del teatro quienes ven extinguirse con ello su medio de vida, pero nunca aquéllos cuya potencia creadora, se halla, siempre, sacerdotilmente, ante el

altar del Arte. Se puede concluir, que el negocio que antes hacía el teatro, ahora lo está haciendo el cinematógrafo, y que este alejamiento del público de las salas de espectáculos teatrales, viene a dejar al Teatro consigo mismo; en la saludable soledad que engendra la fecunda reflexión, y esto le servirá para encontrarse a sí mismo, ahora que andan tan perdido de sus fines, según expresan los cultores eminentes de hoy día.

En cuanto a lo de creer advenimiento de Teatro Mecánico al nuevo Cinematógrafo, y juzgar que el Cinematógrafo esencial, ha muerto, no hay razones suficientes que justifiquen esos dichos.

Reflexionemos:
—Puede la imagen de un ser humano substituir al propio ser humano?

—No — podemos replicar con categórica seguridad.

Como entonces un mundo de imágenes va a matar un mundo de seres, reales dentro de nuestra relativa realidad... Esto es ridículo, y será grotesco cuando la frase de Goethe se cumple: «Acabamos siempre por depender de los fantasmas que hemos creado nosotros mismos», mas, como pensó Eugenio D'Orsx, esto no puede ser un mal si preparamos, a la sombra, los nuevos fantasmas que han de acabar con aquéllos. Y bien, el Teatro, está ahora en situación de preparar para el triunfo sus nuevos fantasmas.

EL OBJETO DEL CINEMATOGRAFO, NO ES, EL ARTE EN SI, entendámonos: él es solamente un señuelo para atraer hacia el Arte a multitudes, irredentas. Es un colonizador del nuevo mundo, es un pionero, y es mecánico para que sea infatigable.

Con cuanto amor debemos poseer de verlo! Cuánta gratitud debe guardarle el corazón de los verdaderos artistas, y el corazón de los hombres de ciencia!

El cinematógrafo viene a ser para el Teatro, lo que la primera imprenta fué para la difusión del arte literario, y de las especulaciones intelectuales de los hombres. De ahí, pues, y de cuanto se ha escrito, que esté fuera de lugar decir que el cinematógrafo, «se defina esencialmente por oposición al Teatro», en eso hay verdad, pero no está la verdad.

No otros, los hombres del cinematógrafo, preferimos creer lo contrario, y como una profecía aigo, que la estética del cinematógrafo se definirá con palabras que contengan la esencia de esta doctrina: Estamos construyendo la imagen de un mundo que tratamos de poner a nuestro servicio.

No hay pues destrucción, ni substitución del Teatro por el nuevo Cinematógrafo. Tampoco ha perdido su rumbo el cinematógrafo, y aunque en apariencia, como dice Mr. Jacques Copeau en su artículo **TEATRO MECANICO**, (abandonó la ruta por la que tan penosamente avanzaba, esa ruta que aun ante los ojos de los profanos tenía el mérito de poseer un «sentido») esa es sólo

apariencia porque en realidad, no ha ocurrido más que un deslumbramiento, una momentánea desorientación, un aturullarse como el que sufriría una sociedad privada del oído, si súbitamente le fuera dado éste, y percibiera los ruidos del mundo.

El Cinematógrafo — que en esto no hay nuevo ni antiguo — tiende hacia su fin, y pareciendo desmoronarse, no hace otra cosa que esclarecer y afirmar su conciencia de continuidad de proceso, para retomar su ruta con mayor brío y más inquebrantable vigor, ejemplos de esto nos proporcionan obras cinematográficas como «Sin novedad en el Frente».

No queda, pues, el arte cinematográfico «vaciado súbitamente de todo concepto propio» porque su concepto fué desde el principio: Integrar la IMAGEN del Mundo. No es el Cinematógrafo en sí el que pierde su concepto, porque quedaría, destruido, sino somos nosotros quienes no atinamos con el concepto del cinematógrafo.

El error proviene de haber creído encontrar en el cinematógrafo una esencia que no es la suya y de haber deseado que le fuera

consustancial; y como Mr. Copeau declara que «el porvenir pertenece a la película parlante» según le informan los profetas: de las «talkies», hay que definir que clase de porvenir es ese que le pertenece, de imitarlo y aclarar sus contornos iluminando su figura. Es, desde luego, el porvenir comercial, el porvenir del bonito y lucrativo negocio, pero no el porvenir del Arte, porque el Arte lo interpreta el Ser Humano viviente, es decir, instable y perpetuamente cambiante y modificable, pero jamás la imagen del Ser Humano estereotipada en una misma serie de actitudes.

Esta muerte del Teatro no es sino «muerte de teatros», y la diferencia entre ambos fallecimientos reside en que este último deceso viene a cercenar al que vive del teatro y no al que vive para el Teatro. No habrá ya en adelante, abundancia de empresarios teatrales que puedan negociar con el Arte ajeno sin ser ellos mismos, verdaderos y grandes artistas; y el negocio teatral, deviniendo negocio cinematográfico, habrá depurado un ambiente en que han lucrado los zánganos y trabajado las abejas, mientras no llegó la hora de darles muerte comercial, porque a la postre, también el zángano es útil.

Pierdan cuidado los artistas de verdad, que del Teatro hicieron religión de Arte, porque ellos serán el manantial al que lleguen a abreviar los nuevos negociantes y busca vida, y al que también acudirán los selectos espíritus que se recrean con la mecánica, pero no se satisfacen con ella. Y tengan presente que en este campo, como en los demás que alcanzan a percibir nuestros sentidos, no se separó jamás el alma del cuerpo, y en este caso, el alma, es el Arte; y el Cuerpo, la Mecánica. Por medio de nuestro cuerpo, suele satisfacerse nuestra alma, sin que por ello todas nuestras satisfacciones sean corporales, ni intelectuales todos nuestros placeres.

La «talkie» NO vendrá pues a consagrar la mediocridad general, sino a elevarla a un plano superior, a hacerla apta para gustar del Arte, a educar sus groseros sentidos, y a modificar sus rudos apetitos. Conviene no olvidarse del papel que representan las artes mecánicas en el mundo contemporáneo, a efecto de no incurrir en error.

LUIS DE HEREDIA



capital \$
SUSCRÍBASE!

2.50
anual



interior... \$360
exterior... 2000

Señor Administrador de la Revista "máscaras"

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

importe suscripción por.....

Nombre

Calle

Localidad

máscaras
revista
mensual
de arte y teatro

DIRECCION Y ADMINISTRACION:
1045 - LAVALLE - 1045

INTIMIDAD

PIEZA EN UN ACTO
de JEAN VICTOR PELLERIN

Versión Castellana de
Francisco José Bolla



Maquette del decorado por Gastón Baly

PERSONAJES (por orden de aparición).

La señora
El señor
La criada
Teresa
El niño
El secretario
El hombre calvo
Ernesto
El boxeador

Un rincón del «fumoír» en casa de burgueses acomodados.

En primer término, ante un gran biombo central, el sillón del Señor y el diván de la Señora, separados por una mesita y una lámpara de pie. El resto de la habitación, completamente a oscuras. No se ve ningún otro mueble.

Al levantarse el telón, luces apagadas. Pero a foro, izquierda, una gran puerta vidriera descubre, plenamente iluminado, el comedor, donde el Señor y la Señora concluyen de cenar, silenciosamente. La criada, después de servir los bols, entra para encender la lámpara y vuelve a salir en seguida.

La Señora y el Señor se levantan y pasan al «fumoír». El señor viste de saco y la señora traje de calle. No dicen una palabra. Pero nada hay en el ambiente que denuncie el mal humor. Quietud, o más bien, laxitud.

La criada entra tras ellos con una bandeja—



Jean Victor Pellerin

Dibujo de Emmanuel Gondouin

café, coñac, «Le Temps» — que deja sobre la mesa. El Señor, que pasea por la habitación, la sigue un instante con la vista, mientras corta la punta de un cigarro que ha extraído del bolsillo.

La Señora, de pie junto a la mesa, de espaldas, sirve café.

Señora (a la criada). — ¿Ha comprendido, Josefina? Si alguien viene esta noche, o si llaman por teléfono, no estamos en casa.

Criada. — Sí, señora... (luego, cuando va a retirarse). ¿Y mañana por la mañana?

Señora (al Señor). — ¿A qué hora quieres que te despierten?

Señor (encendiendo su cigarro). — A la hora de costumbre.

Criada. — Bien, señor.

La criada sale por el foro y corre una cortina tras de la cual desaparece el comedor.

La Señora se sienta en el sillón del Señor.

Señor (satisfecho). — ¡Qué tranquilos estamos!

Señora (cerrando los ojos). — Sí.

Señor. — Hace rato que no disfrutábamos, solos, de tanta calma, ¿verdad?

Señora (sobresaltándose). — ¿Qué?...

Señor. — Decía que hace rato que...

Señora (como adivinando la continuación). Hace tres días...

Señor. — ¡Tres días!... Sí... Comidas fuera de casa, teatros, cenas, bailes... sin tregua... ¡un verdadero abuso!... ¿No te sientes rendida?...

Señora. — No... Un poco aturdida...

Señor (se sienta en el diván de la Señora). — Yo, francamente, comenzaba a hartarme. Sobre todo, con la intensa labor de mi escritorio... Un poquito de reposo no me vendrá mal.

Señora. — A mí tampoco. A veces marcha la vida tan ligero que ni siquiera tenemos tiempo de pensar en ella.

Señor. — ¡Pensar, pensar!... Eso es, más bien, cuenta mía... Yo me pregunto por qué necesitas pensar tú.....

Beben a pequeños sorbos.

Señor. — ¡Ah!... En resumidas cuentas, nada hay que valga tanto como una velada así... tú y yo, en este interior tan apacible, este rincón tan familiar... en fin, la intimidad...

Señora (maquinalmente). — Sí, la intimidad... ¿Otra tacita?...

Señor (con ademán resuelto). — ¡No!... basta de café... Esta noche pienso dormir.

Pausa. La señora, mirando al vacío, se pule las uñas. El señor fuma y mira ascender las bocanadas.

Señor (levantándose). — Dime... ¿Cómo encuentras a Ese?...

Señora. — ¿Ese quién?

Señor (paseando de un extremo a otro). — Ese... el de ayer tarde... Se me escapa su nombre... Tú sabes a quien me referí... ¡El dentista!

Señora. — No lo conozco.

Señor. — ¡Ese tipo alto, flaco, completa-

mente calvo!...

Señora. — ¡Ah, ya sé!... Pero ése no es dentista.

Señor. — ¿Sí?... Yo creía que...

Señora. — ¡No!... Es un gran especialista

Señor. — ¿Especialista en qué?...

Señora. — ...No sé... ¡Pero qué importa!... Es un gran especialista.

Señor (encogiéndose de hombros)—¡Bah!... Eso no significa nada...

Señora. — Muy raro, muy extravagante, no se parece a nadie... (mirando hacia arriba) ¡Un poeta!...

Señor (con autoridad). — ¡Nada de eso!... Hemos conversado largamente: un mozo serio, inteligente, uno de esos hombres sólidos con quienes uno se siente a gusto y confiado... (sonríe) Pero, lo reconozco, sabe tornarse superficial, amable... y gustar a las mujeres...

Señora (bruscamente). — ¿Cómo lo sabes?...

Señor. — Ellas me lo han dicho.

Señora. — ¿Ellas?

Señor. — Varias... no recuerdo ahora... ¡Ah, sí!... la chica Trubert...

Señora (agresiva). — ¡Ah!... ésa... ¿Qué opinas de su traje?...

Señor (vagamente). — ¡Hum!... Qué descote!...

Señora. — Simplemente de cocotte...

Señor (conciliador). — Tú lo has dicho.

Pausa. El señor vuelve a sentarse en el diván y se sirve coñac.

Señora. — ¿Cuándo me das el dinero para la modista?...

Señor. — ¡Eh!... ¡Poco a poco!... No antes de fin de mes...

Señora. — ¡Imposible!... No puedo encargarle nada, sin pagarle antes las facturas atrasadas...

Señor. — ¿Necesitas otro sombrero?

Señora. — Naturalmente.

Señor. — Me parece que el último, ese grande, color malva, te sienta maravillosamente.

Señora. — ¡Psst!... Está pasado de moda...

Señor. — ¿Quién te lo ha dicho?

Señora. — La chica Trubert

Señor (cohibido). — Bien, bien, entendido...

Señora. — Perfectamente... (y como él va a abrir la boca, ella repite, en forma categórica: Perfectamente...

Pausa. Ambos sorben el café.

El señor se extiende en el diván.

Señora. — Oye...

Señor. — ¿Qué?...

Señora. — Tendré que buscar una criada...

Señor. — ¿Cómo?... Creía que la nueva...

Señora. — ¿Josefina?... ¡Una buena pieza!... Desde hace quince días que está aquí, yo no vivo.

Señor. — ¿No vives?

Señora. — Tres vasos, dos ensaladeras, un bibelot... Tiemblo a cada instante por mis amorcillos de porcelana... Confiesa que no tiene buena mano...

Señor. — Evidentemente.

Señora. — ¡Y qué maneras!... ¿No has notado, esta misma noche, que se obstina

en servir a la derecha?

Señor. — Sí, sí... No hay duda que le falta experiencia... Es joven...

Señora. — E imbécil.

Señor (indulgente). — Es joven.

Señora (categórica). — Desde mañana me ocuparé en buscarle reemplazante... ¿Qué te parece?...

Señor (para concluir). — Perfectamente.

Pausa. Ambos miran al vacío.

Señor. — Oye...

Señora. — ¿Qué?...

Señor. — No son famosas las últimas clasificaciones de Luciano...

Señora. — ¿Famosas?... Di más bien de testables... ¿Cero en conducta... Y todos los profesores se quejan.

Señor. — ¿Le has observado algo?

Señora (tristememente). — Es como si hubiera a un sordo... Pero, esta vez, tú deberías intervenir...

Señor. — ¡No!... Yo no puedo estar en todo... Además, casi nunca lo veo...

Señora. — Yo tampoco. No está en casa sino para comer y dormir. Y todos los domingos en lo de su abuela...

Señor. — ¿Pero los jueves?...

Señora. — Siempre en penitencia.

Señor. — El chico promete...

Señora (con amargura). — ¡Si oyeras la forma en que me responde! Más va al Colegio, más grosero se vuelve... Te suplico, Raimundo, que le hables seriamente... Que sienta un poco tu autoridad. Si no lo haces...

Señor (interrumpiéndola). — Bien, bien, veré...

Pausa. La señora suspira profundamente. El señor se incorpora, consulta su reloj y se levanta bruscamente.

Ahora, un poco de lectura...

Señora (levantándose también). — ¡Ya!...

Señor. — ¿Ya?... He perdido tres horas.

Señora (reteniéndole el brazo). — Oye...

¿Si fuéramos a acostarnos?

Señor. — ¡Pero si no son ni las nueve!...

Señora. — ¿Y eso qué importa?

Señor (decidido). — ¡De ninguna manera!...

Señora (lánguidamente). — Bien, quedémonos aquí, pero juntos... ¿Quieres?... Es gracioso... No sé qué me ocurre esta noche... Estoy así como...

Señor. — ¿Estás enferma?

Señora. — No, pero... No quisiera quedarme sola...

Señor. — ¿Sola? Pero si no saldré.

Señora. — Raimundo...

Señor (beso largo en la frente). — Apuesto a que era esto lo que deseabas...

Señora (permaneciendo en sus brazos). —

Sé amable, Raimundo, comprendeme...

Señor. — En seguida, en seguida...

Señora. — Mi Raimundo...

Señor. — ¡Vamos, hijita!... ¡Esto no es razonable!...

Señora. — No me dejes sola... Voy a aburrirme tanto...

Señor (desasistiendo de ella). — Distráete... Toma tu labor... El tiempo de leer uno o dos artículos...

Y sale por izquierda.

La señora queda de pie en el centro de la habitación, colgando los brazos, como abrumada de sí misma. Luego suspira, llega a pasos lentos hasta el diván, se sienta en él, toma su labor y comienza a bordar. El señor vuelve por la izquierda, concluyendo de abotonarse su «robe de chambre» que ha ido a buscar al dormitorio. Instálase con satisfacción en su sillón, se vuelve para tomar el diario sobre la mesa, dirige una mirada oblicua al rincón de la señora, a quien se guarda muy bien de distraer, cruza de piernas y despliega enteramente el diario, tras del cual desaparece.

La señora trabaja con desgan. Bien pronto deja su cro-



BOGETTI
& PARMA

JOYEROS

TALLER EN LA CASA



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



CERRITO 554

A DOS PASOS DEL TEATRO COLÓN

U. T. 35 - LIBERTAD 2300

BUENOS AIRES

chet, y sueña. Sus ojos se fijan en el vacío... Entonces, en la sombra, en sordina, surge una frase musical, romanza sentimental y un poco tonta del tiempo en que la señora era muy joven: «Cuando el amor muere...» Y he ahí que detrás de ella — azulada, irreal — aparece una mujer, que queda en su sitio, inmóvil. Y la señora, sin volverse ni manifestar la menor sorpresa, comienza a hablarle.

La señora habla en un tono distinto al de la conversación habitual, pero sin bajar demasiado la voz, todo como si el señor no estuviese allí.

Por otra parte, éste no se mueve absolutamente, siempre sumergido en su diario.

Señora. — ¡Ah, mi querida Teresa, si supieras!...

— ¡Sí, tú eres la única en quien puedo confiarme...

— ¡Tú!... ¡Vamos!... Si tú no conoces tu felicidad... Ningún lazo, nada que te ate, has arreglado tu vida como mejor te place, y eres libre, libre!...

La música calla.

— ¡Señal!... La vida que llevas no es siempre alegre...

— Sin nadie a tu lado, comprendo...

— Hablas de soledad, pero... ¿y la mía?

— Sí, sí, oigo bien: mi marido, mi hijo...

¿Es esto lo que me envidias?...

— ¡Ah, chiquita!, si pudiera, te los cedería gustosa.

— ¡La intimididad!... ¡Linda palabra que Raimundo emplea sin cesar!

— ¡Una palabra, nada más que una triste palabra!...

— No, imposible.

— ¿Por qué? Pero si es muy sencillo: temo ser comprendida. Adivino tan bien, por mil bagatelas, que hay un mundo entre los dos... Luego, en vez de enfrentarme con una ironía hiriente, me repliego en mi rincón, me esfumo... Ya lo ves: Apenas tengo 32 años y ya soy... en fin... seré pronto... demasiado pronto... ¡una vieja!...

«Reprise» muy breve de un tema melancólico de la romanza.

— Hablas de distraerme, de consolarme...

¿Pero quién?... quién?... Sabes bien que no tengo amante, que nunca lo tuve: después de doce años de matrimonio, esto es casi ridículo!...

— Sí, lo lamento, sí...

— ¡Honesta, honesta!... ¿Para qué nos sirve ser honestas toda una vida?... Para deplorarlo cuando es demasiado tarde, cuando ya no es tiempo...

— Me siento sola, ¡tan sola!...

(Con voz cada vez más baja)

— Sí, seguramente... hay situaciones más crueles, más trágicas, más...

(Teresa se esfuma, poco a poco)

— Sin duda, él no me engaña, no me maltrata, es correcto, amable a veces... Sí, amable... ¡Pero la felicidad, la felicidad!...

Teresa ha desaparecido. Silencio.

La señora sueña...

Señor (la cabeza en su diario). — ¡Ivonne!... (Ella no responde. El llama un poco más fuerte) ¡Ivonne, oye, pues!... (No responde. El baja su diario, se vuelve hacia ella y en alta voz) ¿Qué?... ¿duermes?...

Señora (sobresaltada). — No... Pensaba en algo...

Señor (levantándose, con el diario en la mano) ¡Vamos!... No hay que hacerse mala sangre por asuntos de criados... Verás, se encuentra una sirvienta más fácilmente de lo que piensas.

Señora (secamente) — Esperémoslo...

Señor. — Quería leerle esto... Algo interesante... Pero no, el artículo es demasiado largo... Resumiéndolo: figúrate que los alemanes acaban de inventar un procedimiento químico para desinfectar — y volverlos

inodoros, por supuesto— los excrementos, y extraer de ellos una especie de harina alimenticia (*risa de la señora*) ¡No, no te rías! En serio, está en «Le Temps». (*La señora ríe con más ganas. El señor prosigue, algo molesto*). ¿Así que no te interesa?... Sin embargo, un inventillo de estos, representa millones de ganancias para los primeros industriales que los apliquen en grande. ¡Y serán alemanes, naturalmente, como siempre!..

Pero la señora ha vuelto a abismarse en su ensueño. El señor la mira, se encoje de hombros, vuelve a sentarse, arroja «Le Temps» sobre la mesa y se sumerge en «L'Exportateur Français».

Entonces suenan, agudos, los primeros acordes de una ronda infantil: «Sobre el puente de Aviñón»...

Y detrás de la señora, aparece el niño. Sin una mirada a la madre, se pone a jugar a la pelota.

La señora, sin volverse, le tiende los brazos.

Señora. — ¡Luciano!... ¡Luciano!...

El ni siquiera levanta la vista.

—Ven un poco conmigo... Tú no estás ni un minuto con tu mamá... ¿O es que no la quieres?

(El hace ademán de atrapar una mosca.)

—¿Eso es todo lo que respondes?

—¿Qué haces?

—¡Oh! Te prohibo, me entiendes, te prohibo que martirices a esas pobres moscas. ¡Es un juego muy malo!

—Esa no es una razón. No tienes por que imitar todo lo que hacen tus compañeros. —Cien veces te lo he dicho: hay que ser siempre bueno con los animales.

—¡Oh! ¡Te ríes! No es motivo de risa... —Oye, si te portas bien, el jueves te llevaré al Cine.

—¿Cómo! ¡Otra vez en penitencial! ¿Qué ha pasado?

—No hables así de tus profesores. Sabes que papá está muy descontento de tus notas. Si no las mejoras de aquí a fin de semana, tendrás que vértelas con él...

—Vamos... Ven un poco aquí, ven... ¡Luciano, te digo que vengas!... ¡Quieres

obedecer cuando te llamo!.. ¿Ah, sí? ¿Con que esas tenemos? Pues bien, puedes irte... ¡Pero esta noche, te lo juro, no habrá postre para tí!

El niño, vuelta la cabeza hacia la madre, murmura algo que no se oye.

—¿Qué?

Idéntico juego del niño, que la música subraya con un sonido extraño, cuyo significado no es dudoso.

—¡Oh! ¿Dónde has aprendido eso?

Pero el niño desaparece, y la señora queda sola, triste, profundamente desanimada.

—Una extraña... ¡Como una extraña! Ningún afecto... nada, nada...

Suspira y vuelve a bordar.

Entonces, detrás del señor, ruido seco de máquina de escribir. Y el Secretario aparece. No se ve sino sus manos que se agitan sobre la máquina.

El señor levanta los ojos de su revista y reflexiona.

Señor. — ¡No, Víctor, no!... Hay que modificar ese último párrafo. No lo encuentro bastante preciso. La casa Jackson podría interpretarlo mal... Tome nota: (*dicta y el Secretario lee. Dicta con cuidado, buscando la expresión justa y repitiendo varias veces ciertas palabras*).

«Se sobrentiende que el valor a considerar para la aplicación de la tasa de importación, es el de la mercadería declarada, en el día y el sitio de su declaración». Eso es. Así,

no hay error posible.

La señora, viendo que el señor ya no lee, se levanta y se dirige hacia él.

Señor (*al Secretario*). — Oiga... Añada esto como post-data: (*diclendo*) «Por supuesto que... coma... de una manera general: coma... esta cuestión del valor...».

Señora (*de pie a su lado*). — ¿Y?

Señor (*sobresaliéndose*). — ¡Ah! ¿eres tú?

El Secretario ha desaparecido y callado la máquina.

Señora. — ¿No lee más?

Señor (*lombando L'Exportateur*). — Sí, sí...

Señora. — Creía que... ¡Estoy tan cansada!

Señor. — Reposas allí, en el diván. Hojeo un rato esta revista, y soy contigo... Cuestión de un cuarto de hora, veinte minutos..

Señora (*resignada*). Bien.

(Vuelve a su rincón. Ruido de la máquina. Reaparece el Secretario).

Señor (*como si leyera*). — Decíamos... decíamos... ¡Ah, sí! Eso es... (*vuelve a dictar*) «De una manera general, este asunto del valor...»

Detrás de la señora, surge en el aire un sombrero, que una invisible modista expone a la admiración de su cliente. La señora, súbitamente interesada, hace como quien se lo prueba, sonriendo a un espejo imaginario.

Pero sus brazos vuelven a caer prontamente, su sonrisa se apaga, y con ademán de fastidio, aleja de su pensamiento el lindo sombrero, que, de inmediato, se volatiliza.

Señor (*durante este tiempo*)... está resuelto entre nosotros y nuestros corresponsales, que adoptan en su declaración... el valor de la factura de origen... de origen... lo que les permite evitar cualquier litigio. Bien... Eso basta... Perfectamente...

El Secretario desaparece lentamente. Entonces, junto a la señora se eleva nuevamente el aire melancólico de «Cuando el amor muere»... Que se confunde un segundo con los últimos ruidos de la máquina de escribir. Y Teresa reaparece.



El secretario

por Boris Mestichersky

Señora. — ¡Sí!... Seguramente él se siente allegado a mí... ¡El hábito! ¡El horrible hábito!

—Sí, eso también, de cuando en cuando. Pero, en realidad, ¿es a mí a quien desea cuando me abraza? No lo sé... Nunca se sabe... Una conoce tan poco...

Cesa la melodía.

—¡No Teresita, no! Yo no exijo uno de esos amores de novela. Sueño solamente... ¿cómo diría? con un compañero... Alguien con quien pudiera charlar... cambiar impresiones... dejarme conducir... Alguien que compartiera un poco mis gustos, mis ideas, que las comprendiera, al menos... Si eso es un hombre que me comprendiera (*bajando la voz*).

—¿Crees tú... crees tu que pido demasiado?

—Sí, a veces una imagina... Estar tan cerca... Con un solo ademán... Una imagina...

(Un violín, en la sombra ataca lánguidamente).

«O Sole mio»

Teresa se disipa, y, en su sitio, surge el Hombre Calvo. Cara afeitada, monóculo, calvicie completa, pechera brillante, corbata blanca, manos finas, impecables puños.

Todo él refleja al hombre excesivamente mundano, aunque artificial. Mimicamente, expresará sus supuestas réplicas. En cuanto llega, recita a la señora un amable discurso sobre la moda lírica.

Señora (*que lo escucha encantada*). — Sí, en efecto, creo que nos entendemos a las mil maravillas...

—¡Oh! Esto no me asombra. ¡Tiene Vd. tan grandes ideas!

—¿Espantosa? ¿Por qué?

—¿Esta grandeza? Al contrario... Todos no son como usted, por desgracia...

—Un momento... Antes de volver a esa cuestión pasional de que Vd. me hablaba, yo querría... yo desearía conocer su opinión sobre... ¡Pero no! Es tan delicado... tan...

—¡Temo tanto ser indiscreta!

—¿No?... Pues bien... Sinceramente...

¿Qué piensa Vd. del alma?...

—Sí de nuestra alma... ¿Es inmortal?

—¡Ah! ¡Me alivia Vd.! Se vive actualmente entre tantos escépticos, que llega una, poco a poco, a dudar de todo... Y esto es muy malo...

—Sí los insomnios, las jaquecas... ¡Ah!, la duda!

—¡Creer! ¡Esto es!..

—Tiene Vd. razón: Creer, es necesario creer.

—Otro punto común entre los dos...

Breve pausa. El sonríe amablemente.

—Pero entonces ¿Admite Vd. la reencarnación?

—Varias vidas anteriores, en diferentes épocas...

—¡Eso es verdad!.. Ya nos hemos encontrado, Vd. y yo, hace mucho tiempo...

El violín cede su sitio a un clavicordio, que desgrana un aire de minué.

—En el siglo XVIII, ¿no es así?

—Rubia, en efecto, yo era rubia...

—Duquesa, sí, y usted...

—Abate, eso mismo... Joven abate...

—Lo veo a Vd. muy bien

(Cierra los ojos y lleva un dedo a los labios)

—¡Chitt!.. no hable... No rompa el encanto.

(El la observa con aire sarcástico)

—Reviviremos aún, en el porvenir, ¿verdad? Y yo seré dichosa, como antes...

El clavicordio calla, y vuelve a sonar el violín, más ardiente que nunca.

Ella reabre los ojos...

—Esperándolo, voy a...

Pero se detiene, ruborosa,

mientras el Hombre se inclina sobre ella: «Va Vd. a?»

—Sí, voy... voy a confesarle que me es muy grato volver a encontrarnos... en fin... charlar sobre esto... Vd. lo sabe: la gente, en general, ¡es tan vulgar!..

—A veces me parece que tengo alas...
—¿A Vd. también?... ¡Qué raro!

Y, profundamente turbada, parece dispuesta a... Pero el Hombre se ha vuelto indiferente... Entonces ella no sabe qué hacer, trata de insinuarse, balbucea...

—Espero que... Yo... Yo recibo el primero y el tercer martes... de tres a seis... Tendría mucho gusto en... Una tacita de té...

Cesa la música. El Hombre se excusa, invoca un viaje...

—¿Cómo!... ¡Vd.! (Ruido de la sirena de un navío que se aleja).

—¿Partir?

—¿Mañana?

Un lan-lan comienza a rimar la danza del vientre.

—¿Tombuctú? ¿En África?

—Quería decir... ¡Qué ocurrential!

—Un viaje de negocios, ¿sin duda?

—¡Ah! ¿de estudio? ¿Qué estudio?

—El alma negra, sí, comprendo...

(Ella se siente desfallecer)

—Y... ¿cuánto tiempo calcula Vd.?

—Diez años, sí, sí...

—En efecto, se necesitan... El alma negra... diez años...

Una leve inclinación de cabeza y el Hombre desaparece.

La señora queda sola, presa de varios sentimientos contradictorios.

—He sido tímida, como siempre... No me comprendido...

—Tombuctú, ¡Que original!

Cesa el lan-lan.. Ensueño profundo.

Señor (sin moverse, a media voz). — Ivonne. (Ella no responde. El se vuelve hacia ella e insiste) ¡Ivonne! (No responde. Entonces él, furioso se levanta y golpea el piso con violencia) ¡Ivonne!

Señora (levantándose de golpe). — ¿Eh?

Inmóviles, los dos, se escrulan, frente a frente. Instante trágico.

Señor. — ¿En que piensas?

Señora (volviendo a sentarse). — En nada... ¿Y tú?

Señor. — ¿Yo? Nada.. Léala..

(El vuelve a sentarse. Pausa.)

Señora. — ¿Qué querías?

Señor. — Figúrate... no sé lo que tengo... pero... estoy molesto..

Señora. — ¿Eh?...

Señor. — ¡Todavía estas malditas neuralgias! Estoy congestionado..

Señora. — Lees con exceso...

Señor. — No.. No me duele la cabeza.. Más bien acá, la parte inferior de la cara.

Ella (por decir algo). — Quizá los dientes..

Señor. — ¿Los dientes? ¿Te parece?

Señora. — Toma un sello de aspirina.

Señor. — Sí, ahora no más, al acostarme...

La señora se encoge de hombros, se extiende de nuevo en el diván, y vuelve a leer.

El señor, inquieto, nervioso, se pasa varias veces la mano por la cara. Ruido de una «fresa» de dentista. El Hombre Calvo surge detrás del señor. Viste un largo delantal blanco, como los médicos. Su frialdad de profesional en ejercicio de sus funciones, contrasta violentamente con la actitud acaramelada que había asumido con la señora.

Señor. — ¡Ah, doctor! Llego Vd. oportunamente. Me duele la muela...

—¿Cuál? Francamente, no sabría decirle.. Me molesta un poco por todas partes..

—Aquí, eso es, y aquí...

El Hombre Calvo extrae del delantal un instrumento de den-

lista.

—Figúrese, doctor, que...

Pero el Hombre, con un gesto que no admite réplica, le comienza a que abra la boca, que examina con rapidez y negligencia extrema. Casi en seguida se reincorpora y vuelve a guardar su instrumento en el bolsillo.

Señor. — ¿Eso es todo?..

—¿Cómo que no tengo nada! Pero doctor!

—No, no, le creo a Vd... quiero creerlo...

—¿Así que nada? ¿Absolutamente nada?

—Evidentemente, usted debe saberlo mejor que yo...

—Nada, en efecto... Es extraordinario, ya no sufro... Puedo golpearme aquí, y aquí, y aquí... ¡Qué bien, qué bien!..

El Hombre, sin dignarse responder, queda inmóvil, impassible, tendida una mano hacia adelante.

—¡Oh, perdón! Me olvidaba... ¿Cuánto le debo?..

Y el señor hace ademán de sacar su cartera y extraer de ella algunos billetes, y entregárselos al Hombre..

—¡Sirvase.. Gracias, doctor..

El Hombre hace ademán de guardárselos.

Señor. — No hay de qué...

El Hombre se ha alegrado. Hasta sale un instante de su impassibilidad para dirigir un pequeño discurso al señor, que lo escucha religiosamente.

—¿Dice Vd.?

—¡Muy curioso, muy curioso!

Y, cuando el Hombre ha concluido, el señor recapitula, como buen alumno:

—Lo comprendo bien, doctor... Mi dentadura es perfecta... Pero no estaba seguro de esta perfección... Luego, en la incertidumbre, he creído sufrir de las muelas... Para curar, me hacía falta la autorizada opinión de un especialista. ¿No es así?..

—Sí, doctor, estoy confundido.. ¡y admirado! Decididamente, la ciencia ha hecho grandes progresos...

—¿Cómo?

—¿La confianza? En efecto, también la confianza...

—Sí, sí, confianza en los demás — o en sí mismo... Todo aquí no es sino cuestión de confianza... Vea Vd., por ejemplo — pero



El hombre calvo

por Boris Mestichersky

entre nosotros ¿eh? — mi mujer... desde hace doce años que...

—¿Eh?..

—No, no lo retengo más.. Los clientes son sagrados... No hay que hacerles esperar..

—Y gracias, doctor. Una vez más, gracias..

El Hombre Calvo desaparece. El señor, satisfecho, se acaricia la mandíbula.

—Siempre he dicho que este mozo es admirable.. ¡Así, pan, pan!.. En tres minutos.. ¡Qué dentista!

Vuelve a sumergirse en su lectura. Junto a la señora, la música repite la frase llorona de «Cuando el amor muere»... que se hace más insistente.

Y Teresa reaparece. La música cesa en cuanto la señora empieza a hablar.

Señora. — ¡Pero, no, Teresa! No tenemos, él y yo, sino semejanzas superficiales... En el fondo no existe nada, óyelo bien, nada que nos sea común...

—¡Bah! podría citarte infinidad de ejemplos, pero a qué!..

—Y bien, justamente: mis placeres, mis desdichados placeres!.. Si yo lo escuchara, cada vez que salíamos, iríamos a aburrirnos con operetas y vodeviles de baja estofa... No le gusta sino eso, no aprecia sino eso... El arte, para él, es eso...

Ella suspira y Teresa se disipa. En seguida, junto al señor, suena un aire canallesco de café concert. Sólo unos compases... Y aparece Ernesto.

Con gestos vivos, refiere al señor una historia pícaroza. El señor, que ha abandonado su lectura, presta atención al relato de Ernesto, sonríe, ríe... La risa se amplía, poco a poco. Bien pronto, los dos hombres, se desternillan de risa...

—¡No embromes!

—¿De veras? ¿En cueros?

—¡Este Ernesto! Contigo, es imposible aburrirse!..

—Pero dime: ¿Cómo te las compones para para que no se sepa?

—Me refiero a tu mujer.

—Sin duda, sin duda..

—¿Yo?.. ¡tú bromeas!.. ¡Jamás!

—Te garantizo que nunca... Además, siempre tan ocupado.. no tengo tiempo...

—Naturalmente, no son ganas las que me faltan, a veces... Pero de eso a...

—No, no... tu estás en situación diferente: no tienes un hijo, ni haces vida de familia... Yo, date cuenta: ¡sería un escándalo!..

—Y no tendría excusas!.. Ivonne, gracias a Dios, no se parece en nada a tu mujer. Suave, dócil, y luego, tú lo sabes, de una fidelidad!..

—Sí, sí, la conozco... ¡Después de doce años!.. (bajando la voz) Aunque para ella no es un elogio... Te diré, en confianza, que carece en absoluto de temperamento.

—No, es una buena muchacha, bastante inteligente, pero sin pizca de imaginación... Ni se le ocurriría la idea de...

—Sí, para mí, evidentemente, no es muy gracioso todos los días...

—A propósito, ¿conoces la nueva manía de Ivonne? No sueña sino con la música clásica, la alta comedia, los teatros de arte ¡brrrr!... Si yo no protestara enérgicamente, no saldríamos sino para escuchar las obras de arte... ¡Uff! No hay nada más fastidioso que las obras de arte!..

—De acuerdo.. No es sino un detalle. Pero tú sabes que los detalles son los que aplastan el conjunto...

—¡No te digo que no! Tu sistema es bueno.

(Ernesto comienza a desaparecer)

—Cierto, el tiempo pasa, uno envejece...

—De veras que un poco de juventud no me vendría mal... un poco de juventud, de alegría..

—Sí, pienso en ello a veces... Cada vez más...

Ernesto desaparece.

El señor trata en vano de volver a interesarse en su lectura. Junto a la señora, algunos acordés de «Cuando el amor muere», y cuello de Teresa.

—¿Sabes adónde he tenido que acompañarle, la otra tarde, para complacerlo?... ¡Adivinal!

—No, peor aún... ¡A un match de box!

—Sí, ese mismo: ese famoso boxeador americano.

—¡Ah! ¿lo conoces?

—Un lindo muchacho, sí, quizá... ¡Pero qué espectáculo! ¡y qué público!.. Confesará que, en materia de distracciones, hay algunas más delicadas... Pues bien, Raimundo estaba en la gloria... y yo, hastiada....

Sin que la señora se interrumpa, junto al señor aparece la Criada, arreglándose el peinado frente a un espejo invisible. El señor, aunque dándole la espalda, simula mirarla por debajo de su revista.

Señora (a Teresa). — Sí... convengo en que está bien formado...

—En efecto, no da la impresión de un bruto.

La Criada levanta la pollera para ajustarse una liga, mientras que la música ataca:

«Es una chica encantadora» (c'est une gamine charmante).

El señor se inclina hacia delante, se inclina...

La Criada desaparece. Cesa la música. El señor vuelve a hundirse en su sillón.

Señora (durante este tiempo). — Sus ojos, sí, he visto sus ojos...

—Tienes razón: un lindo muchacho.

(Teresa desaparece)

Sí... es algo... es algo ya...

Ella se ha enderezado y sentado en el borde del diván... Se inclina hacia delante, se inclina... Entonces, tras de ella, surge el Boxeador, en traje de match.

La señora, como si lo tuviera ante ella, parece fascinada. Luego, vergonzosa de pronto, tiene un gesto como si desechara esa idea.

El Boxeador desaparece.

La señora se tiende de nuevo.

Reprise de «Cuando el amor muere» más triste que nunca. Y vuelta de Teresa.

Señora (con voz entrecortada). — Teresa, comprendeme bien... te suplico... mi existencia aquí, en esta casa... es una miseria...

—Lo más espantoso es que no se trata de una de esas crisis terribles, pero que pasan, y se olvidan... ¡No! Esto es así desde hace años, dura años... Tú no sabes todo lo que se oculta tras estas palabras: «¡Esto dura, dura!...» Esto significa toda mi vida, mi pobre vida fracasada, perdida....

—No, no saldré de esto, lo sé... No me atrevería... Me han deshecho... Me falta el valor...

—¡Los hombres, los hombres!... ¡Pero si no tengo costumbre!... ¡Es estúpido verdad? Todos me causan miedo.

—Sí, miedo..

—¡Deseos, deseos!.. Nunca los he de realizar, nunca....

La señora se hunde en el diván, la cabeza entre las manos. Teresa desaparece poco a poco.

Durante las últimas palabras de la señora, la música vuelve a sonar, en sordina «Es una chica encantadora».

El señor, que está cada vez más nervioso, abandona su lectura. Y la Criada, pasa detrás de él, lentamente, desprendiéndose su vestido, que cae hasta la cintura. El señor se inclina

hacia adelante, se inclina.

Pero la Criada desaparece. Cesa la música.

El señor consulta su reloj y se levanta bruscamente.

Señor (muy alto). — ¡Ah! ¡Ahora!.. (tecleando en sus manos) ¡Vamos, vamos!..

Señora (sobresallada). — ¡Ya!..

Señor. — ¡Pero si ya va a ser media noche!

Señora. — ¿Es posible?... Y nosotros que queríamos acostarnos temprano.

Señor (sentándose muy cerca de ella). — Nunca es tarde cuando se aprovecha el tiempo.

(La toma de la cintura)

Señora. — Vamos, sosiégate.. ¿Qué te pasa?

Señor (estrechándola más). — ¡Mi chiquita!..

Señora (rechazándolo). — No, Raimundo... aquí no... ahora no...

Señor. — ¿Estás fastidiada?

Señora. — ...No... tengo frío... y además el cansancio me rinde...

Señor. — Entonces, no te quedes aquí, ¡vamos!..

Señora. — En seguida, en seguida... El tiempo de ordenar mi labor....

Señor (levantándose). — Voy por delante, a desvestirme...

Señora (indiferente). — Bien.

El se dirige hacia el dormitorio. Pero la Criada reaparece. Está casi desnuda. Solo una leve camisola. El señor, que le da la espalda, cae en éxtasis, como si la viera ante él.

Luego, bruscamente, hace hacia delante el gesto de atrapar a la Criada de la mano.

Señor (a la Señora, sordamente). — ¿Has ocluido?

Señora (sin moverse). — Sí.

El señor sale precipitadamente por la izquierda, al mismo tiempo que la Criada desaparece. Pausa.

La señora pone en orden su canastilla de labor, la aleja de ella, cierra los ojos, suspira. Pero he ahí al señor, siempre con la Criada tras él, surgiendo en el umbral de la puerta. Ya se ha quitado el saco.

Señor. — ¿Y bien, Ivonne?

Señora. — Voy...

Vuelve a salir y la Criada desaparece. La señora se levanta, y da algunos pasos.

Pero se detiene en el camino, desfalleciente. Tiene un movimiento de retroceso, vuelve la cabeza.

Entonces, delante de ella, surge el Boxeador.

La señora queda plantada en su sitio.

Voz del Señor (brutal). — ¡Ivonne!

Señora (desesperadamente). — Voy....

Gesto perdido, como un llamado. Pero el Boxeador permanece impassible...

Y es ella quien lo arrastra, lo arrastra rápidamente, lo arrastra hacia el dormitorio donde «los otros» están ya esperando.

Dr. MARIO CORNERO
CORRIENTES 1737

ESPECIALMENTE
ENFERMEDADES
SECRETAS.

De 9 a 11 y 16 a 19



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

Azcúenaga 735

De 14 a 17 U. T. 47 Cuyo 6249



Atenderá su divorcio
absoluto el
Dr. LASCA

Consultas de 18 a 19 horas

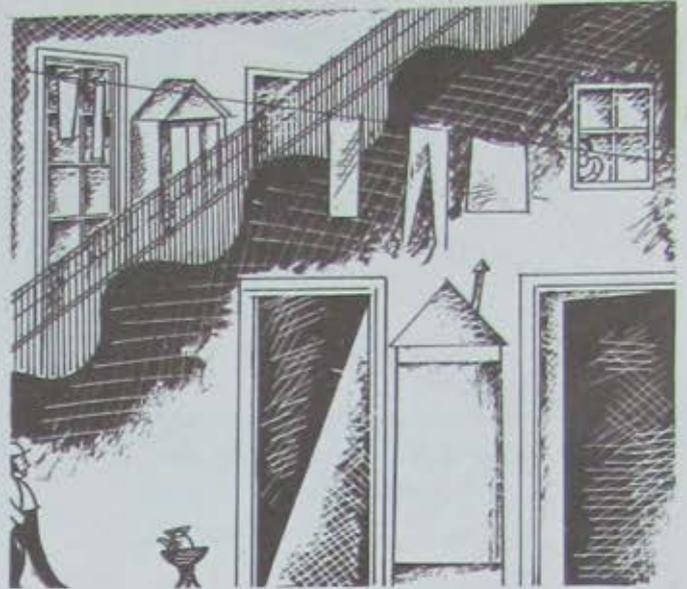
528 - Montevideo - 528



TELON



Argumentos



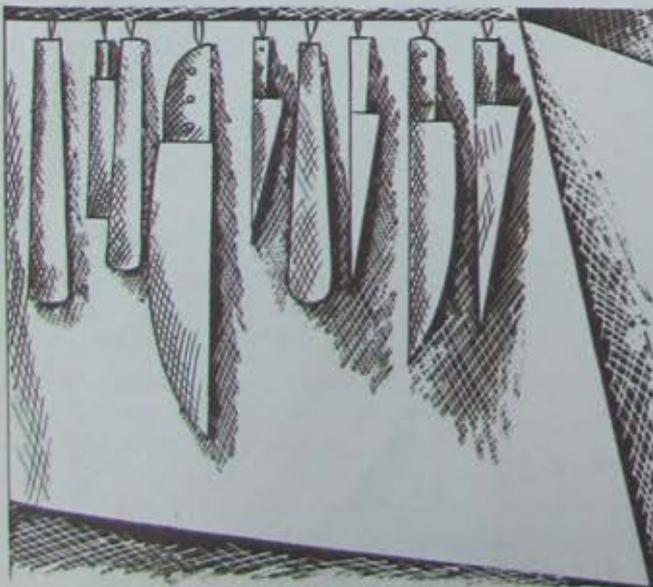
El decorado



Personajes masculinos



Personajes femeninos



Elemento bélico



Final obligado

CARICATURAS DE MANUEL EICHELBAUM
COMO SE HACE UN SAINETE

Gran
 Manufactura
 de
 Tabacos
 CIGARRILLOS
 CONSTITUCION

VENTAS
 POR MAYOR
 Y MENOR

Ramón
 Freire
 LIMA 1759

RESTAURANT
 "LAFAINA"

CASA ESPECIAL
 EN FAINAS
 COMIDA A LA
 GENOVESA

○

ABIERTO DIA
 Y NOCHE □

COUY & GABRIELLI
 AGUERO 640
 U.T. 62 Mitre 7004-Coop. Telef. 232. Oeste



Cigarrillos "Federales"

DANIEL DIEGUEZ
 VIEYTES 1156 - U. T. 21 - BARRACAS 1028

CONTRA LA CRISIS

La mejor forma de rea-
 lizar serias economias
 es comprando en

LA EXPLOSION

Articulos Generales
 para Hombres
 CERRITO 523

NO LIQUIDAMOS:
 Vendemos siempre barato

OFERTAS DEL MES
 Camisas de Poplin de
 seda con cuello pega-
 do, gustos de
 gran moda \$ **3,95**

EL 20% DE REBAJA A LA
 GENTE DE TEATRO

máscaras

Revista ilustrada de arte y teatro
Pasaje Barilo, piso 18 — U. T. 28 - 0670 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

EL APUNTADOR TEATROS Y TEATRO



PUBLICA LAS MEJORES
OBRAS DEL TEATRO NA-
CIONAL 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

Pajarillos Recomendados

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

ANGEL SANCHEZ

CALIFORNIA 1874

Puros Clases



CLINICA MEDICA CONGRESO ATENDIDA POR ESPECIALISTAS



Urinarias. Piel. Servicio especial para
enfermedades de señoras. Clínica Mé-
dica: Enfermedades del corazón, pul-
món, estómago, intestino, hígado, ner-
viosas y sangre. Laboratorio de aná-
lisis, Rayos X, electricidad médica.

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

229 - CEBALLOS - 229

**LA
LIBRERIA
L'AMATEUR**

○
UNICAMENTE
puede propor-
cionarle a Vd.
los más altos
descuentos in-
clusive por las
últimas nove-
dades.

○
CORRIENTES 1614
U. T. (38) MAYO 7121



COÑAC "GONZALEZ"
PRIVILEGIO DE
GONZALEZ, BYASS & C^A
• JEREZ •

FREMAUX CERRUTI y Cia.
IMPORTADORES
Venezuela 874 Buenos Aires

○
**SANATORIUM
LAVALLE**

LAVALLE 1726 - 30- 36
U. T. (30) 3049 - 3040

○
Directores
Dr. JOSE V VARALLA
Dr. SANTIAGO VARALLA

○
**CLINICA CIRUJIA
MATERNIDAD**

○
Nuevo y monumental edificio
con todas las comodidades y ser-
vicios técnicos completos.
Los enfermos son atendidos por
sus respectivos médicos.



PAQUETE DE 20 cigarrillos
0.90 cent.
PAQUETE DE 10 cigarrillos
0.45 cent.

Muratti's

"KOZAK"

Russian Blend
Cigarettes

ПАТИРОСЫ РУССКОЙ
СОТИРОВКИ

UNICOS REPRESENTANTES
CAMARA Y C^{IA}.
DEFENSA 1169



Coma, beba y reuna a sus amigos en

TA-BARIS



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

Todas las noches: grandes atracciones teatrales.



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



Corrientes, 829.

A precios no más altos que cualquier res-
taurant de primera categoría.