


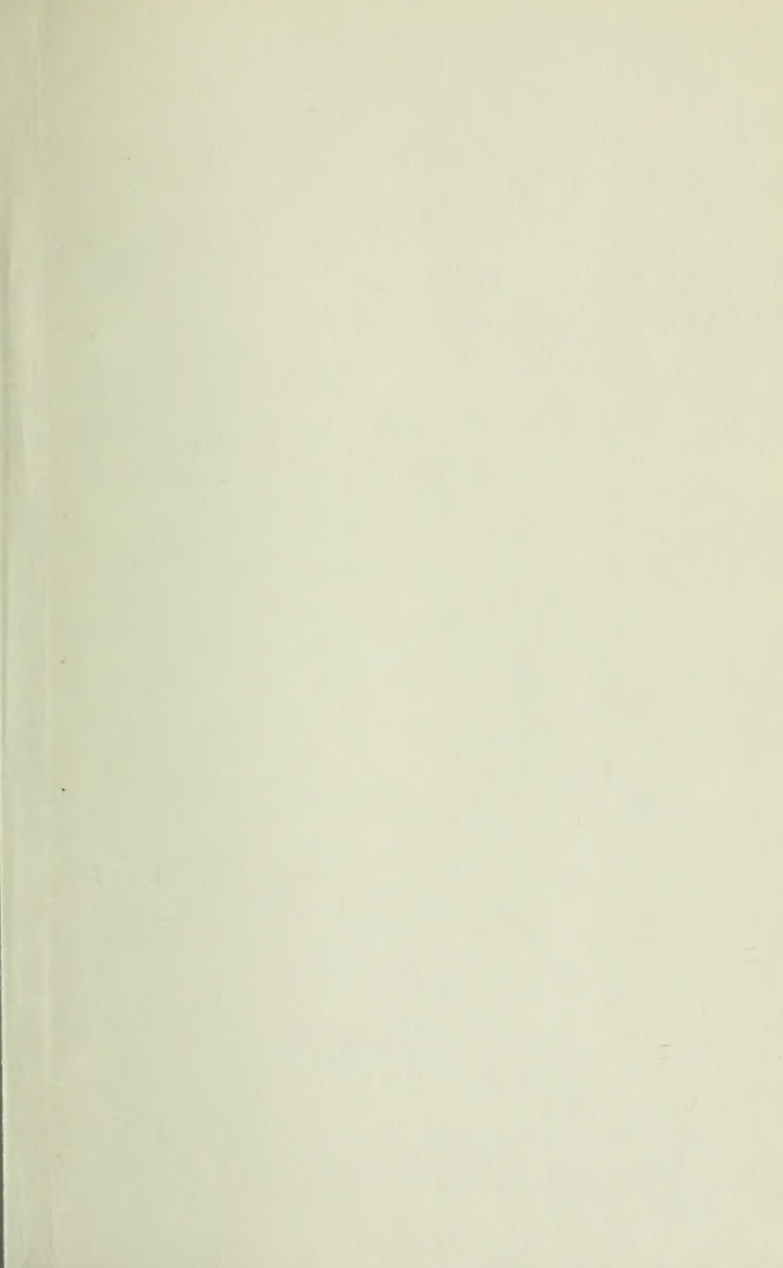
UNIVERSITY OF TORONTO

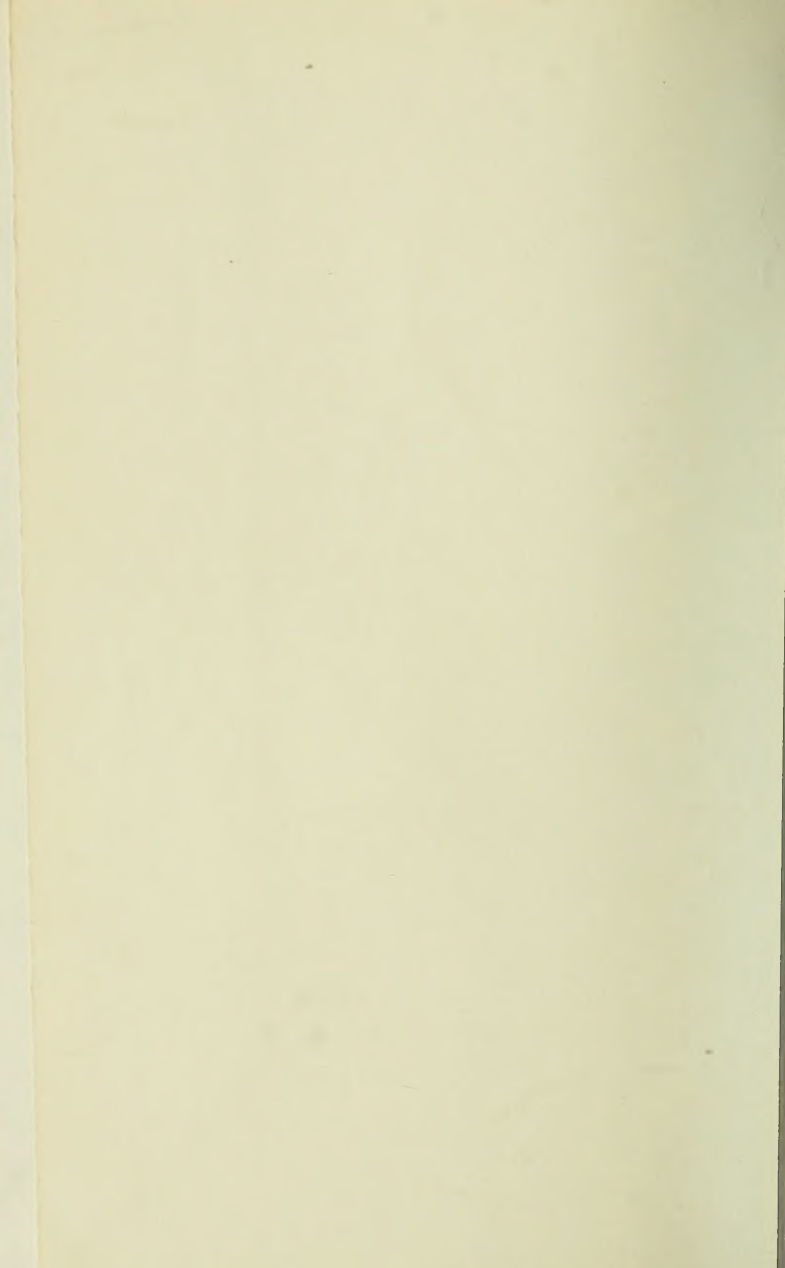


3 1761 00319785 2



Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of Toronto







BIBLIOTECA ANDRÉS BELLO

JEAN PAUL

(Juan Pablo Echagüe)

TEATRO ARGENTINO

(IMPRESIONES DE TEATRO)

PRÓLOGO DE FRANCISCO GARCÍA CALDERÓN

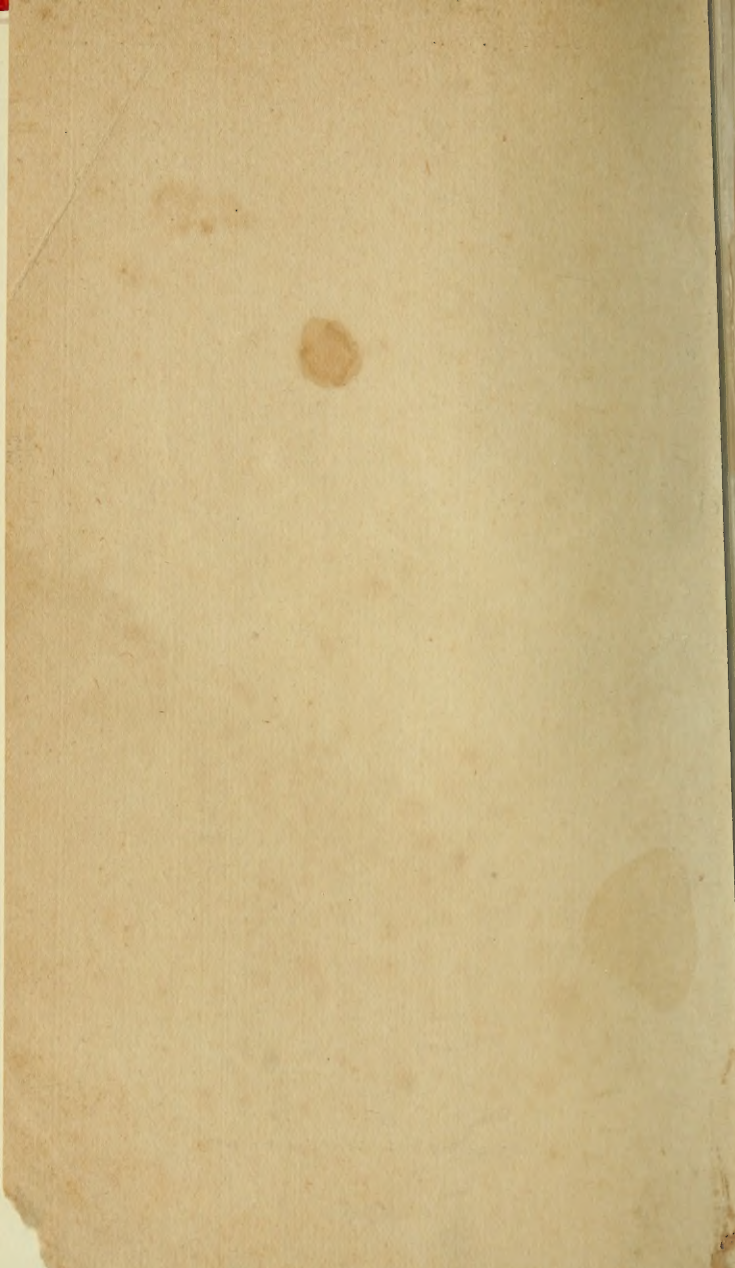
EDITORIAL - AMÉRICA

MADRID

CONCESIONARIA EXCLUSIVA PARA LA VENTA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

FERRAZ, 25



Ca. 1810. 1810. 1810.

de 1810. 1810. 1810.

Jugal. 1810. 1810. 1810.

1810. 1810. 1810.

1810. 1810. 1810.

# EDITORIAL-AMÉRICA

Director: R. BLANCO-FOMBONA

PUBLICACIONES:

I

**Biblioteca Andrés Bello (literatura).**

II

**Biblioteca Ayacucho (historia).**

III

**Biblioteca de Ciencias políticas y sociales.**

IV

**Biblioteca de la Juventud hispanoamericana.**

V

**Biblioteca de obras varias.**

*De venta en todas las buenas librerías de España y América.*

---

Imprenta de Juan Pueyo, Luna, 29, teléf. 14-30.—Madrid.



TEATRO ARGENTINO  
(IMPRESIONES DE TEATRO)



# Publicaciones de la EDITORIAL-AMÉRICA

---

## BIBLIOTECA ANDRÉS BELLO

**Obras publicadas (á 3,50 ptas. tomo).**

- I.—M. GUTIÉRREZ NÁJERA: *Sus mejores poesías.*
- II.—M. DÍAZ RODRÍGUEZ: *Sangre patricia.* (Novela)  
y *Cuentos de color.*
- III.—JOSÉ MARTÍ: *Los Estados Unidos.*
- IV.—J. E. RODÓ: *Cinco ensayos.*
- V.—F. GARCÍA GODOY: *La literatura americana de nuestros días.*
- VI.—NICOLÁS HEREDIA: *La sensibilidad en la poesía castellana.*
- VII.—M. GONZÁLEZ PRADA: *Páginas libres.*
- VIII.—TULIO M. CESTERO: *Hombres y piedras.*
- IX.—ANDRÉS BELLO: *Historia de las Literaturas de Grecia y Roma.*
- X.—DOMINGO F. SARMIENTO: *Facundo.* (Civilización y barbarie en la República Argentina.)
- XI.—R. BLANCO-FOMBONA: *El Hombre de Oro* (novela).
- XII.—RUBÉN DARÍO: *Sus mejores Cuentos y sus mejores Cantos.*
- XIII.—CARLOS ARTURO TORRES: *Los Idolos del Foro.*  
(Ensayo sobre las supersticiones políticas.)
- XIV.—PEDRO-EMILIO COLL: *El Castillo de Elsinor.*
- XV.—JULIÁN DEL CASAL: *Sus mejores poemas.*
- XVI.—ARMANDO DONOSO: *La sombra de Goethe.*
- XVII.—ALBERTO GHIRALDO: *Triunfos nuevos.*
- XVIII.—GONZALO ZALDUMBIDE: *La evolución de Gabriel d'Annunzio.*
- XIX.—JOSÉ RAFAEL POCATERRA: *Vidas oscuras.* (Novela.)
- XX.—JOSÉ CASTELLANOS: *La Conjura.* (Novela.)
- XXI.—JAVIER DE VIANA: *Gurí y otras novelas.*
- XXII.—JEAN PAUL (JUAN PABLO ECHAGÜE): *Teatro argentino.*



**BIBLIOTECA ANDRÉS BELLO**

---

JEAN PAUL

(Juan Pablo Echagüe)

# TEATRO ARGENTINO

(IMPRESIONES DE TEATRO)

EDITORIAL-AMÉRICA

MADRID

---

CONCESIONARIA EXCLUSIVA PARA LA VENTA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LIBRERÍA

FERRAZ, 25

PN  
2451  
E3



PRÓLOGO





En este libro reúne Juan Pablo Echagüe nocturnas impresiones de teatro, críticas y crónicas, admoniciones y elogios en que impera un intenso amor á la escena argentina y al elegante artificio de bastidores y bambalinas. Desde eminente tribuna, *La Nación*, examina y aplaude, juzga sin acerba pasión, acumula recuerdos y discute esperanzas. Es testigo esencial en el agitado mundo de actores y autores, pero ni se erige en adusto censor ni impone dirección *ne varietur* á la errabunda inspiración de flamantes escritores. Suyo es un magisterio sin gravedad, firme y ameno, sano y ágil, extraño al dogmatismo intemperante y á la pedantesca suficiencia. Adivinando el voto secreto de mi simpatía, me pide algunas consideraciones preliminares para su obra. Confiere así dignidad inesperada á mis impresiones de fervoroso lector; da un lugar privilegiado al futuro artículo en que había de decirle mi admiración y mi amistad. Ante el capricho de su generosa voluntad me inclino para transformarme en severo comentador de su esfuerzo.

Hace ocho años—melancólicas horas remotas que

empiezan á cubrirse de hojas muertas—conocí en esta capital trepidante á un selecto grupo de escritores argentinos: Manuel Ugarte, que definía su americanismo apostólico; Ricardo Rojas, dócil á las voces profundas de la tierra ancestral; Ingenieros, que barajaba ideas, sistemas y símbolos con insuperable destreza; un gentilhomme de las letras á quien ningún refinamiento del arte y de la vida es extraño, Angel de Estrada; Echagüe, en fin, escritor con exquisiteces de artista, hombre de mundo con veleidades de Casanova, heterodoxo de todos los cultos, salvo de aquellos que conducen á la más perfumada melancolía. Era de los que adquieren en París ciudadanía inmediata, no porque aspirara á conquistar el arisco favor de la ciudad amada danzando lánguidamente, al son de melopeas africanas, en refugios de mediocre sensualidad, menos aún porque llevara á los círculos literarios la intrepidez y la vanidad de razas nuevas y exuberantes. Instintivamente buscaba su espíritu, entre las bellezas de la ciudad suprema, las que la multitud apresurada ignora: finos matices y frágiles sonrisas, la levedad de una perpetua ironía, la gracia de un crepúsculo sobre las graves piedras patinadas. Comentábamos juntos el milagro de este pueblo ateniense donde las cortesanas comentan á Samain y comprenden á Rodin los estadistas, donde los generales disertan con elegancia y los médicos se apasionan por Debussy; el prodigio de la Francia eterna que marida extremas excelencias del vivir humano, el entusiasmo y la burla escéptica, el análisis y el heroísmo, el clasicismo de una tradición organizada y la indisciplina del espíritu aventurero, la frivolidad y la más



estoica virtud, el desdén á la muerte y el culto pagano de la vida. Echagüe era ya periodista y crítico de estilo ágil, cortado, directo, de rica lectura y múltiples curiosidades. En su mesa se hacinaban libros armoniosos. Presidían á la fiesta de su mente vagabunda dilectos retratos, la fiel presencia de alguna musa de París. Le entusiasmaban todos los debates, acudía á todas las citas del arte, iba del parlamento al teatro y de la Sorbona al bulevar. Paseaba su inconstancia sonriente por todos los dominios de la belleza. Y siguiendo el precepto de una raza enemiga de pesadas lecciones, se deslizaba sin insistir ni apurar teorías, y cuando amenazaba convertirse en violenta pasión su diletantismo, corregía sus excesos multiplicando sus peregrinaciones. El escritor de prosas rebeldes acepta hoy, en el seno de la ciudad, la nobleza de una limitada función. Al aventurado cosmopolitismo sucede la segura razón nacional. En la obra de organización interna es Echagüe activo y eficaz colaborador. Ha abierto á la multitud viandante las puertas historiadadas de su aristocrático retiro. Acoge los rumores de la escena y del foro, defiende útiles normas de convivencia, condena el individualismo disociador, estudia conflictos de moral. Pero yo vuelvo con nostálgica persistencia á las imágenes de ayer y me lo figuro otra vez, elegante y trashumante, hostil á la fiebre de su Cosmópolis tentacular. En los cenáculos donde muchachos impacientes cultivan la manía iconoclasta de los veinte años, enseña discretamente á dudar ó comenta los pensamientos de Leopardi sobre la fragilidad de la gloria y la triste mentira del esfuerzo. A veces persigue, en el crepúsculo

que adormece á la ciudad frenética, la quimera de un imposible amor. Otras, exasperado y doliente, prepara un viaje á París que su invencible *non curanza* posterga. Y la caravana de los recuerdos se detiene para que el imperturbable soñador admire su ondulante suntuosidad.

A la crítica teatral lleva Echagüe fuertes dones que cultiva con amor: la curiosidad del drama humano, de la pasión que plasma en el metal obscuro de los días idénticos figuras poderosas; una erudición que oculta su riqueza y da á sus juicios constante vigor; la ciencia de la técnica, la lectura de antiguos y modernos dramaturgos, el gusto, la vigilante simpatía, la seguridad de principios que nunca degeneran en prejuicios. Buscando en cronistas franceses un esfuerzo paralelo al suyo, pienso en Faguet ó en León Blum; no en Brisson, ceñudo moralista, ó en Doumic, encastillado en un solemne arcaísmo. Voluntariamente reconstruiría escenas Echagüe, como el profesor sonriente del *Journal des Debats* y pasaría de examinador á autor en una hora de estética pasión. Se adivina, en sus divagaciones, la firmeza de un canon. Ni impresionista ni definidor infalible de belleza, persigue, en el esfuerzo de autores argentinos, la desviación peligrosa; la línea intrusa en el arabesco de una pieza dramática, y, en el escritor, la fatiga, la repetición, el temor al esfuerzo, la extranjería de los asuntos y la vulgaridad de la risa. Noctivagando con la desencantada lucidez del espíritu en la plena sombra de la "media noche", del Nacional al Apolo, del Nuevo al Buenos Aires, Echagüe medita, diserta, sugiere. De sus consejos deriva un constante

*súrsu*m, el simpático afán de una nueva generación literaria. Sin desmayo en el estilo ni abandono en la opinión, fija en las páginas de este libro los caracteres de la escena infante que será mañana teatro en madurez.

En sus crónicas estudiamos la obra presente. Su crítica nos explica el vicio esencial de tantos valiosos ensayos. El dramaturgo imita y no crea, prefiere á la ardua autonomía la vía fácil del recuerdo ó de la copia pálida: "El arte escénico argentino suele fallar por la observación, vale decir por la base, escribe Echagüe. — Su pecado original es la falsedad que deriva del calco. En vez de reproducir del natural copia de los libros." No aplica á inquietudes nacionales las reglas del teatro moderno sino que busca asuntos y normas, modelos y soluciones en la vida exótica, en "la bibliografía novelesca y dramática de tierras ultramarinas". Puede atribuirse esta pobreza al malestar provisorio de una literatura sin vasto pasado, á la inestabilidad de un pueblo de excesiva vitalidad, donde el observador no llega á descubrir definitivos rasgos comunes, quizás á un apresurado deseo de triunfar en la ciudad que colma todas las arcas, pródigamente. Sin duda, se acumulan dramas, abundan comedias ligeras, prospera el vodevil risueño, la pieza de fáciles acrobacias é impera á veces el empenachado verso romántico de ambiciosas tragedias. Se nota esfuerzo constante, deseo de perfección, audacia y abundancia. Pero en la selección de conflictos domina la imitación; predomina en el estilo "la retórica barata", "el chiste hilarante y la nota pintoresca", "el énfasis declamatorio", "la

mordacidad atrabiliaria“, “la caricatura bufonesca“. Recomienda Echagüe á esta indisciplina verbal la severa y casta precisión. Prefiere el movimiento al relato, la “indicación sintética“ á la monotonía de largas exposiciones. Obedece así á las más altas lecciones del arte contemporáneo, de Becque á Sudermann, de Benavente á Giacosa, de Galsworthy á Henri Bataille. En vez de morosas disertaciones, escenas culminantes, lirismo contenido en el diálogo (Bataille) ó cortas frases rechinantes (Hervieu), gradación de efectos hasta la tragedia y el dolor, escueta ordenación que confina en la rigidez y luego el tumultuoso desborde que lleva á la antigua *catarsis*. De silencios é insinuaciones está hecho, desde Maeterlinck, el ambiente dramático. El crítico de *La Nación* denuncia la “inquietante superabundancia“ y “la desoladora mediocridad“ de la producción dramática argentina, condena á los “frangolladores literarios“ que la convierten en profesión lucrativa.

Porque el teatro argentino prefiere la realidad extranjera á la vida nacional es ineficaz su esfuerzo presente. Ni refleja costumbres ni las depura. En él descubrimos el penoso divorcio de la realidad y de la escena, la esterilidad de las más simpáticas tentativas. Renuncian voluntariamente los autores á la clásica función de su arte eminente; reducir á escenas culminantes la acción que la vida dispersa, crear personajes inmortales — Alcestes, Solness, Cándida, Horatio — en que se juntan caracteres humanos y rasgos castizos; describir los matices que agrega un medio enérgico á sentimientos universales. Amenaza una inmediata caducidad á tantos

esfuerzos sin base profunda en la actualidad ni en la historia. Ha notado Echagüe, con gran perspicacia, el desequilibrio entre las pasiones argentinas y su reflejo teatral franco-platense o italo-platense, inadecuado en la inspiración y en la manera. Ya adivina conflictos religiosos donde sólo existe una paz tolerante é indiferente á los cultos, ya escoge el adulterio "como tema predilecto de sus lucubraciones". Y el hogar nacional es puro, simple; fuerte y prolífica la familia, la firme "célula social" á que confiaba la sabiduría de Le Pay la vitalidad y el progreso de las sociedades. "El mal sólo tiene entre nosotros—apunta Echagüe—un carácter esporádico". Recuerda el elogio de Jules Huret (y de Clemenceau, agregáramos) "á lo incontaminado" de las costumbres privadas, á la robusta salud moral de generaciones sin delicuescencia ni fatigado escepticismo. En tanto aparece en el teatro que aspira á reflejar "el ambiente moral", "la calumniosa mentira del adulterio".

No siempre se aleja de lo genuino y nacional este arte sin larga historia. Presenta tipos criollos, la familia exasperada del gaucho malo al margen de convenciones y códigos estrechos ó egregias figuras virreinales. En una sociedad que el materialismo circunda, "los desequilibrios y los trastornos que el afán de figuración y, como consecuencia, el ansia de riqueza, llevan á los hogares", son ya motivos de interesantes comedias locales. Vuelven al tablado la pampa heroica y lírica y la melancolía del payador. No traeré á estas páginas la audacia de afirmaciones augurales sobre el teatro argentino de pasado mañana. Vendrá, quizás, después de la inicial dis-



persión, la escuela de rumbo propio. Llevarán futuros dramaturgos á su obra intensa los problemas de la triunfante democracia, el conflicto probable del pasado y de la vida novísima, el choque del inmigrante voraz y del criollo romántico, la querella interior de civilizaciones contradictorias y credos diversos en el alma de generaciones sin armonía. Acaso veremos en rudos dramas populares la evocación de viejas razas aletargadas, un tumulto de instintos y prodigios como en la gran tragedia dannunziana. Estudiando otros la presión difusa de la opinión en las democracias y la tiranía de la multitud, opondrán al medio uniformador la soledad ibseniana de los hombres ásperos. Podrá tentar á espíritus irreverentes la alta comedia aristofanesca y escucharemos entonces á demagogos nebulosos hijos del Caos, á "pontífices de archisutiles tonterías", que el pueblo admira y desdeña los patriocios. El progreso de advenedizos enriquecidos en una república que define sus tradiciones producirá seguramente comedias en que se agite en frenesí vanidoso, no "el burgués gentilhomme" de Molière, sino el extranjero adinerado que imita á una casta orgullosa de su arcaísmo. Ha notado Bergson que la sustitución de lo vivo por lo mecánico, la distracción del cuerpo y del espíritu, la rigidez exterior de los inadaptados, engendra una risa vengadora y saludable. En la apresurada ascensión social de gentes nuevas hallará el teatro argentino un inagotable venero de comodidad. Antes que el drama psicológico, triunfará probablemente un arte como el de Mirbeau ó de Fabre, que pinta la fascinación del oro en sociedades de intensa creación industrial.



¿Será inmoral este animado trasunto de pasiones regionales ó se inclinará ante los preceptos de una ética infalible? Ha planteado Echagüe con admirable precisión los términos del perdurable conflicto entre la virtud "estática y pasiva" y la pasión "dinámica y activa", entre la moral que persigue el equilibrio y la euritmia del alma y los rudos instintos que disocian el yo lamentable y traen á la vida interior el dolor y la catástrofe. No cree en un teatro verdadero que mutile la realidad humana é ignore la fuerza mefistofélica del mal. Pero tampoco prohija el impasible drama amoral. Su doctrina es pragmática: examina las condiciones de la escena castiza en relación con el vigor moral de la raza argentina. "El arte de un pueblo joven que á la vez crea y transforma un mundo nuevo debe, en mi opinión—piensa el crítico—retemplarse en el equilibrio y en el bien". A la sociabilidad que se define convienen robustos principios, una "reconfortante levadura moral". En vez de extraviarse en laberintos de sutileza y discutir la excelencia del arte puro y del arte por el arte ó desdeñar al filisteo dispuesto, en su ingenuo provincialismo, á admirar el triunfo infalible del bien; Echagüe adecua la escena futura á las necesidades incontrastables de la nacionalidad en formación. Será también aquélla, diremos recordando una antigua fórmula, *ancilla Civitatis*. Por esta altísima razón le son antipáticos "los cultores del instinto", los egoístas desenfrenados que caen "en la soledad y en la miseria moral", cuantos destruyen con intrusa pasión la incipiente solidaridad de una república turbada por recuerdos de anarquía. "Un teatro optimista y sano que nos dé razo-

nes de creer, de luchar y de esperar, no un teatro disolvente y sombrío que nos empuje prematuramente al desencanto", pide el autor en su bella conferencia sobre "la moral en el teatro".

Del ambiente surge espontáneamente un arte de rotundas afirmaciones. Imitando, importando, desdénando la inmediata observación, incurren los dramaturgos en errores de perspectiva social. Conquistarán pronto una agresiva libertad, comprenderán que sólo por lo nacional se llega á lo universal. No anticipemos la artística perfección de razas que han sometido la vida á centenarias presiones; desconfiemos delafiligranado bizantinismo extraño á nuestra romántica facilidad. En nuestra actitud espiritual se confunde la autonomía con la salud y la fuerza; una exuberancia de *Sturm und Drang* que no llega sino dolor á la apolínea serenidad. La piqueta del tiempo ha respetado ya solitarias columnas, como el Facundo de Sarmiento, profundo como la tradición, grave como el íntimo legado de los muertos. En la herencia poética de Rubén Darío preferimos muchos á las admirables "prosas" á la manera de Gautier ó de Verlaine las rimas de su más hondo dolor en que agrega un lamento personal á la eterna tristeza del hombre. Cuando se haya olvidado los dones líricos de Lugones quedará incólume su Sarmiento de bronce, y en la más severa de las antologías, páginas del *Imperio jesuítico* y de la *Guerra Gaucha*. Es el desquite de una Némesis vigilante que castiga nuestra nómade curiosidad imponiendo prematura muerte á nuestros ensayos.

De la guerra apocalíptica en que perece la edad

de la injusticia armada y de los imperios solemnes nos llegan claras sugerencias de nacionalismo. Todas las Internacionales mueren, todos los esfuerzos para levantar sobre los erizados términos de los pueblos enemigos, una ciudad ideal y fraternal. En vano debilitamos la fibra profunda que nos transmitieron abuelos remotos: sobre las apariencias de un cosmopolitismo de convención revive el seguro genio de la raza. Wundt acaba de señalar en el mismo esfuerzo de la razón universal tenaces variedades nacionales, filosofías semejantes de Alemania, de Inglaterra, de Francia. Y hasta en las formas cardinales de la más sublime angustia humana, en el dolor del Fausto, de Hamlet y de Pascal, nos parece descubrir inconfundibles rasgos de tres pueblos singulares: el panteísmo desencantado, el sarcasmo transcendental, la lucidez que centuplica y dignifica el mal de la duda.

El autor sutil de estas crónicas nos dice su pasión nacional, su noble inquietud en presencia de un teatro descastado. Continúe Echagüe el benévolo Jean Paul que castiga sonriendo, según el precepto latino—en su amable vagar nocturno, inspirando á urgentes ambiciones el respeto de eternas reglas. Conviene á sociedades que prosperan hasta la embriaguez la Norma y la Medida como divinidades tutelares. La vida intemperante necesita de moldes armoniosos: el crítico limita la abundancia, corrige la facundia, recuerda á exorbitantes vanidades que el yo en cuyos avatares meditara un Pascal doliente, es odioso. Cuantos en América, por simpatía y razón, admiramos el progreso argentino y vemos en su prodigiosa exaltación el anticipado paradigma de

nuestra propia grandeza, amamos la obra de escritores, como Echagüe, que aspiran á pulir el bloque formidable y á conciliar la fuerza y la gracia, el sentido de la tierra y el mensaje de las estrellas divinas en la marcha imperiosa de la gallarda democracia platense.

FRANCISCO GARCÍA CALDERÓN.

París, 1917.

## “LA MONTAÑA DE LAS BRUJAS”

14 Septiembre 1912.

El señor Julio Sánchez Gardel autor de varias obras sobresalientes por el colorido, la vivacidad y la suave poesía de sus cuadros, ha querido esta vez embocar la trompa trágica. Francamente: preferimos los amables sonos de su flauta serrana...

En el drama de tres actos *La Montaña de las Brujas*, que estrenó anoche en el Nuevo la compañía de don Pablo Podestá, el señor Sánchez Gardel ha mezclado laboriosamente una historia de amor con una historia de aparecidos. No ha conseguido refundirlas, sino más bien enredarlas. De ahí que la obra deje en el espíritu una impresión difusa y embrollada.

Veamos, desde luego, en síntesis, la historia de amor. Tres hombres, tres tipos selváticos de la montaña andina—entre cuyas anfrac-

tuosidades se desenvuelve la acción—, aman á una misma mujer. Dos de ellos son hermanos: León y Daniel. El tercero es un trovador errático y cerril, especie de Yago catamarqueño que, falto de fuerza y de coraje para luchar con sus rivales frente á frente, los combate por la delación y la insidia. (Hemos recordado á Yago. En efecto, el hipócrita de *La montaña de las Brujas* se parece al hipócrita de *Otello*, del mismo modo que una lagartija se parece á un caimán.)

Daniel posee, según aseguran los personajes del drama, un terrible y misterioso poder de fascinación. A decir verdad, la concurrencia se percató mediocrementemente anoche de la influencia subyugante de este agreste dominador. La plácida cara del señor Escarcela, encargado de personificarlo, no pareció irradiar en ningún momento los hipnóticos efluvios atribuidos á Daniel. A vuelta de diversos choques entre los hermanos rivales (en uno de cuyos trances sale á relucir el cuchillo, sin graves consecuencias por suerte), Daniel, que parece no confiar demasiado en sus cualidades de fascinador, hace tragar un bebedizo á Inda, la mujer codiciada, y la seduce.

En el último acto, Daniel, empujado por su propio padre, don Tadeo, que lo ayudó ya á apoderarse de Inda, durante el episodio del brebaje, se escapa llevándose á Inda para



substraerse á la venganza de León. Pero, ¿por qué interviene don Tadeo en ese asunto, asumiendo con tanto desembarazo el papel de proxeneta de su hijo? Es lo que sabremos recordando la segunda historia que contiene el drama.

Hace veinte años—y de esto nos enteramos por referencias que el autor ha reservado para el final—, don Tadeo, el padre de Daniel y León, asesinó á un hombre, despeñándolo desde lo alto de una cumbre, por sospecharlo cómplice de adulterio con su mujer. La misma mujer pereció también entonces sacrificada á los celos de don Tadeo, quien creyendo que León no es su hijo, sino el hijo del pecado de su esposa, guarda por él un odio imperecedero. Si facilita los amores de Daniel con Inda, es por odio á León. Por odio á León también obliga á la pareja de amantes á fugarse. Y su odio implacable estalla al último, cuando le refiere al detestado hijo dudoso la traición de su propia madre y el castigo que le infligió. León, ciego de rabia, salta al cuello de su padre y lo estrangula. La terrible crisis que la revelación provoca en su alma lo enloquece, y de pie sobre el mismo peñasco á cuyo pie yace el cadáver paternal, delira creyéndose el cóndor vengador de cierto cuento que ha poco se refiriera en su presencia. Esta historia está cruzada de otras historias de fantasmas. Es, sobre

todo, el fantasma de la madre de León el que, según dicen, se aparece á cada momento por aquellos riscos y quebradas.

Como se ve, la fábula es complicada, artificiosa y oscura. El señor Sánchez Gardel se ha propuesto, á lo que parece, pintar las costumbres de los montañeses, estudiar sus pasiones rudimentarias y bravías, mostrar sus supersticiones y hacer pasar un soplo escalofriante de misterio por su drama... Son para él muchas y muy graves empresas. El resultado de la tentativa ha sido una obra ingenua y violenta, pintoresca y caricatural, enmarañada y lúgubre. Por sobre todo esto, la nota de color, el detalle poético, el dibujo de tipos, la pincelada evocadora se imponen, siendo lo más espontáneo y tal vez lo único natural que hay en la pieza.

Tales pormenores nos recuerdan las verdaderas cualidades de autor escénico que posee el señor Sánchez Gardel.

Caído el telón, nos vamos recordando *Las campanas, Después de misa, Noche de luna...* Esto es, la ráfaga de aire puro y refrescante tras la pesadilla.

¿Por qué habrá olvidado el señor Sánchez Gardel la sabia máxima que dice: *Ne forçons pas notre talent?*

## “LO QUE SE LLEVAN LAS HORAS”

*19 Octubre 1912.*

La comedia así titulada, que estrenó anoche en el Nacional de la calle Corrientes la compañía Gámez, es una obra bien pensada y bien escrita. Aunque se disienta con las ideas del autor, debe reconocerse que éste ha hecho un trabajo de factura noble y concepto sutil.

Lo que se llevan las horas viene á ser el minuto de felicidad—amor, gloria, fortuna—que nos ofrece la vida en su incesante rotación. Hay que asir esa felicidad al paso. Hay que gustarla voluptuosamente en el momento preciso en que se pone á nuestro alcance, porque si la dejamos escapar no vuelve, ó si vuelve no nos trae ya los mismos elementos de dicha que pudo brindarnos al cruzar. Las horas que se llevaron el fruto en sazón nos lo devuelven marchito. Gustémoslo tardíamente

y comprobaremos que no sabe ya sino á ceniza...

Tal le ocurre á Manuel, el protagonista de la comedia del Sr. Sassone. Amó á una mujer y fué amado por ella. Pudo ser feliz con este amor. Mas para disfrutarlo era preciso que traicionase á su mejor amigo, el marido de su amada, y prefirió sacrificar su amor á su propia rectitud moral. Cuando, después de muerto el marido, la amada le vuelve tres años más tarde, Manuel se hastía pronto de ella. Entonces lamenta no haber saboreado en su hora el fruto maduro que la vida le ofreciera. Hay que atrapar sin escrúpulos la felicidad que pasa.

No es, por cierto, la filosofía utilitaria y egoísta que defiende el razonador de la obra, lo que más vale en ésta. Lo de "vivir su vida" va pasando de moda. Bastante lo han explotado en la novela y en el teatro los lectores sin crítica de Nietzsche y los admiradores al tanteo de Ibsen. Los desplantes "amorales" no asombran ni convencen á nadie ya. Se vuelve á lo antiguo. Y lo antiguo es la bondad, el sacrificio, el respeto por el dolor, por el bien ajenos; todos los principios de la moral que gobierna al mundo desde hace diez y nueve siglos.

Felizmente, malgrado las declamaciones que, aspirando á paradoja, no pasan de "bouades" del amigo de Manuel, éste mantiene su

conducta dentro de los preceptos tradicionales, y su sacrificio razonado es la nota más simpática que hay en la comedia, por lo mismo que es la más generosa. Generosidad y nobleza no son palabras vanas, aunque otra cosa pretenda el fracasado que nos muestra el Sr. Sassone, y que concluye como todos los egoístas y como todos los cultores del instinto: en la soledad y en la miseria moral.

Por lo demás, tal vez no sean precisamente las horas las que se llevan la dicha de Manuel. Las horas, al contrario, hacen perdurar durante tres años su quimera. ¿No será más bien su frivolidad, que lo arrastra á malgastar la frescura de sus sentimientos en veinte amores pasajeros y triviales? ¿No será que su personalidad se dispersa, se disgrega y se disipa, en vez de concentrarse en el culto del recuerdo, tornándolo inapto para sentir como antes? ¿No será su carácter voluble más bien que "las horas" la causa verdadera de su decepción final?

Pero, repetimos que no es la filosofía de *Lo que se llevan las horas* lo que más nos interesa en ella. Una explícita y terminante defensa del adulterio "por derecho á la propia felicidad", no contará jamás con nuestros sufragios, mucho menos á la hora misma en que se anatematiza sin misericordia al teatro francés porque explota con harta indulgencia esta veta...

Lo que en la producción que nos ocupa celebramos es la factura suelta, que, aun sin sujetarse á moldes rígidos, conserva equilibrio y armonía suficiente para contener la emoción que el autor ha puesto en sus escenas. Es la prosa limpia, castiza, condimentada con su grano de poesía, en que están escritos los diálogos. Es, en fin, la sensación de plenitud intrínseca que da la obra, porque tiene un concepto central, una consistencia medular de que carecen por lo común las producciones locales.

Por todo ello la producción del Sr. Sassone merece los aplausos que se le tributaron anoche. Nos encontramos en presencia de un trabajo serio, jugoso y atrevido, así por su desdén de los moldes clásicos, como por su tendencia conceptual.

*Lo que se llevan las horas* fué puesta en escena con rara propiedad. Disciplina y conciencia interpretativa, decorado lujoso, muebles, indumentaria, proporción en el conjunto y meticulosidad en los detalles de la escena, todo acusó un ajuste al cual estamos poco acostumbrados y debe por lo mismo ser señalado con elogio.

La señora Gámez puso vehemencia y pasión en su papel; el Sr. Ducasse puso medida en el suyo. Ambos actuaron con sostenido brillo. El Sr. Rosich defendió valientemente

el tipo del pintor bohemio que ensaya paradojas impresionantes en lenguaje lírico-lunfardo. Y los demás actores contribuyeron al éxito, sobre todo los que interpretaron los tipos caricaturales, un poco artificiosamente embutidos en el segundo acto.





## “EL CABALLERO DEL YUNQUE”

*2 Noviembre 1912.*

Pomposo é inadecuado nos parece el título con que D. Miguel Roquendo ha denominado el drama que estrenó anoche en el Nacional de la calle Corrientes la compañía Gámez. ¡El caballero del yunque! Hay sugerencias de fuerza y de brega en ese nombre, cuya fonética resonante y cuyo emblemático sentido se dirían el apodo y la divisa de algún moderno paladín templado á fuego.

Nada de tal tiene el protagonista del drama del Sr. Roquendo. José Pablo, “el Vulcano” de las fraguas entre las que la acción se desarrolla, es un espíritu apocado que se aflige y desespera como un niño bajo los golpes de la adversidad, y sucumbe sin haber ensayado ningún gesto viril para sobreponerse á ella. La sola reacción que experimenta al verse burlado, robado, deshonorado, herido en sus

más íntimos sentimientos de veneración á la memoria paternal, es el estéril impulso de venganza de todos los vencidos. Se espera por momentos verlo erguirse varonilmente frente al hombre que ha traído la vergüenza y la ruina á su existencia; desenmascararlo, castigarlo, entregarlo al presidio, y aplicarse luego á reconstruir su propia vida sobre los escombros del bien perdido, con aquellas ásperas manos que saben modelar el hierro. Estímulos no le hubieran faltado en esta empresa. La mujer que adoró siempre le ofrece su amor; un buen amigo, su apoyo material. Mas el caballero del yunque está casi demente. Los contrastes han anonadado su hercúlea juventud. Es que aquel recio forjador de acero tenía el alma de manteca... El drama del Sr. Roquendo envuelve un pesimismo acerbo y doloroso. El bien aparece en él acechado, perseguido, acorralado por el mal, y apenas si (en cierta escena donde se reedita el famoso *¡Tue-la!* de Dumas hijo), un martillazo vengador, que nada repara, viene á aplastar tardíamente uno de los "escorpiones" cuyas corrosivas ponzoñas son como el principio destructor que triunfa en la obra. No abogamos porque una pieza de teatro resulte una lección de catecismo. Pero pensamos que puesto que en la vida real el bien existe y es fecundo, no debe el dramaturgo—siquiera por respeto á la ver-

dad—presentarlo en la escena como estéril é impotente.

Y es esto lo que en *El caballero del yunque* ocurre. Contemplamos allí dos familias dignas de respeto, de simpatía, hasta de admiración. Aventureros sin conciencia les han estafado en otro tiempo los bienes de fortuna que poseían, abusando de su credulidad que, á fuerza de excesiva, parece inverosímil. (Se trata—digámoslo de paso para señalar lo inocente del recurso—de unos vagos extranjeros á quienes las familias mencionadas les habían confiado todo su peculio, sin conocerlos casi, para que mostraran, en sociedad con ellas, un negocio importante. El negocio importante consistía en hacer construir en Inglaterra una flotilla de embarcaciones con destino á... traer naranjas del Paraguay.) Reducidas á la miseria, una y otra familia se han puesto á luchar bravamente con la pobreza. Trabajan las muchachas con verdadero heroísmo para ganar el sustento. Pero he aquí que un "souteneur" acaba de empujarlas á la disolución y la ruina, seduciendo á una de las niñas, ensayando hacer lo mismo con otra, facilitando los empeños de uno de sus acólitos por pervertir á la tercera; robando, perturbando, desquiciando ambos hogares

El hambre, la deshonra y la muerte, no dejan piedra sobre piedra en las casas aquellas.

El mal pasa como implacable viento de exterminio sobre la bondad, sobre el trabajo, sobre la virtud, sobre la valentía con que los míseros personajes del drama se defendían contra el infortunio. Y ni una luz de consuelo y de esperanza se ve brillar sobre el montón de escombros cuando el telón descende. Se sale del teatro con la boca "llena de ceniza", según la fuerte expresión bíblica. Y el espectador va preguntándose si es sano, si es necesario, si es lícito que un arte cuya fuerza de sugestión sobre la multitud es tan grande, abuse hasta tal punto de los colores sombríos en la pintura de la vida. El mal existe, ciertamente; pero ¿no existe y no triunfa asimismo el bien? Sin duda la adversidad se encarniza á veces con los humanos; sin duda los réprobos suelen aniquilar á los justos; sin duda la abnegación, la probidad, el sacrificio no alcanzan siempre su recompensa bajo el sol; pero ¿no es mejor que el arte nos enseñe á amar la vida, á tener fé, á creer en la bondad, en la generosidad y en la belleza?

Fué sobre todo porque el drama del señor Roquendo dejó en el espíritu del público una acre impresión de recargado pesimismo, por lo que las situaciones violentas que en la pieza abundan no lo conmovieron. Aquello sonaba á falso, particularmente en el cuarto acto, donde la acción se complica con antiguas his-

torias evocadas á último momento, como para acentuar la persistente nota desolada que concluye por prestar á la obra sugerencias de pesadilla. Y fué también porque se perciben demasiado en ésta los "trucs" con que el autor ha buscado efectos: los recursos declamatorios, la falsa paesía, el interminable é incongruente apólogo del tercer acto, los socorridos cánticos de los herreros en el interior, que acaban por parecer insoportables con su ritmo de melopeya funeraria... Cualesquiera que sean los defectos de *El caballero del yunque*, no puede dejarse de reconocer, sin embargo, que los diálogos están escritos en correcta prosa; que el autor es hombre ducho en el manejo de la mecánica teatral y que su obra contiene, por lo menos, un tipo observado con agudeza y dibujado con relieve: el del "souteneur", que fué notablemente interpretado por el señor Ducasse.





## ‘LUZ DE SOMBRA’

Un éxito tan franco cuanto merecido alcanzó anoche en el Nacional de la calle Corrientes don Arturo Giménez Pastor, con su nuevo drama en dos actos *Luz de sombra*, estrenado por la compañía de don G. Podestá.

Adáptase en verdad al asunto el título paradójal que el autor ha elegido para su obra. Luz de sombra resulta en efecto el resplandor un tanto lúgubre que brilla al final del drama y que viene á determinar su desenlace: luz brotada de la penumbra misma que envuelve y extravía la mente del protagonista.

Conrado es un viudo que vive con su hija Ofelia y su hermana Severa. No ha podido consolarse de la pérdida de su esposa, á quien adoraba, y el dolor de esta separación mortal ha concluído por desequilibrar su mente. Se figura que exaltando sus deseos hasta el paroxismo, concentrando su voluntad hasta la exacerbación, conseguirá un día hacer que la

imagen materializada de su mujer se le aparece. La voluntad y el deseo son fuerzas morales que pueden proyectarse fuera de nuestro ser como útiles y potentes efluvios, para penetrar en el misterio. ¿Por qué no tendrían esas fuerzas la virtud de provocar la reencarnación de la muerta? Conrado pasa, pues, su existencia invocando y evocando la sombra de su esposa. Sus nervios exasperados lo predisponen á las alucinaciones. Y él mismo llega á encarar la posibilidad de una alucinación como supremo consuelo.

He aquí que las alucinaciones se producen. La primera vez Conrado cree ver durante una crisis, viva, avanzando hacia él, á su mujer que sale del cuarto donde muriera y que desde aquella fecha se conserva cerrado como un santuario. La que él toma por su mujer es su hija Ofelia, cuyo parecido con la madre determina el error del pobre enfermo. Una segunda alucinación más grave que la primera, no tarda en producirse. Ofelia está de novia. Su prometido oficial, Gilberto, ha venido con su padre á pedirla en matrimonio. El padre de Gilberto (que también se parece extraordinariamente á su hijo), ha tenido en otro tiempo amores con la muerta esposa de Conrado y hasta hay indicios de que ésta se suicidó á consecuencia de tales relaciones. Conrado ignora la historia, mas Severa, su hermana, la

conoce y se opone imperiosamente á la boda de Ofelia con Gilberto.

¿Por qué? pregunta Conrado. Las respuestas vagas y evasivas de Severa no lo satisfacen. Y la terrible duda nace en su alma... Para calmar las congojas que lo atenacean entra á evocar una vez más la imagen de su esposa en el cuarto mismo donde falleció. Al salir se encuentra con Gilberto y Ofelia que se juran amor antes de separarse. Es de noche. La media luz circundante, el parecido de los dos jóvenes con sus padres respectivos, el estado de excitación en que Conrado se encuentra, determinan otra vez la alucinación en él. En Gilberto cree ver el triste desequilibrado al padre de éste; en Ofelia cree ver á su mujer... De las sombras de su cerebro ha brotado un rayo de luz. Salta ululando como una bestia salvaje sobre la pareja, ase de cuello á Gilberto y lo estrangula. ¡Ahora á tí!, aulla dirigiéndose á Ofelia. Pero el padre de Gilberto acude, y Conrado se da cuenta de su trágico error. Sobre este cuadro lleno de emoción—casi de angustia—desciende el telón.

Un soplo de fatalidad y de misterio pasa por las escenas de la pieza que nos ocupa.

Una tragedia hubiera producido el autor con *Luz de sombra*, si en vez de escribir un drama rápido, directo, en extremo esquemático, como el que se nos dió á conocer anoche,

hubiera tratado más á fondo sus situaciones, apurando los análisis, intensificando los conflictos y desdoblado la acción proporcionalmente á la importancia virtual del argumento. Por falta de amplitud, así en la contextura como en la concepción de su obra, no ha llegado á darnos el señor Giménez Pastor la tragedia de verdad que el teatro nacional está esperando todavía; ya que sólo por inocente complacencia puede acordárseles el título de tal á los frenéticos dramones laboriosamente urdidos, con pugilatos y cuentos de nodriza, que ciertos autores locales nos sirven de tiempo en tiempo bajo la advocación de Sófocles.

Pero si el señor Giménez Pastor no ha escrito—ni probablemente querido escribir—una tragedia, ha compuesto, en cambio, un buen drama. ¿Sin defectos? No, por cierto. Hemos señalado, al comenzar, lo escueto de la obra. Podríamos agregar que el tema de la misma no nos parece extremadamente original, habiendo sido tratado en cuentos y novelas por Hennique, por Bourget, por Barbey d'Aurevilly.

Podríamos hacer notar también que los dos grandes efectos de la pieza nacen de la repetición de un mismo recurso, cuya segunda edición resulta pasablemente artificiosa: la insólita aparición de un personaje encerrado como

por casualidad en la habitación de la muerta... Todo ello es "peccata minuta" y no amengua gran cosa el positivo mérito del drama. La obra es escueta; pero el autor habría podido denominarla con propiedad "boceto de tragedia", lo cual exalta y ennoblece merecidamente su calidad artística. El argumento no es nuevo; pero el autor ha sabido renovarlo imprimiéndole el sello de su sensibilidad y de su espíritu. El recurso de la cámara mortuoria es convencional; pero el autor necesita y tiene derecho á echar mano de una que otra convención en el desarrollo de su intriga. Que tales reparos no nos impidan reconocer en *Luz de sombra* una de las producciones sobresalientes del teatro nacional; un drama fuerte, por la idea que lo informa, fuerte por la cualidad superior de las emociones que provoca, fuerte por la atmósfera moral donde surgen y evolucionan los conflictos que le sirven de resorte, fuerte, en fin, por el estilo sobrio, nervioso y colorido en que los diálogos están escritos.

Casi todos los intérpretes sabían mal sus papeles, lo que dió lugar á tartamudeos que redundaron en perjuicio de la ilusión escénica, malograda por las voces del apuntador repercutiendo en la platea. Debemos exceptuar de esta censura al señor Rossich, quien suplió las fallas de su memoria poniendo en el desempeño del papel de Conrado un vigor dra-



mático excepcional. Los dos finales del acto exigen de él una ruda labor. El señor Rossich la realizó con eficacia, alcanzando efectos que llegaron por instantes á la nota patética, como cuadraba á las violentas situaciones que le tocó reproducir.

Las señoras Blanca Podestá, Blanca Vidal y los señores Gómez y Ducasse, trabajaron con cierta inseguridad, pero con evidente empeño por conquistar para la obra el éxito, que por lo demás el público le acordó espontánea y calurosamente.

Fué necesario levantar repetidas veces el telón, para que el autor y los actores salieran á recibir los ruidosos é insistentes aplausos, entre los cuales acabó la representación.

## “LA CONQUISTA”

Ha sido un éxito franco y merecido. En momentos en que un socialismo y una anarquía de proclama populachera y una observación de la vida atacada á la vez de miopía y estrabismo, pasan como una ráfaga dañina sobre la escena nacional, es satisfactorio comprobar el triunfo de una producción sana, sencilla, escrita en buena prosa é inspirada directamente en el ambiente y las costumbres argentinas. En la comedia *La conquista*, que estrenó anoche en el Victoria la compañía Balaguer, el doctor César Iglesias Paz, conocido ya del público como autor dramático, por su bien pensado drama *Más que la ciencia*, ha desenvuelto la siguiente idea. La verdadera conquista del hombre debe la mujer hacerla, no antes, sino después de la ceremonia nupcial. El bello sexo aplica todo su poder de seducción á ganar el novio, mas no á retener el marido, error cuyas consecuencias suelen ser funes-

tas para la paz y la dicha conyugales. Una vez casada, la mujer, creyéndose llegada al término de su misión de gracia y de belleza, por haber realizado su gran aspiración, el matrimonio, se abandona física ó espiritualmente. Ahora bien, acaece con este como con todos los bienes de la vida: es más difícil guardarlo que adquirirlo. Si la mujer pierde con frecuencia el suyo, es porque, abdicando el encanto femenino, que es su fuerza, ha renunciado de hecho á conservarlo. La idea no es nueva, pero es justa, y deriva de una observación clarividente. Interesa, no sólo por la verdad que lleva en sí, sino también porque roza á la pasada una cuestión palpitante: la educación de la mujer.

Los viajeros que nos han visitado en los últimos tiempos, han estado contestes en desaprobar la manera cómo se prepara á la *jeune fille* argentina para la lucha por la vida. Tildan esa preparación de superficial y de incompleta. Dicen que nuestras jóvenes son educadas en la inteligencia de que "su carrera única es el matrimonio", según cierta expresión vulgar, lo cual tiene el inconveniente de lanzarlas desde temprano en una especie de desenfrenada *stteple chasse* al marido, á trueque de tornarlas inaptas para el posible celibato y de paralizar los impulsos que podrían estimular en ellas el crecimiento de la personalidad,

una vez alcanzado su ideal supremo: el casamiento. El concepto central de la obra del señor Iglesias Paz, involucra tal cuestión y el espíritu del público la evoca por encadenamiento reflexivo de efecto á causa. Mas el autor no se detiene á resolverla, ni siquiera á examinarla. Pasa de largo sin ahondar en esta veta, que, sin embargo, era la buena... Hay que deplorarlo.

Esperemos que otro escritor escénico se apodere de ella y la explote. He ahí "un tema" interesante, serio y novedoso, para los que buscan elementos de arte dentro de las características de nuestra vida social. Que el señor Iglesias Paz no haya profundizado este aspecto del asunto, no significa que su comedia resulte malograda. Ya lo dijimos al comenzar: nos encontramos en presencia de un trabajo inteligente y ponderado, que dentro de nuestra producción teatral declamatoria y farragosa se destaca por la naturalidad, la sencillez y la finura. El público del Victoria así lo comprendió y así lo manifestó con sus aplausos.

El argumento de *La conquista* nada tiene de complicado en la intriga ni en los resortes escénicos. Se nos presenta en él un joven matrimonio—María Elena y Ricardo—que, en el momento de comenzar la acción, no vive en completa armonía.

Ricardo empieza á dar muestras de despe-

go por su mujer y por su hogar á los tres meses de casado. María Elena acaba de saber (por el recurso clásico y trivial de la carta sorprendida, en este caso "con la mayor inocencia", según la interesada) que su marido tiene una amante. Esta revelación viene á colmar sus cuitas, pues ella ama ardientemente á Ricardo, no obstante los desvíos de éste. María Elena confía sus penas á su hermano Mario, melancólico é incurable celibatario que cruza la escena agobiado de pesimismo romántico. Mario, que es el personaje razonador de la comedia, convence á su hermana de que ella misma debe ser, en gran parte, la culpable de la deserción de Ricardo. "No has sabido guardar á tu marido—le dice—y has obrado en esto como la mayor parte de nuestras mujeres. Pero no te desesperes. ¡Lucha! Emprende brava y pacientemente la conquista de tu marido. Atráelo de nuevo al hogar á fuerza de dulzura, de bondad, y si es preciso de coquetería."

María Elena sigue al pie de la letra los consejos juiciosos de su hermano, y en el tercer acto la conquista está hecha. Después de haber dado á entender discretamente á Ricardo, sin reproches ni gritos, que conoce sus escapadas extra-conyugales (lo cual, por cierto, ocurre en una excelente escena de suave y penetrante emoción, que pone fin al segundo acto); después de mostrar una tolerancia, una

tenacidad y una mansedumbre realmente seductoras, María Elena consigue reintegrar al hogar al marido pródigo. Y la "conquista" definitiva — esperémoslo — queda consagrada cierta noche lluviosa y fría, en que el nido familiar, blando, tibio, perfumado, invita á lánguidas ensoñaciones á la vera de la esposa solícita y casi maternal...

Otros personajes figuran en la comedia, mas su figuración es episódica. Así los padres de María Elena, que en un momento dado intervienen circunstancial y acaso inútilmente en la acción. El autor se desembaraza de ellos dejándolos entre bambalinas después del segundo acto. Este insólito y expeditivo procedimiento, perturba un poco el equilibrio de la pieza, preciso es decirlo. Pero no hay para qué insistir sobre tal falla. Si conviene ser severos para juzgar la verdad de los sentimientos en toda obra teatral, conviene también acordar al autor una cierta libertad en el manejo de su intriga. No olvidemos que la escena tiene exigencias complicadas y difíciles.

Hay en *La conquista* dos tipos más, dignos de breve comentario. Son Haydée, hermana de María Elena, y Alberto. Fuéronnos presentados como novios en el primer acto y volvemos á encontrarlos ya casados en el segundo. Se diría que, diseñando con rasgos dispersos y rápidos el carácter de Haydée, el Sr. Igle-



sias Paz ha querido acentuar su crítica de la muchacha frívola ¡ay! tan difundida en nuestro medio social. He aquí un boceto afligentemente parecido al original. ¡Cuántas Haydées bonitas, elegantes, aturdidas, superficiales —insoportables— encontramos á cada paso! ¿No habrá un autor nacional, entre los que tienen ojos para ver, que se atreva un día á disecar en la escena ese tipo de la “snobinette” criolla, con ideas cortas y cabellos largos? En cuanto al Alberto de *La conquista*, viene á ser una Haydée traducida al masculino. Interesa, por razones negativas, como aquélla.

Si la comedia de costumbres debe tener por objeto pintar las de una clase social representativa dentro de su propio ambiente, hacer retratos fieles, escrutar sentimientos y observar la vida, el Sr. César Iglesias Paz ha dado al teatro nacional una de las piezas más distinguidas de los últimos tiempos, no obstante lo lento de su acción y lo extenso de sus parlamentos. No ha de faltar quien objete que *La conquista* se parece á *Rosas de otoño*, á *El nido ajeno*, á *L'age difficile...* Ello no disminuye su mérito, porque su mérito consiste, sobre todo, en parecerse al modelo principal que la ha inspirado: nuestro medio, nuestros personajes, nuestras maneras de sentir.

La compañía Balaguer puso en escena con plausible ajuste *La conquista*. La señorita Con-

cepción Catalá demostró una perfecta comprensión del papel de María Elena, al cual supo imprimir, á fuerza de matices, todo el relieve y toda la seducción que convenían. La brillante interpretación de la señorita Catalá no nos sorprendió, pues desde su antigua figuración en el Odeón la sabíamos sobresaliente artista.

La señorita Carmen Catalá, con su gracia picaresca, y la señora Dolores Estrada, con su sobrio juego escénico, contribuyeron á ganar la halagüeña impresión dejada en la asistencia por el cuadro femenino. Entre los hombres hay que mencionar al Sr. Tomer, actor de distinción en las maneras y de eficacia en el recitado, y á los Sres. Aguado y José Balaguer que se desempeñaron con lucimiento.

*Mise en scene* y decoraciones, regulares. La del último acto estuvo lejos de dar la impresión de quietud y de dulzura que el pasaje requería.



## “LA MUERTA DE AQUELLA NOCHE...”

Con este título, que se diría el de uno de esos melancólicos cuentos en verso, que declamados en sociedad conmueven á flor de piel á la concurrencia entre cotillón y cotillón, ha dado á la escena don Roberto Cayol una nueva obra dramática. La estrenó anoche en el Nacional de la calle Corrientes la compañía de don Jerónimo Podestá y fué recibida con aplauso por el público.

La producción del señor Cayol no está en verso, pero algo hay en ella de poético: el estilo. Los personajes de *La muerte de aquella noche...* hablan un lenguaje lírico y precioso que—salvo obscuridades y rebuscamientos—tiene su valor. El autor gusta de proceder por imágenes y por efectos verbales. Uno de los protagonistas del reciente drama dice: “la ambición nos mata y luego la muerte se olvida de enterrarnos”. Y otro (una ex costurera caída

en la abyección): “quisiera atrasar el reloj del tiempo y repetir las horas á capricho”.

No estamos muy seguros, ni de que frases como las citadas sean claras, ni de que acostumbren á usarlas en la vida real las costureras venidas á menos, así tengan ellas “bastante lectura.” En todo caso, son muestras significativas del idioma que hablan los personajes del señor Cayol—ó del que el señor Cayol habla por boca de sus personajes. Pues acaece que estos últimos parecen estar diciendo, no las cosas que corresponderían á su situación y á su carácter, sino las que el autor mismo—que sin duda es poeta—quiere aprovechar la ocasión para decir en público “por interpósita persona.”

La muerte de la noche aquella resultará ser, al final de la pieza, una de las varias costureras seducidas, abandonadas y por último prostituídas, que se nos han mostrado en el teatro nacional estos últimos tiempos. El señor Cayol ha reeditado, sin renovarla, la resobada historia de la modista engañada. Conocemos la fábula por haberla encontrado en folletines innúmeros, aun antes de que los autores nacionales nos la revelasen en la escena. No falta en *La muerte de aquella noche...* ninguno de los elementos que dramaturgos y novelistas vienen usando desde tiempo inmemorial para aderezar el clásico argumento. La

heroína del señor Cayol es, al igual de todas sus antecesoras literarias, una muchacha pobre que debe trabajar para ganarse el pan. Se rebela contra la suerte. Maldice de su destino y de la sociedad en que vive. Sueña con el amor y el lujo. Se escapa con un amante de superior condición, que finge quererla, desdiciendo á un pretendiente pobre que la quiere de veras. El seductor la abandona para casarse con una mujer rica. La seducida rueda entonces por el arroyo y cae en poder de un "souteneur" que la explota y la maltrata. Para que tampoco una moral ejemplarizadora falte en la comedia, el autor nos hace saber que la hermana de la descarriada, que se casó con un hombre de su clase, vive relativamente feliz sin salir de su medio.

Algunas variantes le ha introducido el señor Cayol en el desenlace, á la fábula tradicional. Desde luego, el ambiente, que tiene mucho de exótico y de pegadizo dentro de un cuadro local. En el tercer acto, el seductor, la seducida y el antiguo pretendiente de la costurera, se encuentran en un café nocturno. El seductor, que á consecuencia de su matrimonio es ahora rico, va regularmente á aquel sitio. El que fué pretendiente de la costurera honesta, trabaja de mozo en el establecimiento. En cuanto á la pecadora, se refugia inopinadamente en el mismo, huyendo de una ron-



da policial que la persigue. Diálogo á toda lira entre el seductor y la seducida. Escena entre la pecadora y el mozo del café, su ex-pretendiente. Cuando aquélla implora misericordia, éste la rechaza brutal, y á pesar de sus suplicas, la obliga á salir á la calle, donde la policía está esperándola. Oyése el silbido del "souteneur" que llama á su víctima. La infeliz sucumbe á las emociones, y rueda por el suelo bajo el golpe de un ataque al corazón. Entonces, su enamorado de otro tiempo, después de haber empujado el cuerpo con el pie, se acerca al aparato telefónico y pide, más contrariado que conmovido, comunicación con la asistencia pública. El telón descende.

Hemos dicho que el ambiente de ese pasaje donde aparecen la prostituta de suburbio huyendo de la policía, y el "apache" que gobierna á silbidos á su "gigolette", tiene poco de local. En efecto, aquello evoca escenas de la colina de Montmartre. Evoca también escenas de cierta pieza francesa del repertorio del "Grand Guignol", en la cual se presenta poco más ó menos el mismo incidente. Y si señalamos el exotismo del episodio, así como su semejanza con otro de un drama extranjero, es para insistir sobre un defecto común á casi todo el teatro nacional, que hemos censurado ya y seguiremos censurando: la falta de observación directa. Los autores nacionales

tienen ojos para no ver—por lo menos á su alrededor—, y se dedican con lamentable aplicación á componer sus obras á base exclusiva de reminiscencias literarias. Dos faltas fundamentales encontramos en la comedia del señor Cayol: la vulgaridad del argumento y la inflazón del estilo. No condenamos la falta de originalidad en los temas. Del Eclesiastés aquí, nada nuevo existe bajo el sol. Todas las literaturas viven de préstamos y, por ejemplo, la del Renacimiento no fué sino una renovación de la greco-latina. Se puede imitar. Se puede volver á tratar todos los asuntos. Pero á condición de que el artista los renueve en una cierta proporción, agregándoles los elementos extraídos de su sensibilidad, de su observación, de su inteligencia. Imitar ó recomenzar una obra de arte, no debe ser calcarla. Debe ser amasarla de nuevo, siguiendo si se quiere la línea general de los modelos, pero agregándole la levadura de lo que llamaba Taine “la ecuación personal”. Ahora bien: el señor Cayol, en el caso de *La muerta de aquella noche...* se ha conformado con fidelidad excesiva á modelos subalternos. El estilo... Esta cuestión del estilo en el teatro merece y necesita ser tratada aparte. Hemos de consagrarle en otra ocasión la atención que reclama. Por lo que al caso presente se refiere, ya dijimos al comenzar que el autor prodiga en demasía

el jarabe de sus perífrasis y de sus tropos (los cuales no siempre resultan transparentes, ni elegantes, ni profundos). He aquí otro de los reatos que retardan el perfeccionamiento del teatro nacional: el amor del relumbrón literario, el gusto por el abalorio retórico que recarga y emperifolla la frase, cual si quisiera suplir con falso brillo lo que suele faltarle de solidez en la construcción y de enjundia en el significado.

No nos particularizamos con el señor Cayol al consignar este reproche.

Anotamos una observación de orden general. El señor Cayol es un espíritu distinguido que se abandona un poco á las impulsiones de su temperamento lírico cuando dialoga para la escena, pero que sabe acuñar frases de buena ley. Algunas de ellas advertimos anoche á lo largo de sus escenas. Por lo demás, la obra que nos ocupa se hace acreedora á los aplausos con que fué acogida, por la emoción de tal cual de sus pasajes, por la nobleza de la intención artística y moral en que está inspirada, por la honestidad de recursos con que el autor ha perseguido sus efectos, dirigiéndose casi siempre al espíritu y á la sensibilidad de los oyentes, en vez de dirigirse á los instintos inferiores de los mismos, para arrancar aplausos, como suele ser aquí de práctica; por la piedad para las caídas y los humildes de que

todo el drama está impregnado, en fin, y que se manifiesta hasta en la crueldad del desenlace. No nos sorprenderíamos si quien así procede diera, uno de estos días una obra serena, conmovida y armoniosa á la literatura escénica argentina. En la interpretación de *La muerta de aquella noche...* se distinguió la señora Blanca Podestá, quien comunicó al carácter de la protagonista—dibujado con seguridad y relieve por el autor—una vida y una emoción impresionantes. Raras veces hemos visto trabajar con tanta conciencia y eficacia como anoche á la señora Podestá. Hízose notar con ella el señor Ballerini, sobre todo en la escena final, á cuyo intenso efecto contribuyó no poco. En cuanto al señor Rossich, que desempeñaba un papel episódico, declamatorio y falso, no tuvo ocasión de destacarse. Bien la señora Vidal en subbreve figuración. Apropiada la *mise en scéne*.



## “LA TREPADORA”

De “comedia satírica” califican los programas la obra en tres actos original de don Carlos Schaefer Gallo que estrenó anoche en el Nuevo la compañía de don Pablo Podestá. No sabemos si la clasificación es exacta. En todo caso la pieza está compuesta con elementos de vaudeville y se aproxima antes á la manera de Feydeau y de Bisson que á la de Juvenal.

El autor ha querido hacer, según parece, una comedia de costumbres provincianas que encerrase una doble sátira político-social. Hay sátira, en efecto en su trabajo, pero es una sátira gruesa que se asemeja asaz á la caricatura. Hubiéramos preferido que el señor Schaefer Gallo tratase el asunto con más finura y ligereza de mano. Sus rasgos paródicos aparecen acentuados con exceso; su comicidad directa, que procede por efectos violentos, provoca la carcajada, nunca la sonrisa. Por



contener demasiada burla, *La Trepadora* carece de ironía. Y es éste uno de sus más notorios puntos de contacto con el vaudeville.

Tiene otros además. Así lo convencional y artificioso de la intriga que se pliega á las exigencias cómicas del tema, más bien que á la observación y á la verdad. Se ha hablado de "costumbres provincianas". Lo que de exclusivamente provinciano tienen las costumbres que *La Trepadora* refleja, es bien poco. Las maquinaciones políticas, los trueques de puestos públicos, las rivalidades y las infidencias de los politicastros de aldea, han servido de argumento á la literatura universal, y, con pequeñas variantes, la acción de la comedia del señor Schaefer Gallo se parece á la acción de cien otras, situadas en los países más diversos. No son mucho más característicos los tipos que el autor nos presenta. El de doña Palmira, por ejemplo, se diría cortado sobre medida para la señora Rico. El señor Schaefer Gallo ha sacrificado, al dibujarlo, la verdad local del personaje á la aptitud del intérprete á quien lo destinaba. La señora Rico ha podido reeditarnos así las creaciones que ya le conocíamos, de *Doña Rosario*, de *Las de enfrente* y de otras piezas, pero no ha podido mostrarnos un tipo provinciano bien diferenciado. (Por lo demás, todas las interpretaciones de la señora Rico se asemejan entre sí

con enervante monotonía. Ver á la actriz en uno de sus papeles, es haberla visto en todo su repertorio.) Un solo tipo hay en *La Trepadora* que tenga trasuntos de ambiente provinciano: el de Guachapa. Todos los otros pueden ser tachados de facticios; de "regionales" no muestran más que el rótulo.

La nueva producción del señor Schaefer Gallo ha resultado, pues, interesante, no por lo "regional" ni lo "satírico" de sus escenas, sino, simplemente, porque tiene movimiento y buen humor.

El autor posee innegables cualidades de hombre de teatro; lo hemos dicho ya con ocasión de *La novia de Zupay*. Sabe conducir una intriga con soltura y seguridad; sabe manejar el diálogo con nitidez. Debemos insistir sobre la calidad del diálogo. El señor Schaefer Gallo emplea un verdadero estilo de teatro que puede ser recomendado como ejemplo. Escuetto, pintoresco, expresivo, no exento de gracia ni por momentos de elegancia, hállase libre de esa detestable retórica barata que nuestros autores suelen poner en boca de sus personajes. (En *La Trepadora* hay ciertas "palabras que suenan como puñaladas", pero semejantes metáforas son raras en el idioma casi siempre medido y depurado del autor.) En su anterior comedia el señor Schaefer Gallo acreditó dotes de color, de observación, de sentimien-

to poético, de finura espiritual. Todo ello nos permite confirmar ahora el pronóstico que emitiéramos cuando se verificó el estreno de *La novia de Zupay*; lo que el joven escritor ha producido envuelve buenas realizaciones, y, sobre todo, excelentes promesas. Quien ha compuesto dos obras tan estimables como las que figuran en el haber del señor Schaefer Gallo, se encuentra, sin disputa, bien dotado para cultivar el género teatral.

Satisfactorio es comprobarlo, cuando acaece que la crónica tiene más ocasiones de censurar que de aplaudir, siendo, por desgracia, más, muchos más, los llamados que los elegidos por la vocación del Arte seductor y esquivo. El teatro está ejerciendo una ofuscadora fascinación en nuestro medio intelectual. Lo embriagador y lo inmediato de los triunfos que promete, lo remunerativo de los resultados que el éxito comporta, la facilidad aparente de la composición dramática y el amplio margen que el lenguaje dialogado ofrece á los frangolladores literarios, han determinado en estos últimos tiempos una producción cuya inquietante superabundancia sólo es comparable á su desconsoladora mediocridad.

No nos alarmemos demasiado por ello. Limitémonos á comprobarlo, deplorando el error—ó la improbidad—de los extraviados. Por lo demás, el tiempo seleccionará la cosecha.

El separará implacablemente la parte del rastrojo y la parte del granero...

La compañía Podestá interpretó correctamente *La Trepadora*. Fué aplaudido, en particular, el número musical á cargo de los señores Podestá y de la señorita Conti, que el autor había injertado en la obra. Bien el señor Escarcela.



## “EL DOLOR AJENO”

Así han titulado—no sabemos por qué—los señores Elías Alippe y José de Lara, una comedia en tres actos, que se estrenó anteanoche en el Nuevo. Uno de los autores, el Sr. Alippi, perteneciente á la compañía de D. Pablo Podestá, interpretó un papel importante de su propia obra. El hecho tiene su interés y su mérito dentro de la escena local, donde no abundan los actores-autores. Añadiremos, que el señor Alippi, que tiene ya, como autor, un éxito en su haber, se acreditó, una vez más, en la velada de anteayer, tan bien intencionado comediógrafo cuanto apreciable comediante.

El público recibió con benevolencia *El dolor ajeno*, cuya acción se arrastra un poco á través de escenas largas y superabundantes que le quitan nervio y movimiento. Dejó la pieza en el espíritu de los espectadores, una impresión indefinida y trunca. Es que la co-



media adolece, así en el concepto como en la factura, de los defectos de vaguedad é indecisión. ¿Qué idea han querido sugerirnos los autores con su obra? Se cree y se espera, mientras se la escucha, que ella será la de la redención de una falta de amor por el amor mismo. Se nos prepara para un desenlace de piedad y de perdón regeneradores. Pero he aquí que el telón pone fin al último acto, cayendo sobre una escena de proscripción y desesperanza, para la pecadora arrepentida. Se diría que los autores no se han atrevido á tomar una posición neta en contra ó en favor de su heroína. De ahí que nos retiremos del teatro ignorando si los señores Alippi y Lara se han querido poner, con su trabajo, del lado del fariseísmo mundano que no perdona, ó de lado del Evangelio y de la humanidad que sí perdonan. Acaso no hayan querido ni una ni otra cosa. Acaso ni se hayan percatado siquiera de la existencia del problema moral que contenía virtualmente su argumento. Da derecho á pensar esto último, lo vacilante de la línea que sigue la acción de la comedia, y lo desconcertantemente anodino de su desenlace.

Nos cuenta *El dolor ajeno* la historia de una muchacha que ha "amado equivocadamente", para emplear una curiosa expresión de la obra misma. Esto significa que ha tenido

un amante, á pesar de tener también un novio á quien adora. El novio y la familia de la muchacha se enteran por el amante—un bellaco cualquiera—de la caída. Todo el conflicto de la comedia está aquí. ¿Perdonará el novio? ¿Perdonará la familia? El novio perdona, puesto que ama, lo cual es lógico y humano; la familia, que también amaba, no perdona, lo cual es falso é inhumano. La interesada resuelve no perdonarse tampoco á último momento, mostrando un increíble rigor para consigo misma. Rechaza los brazos que se tienden hacia ella y se va. ¿Adónde? No á la redención, seguramente. Entretanto, los espectadores se preguntan, en cuál de los dos bandos deben alistarse ellos, y en cuál de ambos militan los autores; ¿en el de la desnaturalizada é implacable familia, ó en el del novio que sobrepone su cariño á sus agravios? Misterio...

No nos detendremos á detallar las debilidades técnicas de esta obra. Fuera fácil mostrar las inconsistencias de su claudicante armazón. Preferimos insistir en señalar lo endeble de su concepto, porque este mal es el mal de toda nuestra producción dramática: carece de columna vertebral. Por lo demás, el argumento es viejo. Después de *Les idées de Mme. Aubray* y *Denise*, ha sido bastante traído y llevado en las tablas. Sólo que Augier, Dumas y

sucedáneos, lo han tratado, no al acaso como quien baraja bellotas, sino teniendo en vista y defendiendo netamente un principio definido de moral social.

A pesar de todo, *El dolor ajeno* tiene sus méritos; así, tal escena vivaz y pintoresca, tal diálogo en que se balbucean cosas que podrían ser sutiles, tal pincelada de observación exacta y tal pasaje conmovido. Con más orden en el plan, con más valentía y claridad en el concepto, con más sobriedad y vigor en la ejecución, los señores Alippi y Lara escribirán en el porvenir buenas comedias.

La interpretación fué deficiente. La señorita Pagano no desempeñó un papel ni caracterizó un personaje. Con el oído tendido ansiosamente hacia el apuntador, no pudo sino recitar fonográficamente los parlamentos que subían, del nicho de aquél, repercutían en la boca de la actriz y rebotaban sobre la sala sin fuerza ni expresión, como proyectil imbele. La señorita Elsa Conti haría bien en preocuparse de perder la tonadita suburbana que afea su dicción. El señor Pablo Podestá trabajó en calma. Su parte no contenía ningún pasaje hercúleo-paroxismal.

## “SANTOS VEGA”

La hermosa leyenda del trovador pampeano—símbolo del alma caballeresca, del sentimiento lírico y de la fibra de acero de la raza autóctona—ha tentado á un joven escritor español residente entre nosotros, D. Luis Bayón Herrera, quien bajo el título de *Santos Vega*, la ha llevado al teatro refundiéndola en los tres actos, el prólogo y los cuatro cuadros de una “evocación poética” que nos hizo anoche conocer en el Nuevo la compañía de don Pablo Podestá.

Refundiéndola hemos dicho. En efecto, el Sr. Bayón Herrera no ha hecho sino plasmar en un molde nuevo la tocante historia del payador errático que cruzó la infinitud de la llanura dando al viento sus endechas. Nuestro poeta obligado nos la había referido ya en estrofas que tienen sugerencias y cadencias de arpa eólica:

Yo soy la música vaga  
 que en los confines se escucha,  
 esa armonía que lucha  
 con el silencio, y se apaga;  
 el aire tibio que halaga  
 con su incesante volar,  
 que del ombú, vacilar  
 hace la copa bizarra;  
 y la doliente guitarra  
 que suele hacerte llorar...

¿Es novedoso solamente el molde en que está vaciada la "evocación" del Sr. Bayón Herrera? No. En el poema de Obligado, que ha sido sin disputa la fuente donde ha abrevado su inspiración el autor de la pieza que nos ocupa, Juan sin Ropa, el vencedor de Santos Vega, es un ser indefinido, mezcla de hombre y de demonio, cuya canción

era el grito poderoso  
 del progreso dado al viento,  
 el solemne llamamiento  
 al combate más glorioso.  
 Era, en medio del reposo  
 de la pampa adormecida,  
 la visión ennoblecida  
 del trabajo, antes no honrado:  
 la promesa del arado  
 que abre cauces á la vida...

En el *Santos Vega* del Sr. Bayón Herrera, Juan sin Ropa resulta, al parecer, un emblema humano de estirpe netamente española (su

variante lírica sobre el origen de la guitarra así lo indica) que viene á derrotar al gaucho para conquistar á la civilización su tierra. No señalamos la tipificación—un poco “chauvinista” y en todo caso indiscutible—que el señor Bayón Herrera presta á su Juan sin Ropa, sino para subrayar la restricción del concepto poético que el autor de la pieza estrenada anoche ha introducido en el poema de Obligado. Nuestro poeta deja á Juan sin Ropa en la región de la vaguedad y del misterio. El desconocido que llega á vencer á Santos Vega no tiene nacionalidad, no tiene siquiera forma definitiva de hombre, puesto que al final se trocará en serpiente, que enroscada á un árbol inflamado,

arrojó de la alta copa  
brillante lluvia de escamas...

El Sr. Bayón Herrera ha cambiado todo eso. Por emblemático que haya querido hacer á su Juan sin Ropa, éste resulta un hombre, y un hombre que invocando—así sea indirectamente—su nacionalidad, reivindica para su raza una problemática acción civilizadora en nuestra pampa. Su “evocación” cobra así el estrecho significado de un alegato *pro domo sua*. Y al circunscribirla en este límite, le quita el encanto de leyenda maravillosa, que viene á



ser su misma medula poética, y que Obligado resume en la siguiente estrofa:

Ni aun cenizas en el suelo  
de Santos Vega quedaron,  
y los años dispersaron  
los testigos de aquel duelo;  
pero un viejo y noble abuelo  
así el cuento terminó:  
"Y si cantando murió,  
aquel que vivió cantando,  
fue, decía suspirando,  
porque el diablo lo venció..."

Y nótese que con su modificación el señor Bayón Herrera no sólo ha desvirtuado el valor poemático de la leyenda, sino que acaso haya malogrado también gran parte de su efecto teatral.

Una última escena que hubiera representado la metamorfosis de Juan sin Ropa en diablo, el incendio del ombú, bajo el cual se desarrolló la lid suprema y la ígnea lluvia de escamas que calcinó á Vega mientras entonaba su postrera trova, ¿no habría realzado la obra con la fantástica figuración final que le convenía? En todo caso ella se hubiera conformado á la índole de la tradición oral y del poema escrito mejor que la fácil victoria de ese extranjero de carne y hueso—enigmático, pero no sobrenaturalmente misterioso y potente como el de la leyenda—que en la obra

del Sr. Bayón Herrera vence sin esfuerzo ni aparato al invencible.

Refundición nos parece además la obra que venimos comentando, porque para elaborarla se han utilizado los mismos antiguos elementos del *drama criollo*: las escenas descriptivas del baile campestre, de la yerra, de la payada, de la pelea con la partida... Sin duda la del señor Bayón Herrera es hasta cierto punto una "evocación poética", pero nos parece ante todo una evocación pintoresca. Su misma factura autorizaría á clasificarla así.

La acción que se desarrolla en ella es tan tenue, que cada uno de los tres actos podría ser representado como un cuadro aislado, sin que perdiera mucho en color, en vivacidad, en interés y aun en sentido. ¿Hay poesía en ellos? Sin duda. Hay la poesía exterior y superficial del paisaje, de la escena de costumbres, del ambiente reconstruído con artificio.

La otra, la profunda y dolorosa poesía del gaucho vencido por fuerzas ineluctables (que deben haber tenido para él un poco de la misteriosa y trágica grandeza de la fatalidad antigua) y que muere combatiendo y cantando sus quejumbres sobre la pampa paternal, esa —hay que decirlo—no ha sido renovada ni siquiera enteramente "evocada" por el señor Bayón Herrera. Seamos francos hasta el fin, puesto que el autor es un hombre inteligente

y joven en quien pueden fundarse esperanzas, y al cual la franqueza puede resultarle provechosa: el *Santos Vega* que se representó anoche, deja la impresión de un *pastiche* donde se entremezclan sin cabal discernimiento los elementos psicológicos de Martín Fierro y Santos Vega, con los de Juan Morcira y Hormiga Negra...

Notemos, por otra parte, que la empresa abordada por el autor era seria. Habíanlo precedido en ella Hernández y Obligado. El señor Bayón Herrera no es nativo *de la tierra de Santos Vega* ni estamos muy seguros de que su conocimiento del gaucho y de la Pampa ultrapasase la información bibliográfica.

Su "evocación" debía resultar, pues, una evocación de segunda ó de tercera mano. Comprender y sentir la poesía de una región como para llegar á expresarla, es difícil cosa cuando quien tal intenta no se halla adherido por el nacimiento, por las impresiones infantiles, por la educación, por las influencias ancestrales al suelo que pretende cantar. El señor Bayón Herrera ha tenido que vencer hasta la dificultad de emplear un instrumento verbal bien extraño al suyo, ya que la jerga gauchesca difiere tanto del español puro, como el lenguaje de los campesinos de Pereda, de la prosa de las antologías.

Y tampoco en este punto estamos muy se-

guros de que no haya el joven escritor caído en el remedo...

Graves inconvenientes obstaculizaban, como se ve, el laudable intento del señor Bayón Herrera. Este no se ha dejado arredrar por ellos. Tan entusiasta empeño merecía recompensa. El autor la tuvo anoche en los aplausos que el público tributó repetidamente á su valiente y lucido esfuerzo, y en la insistencia con que al caer el telón lo llamó á escena para manifestarle su simpatía.

*Santos Vega* está escrito en octosilabos copiosos y fáciles, aunque no del vuelo lírico, de la riqueza de color ni la espontaneidad emotiva que corresponderían á la substancia poética elegida. No obstante las reservas hechas, don Luis Bayón Herrera ha realizado un trabajo honrado y noble. Con él conquista un puesto de primer lugar entre los jóvenes que aspiran á levantar el nivel de nuestro teatro, procurando que las tablas sean, no pista de acrobacias ni laboratorio de folletines, sino vehículo de arte superior, que lleve al alma de las muchedumbres un poco de poesía y de belleza.

La compañía Podestá representó y puso apropiadamente en escena la obra citada. Merecen mención especial por su actuación don Pablo Podestá y don Julio Escarcela. Aunque su voz, un tanto destemplada, le ayudase poco,

el primero dijo con ternura y vigor los versos de *Santos Vega*. El segundo desplegó el juego lleno de verdad y de malicia que suele mostrar en los papeles de paisano. En cuanto á la señorita Pagano, á quien no le toca hablar sino en tiradas declamatorias á lo largo de la pieza, trató de suplir con el sentimiento del recitado lo que su órgano vocal no le permite poner de flexibilidad y de dulzura en la dicción. Cooperó con eficacia al éxito del estreno. Buenas decoraciones.

## BENEFICIO Y ESTRENO EN EL NUEVO

La velada que la compañía de don Pablo Podestá dió anoche en el Nuevo á beneficio de la primera actriz señora Blanca Podestá, resultó lucidísima. Un público abundante acudió á ella, y no escatimó sus aplausos, así á la beneficiada como al autor y á los intérpretes de *Las jaulas de oro*, la comedia cuyo estreno habíase reservado para esta oportunidad. No menos celebrada fué la pieza en un acto de don Felipe Sassone, *En acecho*, que puso fin al espectáculo. El señor Sassone había querido, en honor de la señora Podestá, representar él mismo uno de los papeles principales de su propia obra. Lo hizo con desenvoltura y eficacia. De la comedia misma del autor-actor, no nos toca ocuparnos aquí, tratándose de una obra ya conocida y juzgada por nuestro público. Diremos tan sólo que se la volvió á escuchar con vivo agrado. Al final de la representación de *Las jaulas de oro* la concurrencia



llamó repetidas veces á escena al autor y á los actores.

Hubieron palomas y flores para la beneficiada. Se pidió que hablaran el autor de la pieza recién estrenada, la señora Podestá, el señor Pablo Podestá y el señor Arturo Podestá. Los tres primeros accedieron, y el telón puso oportuno término á una especie de torneo parlante, ligeramente ridiculo, en el cual los oradores tartamudearon las conocidas frases de gratitud entrecortadas, de reverencias y de sonrisas que parecían muecas. Nada tan absurdo como esta costumbre de exigir de autores y de actores un pequeño discursito terminal en los estrenos, cuando justamente unos y otros acaban de decir cuanto que decir tenían. Es un defecto de nuestra raza, palabarrera y glotona de frases, sobre el cual hemos de volver en otra oportunidad.

En *Las jaulas de oro*, la comedia de don Roberto Cayol, que se nos dió á conocer anoche, el autor nos ha vuelto á servir la historia del aventurero europeo disfrazado de noble, que se introduce en el seno de una rica familia argentina. No ha mucho el señor Méndez Caldeira nos la refirió también con variantes de desarrollo. El aventurero del señor Cayol es un pseudo-conde español, á quien no mueve el interés, sino el amor. El lo asegura así, por lo menos. El amor no justifica, en todo

caso, la baja superchería del señor conde, y este vulgar impostor que quiere apoderarse, y se apodera, en efecto, por sorpresa y por dolor, del corazón de una muchacha inocente, resulta mil veces más despreciable que aquel que, en la pieza del señor Méndez Caldeira, sólo el dinero perseguía. Es en vano que el señor conde afecte después aires de dignidad y abandone la casa donde se ha introducido fraudulentamente, protestando de su rectitud é invocando "su amor" para disculpar su simulación.

Nosotros no podemos olvidar que abrió el corazón de su mujer con ganzúa, y que en los comienzos del segundo acto hizo una especie de cínica apología del fingimiento y del engaño, mientras contaba á su amigo cómo, siendo un equívoco pobre diablo de sospechosa extracción social, se disfrazó de frac para pasar por gran señor, explotando la vanidad y la estupidez de las familias de este país, que los autores nacionales van á concluir por presentarnos como el Eldorado de todos los aventureros del Universo.

No nos detendremos á señalar todos los ilogismos y las falsedades de la obra del señor Cayol. Diremos solamente que el autor ha escamoteado las dificultades de su argumento, en cuanto se refiere á la psicología de los personajes que trae á la escena. En el primer

acto, Ester no ama al falso conde, y hasta le muestra una cierta antipatía; en el segundo, está casada con él, y lo adora. ¿Cómo así? El cómodo paréntesis de un entreacto evita al señor Cayol la tarea de mostrarnos esta profunda y fundamental evolución de sentimientos. En el primer acto, León, el hermano de Blanca, especie de filósofo irónico y brutal, que maltrata á su madre de palabra como á una mujerzuela, se dice dispuesto á evitar que su hermana caiga entre las garras del aventurero. En el segundo, el temible León aparece sometido á los hechos consumados. ¿Y su energía? ¿Y sus propósitos de defender á Ester? ¿Y sus sospechas sobre la simulación del conde? El entreacto ha cambiado, ó por lo menos anulado todo eso. Todo por el estilo. La comedia del señor Cayol no resiste el análisis.

No negaremos que haya entre nosotros familias como las que el autor de *Las jaulas de oro* nos pinta: el padre, un pazguato; la madre, una casquivana y una necia; la hija, una aturdida; uno de los hijos, un holgazán, un parrandero y un insolente para con sus padres; el otro, un declamador ruidoso, deslenguado é inofensivo.

Hay, sin duda, familias así en Buenos Aires, como las hay en todas las sociedades. Pero, ¿por qué nuestros autores se complacen tanto

en pintar los lados deformes de la Humanidad? El arte, ¿no debiera más bien darnos razones de amar la vida, mostrándonos lo bueno y lo bello que hay en ella?

El lenguaje que hablan los personajes de *Las jaulas de oro*, dista mucho de ser real. Es aquélla una retórica dulzona, que concluye por empalagar. El falso conde, por ejemplo, no se expresa sino en tiradas pomposas. Un modelo en el género es la declaración de amor que le hace á su pretendida en el primer acto. ¿Cuándo se convencerán nuestros autores de que toda esa pirotecnia verbal está fuera de lugar en el escenario, y que el idioma del teatro no es, no debe ser otro que el sencillo, el escueto, el natural de la vida misma?



## “EL GAUCHO JUDÍO”

El drama en tres actos *El gaucho judío*, original de D. Carlos Schaefer Gallo, que estrenó anoche la compañía nacional del Marconi, viene a ser, en último análisis, el antiguo “drama criollo” que refería las aventuras del gaucho errante y perseguido por la autoridad, porque mató un hombre “en buena ley”, según cierta expresión consagrada por el género. Esto, en cuanto se refiere á la fábula, concebida y desarrollada conforme á los modelos que —guardando proporciones— nos atreveríamos á llamar clásicos. Volvemos á encontrar en *El gaucho judío* los episodios que han servido y sirven de invariable marco á todos los dramas criollos: la payada de contrapunto, la pulpería con su pulpero vasco ó napolitano, los bailes campestres, los combates á cuchillo, la melancólica fuga del protagonista que, triunfador de sus perseguidores en valerosa y desigual pelea, debe ganar á pezuña de caballo el refugio



de la pampa, aun á trueque de abandonar á su "prenda" en el desamparo, para poder escapar á las garras de la autoridad lanzada sobre su rastro. Es de observar, á este respecto, la pobreza de inventiva de que dan muestra los autores nacionales, cuantas veces llevan al gaucho á escena.

No lo ven sino á través de las novelas de Eduardo Gutiérrez.

Si en lo relativo á la historia que su drama nos relata, y al medio en que la misma se desenvuelve, el Sr. Schaefer Gallo no ha hecho más que reeditar motivos envejecidos, en lo referente á los resortes morales de la acción debe reconocerse que el autor de *El gaucho judío* pretende introducir con esta obra en la literatura dramática gauchesca algunos elementos psicológicos que se han estudiado poco. Resumamos brevemente el argumento, para determinar mejor cuáles son esos elementos.

Pasa la acción en una provincia del litoral, donde, al parecer, se halla establecida una abundante inmigración judaica. (¿Había inmigración judaica en nuestro país en 1880, época en que el autor ha colocado los hechos de su drama?) Esaú, el protagonista, es un gaucho judío. Lo cual quiere decir que siendo lo primero, por su educación, por sus costumbres, por su tipo físico, es lo segundo por su

filiación, por sus instintos étnicos, por su religión. Justamente la religión viene á resultar la manzana de la discordia que separa á Esaú de los demás paisanos. Enamorado de una cristiana, se ve rudamente rechazado por el padre de la muchacha que lo tilda de "gringo" y de hereje. Para conquistar á su amada contra la voluntad paterna, Esaú debe librar un combate en el que mata á su contrario. Y helo convertido ya en gaucho matrero como cualquier Moreira, viviendo á salto de mata, corriendo las campañas y haciendo fugaces apariciones por las pulperías. Lo sorprende en una de éstas cierta banda de paisanos, capitaneados por el padre de su amada, que lo busca para reducirlo ó exterminarlo. Viene la tal banda de degollar al padre de Esaú, en venganza de haber éste muerto á un cristiano en el duelo antes aludido. Esaú espera á pie firme á sus perseguidores. Ayudado por un amigo leal, lucha con ellos, los derrota y, de nuevo tiene que huir á otro pago, dejando esta vez abandonada á su mujer enferma. Cuando cinco meses después vuelve á buscarla, la muchacha se ha refugiado en la casa paterna. Allá va Esaú á demandarla. Llegamos en momentos en que la población celebra grandes fiestas religiosas, que tienen en cierto modo el carácter de un exorcismo contra la sombra del gaucho judío. Una nueva lucha le va á ser nece-

saría á Esaú para reconquistar a su amada. Sin vacilación se apercibe á sostenerla. Mas no alcanza á combatir. Un tiro de fusil lo hiere. Y rueda muerto, mientras uno de los presentes exclama señalando á la cristiana, la mujer de Esaú que se halla encinta:

—“¡El gaucho judío se vengará en la raza!”...

En este drama pintoresco, vivaz, un poco lúgubre, el Sr. Carlos Schaefer Gallo no oculta sus simpatías por el judío, y hasta se aplica con empeño á intentar ganarle las del público. En efecto: Esaú aparece en los tres actos como una triste y desgraciada víctima de los cristianos fanáticos, implacables y feroces. Injustamente perseguido y acosado por sus enemigos de religión, muere asesinado por los verdugos tradicionales del pueblo de Israel. Tan grande es la fe del autor en la persistente vitalidad de la estirpe semítica, que por boca de uno de sus personajes augura la dominación y la venganza futuras de los descendientes de Abrahám, sobre sus enemigos seculares, gracias al entroncamiento—que nunca será fusión—de los dos razas. La pieza del señor Schaefer Gallo cobra así el carácter de un alegato y la apasionada vehemencia de un panfleto.

No es este aspecto, que llamaremos polémico, el más novedoso—¡oh, no!—ni el más interesante de la obra. La querella que el señor

Schaefer Gallo acaba de descubrir, dura desde hace veinte siglos, y es permitido creer que su estimable trabajo no trae á la discusión puntos de vista ni argumentos inéditos. Lo que sí vale la pena de ser examinado, es, según al comenzar dijimos, el elemento psicológico que el joven autor quiere agregar á la personalidad del gaucho argentino. ¿Es cierto que las disidencias religiosas comienzan á crear en nuestro territorio violentas oposiciones entre los autóctonos y los inmigrados? Y en caso afirmativo, ¿han alcanzado tales antagonismos un encono y una aspereza tal, que determinen persecuciones recíprocas? Sabíamos que nuestro gaucho era creyente de una manera sencilla, ingenua, casi pasiva, sin sobresaltos: ¿es verdad que se ha tornado intolerante, agresivo y fanático? ¿Cómo ha podido realizarse tan brusca y tan honda revolución? Sabíamos que vivía en buena armonía con el extranjero: ¿desde cuándo se le ha vuelto hostil? Buscar respuesta á estas cuestiones sería fecunda tarea para la observación de los artistas y el estudio de los sociólogos. El drama del Sr. Schaefer Gallo suscita tales problemas. Es su principal mérito.

Tiene otros, además: la sobria y evocadora fuerza del léxico rural en que hace hablar á sus personajes, desdeñando la retórica sonora y acercándose á ese "estilo de teatro", rápido,

conciso y nervioso, que tan pocos escritores poseen entre nosotros; la frescura y el color de ciertos paisajes; la suave poesía de algunas estrofas intercaladas en los parlamentos; el interés y por momentos la emoción que fluyen de tal cual escena. Y por sobre todo ello, la inquietud espiritual que revela el autor, el serio concepto que de su misión de artista acusa, al dedicarse á examinar conflictos de orden moral, que se relacionan con el porvenir de la raza.

La obra del Sr. Schaefer Gallo fué ajustadamente interpretada por la compañía del Marconi.

En el papel de la protagonista, que tiene una sostenida intensidad dramática, se distinguió la primera actriz señora Tesada. Su actuación en el primero y en el último acto estuvo llena de sinceridad, y prestó á la figura apenas abocetada de la pobre amante del gaucho extranjero, un fuerte relieve. Junto con la señora Tesada, consiguió destacarse en la parte del héroe el Sr. Alippi. Este sostuvo con gallardía su difícil papel. Distinguiéronse asimismo en personajes secundarios el Sr. Farías y los Sres. Gómez y Blanco.

## “EL ESPANTO”

*2 de Abril 1913.*

Un escritor ilustre ha sostenido con gran acopio de razonamientos y ejemplos, que la vida copia más de la literatura que la literatura de la vida. De la literatura local—de la dramática sobre todo —podría decirse que copia más, mucho más de las literaturas extranjeras que de nuestra propia existencia colectiva.

Véase lo que ocurre con el adulterio, por ejemplo. Gran parte de los autores más ó menos “nacionales”, han dado en tomarlo como tema predilecto de sus lucubraciones. Este año, en lo que va de temporada, hemos tenido ya toda una serie de obras basadas en otros tantos casos pretendidamente locales, del pecado de la Magdalena. Los autores en cuestión, ¿han tomado de veras su argumento de



nuestro ambiente, de nuestras costumbres, de nuestra entraña social?

¿Ha sido de veras la atenta observación de nuestra vida la que les ha sugerido los cuadros que nos han hecho ver sobre la escena? Cabe dudarlo.

Los escritores extranjeros venidos á estudiar nuestro país, se pronuncian, casi unánimemente, por la pureza del hogar argentino. Por lo desinteresado y espontáneo, su testimonio resulta irrecusable. El reciente libro de M. Jules Huret, insiste sobre el asunto en diversos pasajes, no sin un ligero matiz de sorpresa, á la vez complacida y respetuosa, que envuelve un homenaje á lo incontaminado de nuestras costumbres privadas, particularmente en lo que á las relaciones conyugales se refiere. Se dirá que á pesar del optimismo de los citados visitantes, el adulterio existe en ésta como en todas las grandes capitales. Posiblemente. Pero es innegable que el mal sólo tiene entre nosotros un carácter esporádico.

Está muy lejos de haber alcanzado proporciones de plaga social, y sus manifestaciones aisladas—excepciones que confirman la regla—no pueden ni deben ser tomadas como la regla misma.

¿De dónde proviene que, como la regla misma, lo tomen nuestros autores dramáticos al trazar las pinturas de un arte que se titula

“nacional” y que, por consiguiente, á reproducir los fenómenos de la vida nacional se aplica? Proviene de que sus obras no suelen contener observación directa y sincera, sino simples imitaciones de las literaturas extranjeras. Proviene de que los artistas no buscan sus modelos en la Naturaleza, como aconseja el viejo precepto aristotélico, sino en la bibliografía teatral.

Proviene, en fin, de que no sabiendo ver claro, ni á su alrededor ni dentro de su propia alma, se extravían en un mimetismo artificioso y caricatural, casi siempre que intentan salir de la escena meramente pintoresca del campo ó del suburbio, para remontarse al estudio de caracteres y al análisis de sentimientos.

El arte escénico argentino suele fallar por la observación, vale decir, por la base. Su pecado original es la falsedad que deriva del calco. En vez de reproducir del natural, copia de los libros. En vez de crear, imita. Y preguntamos: ¿se puede llegar á fundar un arte propio, contramarcando ingenuamente elementos ajenos? Donde no hay verdad ni originalidad, ¿puede haber arte? Tócales á nuestros dramaturgos meditar estas cuestiones. Bueno es, entretanto, señalar la obstinación con que aparece la calumniosa mentira del adulterio, en dramas que aspiran á reflejar el

ambiente moral, las idiosincrasias, las maneras de sentir y de pensar de un pueblo unánimemente alabado por sus virtudes domésticas. Se trata de un dañino contrabando literario. No es posible dejarlo pasar sin denunciarlo.

La obra en tres actos *El espanto*, original del doctor Faustino Trongé, estrenada anoche en el Nuevo, y que gira toda entera en torno á un adulterio, nos ha sugerido las consideraciones anteriores. Ellas no envuelven, por lo demás, una censura para el distinguido autor de este trabajo.

El Sr. Trongé clasifica su drama dentro del género "grand guignol", y esto atenúa su pecado. Se sabe que las piezas de tal especie no pretenden ser comedias de costumbres ni de caracteres. Son melodramas comprimidos, compuestos en procura de punzantes efectos emocionales. Quieren actuar sobre los nervios antes que sobre la sensibilidad superior de los espectadores. Sus argumentos no aspiran á la verdad; se contentan con la verosimilitud. Sus conflictos dimanán de la combinación facticia de acontecimientos ordenados según las leyes más convencionales de la óptica escénica, no según las enseñanzas de la humana realidad. Un episodio de crónica policial—mientras más extraño y truculento, mejor—colocado al extremo de una intriga cualquiera,

cuya sola misión es la de servirse de mecha á la explosión final, les basta á los autores para urdir dramas impresionantes y lúgubres, que corren á toda rienda á la catástrofe. Este género de importación, artificioso y ligeramente perverso, no soporta la crítica, ni se cura de ella. Hay que tomarlo como es ó hay que dejarlo. Como ella es, tomemos, pues, la obra del Sr. Trongé, sin buscar en sus escenas más de lo que el mismo autor nos prometiera al anunciarla, ni más de lo que en una pieza "grand guignol" puede encontrarse.

Hemos dicho que todo el drama gira alrededor de un adulterio. En efecto, Ricardo, el protagonista, consigue comprobar que su mujer lo engaña con Roberto, su amigo íntimo, y resuelve vengar fieramente su deshonra. Maniata y amordaza á la adúltera, ocultándola detrás de un biombo. Atrae á su cómplice al mismo cuarto y lo hace beber con maña una copa de champaña envenenado. Cuando los efectos de la intoxicación comienzan á manifestarse, Ricardo avisa á su víctima que va á morir. Luego derriba el biombo que los separa de su mujer, para obligarla á presenciar, amarrada como un paquete, la terrible agonía de su amante. El mismo Ricardo se encarga de extremar el horror de esa agonía, sacudiendo é increpando sin misericordia al moribundo y gozándose con la angustia trágica que

se retrata en los ojos de su cómplice inerte. Cuando el telón pone término á esta escena brutal y lancinante, la mujer se ha vuelto loca. Sus carcajadas estridentes ante el cadáver del amado hacen pasar por la sala un soplo escalofriante.

No sabemos si la situación es nueva en el teatro. No lo es, en todo caso en la novela y en el cuento, donde, con variantes de detalle, ha sido repetidas veces explotada. Pero, novedoso ó no, hay que reconocer que el Sr. Trongé ha extraído de ella en *El espanto*, lo que contiene de oprimente y de patético. El autor se proponía dar con su obra una sensación de "espanto". El efecto está obtenido. Justos fueron, pues, los aplausos con que un público ávido de emociones, aprobó anoche el espectáculo, sin que ningún escrúpulo de estética superior enfriase el calor de sus manifestaciones.

Cierto que la estética superior nada tiene que ver con las obras de este género...

He aquí, en definitiva, un drama que parece escrito para servir de marco á una situación y no una situación derivada de la marcha lógica de un drama... Mas... ¿Será verdad que el señor Trongé ha compuesto su pieza sólo para empotrar en ella la escena en cuestión? ¿No habrá también tenido en cuenta la posibilidad de que D. Pablo Podestá se luzca interpretándola? Se sabe que el Sr. Podestá mues-

tra una predilección casi exclusiva por los dramas tumultuosos y violentos. La voz corriente lo denomina "actor de fuerza". Actor de fuerza, sí. De fuerza muscular. Nadie como ese mocetón atlético y membrudo sabe sembrar la muerte y la desolación sobre la escena. Sus saltos, sus carreras, sus rugidos, sus puñetazos, que echan á rodar sillas y mesas, son impresionantes. Dadle pugilatos y entrevotos, acogotamientos y destrozos si queréis verlo hacer delirar las muchedumbres. Los autores nacionales se han percatado ¡ay! demasiado claramente, de que el talento gimnástico del Sr. Podestá es prenda segura de éxito, y se han dedicado con fiebre á escribir expresamente para él obras que llamaremos del género pugilístico. ¿Qué va resultando de esto? Que la influencia recíproca del actor sobre los autores y de los autores sobre el actor, está retardando lamentablemente la evolución del teatro nacional hacia un arte más fino, más sutil, más delicado. Así se explica que presenciemos con frecuencia la curiosa contradicción de ver espíritus tan cultos y selectos como el del Sr. Trongé, dejándose tentar por los mirajes de un éxito inmediato, pero efímero, y dedicándose á cultivar un género inferior

Parece innecesario añadir que la interpretación estuvo á la altura de la obra, sobre



todo en el papel de protagonista, desempeñado por D. Pablo Podestá. La señorita Pagano mostró ciertos desfallecimientos en el segundo acto. Trabajó sin convicción y sin nervio, como si desconfiase del triunfo de la pieza. Pero reaccionó en el tercero, y sin haber alcanzado á dar en toda su intensidad la nota trágica que debía rematar el drama, consiguió un laudable efecto terminal. El Sr. Alippi hizo lo que pudo con su papel. Y lo que pudo no fué mucho, acaso porque el papel no daba de sí mucho tampoco.

Buena la *mise en scene*. Y para concluir, una pregunta: ¿Por qué el Sr. Podestá y la señorita Pagano pronuncian "Uropa" y no Europa, mientras recitan sus papeles?

## “MARTA ZIBELINA”

Varias circunstancias concurrieron á prestar particular interés a la función de anoche en el Nacional de la calle Corrientes. La compañía que dirige doña María Gámez (artista distinguida que se propone ejecutar al frente de un bien seleccionado grupo de actores de ambos sexos, un repertorio genuinamente nacional), inauguraba su temporada. Se estrenaba la comedia en cuatro actos *Marta Zibelina*, cuyo anuncio, anticipado tal vez en demasía, provocaba una expectación ligeramente nerviosa en los círculos teatrales. Y, por último, el autor de esta obra, D. Enrique García Velloso, celebraba con ella la cincuentena de piezas de teatro que lleva dadas á la escena hasta el presente.

La compañía Gámez quedó acreditada como una agrupación artística homogénea. Los autores locales que ensayen la comedia ó el drama de forma y substancia menos groseras que

las empleadas hasta hoy de preferencia en nuestros teatros, encontrarán en aquélla intérpretes capaces de manejar el matíz y la media tinta correspondientes á un arte más evolucionado. Hay en el ambiente indicios reveladores, y es permitido esperar que nuestra producción escénica va á dejar de confundir la brutalidad y la violencia con la fuerza, comprendiendo que lo intenso puede residir—y reside casi siempre—en lo sutil.

La comedia estrenada fué grata al público, que celebró con risas y aplausos sus cuatro actos. Y los tales aplausos, así como las llamadas al autor, no significaban solamente una aprobación para *Marta Zibelina*. Significaban también, y sobre todo, un justo homenaje á quien con cincuenta piezas tiene probado su ferviente culto por el teatro nacional. No es éste el momento de acrisolar la obra entera del Sr. García Velloso. La crítica la depurará á su tiempo, separando en ella la ganga del metal puro. Pero es permitido alabar desde luego el esfuerzo prolongado y fecundo de este laborioso escritor, á quien nuestra historia literaria ha de recordar como á uno de los más valientes y meritorios "pionners" del arte argentino. Tal es el sentimiento que las manifestaciones de anoche tradujeron.

Los programas califican de "comedia" el nuevo trabajo del Sr. García Velloso. En

nuestra opinión, *Marta Zibelina* es, ante todo, un vaudeville, aunque sin renunciar á ser comedia. Por definición, el vaudeville es una comedia ligera, alegre, compuesta con destreza, sin pretensiones psicológicas. La acción, que suele ser artificiosa y gruesa, tiene en él más importancia que los caracteres. El vaudeville vale, sobre todo, por la alegría. La observación se ejerce en él del lado cómico. Sin tener pretensiones aristofanescas, satiriza y divierte. Debe estar "bien hecho", para que su intriga funcione con la precisión de un aparato de relojería. Y con sus méritos la fertilidad de la invención, lo imprevisto de los detalles, que hacen rebotar risueñamente la acción á cada paso, lo sostenido de su buen humor, lo arrasador de su movimiento, que nos lleva de sorpresa en sorpresa, y de carcajada en carcajada, hasta la solución final.

Son muchas de éstas, justamente, las cualidades de *Marta Zibelina*. No contaremos en detalle su argumento, porque un resumen no podría reflejar los aspectos más interesantes de la obra, que surgen de los pormenores de la intriga y de las múltiples peripecias sembradas á lo largo de los actos. Para que se tenga una idea de aquélla, intentaremos, sin embargo, retrazar aquí la línea general á que el desarrollo de la acción se ajusta.

Un ameno *quid pro quo* obliga á cierto joven

residente en Buenos Aires á presentar á su familia, como hija de un amigo suyo, á una dama galante con quien lo ligan relaciones íntimas. A vuelta de innumerables circunstancias, todos se trasladan á la provincia donde vive la mencionada familia. Un primo de este último, adolescente é inexperto, se enamora de la cortesana disfrazada de señosita honesta, y como á tal le hace la corte para casarse con ella, contando con la aprobación de la propia familia. Ello da margen á las situaciones regocijadas de la comedia y á las complicaciones que forman su trama. La verdad se descubre al fin. Entonces la cortesana, que se había prendado sinceramente del joven adolescente, y éste, que por su parte no se resigna á perder del todo á la mujer que acaba de saber indigna de ser su esposa, huyen juntos.

Alrededor de este tema central, que pudo y debió ser desenvuelto de un modo directo, fuese dentro de la nota cómica, fuese dentro de la sentimental, el autor ha agrupado episodios que recargan y deslíen un poco la acción. Así cierto incendio del primer acto y cierta revolución del tercero, que si agregan algo de pintoresco á la obra, le restan intensidad. Hemos dicho que *Marta Zibelina* es un vau-deville que no ha renunciado á ser comedia... He aquí su principal defecto.

De esta dualidad del concepto en que se

inspira la pieza, derivan los extravíos de la intriga. Y los extravíos de la intriga, no sólo alteran la estructura de aquélla, sino que también dispersan y desorientan la atención del espectador.

La destreza técnica del autor, se ha puesto de manifiesto en el segundo acto, que es notable por lo que llamaremos la maquinación. Es lástima que el tercero resulte un tanto desligado del asunto principal, y que el cuarto evolucione hacia la comedia sentimental. *Marta Zibelina* se inicia como vaudeville. Renunciando á medio camino á serlo, renuncia de hecho á los privilegios de tal. Y á la hora del cuarto acto, es ya tarde para pasar de la risa al tono patético, y de la acción retozona al análisis de sentimientos.

Pero si considerada en conjunto la obra del Sr. García Velloso se resiente de falta de equilibrio, mirada en el detalle es la producción de un hombre de teatro extremadamente experto, cuya observación burlesca se halla impregnada de la más franca alacridad.

La compañía Gámez la puso en escena con muy recomendable ajuste.





## “LA LEY DEL HOMBRE”

1.º Diciembre de 1913.

### I

Después de *Le tango*, ameno paso de comedia en un acto, original de D. Carlos M. Princivalle, que se acogió con benevolencia, la compañía Arellano-Tesada estrenó anoche en el Buenos Aires el drama en tres actos *La ley del hombre*, del distinguido escritor uruguayo D. Víctor Pérez Petit. Sobre esta obra adelantamos ya algunos informes. Transcribimos, hace días, la crónica del estreno que publicó un diario de Montevideo. Dicha crónica comprobaba el éxito que *La ley del hombre* había obtenido ante el público de la capital vecina y relataba su argumento. Este antecedente nos exime de contar aquí en detalle la fábula del drama. Nos limitaremos, pues, á recordarla en síntesis.

Amelia está casada con el abogado Luis Lacaze. Son dos esposos que no se aman. ¿Por qué se casaron? Amelia culpa del matrimonio—por ahí, en un parlamento—á la situación de inferioridad social en que se encuentran las mujeres. “Me casaron”, dice más ó menos. “La educación frívola que se nos da y la situación subalterna, siempre subordinada á la voluntad ajena, en que nos hallamos las de nuestro sexo, han hecho mi infelicidad”.

La explicación es un poco vaga, y más literaria que bien fundada. La educación que se da á las mujeres en este continente es, en efecto, afligentemente frívola. Su pretendido estado de esclavitud, el de la muchacha soltera sobre todo, nos parece más discutible. Los viajeros europeos que nos visitan, ¿no pretenden, por ejemplo, que toda la vida social de estas repúblicas se subordina al placer, á la exhibición, y como supremo fin, al casamiento de las *jeunes filles*? ¿No afirman que hasta el día de su enlace son éstas las que someten la sociedad y la familia á su capricho, y no la familia ni la sociedad las que las tiranizan? La heroína del Sr. Pérez Petit parece ser una excepción á esta regla. La rareza de su caso debilita la idea fundamental de la obra. Porque, en definitiva, Amelia aparece unida á Lacaze—á pesar de amar des-

de niña á otro hombre—por pura ligereza, por propio aturdimiento, no por presión de ninguna ley masculina, ya que, según afirman los que nos ven de afuera, si hay alguna ley que sobre todo impere entre nosotros, ella es la “ley de la señorita”.

Pero pasemos. Hemos señalado el anterior detalle, porque él constituye uno de los basamentos del drama, y preciso nos era mostrar su inconsistencia.

El hecho es que Amelia está unida con Lacaze, á quien no ama, y no con Blois, á quien siempre amó, por causas que quedan insuficientemente explicadas. Lacaze y Amelia tienen una hija. El matrimonio vive en compañía de una hermana del marido, mujer mogigata y agresiva que detesta á su cuñada y le hace imposible la existencia con sus perversidades sacristanescas. Lacaze, un perfecto pazguato forrado de fariseísmo, tampoco ama á su mujer (¿pero por qué diablos se han casado estos dos seres?) y la engaña notoriamente con una de sus amigas. He aquí que Amelia concluye por enterarse del adulterio de su marido y pide el divorcio. Los jueces—el autor afirma que la ley del hombre—se lo niegan porque la demandante carece de pruebas contra el demandado. La ciudad entera sabe que Lacaze engaña á su mujer. El escándalo es público, según lo certifican con sus decires

casi todos los personajes del drama. Sin embargo, la incauta Amelia no puede llevar ante la justicia ninguna prueba de su acusación, y por tal motivo se le deniega el divorcio. La culpa es de la ley del hombre, afirma el señor Pérez Petit. ¿De veras? A nosotros nos parece que la culpa es de la misma Amelia, que se presenta desarmada á la batalla, cuando tan fácil le hubiera sido armarse de armas decisivas con un poco de previsión y buen sentido. ¿No era pública y notoria la infidelidad de su marido? ¿No se ha divulgado tanto el escándalo que su cómplice se halla descalificada por el mundo? ¿Cómo admitir que Amelia no dé con un solo medio eficaz de poner en conocimiento de los jueces este secreto á voces? Si el pleito se falla en contra suya, no podemos nosotros culpar lógicamente de ello á ninguna "ley del hombre", sino al aturdimiento de la propia interesada.

Amelia no quiere someterse al imperio de la ley que acredita al marido á conservar á su lado la hija, y viene á reclamarla en el tercer acto. Lacaze se niega enérgicamente á entregársela. Esta escena entre los esposos es una de las más bellas de la obra. Sobria, directa, progresiva, emocionante, sin ninguna pirotecnica retórica, está conducida con mano maestra. El Sr. Pérez Petit ha alcanzado en este pasaje—al que la señora Tesada dió un relie-

ve extraordinario—la fuerza y la dexteridad de los dramaturgos de primera fila. No hay en todo el teatro ríoplatense muchas escenas tan rotundas, tan vibrantes y tan vívidas como la citada. Desesperada Amelia ante la negativa de su esposo, pérfidamente acusada y rechazada por él, sale del que fué su hogar del brazo de Blois, el hombre á quien ama, sin haberle cedido hasta entonces, diciendo:

—Me voy con mi liberación...

Este desenlace nos resuita, como otros muchos detalles de la obra, más literario que verosímil. Se nos había pintado una Amelia aturdida y frívola por momentos; pero fiel á su deber, exaltada por el sentimiento de la maternidad y fieramente dispuesta á luchar hasta el fin por sí misma y por su hija. Y he aquí que en el momento supremo, cuando esperábamos de ella un gesto de madre y de mujer que coronase y confirmase tantos y tan bellos discursos como le hemos oído á lo largo del drama, he aquí, decimos, que abandona la partida y se va, cobijándose bajo el egoísta pabellón de una frase de literatura escandinava...

El Sr. Pérez Petit parece haber querido hacer lo que llamaremos una pieza jurídica, del género de *La loi de l'homme*, de Paul Hervieu, para demostrar la desigualdad legal de la mujer dentro de la sociedad y la familia. Del resumen que antecede se infiere que no ha con-



seguido hacer—y ya es bastante—sino una especie de apóstrofe ó de sátira contra el fariseísmo y la tartuferia familiar y mundana.

Las ideas que informan *La ley del hombre* no son nuevas; lejos de eso. Pero el Sr. Pérez Petit, espíritu probo y alto, temperamento de artista selecto que ocupa un puesto culminante en las letras hispano-americanas, les ha impreso el sello de su cultura refinada y de su inteligencia sutil.

*La ley del hombre* (que ganaría con ser llamada con un título más en armonía con su realización satírica), es una de las piezas ríoplataenses más distinguidas de los últimos tiempos. Bien construída, bien dialogada, bien desenvuelta, aunque llegue á otras conclusiones que aquellas que el autor tuvo en vista, puede servir de modelo á los escritores de este y de aquel lado del agua, por la elevación del concepto que la inspira, por la solidez y la proporción de su arquitectura, por la jugosa y austera sobriedad de su lenguaje.

## II

Hemos tenido ocasión de conversar con el Sr. Juan Pablo Echagüe, á quien el señor

Pérez Petit dirigió la carta que publicamos el sábado en estas columnas (1) y en la cual el literato uruguayo refutaba algunos juicios de los críticos argentinos relativos á su último drama *La ley del hombre*.

—No soy partidario en principio—nos dijo el Sr. Echagüe—de las réplicas y contra-réplicas á que, con frecuencia, da origen la crítica literaria, sobre todo la dramática. Suelen ser pequeñas polémicas, sin trascendencia ni altura, en las que sólo anda en juego la quisquillosa vanidad de los autores. Las discusiones en que el dramaturgo se empeña en probar que es buena una pieza que los críticos—y á veces el público—han encontrado mala, no conducen sino á estériles logomaquías. Lo único capaz de acrisolar una obra artística es el tiempo. El fallo de éste no se inspirará ni en las equivocaciones de los críticos, ni en la indulgencia ensimismada de los autores. Es lástima que no tengan la altiva paciencia de esperar en silencio ese fallo, aquellos que creen honradamente haber hecho obra bella y duradera... No digo esto por mi distinguido colega y amigo el Sr. Pérez Petit, quien ha juzgado necesario “suministrarnos algunas explicaciones” suplementarias, á propósito de su reciente drama *La ley del*

---

(1) *La Razón*, de Buenos Aires.

*hombre*, para ayudarnos á comprenderlo mejor. Lo digo sólo con el fin de salvar el principio. Si respondo á la réplica del Sr. Pérez Petit, es porque creo que, dado el tono sereno y comedido en que ella viene redactada, un deber de cortesía me obliga á hacerlo.

De una manera general sostuve yo que la tesis de *La ley del hombre* (la tesis que percibí yo en ella y que se halla virtualmente contenida en el título, es decir, la inferioridad legal de la mujer en la sociedad y la familia) no resultaba probada en el drama. El señor Pérez Petit aclara algunas de las observaciones que hice para fundar este juicio. "Amelia se casó con Lacaze obligada por su padre", dice: "Todos los días se ven matrimonios hechos por la voluntad exclusiva de los padres". En efecto: desde los tiempos más remotos la literatura viene explotando este motivo. El señor Pérez Petit tiene razón en afirmar que todos los días se renueva—transportada á distintos medios sociales—, la citada historia. Pero me parece tan forzado como inaceptable que este conflicto universal y eterno, que hace víctimas en los dos sexos y deriva del orgullo de raza, de la lucha de intereses y de otras causas profundas, puede ser lógicamente esgrimido como prueba exclusiva de la tiranía de la ley del hombre y de la inferioridad legal de la mujer. Cuando más, podría ser ofre-

cido como ejemplo de los abusos á que se presta el ejercicio de la patria potestad...

Si me mostré perplejo ante las causas que habían determinado el casamiento de Amelia y Lacaze (pero, ¿por qué diablos se han casado estos dos seres?), fué porque temía no comprender bien el significado que á tal matrimonio había querido darle el autor. La prolija aclaración del Sr. Pérez Petit disipa mis dudas y confirma mis primeras impresiones: este enlace no puede ser aceptado como prueba de la predominancia de una hipotética "ley del hombre", aunque al verificarlo obedecieran Lacaze al amor y Amelia á la voluntad paterna. El caso inverso es idénticamente posible y verosímil; más todavía: suele ser frecuente. Si en vez de ser Amelia, fuera en la circunstancia Lacaze el que se somete á la imposición paternal; ¿adónde iría á parar la tesis del autor?

Manifesté al comentar la *Ley del hombre* la noche del estreno—é insistí sobre este punto, porque ello me pareció necesario para poner de manifiesto lo inane de la tesis—, mi extrañeza de que Amelia no hubiera podido llevar ante los jueces una sola prueba valedera del adulterio de su marido, en apoyo de su demanda de divorcio. Mi sorpresa de espectador era lógica. Todos los personajes del drama están enterados de la traición de Lacaze. Al-

gunos de ellos nos dejan entender que la ciudad entera también lo está. ¡Y Amelia no consigue un testimonio fehaciente, uno siquiera, del resonante escándalo! El Sr. Pérez Petit arguye, en primer lugar, que su heroína va a la demanda sin prepararse. Bien; pero si los jueces fallan el juicio en su contra, la culpa no es de la "ley del hombre"; es de la precipitación y el aturdimiento de la interesada, y más todavía, de la ineptitud de su abogado. En segundo lugar, la dificultad de encontrar testigos y pruebas de sucesos notorios, sería cosa corriente en los tribunales, según el Sr. Pérez Petit. Admitámoslo, aunque ello nos parezca inverosímil, en el caso *sub judice*, y aunque lo inverosímil sea grave defecto en el teatro. Si el juicio se decide contra toda razón en favor del marido, gracias á la imprevisión de Amelia y las recomendaciones y tretas puestas en juego por Lacaze, esto demostraría, no la desigualdad ni el favoritismo de ninguna "ley del hombre". Demostraría simplemente el espíritu chicanero y curialesco de los llamados en ciertos casos á invocar y á interpretar la ley á secas. Tuviera Amelia mejor abogado, hubiérase mostrado más cauta y previsora en la defensa de su derecho, y esa misma pretendida "ley del hombre", contra la cual solicita nuestra reprobación el Sr. Pérez Petit, la protegiera en vez de victimarla...

En el casamiento, como en el divorcio de la protagonista—insisto en afirmarlo—, no es la “ley del hombre” que presta el título y aspira á servir de eje á la tesis de la pieza, la que en ella determina la acción y precipita los conflictos. En la obra del Sr. Pérez Petit “la ley del hombre” sólo aparece en el título y en los parlamentos.

Otra observación que formulé á raíz del estreno fué la de que el carácter de Amelia se torcía al final. El Sr. Pérez Petit no lo cree así.

A lo largo de las escenas que componen el drama, se nos ha mostrado una Amelia fiel á su deber, consciente de sus responsabilidades de madre y hasta exaltada por el cariño de su hija. La hemos visto rechazar las solicitudes del hombre á quien ama—á quien amó siempre—, con tal de mantenerse digna esposa y digna madre. La creemos capaz del sacrificio, puesto que ha sacrificado ya dos veces el gran amor de su vida: primero, á la voluntad de su padre; luego, á los escrúpulos de su propia conciencia. Sabemos, además, que es impulsiva y violenta; así nos lo demostró en la escena en que se enteró de la traición de su marido, y en que resolvió pedir el divorcio sin reflexión ni tardanza. He aquí que el divorcio, que en perfecta justicia debió serle acordado, se le deniega merced á las cínicas



maquinaciones de Lacaze. Después de haberla engañado, burlado, dejado maltratar por su hermana, Lacaze la priva ahora de su hija, la insulta, la humilla y la golpea... ¿Qué va á suceder? Los espectadores esperan anhelantes el estallido de aquel ser lastimado en sus más hondos sentimientos, que ve su hija poco menos que perdida y su existencia truncada. ¿Qué va á suceder? Juzgando el carácter de Amelia por sus actos anteriores, esperamos que la explosión inminente sea de lágrimas ó de violencia. Amelia va á volver al domicilio conyugal haciendo un nuevo y supremo sacrificio por el amor de su hija, ó en el paroxismo de su desesperada y justa indignación va á armar su mano y á castigar al miserable que la acosa... ¡Y bien! Nada de eso. Amelia sale del brazo de su perseverante adorador (que acaba de llegar oportunamente), exclamando:

—¡Me voy con mi liberación!

Las vagas promesas que envuelven las frases: "hasta mi hija llegaré siempre, porque soy su madre", no bastan para justificar esta fuga inopinada. "No hay renunciación—dice el autor—, lo que hay es cambio de terreno para la lucha". ¿Qué nos lo prueba? ¿El repentino cambio de frente de Amelia? ¿La facilidad con que su carácter, que creíamos enérgico, se doblega en el asalto decisivo, al cual, sin embargo, ella concurrió amenazadora, dis-

puesta á todo con tal de reconquistar á Mangacha?

Y luego, ¿á qué "liberación" alude su frase final? De su lamentable esposo, del hipócrita ambiente familiar que la asfixiaba, ella misma se ha emancipado ya...

En la desorientación que tantas dudas nacidas de la insólita deserción de Amelia, crean en nuestro espíritu, llegamos hasta suponer, si al partir defraudando las esperanzas que en su ilusoria entereza moral habíamos fundado, no habrá la heroína pensado únicamente en "liberarse", por egoísmo de mujer enamorada, del supremo sacrificio que su deber de madre le imponía... ¿Acaso la incoherencia y la contradicción de que en la escena terminal da claras muestras, no nos autorizan á sospecharlo todo de su versatilidad?

No obstante estas reservas, que desde el primer momento expuse al ocuparme de *La ley del hombre*, pienso que la obra del señor Pérez Petit tiene su amplitud y su fuerza conceptuales. No demuestra, en mi opinión, ninguna "tesis" transcendental, como ciertos dramas alemanes y escandinavos que tratan de la emancipación de la mujer. El autor afirma que en ella ha puesto en pugna "dos mundos, dos sociedades, dos ideas y dos religiones". Es posible. Por mi parte confieso humildemente que no percibo tan vasta concepción

filosófica en sus escenas. A mis ojos, este trabajo no es sino un drama familiar y burgués, cuyos positivos méritos artísticos señalé ya en debido tiempo; una amarga y bien escrita historia de tartufería y adulterio, conducida con destreza por la mano de un hombre inteligente, á través de caminos bastante frecuentados.

## “LA QUIMERA DE UN ROMÁNTICO”

... La historia pasa en un país indefinido.

¿Fué acaso en el Norte ó en el Mediodía?

El autor no lo dice. Sólo sabemos por la misma obra que la acción se desarrolla en una vaga monarquía, adonde, á lo que parece, acaba de implantarse la libertad del sufragio. *¡La quimera de un romántico!*... Diríase el título de algún poema lírico. Muchas personas acudieron anoche al Apolo á presenciar el estreno de esta obra, creyendo encontrarse con el relato fantástico de un viaje á la luna, por ejemplo. Trataríase tal vez de un joven poeta que se revelaba... ¡Y bien! Nada de eso. D. Juan Gil, autor de la pieza estrenada, no es un poeta, aunque haga versos, y su trabajo no es un poema, aunque lo aparente.

Veamos el argumento. El príncipe Fernan-

do, que reina en la comarca adonde se desenvuelve la historia,

(Yo el tiempo y el sitio y el país ignoro.)

se halla gravemente enfermo, y como consecuencia no ejerce el poder. Lo ejerce á título provisorio un regente; hombre caduco, ambicioso, intrigante y mediocre, que aspira á reemplazar definitivamente en el gobierno al príncipe Fernando. Los cortesanos, que con la esperanza de medrar, trabajan sin piedad y sin respeto por los sufrimientos del príncipe para que abdique en favor del regente, deciden á éste—¡oh! sin esfuerzo...—á aceptar el mando, aunque con ello traicione la amistad, la protección y la confianza que le dispensó siempre el monarca. Pueden más los bajos y voraces apetitos de los politiqueros y los arrivistas, que la consideración debida al infortunio del príncipe; y el Consejo de Estado, compuesto de individuos mezquinos y serviles, acaba poniendo en manos del regente, con carácter efectivo, las riendas del gobierno. Mas no tarda el regente en dar tales puebas de su incapacidad y de su inconsecuencia para con los que lo ayudaran á subir, que concita en su contra las iras del pueblo y los rencores de los cortesanos. Cierta día, en la calle, el populacho lo silba, y lo persigue amenazante

hasta el palacio. Aquello toma las proporciones de una inquietante asonada, acaso de una revolución. El prestigio personal de Telamón, un capitán de la guardia, que consigue calmar á la multitud, salva al regente de sus iras. Los manifestantes se dispersan aclamando la memoria del príncipe Fernando, muerto de su enfermedad hace ya tiempo, y dando gritos de cólera y protesta contra el regente. El capitán Telamón dice:

Uno es un muerto que vive,  
El otro un vivo que muere...

Y sobre esta sentencia antitética y simbólica, desciende el telón.

Con la fábula política que abamos de resumir, ha enlazado laboriosamente el autor las peripecias de un trivial cuento de amor. Helo aquí. El capitán Telamón tiene una hermana, María, y un amigo, Edmundo. María y Edmundo están de novios. Pero hay otro enamorado de María, Reynaldo, traidor de melodrama auténtico y escribano de profesión. Para alejar á Telamón y Edmundo, á quienes teme, Reynaldo, que adula al regente, obtiene de éste una orden para que aquéllos, que son militares, sean enviados á la frontera. Así se hace. Durante su ausencia, Reynaldo intenta abusar del desamparo de María. Simón, un amigo del



capitán Telamón, defiende á la muchacha y aplica un contundente correctivo al escribano. ¿Hay necesidad de añadir que cuando Edmundo vuelve del destierro, reanuda su idilio, y que el traidor del escribano encuentra en la humillación ante sus enemigos, y en los desdenes del regente, el castigo que merece?

La reseña precedente no nos ha explicado por qué la pieza de D. Juan Gil se llama *La quimera de un romántico*. Es que, en realidad, el desarrollo mismo de la comedia tampoco lo explica. Cuatro actos deja transcurrir el autor refiriéndonos, en tormentosas rimas las intrigas y las bajezas de los cortesanos, las intenciones aviesas y las ineptias del regente, las maquinaciones clandestinas de los politiqueros, los tortuosos manejos del escribano melodramático, los insignificantes amores de la hermana de Telamón. Aquí y allá se detiene á fustigar, por boca de sus personajes, á golpes de adjetivo, la ingratitud de los hombres, la desfachatez de ciertas damas "caritativas" que frecuentan los gabinetes de los poderosos, las miserias de la política, el cinismo de los ambiciosos y de los tráfugas. Todo ello, poco novedoso y poco sutil, es lo que podríamos llamar la pequeña moneda corriente del apóstrofe periodístico en tales materias. Las condenaciones de los personajes del Sr. Gil resultan más enconadas que filosóficas, y no tie-

nen precisamente el acento sereno y apostólico que suelen poner los moralistas en sus homilias...

Distraído en estas minucias declamatorias y anodinas, el autor de la comedia que comentamos ha olvidado tratar á fondo aquel aspecto de su asunto, que realmente ofrecía materia para un drama de corte shakespeariano— toda proporción guardada—, es decir, las angustias y las amarguras que trucidan en secreto al príncipe enfermo, asistiendo impotente á los manejos de los que espían con implacable ferocidad su decadencia y su muerte, para repartirse los despojos de su poderío. Bien es cierto que tal tema reclamaría la técnica de un artista, la agudeza de un psicólogo, el estro y la emoción de un poeta...

Hacia el cuarto acto nos explicamos, en fin, de una manera clara, el por qué del nombre de la obra. ¿Quién es allí el romántico, y cuál la quimera? El capitán Telamón, que se nos antoja á ratos el portavoz del autor, nos lo dice, hablando del pueblo, en los términos siguientes:

Dadle en cambio mucha luz,  
no trabéis con tanto obstáculo  
sus anhelos generosos,  
sus instintos soberanos.  
Y ya veréis cómo pronto  
ese monstruoso gusano

que os repugna porque vive  
á pesar suyo en el fango,  
se transforma en mariposa  
que vuela por el espacio  
y derrama el polvo de oro  
de la paz y del trabajo,  
convirtiendo en realidad  
la quimera de un romántico.

La "quimera" viene, pues, á ser la libertad del sufragio; el "romántico", el príncipe Fernando, que la impuso. En cuanto á la obra en sí, ya lo hemos visto, es una especie de sátira política que tiene sus momentos de idilio, sus momentos de elegía, sus momentos de melodrama y sus momentos de arenga comicial. Todo ello expresado en versos abundosos de tono y metro varios, que si carecen de relieve, de imagen y de aliento poético, se recomiendan, en cambio, porque son flúidos, claros é incoloros, como el agua. Para dar á su trabajo un sabor ligeramente exótico, el Sr. Gil ha procurado imitar en ciertos pasajes el estilo y el tipo de la comedia clásica española. De sus esfuerzos ha resultado un pastiche algo confuso, en el que, por lo que respecta al lenguaje, se entremezclan los arcaísmos y los neologismos, y por lo que respecta a las ideas, el sufragio universal y los "derechos del pueblo", aparecen proclamados y sostenidos por un monarca.

Esta crónica rimada y travestida, cuyas viru-

lentas declamaciones la aproximan al panfleto, carece, contemplada desde el punto de vista artístico, de valor psicológico y humano. El público la escuchó con curiosidad, creyendo encontrar en ella alusiones de orden local que no nos toca descifrar, la aplaudió repetidas veces y llamó al final al autor, que no se presentó.

La compañía del Apolo interpretó con vigor la comedia del Sr. Gil. Destacáronse el señor Rosich por el tono ciranescos con que representó y dijo la parte de capitán Telamón; el Sr. Mary por la certera caracterización del regente; el señor Casaux, por la nota discretamente amena que introdujo en el conjunto, desempeñando el papel de Simón. Tuvo la parte de María una intérprete expresiva en la señora Quiroga. En cuanto á la dirección artística del teatro, ha hecho un esfuerzo sumamente laudable para poner en escena, con gran propiedad de trajes y decorado, esta obra, cuya acción está fijada en los programas en el siglo xvii.



## “PERDIDOS EN LA LUZ”

La compañía de don Pablo Podestá dió á conocer anoche en el Nuevo un interesante y jugoso drama en cuatro actos: *Perdidos en la luz*, de D. Edmundo Bianchi. Se trata de una obra filosófica. El autor discurre en ella á propósito de la vanidad de la ciencia, de su incapacidad para dar felicidad á los mortales. Proclama el predominio del corazón sobre la cabeza, de la vida afectiva y simple sobre la vida atormentada por el ansia de saber. El dilema ha inquietado y seguirá inquietando á las generaciones. Desde Goethe hasta Bataille, ha dado tema para muchos dramas. El del señor Bianchi concluye exaltando el triunfo del amor como lo quiere la parábola del Cristo: “Sólo una cosa es necesaria; lo demás te será dado por añadidura”. Es por otra parte la única solución que hasta hoy haya encontrado el turbador problema, la inteligencia humana,



eternamente perpleja ante el enigma de la Esfinge.

En *Perdidos en la luz* (título simbólico que recuerda aquella imagen en que Chateaubriand presenta á Napoleón á su regreso de la isla de Elba, volviendo hacia París perdido en los resplandores de su propia gloria, como se pierde el león entre las irradiaciones del sol en el desierto), el Sr. Bianchi nos muestra un sabio que por amar la ciencia ha olvidado cultivar el amor de su mujer, y un artista que por cultivar el arte ha olvidado de cultivar el amor de su hija. El amor se venga y retrotrae á los dos hombres á la realidad. Los retrotrae por el dolor y la locura, El sabio sufre una operación terrible que pone en peligro su vida y le enseña á conocer lo inane de la ciencia (aunque sea la ciencia misma la que lo salva al fin); el artista cae en la demencia y se abate en una crisis delirante que recuerda por momentos el último acto de *Gyrano*, durante la cual sostiene que ha conseguido esculpir la luz y se promete llegar hasta esculpir la esencia, mientras confiesa que la mejor de cuantas estatuas ha modelado, ha sido en definitiva su propia hija.

Es la del Sr. Bianchi una obra que está lejos de lo trivial, así en el concepto central como en el estilo. La idea que la inspira no es nueva, pero es profunda. El solo hecho de

abordarla, denota una inquietud espiritual que sólo asalta a las inteligencias de selección. El autor lo ha discutido con altura y sutileza. Sus personajes hablan en lenguaje tal vez demasiado elocuente y declamatorio para la escena, pero pulcro, brillante, lleno de enjundia, cuyo lirismo poético se contrapesa con su medula pensante. Sin embargo, el drama resulta, en conjunto, demasiado intelectual. Desde luego los tipos son literarios. El autor los ha buscado en la bibliografía novelesca y dramática de tierras ultramarinas, más bien que en el ambiente de estas nuestras repúblicas, conturbadas por problemas políticos y agro-pecuarios, antes que por inquietudes espirituales. El "maestro" que se hace amar de su discípula; el escultor despreocupado y barbudo que sólo por su arte y para su arte existe, son personajes de genuina filiación europea. ¡Id á buscarlos en nuestras sociedades positivistas y adineradas! En realidad el Sr. Edmundo Bianchi no ha hecho un drama de observación. Sus personajes no palpitan ni viven: disertan. El autor no les presta sentimiento, sino temas de desenvolvimientos oratorios. De ahí la impresión de artificio ideológico que dejan en el espíritu del espectador.

De todos modos, repetimos que *Perdidos en la luz* es un drama de cualidad noble. No ca-

rece de cierta sostenida emoción que llamaremos intelectual, porque interesa á la inteligencia más que a la sensibilidad, y los aplausos con que anoche lo saludó el público, fueron merecidos.

## “EL TANGO EN PARÍS”

La extraordinaria—y probablemente efímera—boga que el tango está alcanzando en tierras europeas, ha llamado la atención de los que escriben para el teatro. Richepin, el cantor de los vagabundos, hará representar dentro de poco en París una pieza titulada *Le tango*. Según informamos ya en estas columnas, el autor de *La Glu* considera que la famosa danza no es tan moderna como creíamos. El tango nos vendría de los griegos. Espere-mos á conocer la conferencia en que el conspícuo académico ha sostenido esta teoría sobre la cual el telégrafo no nos trasmite sino informes sumarios, para enterarnos de los maravillosos avatares en cuya virtud la soberana euritmia plástica de los helenos ha podido revivir, á través del tiempo y del espacio, en los ritmos dislocados y las actitudes lúbricas de nuestro baile popular. Aguardemos con prudente escepticismo la demostración.

En vez de historia documentada, ¿no irá a ofrecernos Richepin algún brillante ejercicio de retórica para probar su peregrino aserto?

Mas dejando de lado el valor estético del tango, era natural que su fabulosa difusión interesase á los que observan la vida contemporánea y buscan elementos de arte en ella. El tango argentino ha hecho sentir cierta influencia perturbadora en las costumbres mundanas de las principales capitales. Lo prueban las encuestas y las polémicas que, á su respecto, atestan la prensa extranjera. Casi no se puede abrir un diario ó una revista de París, de Londres, de Berlín, hasta de Nueva York, sin encontrarse con referencias al tango argentino. Reproducciones gráficas de sus pasos y figuras, discusiones sobre su verdadera procedencia (el salón ó la Suburra?), condenaciones y apologías, bienvenidas y alarmas ante la invasión...

Difusión tan vasta, que comporta, á no dudarlo, una fuerza dinámica importante, debía provocar en los medios donde se operase, acciones y reacciones dignas de ser anotadas por el arte. Richepin va en llevar á París el tango al teatro, con criterio de esteta, según parece. D. Enrique Garcia Velloso acaba de llevarlo entre nosotros con criterio de observador y moralista.

En *El tango en París*, pieza estrenada ano-

ché en el Argentino por la compañía de don Florencio Parravicini, el Sr. Velloso recoge y comenta en forma amena, aunque no exenta de emoción la historia del peregrinaje de la danza criolla por las orillas del Sena, y los efectos de contragolpe que el mismo determina en el país de origen. El asunto está presentado y desenvuelto bajo un punto de vista argentino. Argentinos son casi todos los protagonistas de la obra; irreductiblemente argentinos por el espíritu se conservan en el medio febricitante de París en que un momento actúan; y argentina—es decir, para argentinos—resulta la enseñanza que fluye de aquella fábula, al mismo tiempo regocijada y dolorosa.

No es precisamente un "vaudeville", como lo anuncia el programa, la producción del señor García Velloso. El "vaudeville" se caracteriza por la predominancia de la intriga enmarañada, llena de sorpresas chuscas y de contrastes repentinos. La intriga ocupa sin duda un gran lugar en *El tango en París*, que tampoco carece—¡oh, no!—de situaciones cómicas. Mas por la certera pintura de tipos y de ambientes; por la idea profunda que la atraviesa; por la ejemplificadora melancolía de su desenlace, esta obra se aproxima antes á la comedia de costumbres que al "vaudeville" propiamente dicho. Ninguna calificación



le conviene tanto como la de "pieza". "Pieza" es un nombre vago. Ha hecha fortuna entre los franceses, y con él se designa, en esta época de confusión de géneros, aquellas obras dramáticas elaboradas, á despecho de la preceptiva antigua, con los más diversos elementos estéticos. La que nos ocupa sería, pues, sencillamente una pieza. Una pieza risueña en su observación, pero seria en su finalidad y su sentido.

Refiérenos en ella el Sr. García Velloso—en tres actos y un epílogo—las aventuras de unas cuantas parejas que se han lanzado á conquistar París, fiadas en su habilidad para bailar el tango. Contando con explotar allá como profesores su ciencia coreográfica, nuestros aventureros atraviesan el mar llenos de esperanzas. Este es un joven de buena educación y origen distinguido, á quien la vida de disipación á empezado á malear sin corromperlo del todo. Ese otro es un sujeto equívoco, mezcla de ladrón y de "souteneur", con apariencias de hombre decente. El de más allá es un necio "bien" cualquiera, que acaba de heredar y va á París por esnobismo ansioso de parranda. Agrégueseles á los tales un cierto ruso caricatural acompañado de su mujer. Estos dos tipos resultan un poco postizos en el conjunto, pero su misma disonancia determina efectos de contraste que comunican á la

obra una loca alegría. Digamos de paso que el Sr. Parravicini caracterizó con incomparable buen humor dicho personaje, convirtiéndolo en el centro y en el eje de la acción. A él se le debieron los momentos más divertidos de la noche.

Tanto el joven calavera como el "snob", han llevado sus compañeras consigo. La del primero es una doliente muchacha que morirá consumida por el placer y, al fin, por la miseria, en la capital francesa. La del segundo es una mujer galante de la más pura cepa criolla, que soportará todos los contrastes y volverá á la patria, escarmentada. Ya en París, toda esa gente se lanza en pleno torbellino y alcanza un momento de auge. Mas, he aquí que la moda del tango pasa. Una catástrofe sobreviene. Sin recursos, sin medios de ganarse la vida, hambrientos, desamparados, complicados en una historia de robo, nuestros aventureros ven un momento ante sí la cárcel como única perspectiva. Escapan felizmente á ella y pueden volver á la patria gracias á la munificencia de un amigo. No vuelven todos, sin embargo. La muchacha enferma muere allá desesperada y sola, frente al Moulin Rouge que devoró los restos de su triste vida, mientras oye á la distancia los acordes desfallecidos de un tango sollozante...

El autor ha recargado un poco esta fábula

con diálogos demasiado extensos y con episodios superabundantes. Una y otra cosa conspiran contra el interés escénico de la obra. Esta ganaría en intensidad y movimiento, con despojarla de hojarasca así en los parlamentos como en las situaciones. Hay escenas que podrían suprimirse y pasajes que podrían condensarse. Las prolongadas peripecias á que los robos de alhajas del primero y del tercer acto, por ejemplo, dan origen, deberían estar apenas insinuadas. El Sr. García Velloso las desarrolla mucho más de lo necesario, y ello traba inútilmente el movimiento de la pieza.

Apresurémonos á decir que estas fallas, fáciles de corregir, están compensadas con el colorido de las pinturas, por la vida de los tipos, por el evocador relieve de los cuadros que el autor nos presenta. Juzgados aisladamente, el primer acto es una excelente reproducción de ciertos aspectos y personajes de la vida local; el segundo, una certera reconstrucción de tal faz de la existencia de París; el tercero, un diestro episodio de vaudeville, y el cuarto, un conmovedor fragmento de alta comedia.

El todo contrapesa sus defectos y cualidades en el conjunto, dando por resultado una obra bien observada, oportuna, alegre, con un matiz emocional, noble y moralizadora. Ella

afirma la bien ganada reputación de hombre de teatro del Sr. Gacia Velloso, á quien la dramaturgia nacional le debe algunas de las piezas que quedarán y constituyan tal vez el mejor éxito de la temporada.



## “LOS AMORES DE LA VIRREYNA”

D. Enrique García Velloso, que cerró la temporada teatral de 1913 con el éxito más franco y popular del año, acaba de inaugurar la de 1914 con un nuevo triunfo. Son de alabarse la laboriosidad y el entusiasmo de este escritor, cuya tenaz dedicación á las cosas del espíritu no cesa de manifestarse—pese á la indiferencia y á veces á la hostilidad del medio—, en las brillantes y fecundas actividades del periodismo, del escenario y de la cátedra.

El Sr. García Velloso ha ejercitado esta vez sus probadas aptitudes de hombre de teatro, escribiendo un drama histórico en cuatro actos que estrenó anoche en el Nacional de la calle Corrientes la Compañía de D. Pablo Podestá. *Los amores de la Virreyna* se titula dicha obra, y su autor traza en ella un cuadro de historia argentina, donde la política y el



amor entretejen su accidentada trama dentro del pintoresco marco de la vida colonial.

Aplaudamos desde luego la justeza con que ha sido puesto en escena el drama. En una obra de reconstrucción histórica, los trajes, las decoraciones, los detalles materiales de color y de relieve cobran importancia excepcional; como que vienen á ser el complemento y el comentario plástico de la acción. Se trata en tales casos de reproducir, no sólo el ambiente moral, sino también el medio físico. Esto último lo ha conseguido la dirección artística del Nacional—confiada, como se sabe, á la inteligente pericia de D. Joaquín de Vedia—, en una medida no superada hasta hoy en nuestros escenarios. El Buenos Aires vi-reynal con sus barrios y parajes característicos, las indumentarias y las costumbres de sus habitantes, los aspectos externos é internos de la minúscula y achaparrada villa primitiva; todo eso resulta concretado sobre la escena en una viviente evocación que nos retrotrae á los tiempos en que la colosal metrópoli de ahora se componía en su compacto de “unas ocho hileras de doce manzanas en su base, cortadas rectagularmente por calles sin empedrar, cuyas aceras estaban jaloneadas por in-números postes de algarrobo y ñandubay”. Para alcanzar tales efectos escenográficos, la dirección del teatro ha necesitado, sin duda,

llevar á cabo prolijas investigaciones sobre grabados y documentos de la época. Este hecho merece ser señalado. Otras compañías nacionales se aprestan á iniciar sus temporadas. El éxito de "mise en scéne" del Nacional, que es éxito de probidad y de conciencia artísticas, debe servirles de estímulo y ejemplo.

El Sr. García Velloso ha ido á buscar el argumento y los personajes de su obra en la capital del virreynato del Río de la Plata, allá por el año 1795, durante el gobierno de don Pedro Melo de Portugal y Villena. La época es rica en tipos y sucesos dramáticos. Actuaron en ella Liniers y Alzaga, dos figuras antagónicas de nuestra historia, que se prestan singularmente para el alto relieve escénico. Y en ella se desarrolló también el triste episodio del tormento que infligiera el atroz Alzaga á los franceses residentes en la colonia, acusándolos injustamente de conspirar contra la dominación española.

La intriga de *Los amores de la Virreyna* gira alrededor de este episodio y aquellos personajes. La pieza histórica moderna tiende cada vez más á ser estudio documentado. Así parece entenderlo el Sr. García Velloso, quien ha hecho revivir ante nuestros ojos al galán pundonoroso y gallardo, amado de las mujeres, que fué Liniers, al violento y torvo enemigo de los franceses, que fué Alzaga, al sa-

cristanesco y caduco virrey de decadencia, que fué Melo. El ambiente de la época ha sido certeramente reconstituído, y, á la manera de una atmósfera vivificante, impregna de emoción y de verdad los hombres y los hechos del drama.

La fábula del mismo ¿es rigurosamente histórica? Un drama histórico no necesita de una fábula absolutamente auténtica. Dentro de la verdad de los caracteres y de las situaciones dominantes, el escritor puede urdir combinaciones ficticias. Es lo que ha hecho el señor García Velloso al referirnos los amores de Liniers. Son reales los sentimientos, son reales los episodios culminantes y reales son los tipos de su drama. Esto no basta. Las peripecias accesorias que el autor imagina é intercala en aquél, resultan simples procedimientos de composición, subordinados á la exactitud general del tema.

Acabamos de referirnos á los amores de Liniers. Liniers es, en efecto, el personaje principal del drama. Son sus amores, más bien que los de la virreyna, los que—con el odio de Alzaga—determinan y precipitan todos los conflictos. ¡Lástima que el momento en que se desarrolla la acción, no nos permita ver sino al Liniers caballeresco y galante! Era al Liniers heroico al que sobre todo nos hubiera placido contemplar, hoy que la crítica

histórica exalta la figura del varón de la reconquista, difundiendo gratitud, respeto y simpatía crecientes en torno á su memoria.

Según antes dijimos, la acción de *Los amores de la Virreyna* se desarrolla en Buenos Aires, durante el virreynato de Melo. Liniers, para quien no ha llegado aún la gloria, pero que es ya uno de los más prestigiosos oficiales del virreynato, mantiene amores con una dama de la virreyna, doña Teodora Irala, cuyo marido, militar de profesión, se encuentra ausente. Ama también á Liniers, con pasión avasalladora y tempestuosa, una histrionisa del teatro de la Cruz: la Monserrat. (Se asegura que el autor ha querido ocultar tras este nombre otro famoso de cierta dama que ha dejado huellas en las crónicas del tiempo, y que, en efecto, estuvo ligada á Liniers con lazos íntimos.) Entre el sombrío Alzaga, que odia á Liniers, un oficial Manrique que ama á la virreyna, y la Monserrat, que quiere vengarse de los desvíos de su amado, resuelven perder al brillante oficial francés: el primero por aversión al extranjero, el segundo y la tercera por celos.

Corre el rumor de que Liniers es amante de la Virreyna. Se lo ha visto entrar de noche subrepticamente en las habitaciones privadas de ésta. Alzaga, Manrique y la Monserrat, denuncian al virrey el supuesto adulterio de su

esposa, a fin de llamar un cruel castigo sobre la cabeza de Liniers. Pero entonces doña Teodora Irala se confiesa única culpable. Liniers entra de noche en el palacio sólo para encontrarse con ella. La virreina es inocente. Las dudas más angustiosas asaltan al virrey. ¿Será verdad lo que doña Teodora afirma? No envolverá su confesión un sacrificio para salvar á la virreina? ¿No tendrán razón de acusar á su mujer Alzaga, Manrique y la Monserrat? Justamente el marido de doña Teodora acaba de llegar. Con el propósito de descubrir los verdaderos sentimientos de la mujer que tiene de lante, el virrey la pone en la disyuntiva de optar entre Liniers y su marido. Sin vacilar doña Teodora opta por la vida de su amante, revelando así la vehemencia de la pasión que la consume. Un inmenso alivio ensancha el pecho del virrey. ¡Luego aquella mujer decía la verdad! ¡Luego la virreina es inocente!... Quiere, sin embargo, obtener la contraprueba de la sinceridad de doña Teodora y le ofrece un salvoconducto para que abandone á su esposo y huya con Liniers. Doña Teodora acepta y parte con su amado.

Mas he aquí á Alzaga. Vuelve del fuerte donde ha hecho dar tormento á los franceses residentes en la ciudad, para arrancarles la confesión de un complot ilusorio. Viene á pedir la cabeza de Liniers, concluyentemente

comprometido, según él, por las declaraciones de unos cuantos de los atormentados. Estos han descubierto—Alzaga lo afirma—, que Liniers conspira contra la vida del virrey y contra el poder español. Esa misma noche debe estallar una rebelión en el barrio del Pecado. D. Pedro Melo, irritado y convencido por tales revelaciones, manda detener á Liniers. ¡Que se guarden todas las salidas del palacio! ¡Que se doble la guarnición militar! Tarde... Liniers, protegido por el salvoconducto que el mismo virrey entregó á doña Teodora, acaba de alejarse con ésta.

El cuarto acto representa el barrio del Pecado, especie de suburra del Buenos Aires colonial, situado junto al río. En la pulpería de la Pajolera, donde se nos muestran algunas escenas pintorescas del bajo fondo, debe encontrar Liniers, que llega acompañado de doña Teodora, buscando elementos para ganar un buque cercano. Mientras su amante se ocupa de aprestar la fuga, doña Teodora queda sola, provista de un arma de fuego que le facilitó Liniers. Entretanto la Monserrat se ha enterado del proyecto de huída de los enamorados y se presenta de improviso á impedirle, movida por su despecho y su pasión. Penetra en una pieza vecina de la pulpería y se encuentra allí con doña Teodora, que aguarda á Liniers. ¿Qué pasa entre ambas mujeres? Una



detonación retumba adentro... Las dos rivales—la Monserrat herida—reaparecen enlazadas en suprema lucha. Al fin la Monserrat se abate exánime, á tiempo que Liniers regresa.

Fuera ha estallado una revuelta. Entre la chusma que puebla aquel paraje, escondíanse algunos conspiradores de verdad, capitaneados por agentes propagandistas del venezolano Miranda, precursor de la emancipación sur-americana. A lo largo de los tres actos anteriores, los hemos visto ya desfilan por la escena y fraguar sus maquinaciones. El ruido del disparo que hirió a la Monserrat atrae la ronda hacia aquel sitio. El mismo virrey llega además con tropas que someterán á los rebeldes. Un combate se ha entablado entre los soldados y los conspiradores, que quieren morir matando. Una bala perdida alcanza á doña Teodora. En medio de la brutal catástrofe, Liniers debe entregar su espada al virrey, protestando de su lealtad y su inocencia, que el destino le reserva el desquite de probar más tarde heroicamente.

El Sr. García Velloso ha desarrollado este argumento con rara dexteridad. No menos de 25 personajes intervienen en la pieza. El autor los maneja á todos con estratégica precisión. Podrá retardarse y hasta extraviarse algunas veces la intriga entre tanta figura; pero recobra pronto su curso directo, por el cauce de

sentimientos hondos y de sucesos lógicos. La substancia artística plasmada en *Los amores de la Virreyna* es de noble calidad. Nada extraño que, bajo la mano de escritor tan seguro de sus medios, el drama alcance por momentos elevación y amplitud de tragedia. Acentuados contornos de tragedia tendría toda la obra, si el Sr. García Velloso no hubiese hecho en ella excesiva gala de su habilidad de constructor escénico. Nunca, en efecto, se ha mostrado más diestro en el oficio. Divertido en hacer saltar y rebotar la intriga á través de obstáculos que él mismo le oponía, ha comunicado á su trabajo una suerte de afebrada trepidación, incompatible con la serenidad de la tragedia clásica. Sin embargo, acaso de tragedia fuese el argumento...

De todas maneras, *Los amores de la Virreyna*, por su emoción sostenida y penetrante, por su fuerza evocadora, por su probidad histórica y por su orientación artística, es una de las obras más completas y más altas de D. Enrique García Velloso, cuyo talento dramático alcanza con ella un punto de madurez rico de auspicios. Y no sería por cierto su menor merecimiento, el que despertase entre público y autores nacionales una saludable inclinación á los estudios históricos. Hay quien sostiene que los dramas y las novelas del viejo Dumas han enseñado á la Francia su propia historia.

¿No sería el momento de que—toda proporción guardada—apareciese entre nosotros el Dumas que nos revelará la nuestra?

Ha sido bastante proporcionada la interpretación que la nueva compañía de D. Pablo Podestá dió al drama del Sr. García Velloso. La dirección escénica había disciplinado con segura mano los elementos un poco heterogéneos que componen la "tropa", infundiéndoles fe en la obra y confianza de la eficacia de cada actuación individual. El conjunto resultó así equilibrado y armónico, revelando la intervención directriz de un criterio artístico seguro. La señorita Labarta, en su papel de virreina, se desempeñó con relativo acierto, aunque carezca todavía un poco de aplomo sobre el tablado. La señora Quiroga nos ha dejado entrever una buena actriz. Su voz es cálida, suelto su ademán, comunicativa y espontánea su emoción. La señora Ferrer matizó con oportunas notas cómicas la violencia dramática del cuarto acto.

De entre los hombres, deben ser citados D. Pablo Podestá, que representó al virrey con autoridad—sobre todo en las situaciones que requerían fuerza—aunque recitó casi todo su papel sentado, y aunque exageró la senectud del tipo, D. A. Ferrer Lliri, que dijo con dignidad la parte de Liniers, bien que su aspecto físico no corresponda al del capitán

famoso; el Sr. Mari, tumultuoso y ladino; á los Sres. Escarcela y Alipp, áspero y vehementemente el primero en el papel de Alzaga, solapado y pérfido el segundo en el de Manrique.

Al final el público hizo una ovación al autor, mándolo repetidamente á los honores al proscenio.



## “SIRIPO”

El joven escritor español D. Luis Bayón Herrera, que dió el año anterior á nuestra escena una “evocación” basada en la leyenda de Santos Vega, hizo representar anoche por primera vez en el teatro Nacional de la calle Corrientes su anunciado poema heroico *Siripo*. Los programas advierten que el autor se ha inspirado al escribirlo en la tragedia de igual título de D. Manuel José de Labardén.

El Sr. Bayón Herrera continúa así rindiendo homenaje á las letras y á las tradiciones argentinas. Sus dos valientes y lucidos ensayos de renovación poética merecían y han obtenido franco aplauso: entre otros motivos, por el entusiasmo, la probidad y la inteligencia con que el autor ha vuelto á tratar—aunque no los haya superado—obras y asuntos que son en cierto modo clásicos en nuestra literatura.



A propósito de un drama reciente, expresamos la satisfacción que nos causaba ver volverse del lado de los estudios históricos á los autores nacionales, *Siripo* nos da á este respecto ocasión de nuevos plácemes. Y no es que no encontremos en nuestro tiempo elementos de arte dignos de ser aprovechados.

Pensamos, por el contrario, que esta época en trances de evolución y transformación, es rica de aspectos significativos y pintorescos, que el artista—auxiliar del historiador—debe reflejar. Si alentamos á los que van á buscar materia escénica en el pasado, es, entre otros motivos, porque la tarea exige actividades saludables. La improvisación se había convertido últimamente en fuerza disolvente y regresiva dentro del teatro nacional. Olvidando que el tiempo sólo respeta lo que se hace con su colaboración, la intrépida fecundidad de ciertos dramaturgos volcó sobre los tabladros verdaderas pululaciones de dramas, comedias, tragedias y poemas—¡toda la lira!—cuya vida debía resultar y resultó, en efecto, tan efímera como fuera rápido su engendro.

Vivíamos en el reino de la facilidad. La literatura degeneró en grafomanía. Un cabotinismo insoportable—el de los autores—prosperó en este ambiente mórbido. Y todo ello se co-

ronó al final del año por el desastroso balance que sabemos.

Aunque *Siripo* no sea propiamente un trabajo histórico, su autor, como el de *Los amores de la Virreyna*, ha debido entregarse á prolijas requisas y compulsas retrospectivas, con el objeto de reconstruir ambientes, precisar episodios y situar personajes. Ello le ha exigido, á no dudarlo, una labor paciente y concienzuda, que conviene ofrecer como ejemplo á los repentistas. El cultivo de la historia en el teatro comporta, para quienes á él se dedican, el cultivo de muy bienhechoras disciplinas. Por eso lo aconsejamos á nuestros autores. La temporada de 1914 se inicia con dos obras, cada una de las cuales representa un esfuerzo honrado y serio dentro de aquel campo. ¿Indicará el suceso que no van á quedar estériles las duras enseñanzas de 1913? Seamos optimistas y aceptémoslo de todos modos, como un auspicioso signo de reacción contra los dos grandes enemigos de arte autóctono: la improvisación y la frivolidad.

No se conoce, según es sabido, el texto completo de *Siripo* de Labardén. Sólo un fragmento, cuya autenticidad no es incontestable, ha llegado hasta nosotros. En este fragmento habría abrevado su inspiración el Sr. Bayón Herrera. Sin embargo, el argumento entero del poema estrenado anoche, difiere poco del

que, según historiadores y cronistas, desarrolló en su tragedia el poeta Labardén. Con recordar esto último, habremos, pues, informado suficientemente sobre el asunto del primero.

La acción pasa allá por el año 1532; el primer acto en el fuerte de Sancti-Spíritus; los dos últimos en las tolderías de los indios timbúes. Lucía Miranda, bella andaluza casada con el soldado Sebastián Hurtado, que forma parte de la guarnición del fuerte, despierta un violento amor en el cacique Marangoré, quien se desespera por sus desdenes. Siripo, hermano del cacique, le aconseja que asalten y destruyan el fuerte, exterminando á los invasores y apoderándose de Lucía. Así se hace. Merced á una traición y al debilitamiento en que se hallan las escasas tropas de Sancti-Spíritus, los salvajes entran á la fortaleza á sangre y fuego. Arrasan la fortificación, aniquilan á sus defensores y se llevan á Lucía. Marangoré muere en la refriega. Sebastián Hurtado escapa á la catástrofe por hallarse ausente en desempeño de una comisión militar.

Transportada al campamento timbú, Lucía Miranda provoca en Siripo, heredero del poder de Marangoré, la misma turbulenta pasión que antes inspirara á éste. Los celos de Yara, amante de Siripo, persiguen con saña á su ri-

val la mujer blanca. Entre tanto, Hurtado, de vuelta de la expedición, encuentra derruido el fuerte y muertos á sus compañeros. Se interna hacia el aduar de los timbúes en busca de noticias de lo sucedido. Su presencia exagera á Siripo, que no ha podido aún obtener el cariño de Lucía, la cual le descubre que no ama ni amará sino á su marido. Siripo decide matar á Hurtado si Lucía no quiere ser suya.

Parece que en la tragedia de Labardén, Lucía se sacrifica y cede á Siripo para salvar la vida de su esposo. En la obra del Sr. Bayón Herrera se resiste, y, de acuerdo con Hurtado, opta por la muerte. Ambos perecen: Lucía en una hoguera, Hurtado bajo las flechas de los indios.

El poema de D. Luis Bayón Herrera se halla escrito en tono heroico. Ello implica, á nuestro ver, un error fundamental. Es justamente el tono lo que define el carácter de una obra literaria. Y acaece que entre el argumento de *Siripo* y el tono que le ha prestado el autor, hay una antinomia irreductible. La epopeya pinta las acciones heroicas, es decir, las manifestaciones de la actividad intensa de un individuo ó de un pueblo, sea durante períodos primitivos de organización social, sea en otras posteriores en que las crisis religiosas ó patrióticas les prestan la misma espontanei-

dad de vida guerrera que en su primera juventud.

Queda dicho con ello que el género requiere cierta nobleza y cierta elevación de sentimientos incompatibles con la psicología del salvaje. Se citará *La Araucania...* Pero notemos que los araucanos se distinguían por una civilización bastante adelantada. No eran como los timbúes, una tribu completamente bárbara que sólo se movía á impulsos de instintos primitivos.

Los araucanos tenían bien definida y arraigada la idea de la patria, la cual, con todo el cortejo de sentimientos que inspira y de deberes que impone, es una idea de civilización. Atribuírsele á los timbúes es cometer lo que podríamos llamar un metacronismo psicológico.

El Sr. Bayón Herrera no ha vacilado en cometerlo, y hace obrar y hace hablar á los indígenas que poblaban las regiones del Caracará en el siglo xv, como hablaban y obraban á veces los héroes de la "Iliada", á veces los hidalgos castellanos del tiempo de Carlos V.

Lo de hablar como ellos, pase. El teatro tiene exigencias y convenciones con las cuales es fuerza transigir. Mas lo inaceptable es que los timbúes del Sr. Bayón Herrera expresan en atildada retórica española, no senti-

mientos ni pasiones timbúes, sino pasiones y sentimientos europeos. *Siripo* ha sido escrito un poco sin discernimiento, bajo la sugestión de las literaturas clásicas. El vulgar malón que asaltó Sancti-Spíritus, se convierte en la obra del Sr. Bayón Herrera (y también en la de Labardén) en una especie de guerra de Troya, de la cual Lucía Miranda fué la Elena. Cuando Siripo arenga á sus tropas, cuando inpreca, cuando parlamenta con Hurtado, cuando describe su amor, se parece caricaturalmente á un personaje de tragedia antigua. Para hacer más viva y más absurda la semejanza, no falta en la pieza ni un conato de justa entre Siripo y Hurtado, al estilo de los héroes homéricos y medioevales. Y resulta difícil contener una sonrisa ante la chocante y por momentos divertida contradicción que ofrece el espectáculo de aquel indio emplumado, rugiendo grandilocuentes versos, donde habla de su amor, de su patria y de su honra.

No; hay que decirlo. Cualquiera que sea el mérito literario que hayan tenido los versos del primitivo "Siripo", ni Labardén, ni el señor Bayón Herrera han podido extraer de esa vaga y disparatada leyenda clásico-timbú una tragedia armoniosa y bella. ¿Cómo conseguir pasta de estatua aleando asperón guaraní con mármol griego? La impresión de discordante artificio que deja el drama es tan aguda, que



el espectador sale del teatro pensando si no acabará de asistir á la representación de alguna pieza travestida...

Estas críticas, que van dirigidas al argumento mismo, y, por consiguiente, al *Siripo* antiguo, tanto como al nuevo, no nos impiden reconocer en el poema del Sr. Bayón Herrera, además de las cualidades que señalamos al comenzar, otras no menos encomiables. Despuntan en él un autor dramático vigoroso. La armazón de su trabajo es sólida y hábil. La acción está conducida con fuerza, tal vez con demasiada fuerza, por lo menos verbal; como que los tres actos se hallan casi enteramente escritos en "tesitura" paroxismal.

El poema ha sido compuesto en sonoros versos de metro vario y fácil rima. Por su efecto fonético, que es rotundo y armonioso, más bien que por su esencia, las estrofas del señor Bayón Herrera se prestan para la epopeya.

No estamos muy seguros de que el joven autor posea fantasía lírica, es decir, facultad de crear imágenes. No nos atreveríamos á afirmar, en consecuencia, que sus versos tienen color. Tampoco sabemos si su estro es capaz de expandirse en el desenvolvimiento poético.

En cambio, podemos alabar sin restricciones la espontaneidad de la versificación,

y, por momentos, la emocionada delicadeza del acento.

Como pasajes sobresalientes, deben citarse los apostróficos lamentos de Yara después de la muerte de Lambaré, su postrer "raccontó" amoroso, y el último diálogo de Lucía y Hurtado, que acaso sea el más conmovido y el más lírico del drama.

*Siripo* contiene además dos ó tres escenas tratadas con una firmeza y una eficiencia trágicas, realmente extraordinarias; así, aquella en que Lucía ofrece inmolarse á Marangoré para salvar la vida de su marido. Este pasaje, que no es único en el poema, nos ha parecido digno de la tragedia antigua.

La figuración escénica de la mayor parte de personajes de la obra del Sr. Bayón Herrera, ofrecía escollos difíciles de evitar. La forma poética podía, á poco que se abandonaran los artistas, convertirse en estentórea declamación ó en monótona melopea. Uno y otro exceso fueron, en una cierta medida, evitados por los intérpretes de *Siripo*. Es cierto que, dejándose arrastrar por la vehemencia de su papel, la señora Blanca Podestá precipitó un tanto el recitado de su parte, pero esto, que pudo perjudicar la expresión lírica, dió, en cambio, colorido dramático al personaje. Idéntica observación cuadra respecto al Sr. Pablo Podestá, cuyas condiciones vocales no son,

por otra parte, las más adecuadas para este género de obras.

Este primer actor personificó con fiereza el apasionado personaje de Siripo. Doña Camila Quiroga, cuya feliz actuación en *Los amores de la virreyña* está aún bien presente, acreditó ayer reales condiciones de actriz intensa y dúctil. La figura desolada de la cautiva fué, sin duda alguna, gracias á su interpretación, la más simpática de la obra.

Entre los elementos masculinos de la compañía se distinguió el Sr. Ferrer Lliri, quien dijo con expresión matizada y correcta el papel de Marangoré. Trabajaron, asimismo, con eficacia, los Sres. Escarcela, Alippi, Mary y Cuartucci.

La *mise en scène* dió la expresión justa del cuadro primitivo y selvático en que se desarrollan las escenas de *Siripo*. El primer acto, que produce al rústico fortín de "Sancti-Spíritus, es de un hermoso efecto escenográfico.

El bosque en que transcurren los otros dos actos unge, por instantes, de agreste poesía los trágicos pasajes de la obra. Los demás detalles de la pieza revelan asimismo el tino escrupuloso de la dirección artística cuya concienzuda colaboración es bien visible en las dos obras con que tan brillante y auspiciosamente ha iniciado esta temporada

el teatro Nacional de la calle de Corrientes.

El público que asistió al estreno de anoche, y que, á pesar de la lluvia era numeroso, hizo largas demostraciones al autor al final del espectáculo.



## “EL MAYOR PREJUICIO“

No hemos comprendido bien cuál es “el mayor prejuicio“ á que ha querido aludir don José González Castillo en la comedia que estrenó anoche la compañía de D. Pablo Podestá. Deducimos de lo que algunos personajes dicen, que el prejuicio en cuestión podría ser la vanidad ostentatoria, el ansia de “aparecer“ que han cobrado entre nosotros todo el alarmante desarrollo de una enfermedad social. Pero no estamos seguros de no equivocarnos, entre otras razones, porque nos cuesta creer que sea precisamente “un prejuicio“ el mal citado. Ello es que el Sr. González Castillo no ha expresado con claridad su pensamiento. Ignoramos cuál de los personajes de la comedia debe ser considerado como el portavoz de sus ideas. Allí todos disertan un poco. ¿Cuándo habla el autor? ¿Cuándo habla el prejuicio? Es lo que no atinamos á discernir á través de aquellos difusos parlamentos. Por momentos



nos parece que el gran prejuicio puede ser, para el Sr. González Castillo, el concepto cristiano del honor femenino, que condena implacable todo impulso amoroso de la mujer fuera del matrimonio. Pero no. Los hechos de la comedia contrarían esta hipótesis. La protagonista viola aquel principio, pero pide perdón de su acto al final. La misericordia de los padres perdona y acoge á la hija pródiga. Mas haciendo perdonar á su heroína, el autor reconoce implícitamente su falta. Virginia no resulta, pues, una rebelada contra prejuicio alguno, sino una pecadora arrepentida. El señor González Castillo le acuerda una remisión, no una vindicación. Con lo cual autor y heroína aparecen, en último análisis, sosteniendo, antes que atacando lo que un punto supusimos pudiera ser el nebuloso "mayor prejuicio" de la obra.

Si los parlamentos de esta comedia nos dejan perplejos sobre la idea exacta que la informa, su fabulación no aclara mucho nuestras dudas. Cuéntasenos en ella las malaventuras de cierto sargento mayor retirado (¿prejuicio del militarismo?), padre de una familia de parásitos. Da Virtudes, la mujer del mayor Pereyra, y madre de la familia antedicha, es una devota (¿prejuicio de la religión?), más atenta á la sacristía que al hogar. Los descendientes de los esposos Pereyra son: Liberata,

viuda joven que, encontrándose en el desamparo á la muerte de su marido, ha debido venir con dos hijos á buscar asilo en la casa paterna; Virginia, muchacha de veintiseis años, que comienza á sentirse solterona y ansía casarse de cualquier manera; Roberto, perfecto tipo de zanguano imbuído de vagas nociones libertarias (¿prejuicio del anarquismo?), sobre las cuales apoya su repugnante holgazanería, y por fin, Jacinto, hijo de Liberata, otro haragán, sólo preocupado de vestir bien (¿prejuicio de la distinción social?).

Toda esa gente vive angustiosamente con lo que queda del sueldo del padre, roído por la usura. Con ser lo menos novedoso que hay en la comedia, como que el cuadro ha sido tratado ya repetidas veces por otros escritores, la pintura de aquel interior estragado por la ociosidad, el orgullo y la miseria, es lo más interesante que ella contiene. Las disputas fraternales, la insolencia de los hijos para con los padres y la culpable debilidad de los padres para con los hijos; las explosiones de vanidad y de soberbia de una familia menesterosa que se muere de hambre por dentro y quiere mostrarse en desahogada situación por fuera; las rebeliones, las cóleras y los ridículos secretos de ciertos hogares que por desgracia abundan, han sido esbozados con cruel exactitud en *El mayor prejuicio*. El Sr. Gon-

zález Castillo se revela en esta parte de su obra observador clarovidente y severo.

Si la hubiera desenvuelto en el sentido de la sátira directa y acre, nos hubiera dado, tal vez, un trabajo de moralista vigoroso. No lo ha hecho así, y su comedia, que durante los dos primeros actos repite y prolonga la misma situación, para caer en el folletín en el tercero, no llega á alcanzar un valor artístico positivo aunque sea circunstancial, sino cuando libre de peroratas y de emblemas, se aplica á reflejar tipos y paisajes. Repetimos que el fuerte del Sr. González Castillo nos parece ser la observación, no la disquisición. La disquisición suele resultar por lo demás, inútil ó perjudicial sobre la escena. En el caso presente, resulta lo segundo, pues sirve sólo para embrollar el sentido de la obra.

Virginia tiene un novio que es tipógrafo, pero su familia se opone á que se case con él, porque es humilde. La muchacha se escapa con su adorador. En el tercer acto, ya lo hemos dicho, vuelve al hogar. Su padre, que se halla enfermo á consecuencias del disgusto que le dió la partida de su hija, la perdona. Desahoga el mayor Pereyra sus dolores en una tirada delirante contra los prejuicios, que dice blandiendo la espada y vestido de uniforme. Un desmayo pone término á sus efectistas declamaciones y á la obra misma.

No puede ser más esquemática, ya se ve, la fábula de *El mayor prejuicio*. Los dos primeros actos describen la miseria moral y material de la familia y terminan con la fuga de Virginia. El último muestra la vuelta al redil de la oveja descarriada, y las expansiones oratorias, casi *in artículo mortis* del mayor Pe-reyra. El todo está sazonado con símbolos y alusiones misteriosas que parecen aspirar á dar á la pieza quién sabe qué sabor de rebeldía.

¿Cuál es el mayor prejuicio en esta historia? Como al empezar, declaramos que no lo vemos netamente... Si el autor ha querido llamar prejuicio á la vanidad y á la incuria de ciertas familias, pasémosle la clasificación, y declaremos que lo ha pintado bien en la parte descriptiva de la pieza. Pero notemos que el tal "prejuicio" nada tiene que ver con la acción de la misma. Virginia no huye en realidad con su tipógrafo, empujada por la oposición de su familia. Este es el pretexto inmediato, no la causa profunda de su acción. Tenía veintiseis años y podía casarse con ó sin el consentimiento de sus padres. No se nos ha dicho que esté ciegamente enamorada de su novio, y se nos ha dado á entender en cambio que ve en él un medio de escapar á la pobreza y al celibato aterrador... Lo que el Sr. González Castillo denomina y describe como ma-

yor prejuicio, no ejerce, pues, ninguna influencia en las reacciones de la protagonista ni en la marcha de la fábula fragmentaria y trivial de su comedia.

Sin caracteres (el del mayor Pereyra resulta casi una caricatura), casi sin intriga, con pocos hechos y muchas palabras, falta de claridad, de progresión y de nervio, la pieza de que damos cuenta roza apenas un fenómeno interesante de nuestra psicología social. La pereza, la soberbia y la ostentación son males universales, pero medran de inquietante modo en estos países positivistas que acuerdan demasiado importancia á los valores materiales, con mengua de los valores morales. El cirujano que ha de sajar sobre las tablas esta pústula hasta el hueso, no ha venido todavía. Mientras llega, el Sr. González Castillo—entre otros—ha estudiado los aspectos externos de la enfermedad, examinándolo á la luz de una observación atenta y minuciosa. En esto reside el mérito de la obra estrenada anoche, no en sus símbolos pueriles, ni en su fraseología presuntuosa y hermética.

El público, que era escaso, debido á la mala noche, recibió benévolamente *El mayor prejuicio*. Aplaudió con insistencia en los finales de actos y llamó al autor. Contribuyó no poco á este buen resultado la plausible interpretación que la compañía de D. Pablo Podestá dió

á la comedia. El mismo Sr. Podestá se mostró moderado y eficaz en su papel de mayor Pe-reyra. Las Sras. Ferrer, Vidal y Argüelles, así como la Srta. Zapata, sacaron oportunos efectos de los suyos. La señora Blanca Podestá puso emoción en el de Virginia, el Sr. Balle-rini y el Sr. Escarcela matizaron con notas có-micas el conjunto. Y, por último, el Sr. Mary encarnó con justeza el tipo que representa—ó merece representar—en la comedia la mode-ración y la cordura.





## “LA CARCOMA”

15 de Mayo, 1914.

Asegura Schopenhauer que sólo el mal y el dolor son elementos positivos en este mundo: el bien y el placer son negativos. Se diría que D. Alberto Weisbach ha adoptado este desconsolador apotegma como epígrafe y divisa de su producción literaria. Sus obras anteriores acusaban ya un espíritu desencantado y misantrópico. *La carcoma*, drama en tres actos estrenado anoche en el Nuevo por la compañía Pagano-Rico, acidula más todavía la amarga impresión de pesimismo que de sus primeras piezas conservábamos.

¿Qué viene á ser *La carcoma* en el drama del Sr. Weisbach? Uno de sus personajes nos lo dice: “es el mal que está en la atmósfera, que no tiene forma, y se parece á un viento infeccioso que trae los miasmas de lugares malditos; un viento que te envuelve y roe len-

tamente cuerpo y alma". La explicación es vaga. Es la única que el autor nos ofrece, y debemos contentarnos con ella.

El misterioso y maléfico aquilón á que el citado parlamento alude, pasa en furiosas trombas por la escena. Todos los personajes de la pieza ruedan por el fango á sus embates, y á la hora que el telón descende no queda piedra sobre piedra del pequeño mundo que el autor evocó ante nuestros ojos. "Son una turba de morbosos, de degenerados y de locos", afirma alguien en el drama, refiriéndose á los tipos que figuran en él. Si con *La carcoma* ha querido el Sr. Weisbach ofrecernos una obra de observación humana y no exclusivamente patológica, dejar sin desmentido la opinión anterior, es hacer su más aguda crítica. Los degenerados, los morbosos y los locos ¿no componen acaso la parte anormal de nuestra especie? Y si es así, ¿cómo ha podido el señor Weisbach caer en el error de exhibirlos á título de ejemplares representativos de humanidad normal?

La acción de la pieza es bien escueta. Salús, un joven ingenuo y bueno que llega del campo con el alma llena de optimismo y de candor, va á casarse con Josefina, muchacha hipócrita y pervertida á quien él cree sincera y pura. Salús es el único que se equivoca sobre el particular, pues en la casa de pensión don-

de viven todos los personajes del drama, nadie ignora los antiguos amores de Josefina y Agustín, un erotómano corroído por la avariosis, que hace estragos entre las mujeres circunvecinas. Además de las personas mencionadas, habitan el mismo inmueble varios tipos repugnantes: rufián éste, morfinómano aquél, alcoholista el otro, holgazán y cínico el de más allá.

Todas esas gentes se burlan á hurtadillas de la inocencia de Salús, quien les predica el bien con entusiasmo, y quiere redimirlas de la bajeza en que se arrastran. El mismo día de su casamiento, Salús descubre la falsía de Josefina. Pero es tarde ya: la ama y la perdona. La casualidad le hace oír después cierta conversación de los inquilinos, que le descubre de golpe toda la inmundicia moral en medio de la cual está viviendo. Se indigna y se rebela contra el mal. Quiere de nuevo combatirlo y vencerlo. Pero es el mal el que concluye por vencerlo á él. En el tercer acto siente que la ola de fango le sube ya hasta el cuello y va á ahogarlo. Su mujer, infectada por Agustín, le ha transmitido el mal á él mismo. Un acceso de locura lo perturba en momentos en que Josefina se prepara á huir con su antiguo amante. Salús la acecha, la sorprende, la estrangula, y luego en su demencia delirante cree que es el redentor de los hombres y que

en la persona de su mujer acaba de exterminar el mal. Su hijito adoptivo Alba, un niño que él educa para el bien, entra en aquel momento—¡Alba! grita Salús, es decir, luz de alborada, comenzar de un nuevo día... Y con este símbolo de vaga esperanza en el bien futuro, termina el drama.

Hemos suprimido adrede en el resumen precedente algunas peripecias que recargan en extremo las tintas crudas y sombrías de la pieza. El autor ha acumulado con tal obstinación los rasgos mórbidos, que, á la larga, su obra concluye por aparecernos como una prolija colección de lacras y de vicios. La fábula, los tipos, el ambiente, el desenlace que deja triunfante el mal sobre un montón de escombros, todo es allí de un pesimismo atroz. El Sr. Weisbach no presenta el bien en la persona de Salús, sino para mostrárnoslo luego aniquilado por el mal, sin que el impreciso emblema que personifica Alba, alcance á compensarnos de tanta acritud y de tanta fealdad. No se nos escapa que la intención del autor es moralizadora y saludable. Ha querido hacernos odiar el mal; pero le ha sucedido que en su empeño de pintárnoslo repugnante y dañino, ha ido hasta hacer de él una especie de siniestra y todopoderosa deidad que tuviese sumida en cieno al universo. La exageración ha quitado eficacia á su noble intento.

Dicho esto, que era necesario decir severamente, pues debemos velar porque nuestros ensayos artísticos se orienten hacia el lado de la fe y de la esperanza, como cuadra á un pueblo joven, y en ningún caso, ni siquiera por confusión ó por error, hacia el pesimismo disolvente, reconozcamos que *La carcoma* es una de las obras más vigorosas que ha producido el teatro nacional. Hay en el Sr. Weisbach todo un temperamento escénico original y fuerte.

La misma exageración de su pesimismo, parece revelar que el desencanto es en él una actitud literaria más bien que una convicción ó un sentimiento. Cuando abandone esa actitud que deforma y limita su visión de artista, el Sr. Weisbach ha de escribir páginas que quedarán entre las más sobresalientes de nuestra dramaturgia inicial. Su estilo sobrio, nervioso y directo sin vanos abalorios; la sólida y armónica trabazón con que compone; su segura ciencia de las preparaciones y los efectos escénicos; el color y la seguridad de su pincel de observador minucioso; la emoción intensa, en fin, que sabe comunicar al espectador por medios simples y tocantes, todo eso se ha de concretar, no lo dudamos—pues el Sr. Weisbach es joven y busca aún su vía—en obras de alta calidad.

*La carcoma*, á cuya buena intención rendi-



mos homenaje, pero cuya realización nos parece errónea, nos dejó entrever anoche lo que sería capaz de hacer el autor con otro asunto. El público escuchó el drama con atención, lo aplaudió repetidamente y acaso disintiendo en secreto con el pesimismo que lo informa, no pudo substraerse á la emoción de sus escenas.

## “LA DAMA DE COEUR”

28 de Mayo de 1914.

D. César Iglesias Paz, observador clarovidente y censor eficaz de ciertos aspectos y de ciertas costumbres sociales, ha escrito una comedia para mostrar los peligros que comporta el juego, aceptado y difundido cada vez más, como pasatiempo entre las damas. Del juego pasión, del juego lacra individual y social, se ha dicho ya, desde hace mucho tiempo, cuanto podía decirse. El Sr. Iglesias Paz no ha descubierto nuevos anatemas para reprobalo. Ha contemplado los efectos disolventes que su propagación está produciendo en nuestro medio, ha inferido los males que su arraigo podría llegar á producir mañana, y ha concretado sus inquietudes en una obra de teatro: *La dama de coeur*, estrenada anoche en el Nuevo por la compañía Pagano-Rico.

La acción de esta comedia transcurre en Mar del Plata. Luis María y Nélide forman un matrimonio que no parece amarse mucho, aunque ambos cónyuges se guarden la recíproca consideración que conviene á personas de su cultura y de su clase. Varios diálogos oportunamente sostenidos por distintos personajes de la pieza, nos enteran de que Luis María, político sagaz y activo, favorecido por el éxito, no está enamorado de su mujer. Se casó con ella por cálculo "en un momento de cobardía". El padre de Nélide era un senador influyente, Luis María tenía muchas ambiciones y poca fe en sí mismo. Pensó que el apoyo de un suegro poderoso en el mundo de la política le era indispensable para ascender, y se unió á Nélide, sacrificando á Cora. ¿Quién es Cora? Es una muchacha angelical, amiga y protegida de la familia de Nélide. El padre de ésta ha colmado de beneficios al suyo. Cora tiene, pues, para con ellos una deuda de gratitud, que considera sagrada.

Sucedió en otro tiempo que Luis María cortejó á Cora, á quien amaba. Mas Nélide se interpuso. Cora, que correspondia al cariño de su pretendiente, se sacrificó en aras del agradecimiento que guardaba hacia la familia de su amiga. Se alejó, y Luis María, en vez de seguirla, se casó con Nélide por conveniencia. Como se ve, Luis María se halla muy lejos de

ser un carácter elevado y noble El único acto importante que haya realizado, es un acto de arrivista sin escrúpulos.

Sin embargo, debe haberse descubierto después cualidades que él mismo se ignoraba, porque—sin la tan codiciada ayuda de su suegro, á lo que parece—ha llegado á la cámara de diputados, donde actúa con extraordinario brillo, y donde el presidente de la república irá pronto á buscarlo para hacerlo su ministro. El autor deja entrever una ternura excesiva por este mediocre personaje, á quien la fortuna llena de inmerecidos favores. Ciertó que en medio de sus triunfos, Luis María muestra una romántica melancolía de hombre desencantado por el fracaso de su vida sentimental, y este parece ser el castigo que el Sr. Iglesias Paz inflige á la anterior bajeza de su héroe. ¡Su vida sentimental! ¿Era de veras capaz de inquietarse por ella, el feroz egoísta que sacrificó el gran amor de su existencia á un grosero apetito de medro personal? Nos parece dudoso... El arrepentimiento y el escepticismo que Luis María exhibe tardíamente, se nos antojan falsos. "He perdido la fe", dice. ¿La fe en qué? ¿En el amor? Su conducta prueba que jamás la tuvo. ¿En la gloria? ¡Pero si la gloria lo cerca, lo persigue, lo colma con sus bienes! El asegura que inmoló su amor por Cora en un momento de cobardía. Con-

vengamos en que este "momento de cobardía" que le dió tiempo para calcular con calma, para echar en un platillo de la balanza su sentimiento de enamorado, en el otro su concupiscencia de arrivista, y para decidirse reflexivamente por la última, es un momento sintomático. Todo su carácter se manifiesta en él. Y su carácter no es el de un débil que sufrió un desfallecimiento transitorio, ni el de un sentimental que necesita de estímulos afectivos para marchar adelante. Es el de un ixitista helado é implacable, el de uno de esos terribles "requins" de las sociedades modernas, que van hacia el triunfo impávidos, aunque tengan que pisotear en el camino su propio corazón. Por eso no encuentran eco en el auditorio las afectadas lamentaciones en que Luis María habla de su escepticismo desolado y postizo. Y si nos detenemos á señalar los ilogismos de este carácter, es porque él conspira contra el equilibrio de una pieza sin duda sana y moralizadora, donde asistimos á la contradicción de ver un personaje fundamentalmente malo, que con sólo disfrazarse de incomprendido se hace digno de todas las recompensas. Pues ni siquiera el galardón del amor le ha sido negado, ya que la mujer que él desdeñó sigue queriéndole, y ya que su esposa, "convencida al fin de su valer", concluirá también por adorarlo.

Cora, Nélica, Luis María y los demás personajes de la comedia, se encuentran en Mar del Plata, donde todos ellos veranean. Para distraerse, las damas del grupo juegan al poker.

Forman partida con ellas Roberto, apuesto y afortunado devoto del tapete verde, que hace una corte discreta á Nélica, y Eloy, jugador empedernido, que manifiesta predilección por Cora. Este Eloy es un tipo interesante. Especie de filósofo mundano, declama con elocuencia y convicción contra el juego, mostrando sus peligros, lo cual no le ha impedido arruinarse en él, ni le impide pasarse los días y las noches con las fichas en la mano. Nélica revela una afición desmedida hacia el poker, y su marido debe amonestarla. Intimidada por las admoniciones de Luis María, no se atreve á confesarle que ha perdido más de lo que tenía. Ha contraído deudas de juego. Ha debido aceptar dinero en préstamo para pagarlas. Y quien le ha facilitado los fondos necesarios ha sido Roberto, su cortejante. Un momento llega en que la situación de Nélica se torna comprometida y equívoca. En su círculo se comentan las asiduidades que le dispensa Roberto. Sus amigas de antes la abandonan. Por otra parte, le ha sido imposible reembolsar su préstamo á Roberto. Y todo esto amenaza condensarse en una tormenta que puede estallar



de un momento á otro escandalosamente sobre su situación social y privada.

Llena de angustia, Nélide llama á Cora, cuya nobleza conoce, para pedirle consejo. Cora le aconseja que se lo confiese todo á su marido, á fin de que él salve la situación; vence los escrúpulos de su amiga y la ayuda á franquearse con Luis María. Este acaba justamente de ser requerido para ocupar un ministerio. En una escena con Cora tratada en forma un tanto esquemática, pero vigorosa, Luis María se queja de no haber encontrado en Nélide la compañera afectuosa que hubiera encontrado en ella. Cora, que continúa amándolo con toda la dignidad de un alma superior, lo exhorta á sacar á su mujer del mal paso en que se encuentra y á cultivar su cariño. En cuanto á ella, se sacrificará de nuevo... Se casará con Eloy, que no teniendo ya que jugar, juega la felicidad del resto de sus días en este supremo lance. Ambos se irán á buscar lejos, él la regeneración, ella el olvido.

La vida es azar. Una carta—"la dama de coeur", por ejemplo—, puede decidir de nuestro destino, así en la mesa de juego, como en la existencia real. Esta parece ser la idea filosófica que informa la obra del Sr. Iglesias Paz. No nos detendremos á discutirla; desde luego porque ello nos llevaría demasiado lejos, y en seguida porque no es la filosofía, más

ó menos paradójal, lo que nos seduce en *La dama de coeur*. Plácenos, sobre todo, en dicha comedia, la observación fina, la intención ejemplificadora, la emoción pura, la sátira sin hiel.

No ha sido ciertamente un espíritu amargo el que ha compuesto esas escenas apacibles en apariencia, pero palpitantes de acción interior, á través de las cuales se transparentan la tolerancia, la simpatía humana, la piedad para los que aman y sufren.

Se habrá observado que los conflictos de *La dama de coeur* son, por decirlo así, conflictos latentes que no llegan á estallar. Es que el autor repudia el gesto récio, la actitud descompuesta, la explosión sonora. Sabe que la fuerza no reside en la violencia, y prefiere dejar trasuntar el drama interno que nos conmueve de manera más noble y más sutil, antes que el drama objetivo que nos sacude, y á veces nos repugna por lo brutal y lo directo. El pasaje en que Cora renuncia para siempre al amor de Luis María para partir con Eloy, por ejemplo, es de una punzante emotividad. Sin embargo, no hay en él sobresaltos ni paroxismos externos. Una mueca de dolor, un sollozo contenido, y el alma de la triste Cora desgarrada y sangrienta aparece á nuestros ojos. Todo el frenesí ululante y homicida que ha venido poblando de alaridos y cadá-

veres los teatros nacionales, no vale, artísticamente, lo que esa rápida perspectiva un minuto abierta sobre las hondas congojas del ser moral.

Hay que decir que la escena se malogra en parte, debido á la intervención de Eloy, cuya figuración constantemente frívola y cómica, acostumbra al público á no tomarlo en serio en ningún momento. Y es sensible que tal ocurra, porque el episodio, sobre ser de una gran nobleza y sintetizar todo el carácter de Cora— el mejor de la obra—, tiene en la señorita Pagano una intérprete excelente que traduce con muda y concentrada elocuencia la patética angustia de la protagonista.

La comedia del Sr. Iglesias Paz se desarrolla con cierta lentitud, porque la acción propiamente dicha no comienza hasta el final del acto segundo, para precipitarse hacia el desenlace en el tercero. Pero la calidad literaria de los diálogos nos compensa en parte de la ausencia de intriga definida durante el primer acto y parte del segundo, y suple, con notas, pintorescas, con croquis satíricos, con pinceladas descriptivas, con observaciones agudas, lo que en aquéllos falta de interés escénico y de movimiento dramático. De todas maneras, *La dama de coeur* es una pieza de mérito por su intención moralizadora y por su significación artística.

Afirma la personalidad del autor, que tiene perfiles propios dentro de nuestra literatura teatral, y es digna de los aplausos con que un público selecto y abundante la recibió anoche.



## •LA MURMURACIÓN PASA...•

Bajo muy favorables auspicios inició anoche en el Moderno su nueva temporada la compañía Rico-Mangiante. Estrenó la comedia en tres actos y un epílogo, *La murmuración pasa...*, original del distinguido escritor don Alfredo Duhau. Un público selecto, entre el cual predominaban las familias, asistió al espectáculo y aplaudió con franco agrado las situaciones de la pieza.

*La murmuración pasa...* está inspirada en un propósito de crítica social. Es la obra de un observador indulgentemente irónico de nuestras modalidades espirituales y de ciertos aspectos característicos de nuestra vida individual y colectiva. No llega ni aspira á llegar á ser sátira. Se limita á ser lo que el autor mismo nos había anunciado: una comedia sin levaduras amargas ni tonalidades sombrías; una especie de vaudeville (menos la intriga complicada inherente á este género),



que desenvuelve alegremente, en diálogos pulcros, espirituales y sutiles, una acción algo lenta, pero amena, en la que intervienen personajes copiados del natural con rasgos de discreta caricatura, y en la cual se intercalan burlescos pero exactos croquis de las costumbres porteñas.

Los desequilibrios y los trastornos que el afán de figuración, y como consecuencia el ansia de riqueza, traen á nuestros hogares, vienen á resultar el asunto fundamental sobre el cual el Sr. Duhau ha construído su obra y ejercido su chacotona crítica. No debe extrañarnos que los escritores locales insistan frecuentemente en tratar el mismo tema. Nadie ignora la dañina predominancia que los valores materiales alcanzan aquí sobre los valores morales, predominancia que engendra sordas y encarnizadas luchas por el dinero, considerado en estas sociedades positivistas casi como la única plataforma de prestigios sólidos. Lógico es, pues, que los artistas se apliquen á fustigar en la novela y en el teatro, una desviación de criterio que hace sentir en el seno de las familias su influencia disolvente, y que nos lleva en camino de caer definitivamente en el materialismo más grosero.

Ya hemos dicho que el Sr. Duhau no muestra en su comedia un pesimismo exagerado, y que, por consecuencia, no recarga las tintas

de su cuadro. Es un filósofo que sabe sonreír sin malignidad, y al cual el espectáculo de lo deforme y de lo feo, no le impide ver lo bueno y lo bello. Su obra ha salido equilibrada como su espíritu, y al lado de la vanidad ostentosa y famélica, nos hace ver la generosidad, la abnegación y el sacrificio, encarnado en un tipo de mujer cuyo modelo no es por cierto difícil de encontrar en nuestros hogares.

¿El argumento de *La murmuración pasa...*? El interés y el mérito de la pieza no reside en su argumento. Se halla disperso en sus parlamentos, en sus escenas, en sus bocetos, en su concepto central. Nos limitaremos, pues, á decir en resumen, que es la historia de una madre que quiere hacer casar, primero á una y luego á otra de sus hijas, con un viejo millonario cuyo dinero codicia, para dar figuración —es decir, felicidad, según las ideas corrientes— á toda la familia. Las muchachas se hallan á punto de sacrificar sus ideales de amor al interés... Mas reaccionan á tiempo, sostenidas por su rectitud nativa primero, y por su excelente tía después. No será ninguna de ellas la que se despose al fin con el viejo millonario. Será la ambiciosa madre quien aceptará como último recurso matrimonial, al ridículo pretendiente. Y con esta nota de vaudeville, que salva toda claudicación vergonzosa y man-

tiene su tono burlón pero optimista, hasta la última escena, termina la obra.

*La murmuración pasa...*, fué discretamente interpretada. Se aplaudió con insistencia al final de todos los actos y se llamó al autor al final.

## “EL ZAPATO DE CRISTAL”

*5 de Marzo de 1915.*

Quedó anoche inaugurada, bajo buenos auspicios, la temporada del teatro Nacional. Se estrenó, y fué bien acogida, la comedia en tres actos *El zapato de cristal*, de D. Enrique García Velloso.

La nueva producción del Sr. García Velloso lleva el nombre de una zapatería en cuyo local se desarrollan el primero y el tercer actos. Es su propietario D. Pietro Rovetta, italiano enriquecido en el comercio de calzado. La acción pasa en Buenos Aires.

Rovetta está casado con Mariana, cuya familia, adinerada en otro tiempo, ha venido á menos y vive ahora agregada al munificente hogar del zapatero. Este hogar no es feliz. Mariana no ama á su marido y tiene un amante. Rovetta ignora la traicion de su mujer, pero comienza á inquietarse por sus largas

ausencias, por sus desvíos, por su indiferencia para todo cuanto atañe á los intereses y deberes conyugales. De pronto, Zárate, el amante de Mariana, viene á comunicarle á ésta cierto grave sucedido; una su antigua amiga íntima, la cortesana Sorel, á quien él abandonó por Mariana, ha penetrado en su domicilio durante su ausencia, ha forzado los cajones de su escritorio, ha descubierto allí cartas de su nueva querida que la comprometen de terrible modo, y las ha sustraído. Hay más: Sorel quiere vengarse provechosamente. Ha amenazado á Zárate con mandar las cartas en cuestión al marido de Mariana, si aquél no las rescata dentro del plazo perentorio, mediante la suma de cinco mil pesos. Zárate carece de esa cantidad y confía sus inquietudes á Mariana. ¿Cómo conseguir el dinero necesario para satisfacer las apremiantes exigencias de Sorel y recuperar las cartas. Desesperada ante la perspectiva de la catástrofe doméstica que traerá la revelación de su culpable secreto, Mariana toma sobre sí la responsabilidad de encontrar los cinco mil pesos. ¿Dónde? Allá verá. Esa misma noche se los llevará á Zárate, á una comida donde deben encontrarse con otros amigos y amigas. En efecto: Mariana obtiene y traspasa á su amante la suma que Sorel reclama. ¿Cómo la obtiene? Sencillamente hurtándosela á su marido.

En el segundo acto, los principales personajes de la comedia han concurrido á un mismo restaurant, llevados por motivos distintos. Mariana y Zárate han ido allí á comer en compañía de unos amigos, según estaba convenido. Rovetta se ha dejado arrastrar, mitad por curiosidad, mitad por tentación pecaminosa, y ha acudido á una cita que le dieran Sorel y otra dama ligera, á quienes conociera poco antes. Hállase también en el restaurant, á título de eterno cliente de los sitios donde se come y se bebe alegremente, D. Antonio, padre de Mariana. Hemos encontrado ya en el primer acto á este D. Antonio. Es un hombre sin escrúpulos. Parásito del zapatero Rovetta, á quien explota cínicamente, se pasa la existencia inventando maneras de extraerle dinero á su yerno para satisfacer dos vicios que lo dominan: el alcohol y el juego. La conjunción de estos personajes en un mismo sitio, le ha servido al Sr. García Velloso para componer un acto de vaudeville, lleno de alegría y movimiento. No referiremos sus pormenores, que no se ligan sino de un modo indirecto y episódico al asunto central. Nos limitaremos á decir que durante este acto, Zárate entrega á Sorel los cinco mil pesos exigidos como precio de la devolución de las cartas. Antes de que haya podido Sorel cumplir tan importante requisito, Rovetta se marcha llevándose



en el bolsillo, por inadvertencia, el retículo en que la meretriz guarda el dinero que acaba de recibir, junto con las famosas cartas de Mariana. ¿Cómo puede ocurrir tal cosa? Porque inocentemente, Sorel lo confía á su custodia...

Entretanto Rovetta ha descubierto el robo de que fuera víctima, y culpa de él á D. Antonio. Cuando Mariana sabe que el saco que contiene sus cartas se halla en poder de su marido, corre angustiada tras él con la esperanza de arrebatárselo. Hay en este acto, que es el último y el mejor de la comedia, una escena de primer orden. Es aquella en que Mariana trata de apoderarse mañosamente del retículo. El marido se obstina en conservarlo para devolverlo á la dueña; la mujer se aplica con ansioso disimulo á substraerlo de manos de aquél para salvarse. Va y viene el saco durante algunos minutos, de Rovetta á Mariana. Y esta situación que marca el punto culminante del drama, en la cual el conflicto central hace crisis, y de la cual fluye el desenlace, revela, una vez más, el seguro sentido de la escena que posee el Sr. García Velloso; sobre todo en lo que se refiere á la combinación mecánica de los acontecimientos, según las conveniencias de la óptica teatral. Con ser bella la escena á que aludimos, no es perfecta. El autor no hace sino esbozarla. No

la desarrolla. Un Scribe, un Sardou ó un Bernstein, hubieran llenado con ella todo un acto, desenvolviéndola en diálogos nerviosos y patéticos, que nos abrieran profundas perspectivas sobre el drama anterior.

Rovetta examina el saco de Sorel. No da con las cartas de Mariana, pero sí con un sobre que lleva el membrete de su propia casa de comercio, dentro del cual se encuentran cinco mil pesos; ¡cinco mil pesos como los que le robaron a él... La coincidencia es terriblemente reveladora. Sólo su mujer ó D. Antonio han podido cometer el robo. De su mujer, Rovetta, no sospecha ni quiere sospechar. Luego no hay duda: es D. Antonio el culpable; él ha hecho pasar los cinco mil pesos de la caja de la zapatería á la bolsa de la cortesana Sorel.

Semejante acusación salva á Mariana á costa del baldón paterno. Ella misma implora á su padre que se acuse por ella para apartar la tormenta de su cabeza. D. Antonio cede. Hubiéramos deseado que este sacrificio fuera espontáneo. Gracias á él, el triste anciano se habría redimido de su crapulosa vida. Gracias á él hubiéramos podido evitar la repulsión que nos inspira el feroz egoísmo de Mariana, cuando echa sobre los hombros del autor de sus días su propio fardo de ignominia. Gracias á él, en fin, la pieza del Sr. García Velloso se

hubiera levantado numerosos grados en altura moral...

Lo que antecede no es la relación sintética del tema principal de la comedia. Otros personajes y otras pequeñas intrigas accesorias se entrelazan con él. Mas ni unos ni otras merecen que se les tome en cuenta al hacer un examen substancial de aquélla.

Siguiendo un procedimiento que le es caro, el Sr. García Velloso ha escrito una pieza cuyos dos primeros actos, juguetones, pintorescos, movidos y ligeros, tiran al vaudeville, y un tercer acto que evoluciona hacia la nota sentimental y dramática. Este sistema tiene sus inconvenientes. Le quita á la comedia la unidad de tono que hace la proporción y la armonía de la obra artística, dando la pauta para que ésta resulte clara y directa. Semejantes cualidades no son las que más sobresalen en la obra total de el autor de *El zapato de cristal*. Como en gran parte de sus antecesoras, la pieza que nos ocupa aparece á veces diluída y profusa. Otras, su acción desfallece detenida en su marcha por episodios decorativos ó por peripecias cómicas, que el autor sabe manejar con segura mano. Si esto la hace ganar en amenidad, la hace perder en fuerza y nitidez, siendo sabido que en arte, como en todo, atender demasiado á lo accesorio, es perder de vista lo principal.

No sabemos si—aparte la inmolación de don Antonio, un poco forzada, y, por lo mismo, desprovista de la belleza que hubiera alcanzado, siendo absolutamente voluntaria—la comedia del Sr. García Velloso tiene un sentido moral. En todo caso, es tiempo de que nuestra literatura dramática comience á preocuparse, no sólo de construir con dexteri- dad y de prodigar el chiste hilarante y la nota pintoresca, sino también de establecer la relación y dependencia de tales elementos, con lo que debe ser la medula de la obra: su significado moral y su verdad humana. Sólo así cobrarán nuestros ensayos el valor intrínseco que los hará dignos de perdurar.

Hemos comentado anteriormente la situación á que da origen en el tercer acto la historia del retículo extraviado. A pesar de su punto de partida inverosímil (¿es creíble que la suspicaz y avariciosa Sorel confíe, sin necesidad de fuerza mayor, su dinero y sus cartas justamente al hombre de quien más debía ocultarlas?), esa historia es tal vez la más ingeniosa que haya ideado jamás el Sr. García Velloso. Es difícil encontrar en toda nuestra producción escénica una situación más fundamentalmente "teatral" que la que crea la caída de la bolsa en manos de Rovetta. Los hilos de la comedia entera convergen hacia ella, y sólo de ella puede derivarse el desenlace. Ima-

ginada esa situación, *à priori*, como centro y nudo de una acción, daría materia lo mismo para un drama que para un vaudeville, tan fecunda es y tan plástica. El Sr. García Velloso ha preferido extraer de ella el tipo de pieza intermediario, de que venimos dando cuenta, y en el cual ha puesto movimiento, color, buen humor y alguna emoción. Por todas estas cualidades, que agradaron al público, *El zapato de cristal* mereció anoche un éxito.

La compañía del Nacional ha hecho un buen despliegue de elementos. *El zapato de cristal* fué puesto en escena con esmero, y los intérpretes se desempeñaron, en general, con justeza. La señora Quiroga, actriz sincera, supo prestarle á su papel de Mariana la afligida inquietud que requería. La señora Susani caracterizó á la cortesana Sorel, dándole acentos y maneras tan apropiadas al tipo, que el público la interrumpió alguna vez para aplaudirla. La señora Ferrer hizo gala de eficaz comicidad en su encarnación de burguesa caricaturesca. A la señora Aranaz su reaparición en la escena, tras un ostracismo hartó prolongado, le valió fieles expresiones de simpatías antiguas.

De los hombres, debemos citar, en primer término, al Sr. Escarcela, que marcó certeramente los perfiles, entre bonachones y ridículos, del zapatero Rovetta. El Sr. Zama, actor inteligente y seguro, bien que monocorde,

sacó buen partido de la parte de D. Antonio, aun cuando exageró la nota de indignada y la dramática rebelión ante los apóstrofes de Rovetta en la última escena. Cuadraría mejor al carácter de D. Antonio que aceptase con más serenidad y sometimiento las increpaciones del zapatero. La equívoca rectitud de que ha dado muestras durante los tres actos no nos ha preparado para verlo erguirse en actitudes trágicas frente á un agravio hecho á su hipotética dignidad. Por último, D. E. G. López, autor teatral que hizo su debut de actor en una breve figuración, acreditó desenvoltura y elocuencia—un poco exuberantes—en su ademán y en su dicción.





## “LOS CONTAGIOS”

12 de Marzo de 1915.

El anuncio de una comedia del Dr. Belisario Roldán había provocado intensa expectativa. Orador melodioso y fulgurante, al par que suave poeta, el Sr. Roldán goza de un vasto prestigio en nuestro mundo intelectual. Siendo, como es, maestro en elocuencia, la escena, que tiene sus puntos de similitud con la tribuna, debía seducirlo. La noticia que lo descubrió de pronto autor dramático causó, pues, curiosidad, mas no sorpresa. ¿Cómo se plegaría á las fórmulas un poco secas y rígidas del teatro, este talento de orador, gran parte de cuya seducción y cuya fuerza residen en el lirismo empenachado y copioso, en la imaginación centelleante, en la arrobadora música verbal?

Se ha plegado á ellas con acierto. La comedia en tres actos *Los contagios*, que estrenó

anoche en el Apolo la compañía Pagano, es una obra clara y ordenada. Sin duda la acción dramática resulta en general un tanto lánguida porque no deriva siempre de los hechos que se nos muestran, sino más bien de los que se nos relatan. Tal exceso de narración no debe, sin embargo, ser atribuído á prurito discursista, sino á una comprensible inexperiencia técnica de autor novel. Los caracteres, los tipos, el ambiente, el asunto, están en *Los contagios* copiados del natural. En cuanto la idea que anima la pieza y que, en último análisis, parece ser la condenación del brutal materialismo, en cuya virtud llega el dinero á cobrar en ciertos medios una fuerza tan omnipotente como corruptora, resulta evidente que ella—así como las otras severas reprobaciones de moralista que su trabajo envuelve—le han sido sugeridas al Sr. Roldán por la contemplación de nuestra sociedad.

La primer producción dramática de este orador-poeta, á quien se abrigaba el temor de ver extraviarse sobre el escenario entre declamaciones retóricas y vaguedades romancescas, ha resultado, pues, una comedia realista, de observación directa, escrita con sobriedad, desarrollada con tino é inspirada en un concepto de crítica social.

El repentino derrumbamiento de una de esas posiciones pecuniarias y sociales, que se

edifican sobre la arena móvil de la especulación agiotista y la bambolla mundana, es en *Los contagios* el resorte central que mueve todo el drama. Hay cosas que sucumben y cosas que se salvan de la catástrofe. Sucumben los personajes que sufren los ponzoñosos "contagios" á que alude el título. Se salvan los que se sustraen á la infección. "Así como en el mundo fisiológico—se dice más ó menos en alguna parte de obra—hay seres que tienen la misión de difundir las enfermedades del cuerpo, así hay en la sociedad criaturas que propagan los males del alma". Porque se pusieron en íntimo contacto con uno de estos funestos agentes de transmisión morbosa, caen los "predispuestos" en la pieza del Sr. Roldán. Porque los resistieron se salvan los "indemnes". Confesamos nuestro escaso entusiasmo por esta fórmula que contiene la explicación del título. Parécenos, desde luego, artificiosa y convencional, á pesar de su aparente precisión científica... Parécenos además contradictoria con el espíritu mismo de la obra. Indemnes..., predispuestos..., infecciosos... ¿Con qué derecho se colocará el autor en el punto de vista de la moral corriente para juzgar á la hora del desenlace el bien ó el mal que hayan hecho sus protagonistas, si empieza por reconocer que éstos no obran sino como instrumentos ciegos de una ineluctable fatalidad biológica?

El Sr. Magallanes, estanciero y especulador, jefe de una familia que sostiene un lujoso tren mundano, se halla en graves trances cuando empieza la comedia. Ha llevado á cabo operaciones desgraciadas, ha perdido fuertes sumas y ha comprometido su fortuna entera en los negocios. Se encuentra arruinado. No le queda, para salir del paso, más camino decoroso que hacer cesión de bienes, renunciar á la situación pecuniaria y social de que hasta entonces disfrutó, y afrontar bravamente la pobreza. Es lo que le aconseja su amigo el doctor Quijano, jurisconsulto austero á quien consulta. Pero Arminda, su mujer, y Carlos, su hijo, no se resignan al sacrificio. Ellos quieren que Magallanes luche antes de entregarse, que busque expedientes dilatorios, que rehusa toda solución radical. ¡Quién sabe si algún suceso imprevisto no viene á salvarlo! Carlos tiene un amigo que acaso pueda evitar el hundimiento, y decide á su padre á recurrir á él. Es el tal amigo un Dr. Cagliari, abogado joven, inteligente, equívoco, de quien se habla mucho por ahí. Especie de filósofo cínico y paradójal, Cagliari oculta bajo formas brillantes el alma de un aventurero rapaz. Es el "agente infeccioso" que desparrama el virus de la inmoralidad en la comedia. ¡Curioso tipo, en verdad, este Dr. Cagliari! Sus contradicciones nos desconciertan. Se declara solidario

la sociedad "cuyo ambiente le ha tocado respirar", y, sin embargo, él, pescador clandestino de aguas turbias, restalla sobre aquélla el látigo de su desprecio, porque la ve huérfana de "una gota lírica" y "ávida de dilapidación y de aventura". Declama contra los "inmigrantes sin entrañas", y su apellido, al par que su arrivismo famélico, lo revelan originario del gremio. Se indigna porque aquí "nadie se siente apóstol, ni héroe, ni siquiera romántico" y los actos demuestran que su propia vida sólo se gobierna por bajos instintos y groseros apetitos... Se dirá que el Cagliari que diserta, simula, y que sus discursos son ardidés para conquistar la confianza y la consideración del auditorio. Sea. ¡Pero hay en sus peroratas un tal acento de sarcástica convicción cuando censura! Sus acusaciones y reproches contra la sociedad diríanse el compendio de las ideas que informan la comedia.

En este caso Cagliari no sería más que el portavoz del autor. Y cabe preguntar: ¿cómo éste no ha advertido que resta fuerza y eficacia á las críticas, de donde fluirán las conclusiones morales de la comedia, al encargarle que las anuncie justamente al más inmoral de sus personajes?

Si Carlos y Arminda consiguen que el débil Sr. Magallanes se abandone á Cagliari y aguarde una imposible salvación de sus obs-



curas maquinaciones, Maruja y D. Javier rechazan toda componenda tortuosa. Maruja, hermana de Carlos, es, como éste, hija de Arminda y de Magallanes. Criatura dulce y abnegada, representa el bien en la pieza. En cuanto á D. Javier, anciano valetudinario que no abandona ya su silla de paralítico, es el padre de Magallanes y aparece como un símbolo del viejo hogar porteño, severamente recto y laborioso.

Cagliari toma en sus manos los asuntos de Magallanes. Persuade á Arminda, cuya vanidad y cuyo amor al lujo están dispuestos á todo antes que al renunciamiento, de que con cincuenta mil pesos se puede ganar tiempo y tal vez evitar la catástrofe inminente. ¿Dónde encontrar esa suma? No le cuesta mucho al mefistofélico Cagliari el decidir á Arminda á pedírsela á cierto millonario Monterreal, que la corteja asiduamente. Este paso comportará la caída de aquélla. No importa; Arminda obtiene de Monterreal—á cambio de su honra, según todas las apariencias—la cantidad que necesita. Su tardío pecado no alcanzará á remediar nada, sin embargo. Urgido por los sanos consejos de Maruja y de D. Javier, Magallanes retira á Cagliari los poderes que le otorgara y adopta, al fin, la resolución que su amigo Quijano le indicó al comienzo; hará cesión de bienes, afrontará la pobreza, salvará

su honra, tratará de reconstruir la perdida fortuna. La escena en que la hija suplica al padre que se aparte de Cagliari y acepte dignamente las responsabilidades de su situación, es una bella escena. La impregna de bondad y de nobleza el carácter de Maruja, que surge de ella purísimo y tutelar, como el de un ángel guardián.

Mas he aquí que Magallanes descubre de improviso la traición de Arminda. Bajo la impresión del terrible golpe que viene á herirlo cuando más necesitaba del cariño y el sostén de la compañera de su vida pasa al cuarto contiguo. Se oye una detonación... Magallanes se ha suicidado. De rodillas ante la estancia donde yace, caliente todavía, el cadáver de su padre, Maruja reza. Reza un Padrenuestro sollozante, cuyos patéticos acentos difunden un calofrío por la sala. Y antes que el telón descienda, el Dr. Quijano, que se halla presente, dice:

—Con la sangre de aquella víctima, con D. Javier, con Maruja, se ha salvado el sello de la raza...

Un poco simétrica en su contextura ideológica y escénica, la obra del Dr. Belisario Roldán no resulta por eso menos apreciable. Acaso el procedimiento de oposiciones directas de que se ha servido el autor para componerla—de un lado el mal, del otro el bien; los ma-

los reprobados, los buenos recompensados—le haga perder algo de su interés dramático. Mucho le hace ganar, en cambio, en cuanto á equilibrio, claridad y proporción. Por lo demás, *Los contagios*, que recuerda por instantes *Come le foglie*, de Giacosa, está inspirada en un pensamiento lleno de optimismo generoso. Su crítica carece de acritud, y á través de las frases ingeniosas ó de las risueñas caricaturas con que fustiga á la sociedad—á una cierta sociedad—despuntan respeto y ternura por lo que el Dr. Quijano llama “el sello de la raza”. Bueno es que así sea.

## «LA MUJER FUERTE»

Cuando á raíz de su estreno, nos ocupamos de *La conquista*, una de las comedias más afortunadas del Dr. César Iglesias Paz, dijimos lo siguiente: "Los viajeros que nos han visitado en los últimos tiempos han estado contestes en desaprobar la manera cómo se prepara á la *jeune fille* argentina para la lucha por la vida. Tildan esa preparación de artificial y de incompleta. Dicen que nuestras jóvenes son educadas en la inteligencia de que "su carrera única es el matrimonio", según cierta expresión vulgar, lo que tiene el inconveniente de lanzarlas desde temprano en una especie de desenfrenada *steeple chase* al marido, á trueque de tornarlas inaptas para el posible celibato, y de paralizar los impulsos que podrían estimular en ellas el crecimiento de la personalidad, una vez alcanzado su ideal supremo: el casamiento. El concepto central de la obra del Sr. Iglesias Paz involucra tal

cuestión, y el espíritu del público la evoca por encadenamiento reflexivo de efecto á causa. Mas el autor no se detiene á resolverla, ni siquiera á examinarla. Pasa de largo sin ahondar en esta veta, que, sin embargo, era la buena... Hay que deplorarlo. Esperemos que otro escritor escénico se apodere de ella y la explote. He aquí un tema interesante, serio y novedoso para los que buscan elementos de arte dentro de las características de nuestra vida social." Y más adelante agregábamos: "¿No habrá un autor nacional, entre los que tienen ojos para ver, que se atreva un día á diseccionar en la escena el tipo de la *snobinette* criolla, con ideas cortas y cabellos largos?"

El Sr. Iglesias Paz, que lee la Biblia, ha ido á buscar en el Antiguo Testamento inspiraciones para escribir sobre ese asunto. Así nos lo dejan entender los siete versículos del *Libro de los Proverbios* que, á guisa de epígrafe, insertan los programas inmediatamente después del título de su nueva producción *La mujer fuerte*.

Sin duda por haberse remontado tan alto el distinguido autor de *La conquista* ha olvidado ó desestimado el modesto programa que en el antedicho artículo proponíamos nosotros á los autores nacionales. Abogábamos, en efecto, porque se analizaran las condiciones de inferioridad en que una educación trivial é in-

suficiente, deja á nuestras mujeres si no llegan á casarse, frente á las dificultades de la vida. Señalar el mal y sus consecuencias comportaba la tarea de indicar los remedios. El Sr. Iglesias Paz ha hecho otra cosa en la comedia que estrenó anoche en el Apolo la compañía de la señora Pagano. Nos ha mostrado un interesante tipo de "mujer fuerte", pero de mujer fuerte por naturaleza, no por virtud de una previsora disciplina educativa que la haya preparado para luchar con la existencia. El verdadero resorte que sostiene á su heroína en las horas de prueba es la energía nativa de su espíritu. Ciertó que Josefina sabe escribir á máquina, y que ello le permite, durante breve tiempo, ganar la subsistencia. Mas sabe hacerlo porque lo aprendiera por feliz casualidad, no porque se lo enseñara en previsión de que debiera un día trabajar para vivir. Por otra parte, no podemos apreciar hasta qué punto su providencial dactilografía le hubiera servido—de haberse quedado soltera hasta el final—para mantenerse y mantener á los suyos. Las luchas de Josefina no son largas. El Sr. Iglesias Paz, que tiene de las cosas terrenas un concepto amable y optimista, no gusta de hacer sufrir mucho á sus personajes. Cuando les deja entrever las miserias de este valle de lágrimas se apresura á ofrecerles una condigna recompensa. Tal le ocurre á la prota-



gonista de *La mujer fuerte*, la cual encuentra pronto su *prince charmant* bajo la forma de un patrón joven, rico y enamorado, que viene á buscarla en su rincón para rescatarla de la pobreza con el matrimonio.

Así, pues, la heroína de *La mujer fuerte* no le debe á la enseñanza que recibiera de niña el recurso que le permite ganar el pan con el trabajo en un momento aciago de su vida; no tiene que sostener la recia brega largo tiempo; no permanece soltera, en fin, sino provisionalmente. El Sr. Iglesias Paz ha vuelto á pasar al lado de la cuestión de la educación femenina en nuestro país sin encararse plenamente con ella y sin tratarla á fondo. No se lo reprochamos. Hacerlo sería atentar contra la libertad del escritor para elegir sus temas. Queremos tan sólo establecer que queda en pie, aguardando el autor nacional que lo discutirá sobre la escena, el siguiente problema, lleno de substancia ideológica y artística: ¿Cuáles son las condiciones en que la trivialidad y la insuficiencia de la educación que reciben nuestras niñas, únicamente preparadas para "la carrera del matrimonio", las coloca ante la eventualidad de un celibato definitivo? ¿Cuáles los remedios? Puesto que el dramaturgo ha de ser también sociólogo, el anterior programa no ha de parecerle excesivo á aquel de los nuestros que aspire á concretar en una

obra artística de enjundia algunas de las inquietudes morales de su país y de su tiempo.

Nos cuenta el señor César Iglesias Paz en *La mujer fuerte* la historia de una familia antes en buena posición social y de fortuna, la cual, á causa del fallecimiento de su jefe, que ha experimentado serios reveses en los últimos tiempos, viene á quedar en precarias condiciones. Consta la familia en cuestión de la madre y tres hermanas. De éstas una es casada; las otras dos son solteras. Josefina, "la mujer fuerte", no tiene por el momento ninguna probabilidad de hallar marido.

Sarita está de novia, pero desde que cayó en la pobreza su cortejante demuestra escaso entusiasmo por llegar al matrimonio. La hermana casada ofrece su hogar á la familia desvalida, que lo acepta. Mas no por mucho tiempo. No tarda en comprender Josefina, á cuyas decisiones se pliegan siempre la madre y Sarita, que la situación de agregadas en aquel hogar es deprimente para ellas, y acaso molesta para los que las asilan. Resuelve entonces que las tres renunciarán á semejante hospitalidad é irán á trabajar para vivir.

Justamente, un antiguo empleado de su padre, Eduardo, que abriga para ella una secreta ternura, viene á traerla una suma de dinero procedente, según él, del cobro inesperado de una cuenta de la sucesión. Con tan oportu-

nos recursos, Josefina hace que Eduardo les busque una casita modestísima, donde van á refugiarse. Allí Josefina se pone á trabajar como dactilógrafa, aprovechando conocimientos en el oficio que adquirió en otro tiempo, por propia iniciativa, para ayudar á su padre. Si Josefina acepta bravamente la estrechez y la lucha, Sarita no se resigna á ellas. Mantiene todavía relaciones clandestinas con su antiguo novio, y una carta que su hermana le sorprende descubre que está dispuesta á fugarse con él. No llega á tal extremo, felizmente. Reacciona ante las severas admoniciones de Josefina, y á la hora de bajarse el telón, Sarita, arrepentida y llorosa, acude á sentarse ella también delante de la máquina con que gana su hermana el pan de cada día. Entretanto un gran acontecimiento ha sobrevenido. El patrón de Josefina, hombre acaudalado, elegante y bien parecido, que, según parece, estaba enamorado de su empleada, ha venido á solicitarla por esposa...

Tal es la fábula de *La mujer fuerte*. Como se ve se trata de una especie de apólogo un tanto adulcorado, en el cual expresa el autor una vez más sus laudalbes preocupaciones de moralista apacible.

Plácenos en esta obra, más que la fábula y más que el concepto—que, según tenemos dicho, orilla, sin abordarlo, un problema social

interesante—, el estudio certero de uno ó dos caracteres que hay en ella, así como la pintura del ambiente en que se mueven los personajes. Plácenos, además, la construcción equilibrada de la pieza, su observación estricta, su lenguaje pulcro sin alardes retóricos. El señor Iglesias Paz tiene el instinto del teatro. Es uno de los pocos autores nacionales que suelen, no proceder por relatos, sino por indicaciones sintéticas y por pequeños hechos significativos. Una réplica, la entrada ó la salida de un personaje, una referencia breve y oportuna, le bastan, á veces, para plantear una situación, perfilar un tipo, preparar un conflicto. Sabe desarrollar las escenas culminantes de sus obras, haciéndolas rendir lo que contengan virtualmente de emoción y efecto escénico. Casi siempre hay en ellas orden y progresión. Estas cualidades, que el autor mostrara ya en trabajos anteriores, se manifiestan y se afirman en *La mujer fuerte*, á pesar de la lentitud con que en los dos últimos actos se desenvuelve la intriga.

Pero el mérito principal de la comedia reside, á nuestro ver, en la justa observación de algunos caracteres. El de Josefina, la protagonista, hállase trazado con una firmeza y una lógica nada comunes,

Merece, en realidad, la denominación de "mujer fuerte", aquella valerosa muchacha,

llena de energía, de rectitud y de bondad, que, por asumir autoritariamente el gobierno del timón en las horas de borrasca, se salva y salva á los suyos del naufragio. No hay una sola claudicación en su conducta, y cuando llega para ella la recompensa que el autor le acuerda, nos alegramos sinceramente de su dicha, no sin lamentar, ¡ay!, que la vida no premie siempre con la misma generosidad á las muchas dactilógrafas honestas y abnegadas que pueblan este bajo mundo... Con ser más sumario y con tener mucho menos volumen, el carácter de Sarita se halla también netamente indicado. Si en vez de hacer de Jose fina el personaje principal de su comedia, el Sr. Iglesias Paz lo hubiera hecho de Sarita; si hubiera acentuado la psicología de ésta y ampliado su acción; si la hubiera destacado al primer plano, en fin, su análisis, habría, tal vez, llegado á ser la disección de la "snobinette" criolla que estamos esperando. Tal como nos lo presenta, el tipo de Sarita no es sino un esbozo. Un esbozo de rasgos evocadores y precisos, si se quiere, pero nada más que un esbozo, en suma. Ahora bien; lo que el asunto requiere, no es un boceto secundario: es una gran figura central dibujada en pleno relieve, á la cual se subordinen y converjan los accidentes todos del paisaje.

Otro personaje hay en *La mujer fuerte* dig-

no de ser señalado por la viviente y suave realidad con que se mueve en el cuadro: el de Eduardo, el enamorado sin esperanza, que, á pesar de su insignificancia, pasa por la escena irradiando bondad y simpatía. ¡Cuánto más merecedor de alcanzar la mano de Josefina que el novelesco patrón del último acto, hubiera sido el pobre Eduardo! ¡Y cuánto más verídico hubiera resultado el desenlace de la historia con este casamiento!

Un poco imprecisa y flotante en su concepto; proporcionada en su composición y en su lenguaje; de un positivo mérito en la observación de caracteres, la nueva comedia del Sr. Iglesias Paz mereció anoche calurosa acogida en el Apolo. El público, abundante y escogido, llamó al autor á escena repetidas veces. Los actores compartieron con él estas manifestaciones, y lo merecieron, en parte, la señora Pagano, por la autoridad y la emoción con que representó el papel de Josefina; el Sr. Casaux, por la sencillez y la medida con que caracterizó á Eduardo. Su figuración de anoche le ha conquistado al Sr. Casaux nuevos sufragios, acreditándolo como un actor inteligente y dúctil, tan eficaz en la nota seria como en la cómica. La señorita Labarta, en el papel de Sarita, y los Sres. Rosich y Ducasse, en cortas figuraciones episódicas, contribuyeron al éxito de la velada.





## “EL ZONDA”

El zonda es un viento regional que sopla en ciertas zonas de la comarca andina. Es en San Juan donde se hace sentir con más violencia. De un distrito de esta provincia toma su nombre, porque la tradición afirma que por la Quebrada de Zonda, ciclópea escotadura de los montes que circundan el valle de Tulún, se cuelan hasta la ciudad sus recias trombas. Sarmiento habla en alguna parte de este viento cálido y fuliginoso, comparándolo con el simún de los desiertos africanos. Y, pues, que citamos unidos los nombres del zonda y de Sarmiento, no está demás recordar que el impetuoso polemista de *Facundo* llamó *El Zonda* á uno de los primeros instrumentos de lucha que forjara: el diario en que comenzó á agitar ideas; diario que bajo su propia dirección primero, bajo la de D. Pedro Echagüe después, llegó á ser, y ha quedado siendo, en la historia del periodismo argentino, un ar-

quetipo de prensa civilizadora y combativa.

D. Julio Sánchez Gardel ha dado el nombre del famoso viento montañés á un drama en tres actos que estrenó anoche en el Nuevo la compañía de D. Pablo Podestá. Parece ser que el zonda que viene de la cordillera y penetra por un portillo de las sierras sanjuaninas, llega hasta los valles Calchaquíes. En un bosque de estos ha colocado la acción de su obra el Sr. Sánchez Gardel. Vive en el tal bosque una especie de colonia de leñadores aborígenes, gobernada por un viejo patriarca y una vieja pitonisa. Los leñadores han jurado guerra á muerte á los "aucas", hombres rubios que, á título de propietarios, van desalojándolos de la tierra maternal. Han exterminado ya los leñadores á casi todos los miembros de la familia de los aucas, para vengarse de lo que ellos llaman la "usurpación" que éstos les traen. Sólo un auca de la citada familia queda vivo, y Amancay, bella muchacha de la tribu, está enamorada de él. El patriarca decreta que el último de los aucas poseedores del terreno, debe morir como sus antecesores. Mas Amancay pide á Sumal, uno de los leñadores que la adora, que salve á su amado. Sumal promete defender á su rival. La vieja pitonisa evoca una leyenda comarcana. Cuando el zonda pase por la región, la hora final de la colonia habrá llegado. Los leñadores ahor-

can, á pesar de Sumal, en un árbol simbólico y legendario, al auca sentenciado. El zonda llega, y sus ráfagas furiosas empujan hasta el río, donde perece ahogada, á Amancay, la amada de Sumal. Consumado el sacrificio del auca, la tribu se dispersa por los campos, después de haber sepultado aparatosamente el cadáver de la pitonisa, que acaba de failecer, al pié del árbol legendario y simbólico.

Una especie de idiota, que amaba con amor incestuoso á Amancay, arrastra su cadáver por el bosque dando alaridos. Sumal, que vaga desesperado en busca de Amancay descubre al idiota, salta sobre él y lo estrangula. Luego se arrodilla ante el cuerpo yerto de su amada, y la llama tiernamente, mientras el bosque circundante arde incendiado por otros hombres rubios que se proponen vengar al recién asesinado.

Para relatarlo, hemos tratado de poner un poco de claridad y de orden en este argumento, que el Sr. Sánchez Gardel desarrolla en tres actos oscuros, farragosos, sobrecargados de emblemas ingenuos, de consejos pueriles y de invocaciones que van de una superstición de encargo á un falso misticismo. Diríase que la fábula de *El Zonda* es un nebuloso entrevero de cuentos de nodriza. Carece de la tocante sencillez de las leyendas verdaderas, y de la sugestión penetrante que suele

emanar de los relatos en que se trasuntan las temerosas inquietudes del alma popular. Se ve lo artificioso de las combinaciones con que se ha querido dar una impresión de misterio. Y no resulta, por cierto, lo menos artificioso de la pieza, esa especie de furor perpetuo, de frenesí ululante en que se agitan sus personajes. Psicológicamente falsos, los tipos de *El Zonda* pertenecen al mismo género que nos mostró ya el autor en una obra anterior, cuando convirtió la escena en una especie de cancha de ejercicios físicos, donde los brincos y las manotadas, substituyeron las actitudes y los gestos con que los seres humanos—, y sobre todo los paisanos, así sean ellos de la montaña andina—expresan comúnmente su emoción.

En la interpretación de este drama, que el público aplaudió, y que acaso por su efectismo violento se mantenga en el cartel, distinguióse el Sr. Pablo Podestá. Su contextura recia, su gesto áspero, su voz tonante, hácenlo singularmente apto para interpretar las escenas de paroxismo y de demencia.



Se ha hablado por ahí de tragedia griega á propósito de este rudo é ingenuo melodrama silvestre que aspira á ser simbólico y trans-

cidental. No vale la pena detenerse á demostrar la risueña improcedencia de tal "rapprochement". El Sr. Julio Sánchez Gardel ha escrito tres ó cuatro piezas muy estimables, en las que evoca costumbres provincianas con vivacidad y colorido. Una poesía balbuciente y elemental de pintor intuitivo, presta á esos cuadros sencillos cierto encanto rústico que ha sido aplaudido con justicia. Mas su autor no ha querido sostener su producción dentro de esta nota, y por segunda vez acomete en *El Zonda* una empresa en la que, de d'Annunzio abajo, han fracasado los más grandes escritores modernos: la de renovar la tragedia antigua. ¿Necesitamos decir que el empeño estaba en desproporción con las fuerzas del apreciable autor de *Después de misa*? Los resultados de su temerario intento, han sido: *La montaña de las brujas*, frenético melodrama montañés, que revela un absoluto desconocimiento de la psicología del paisano andino; especie de pesadilla teatralizada á fuerza de vociferaciones, de violencias y de cuentos de fogón, y *El Zonda*, compuesto con procedimientos análogos á los del primero. Al desacuerdo surgido entre el propietario de ciertas tierras, que pide desalojamiento, y sus arrendatarios ú ocupantes eventuales, lo llama el Sr. Sánchez Gardel "conflicto de razas". Los ocupantes en cuestión han asesinado, se-



gún tenemos referido, á todos los descendientes del actual propietario (¿no hay policía en Catamarca?), y se proponen hacer otro tanto con el que queda. Así lo hacen. Alrededor de este trivial crimen de campaña, el Sr. Sánchez Gardel ha tejido la enmarañada historia, mixta de fingidas supersticiones y criminales amores que llaman por ahí "tragedia". El balance final arroja: un ahogado, un ahorcado, un estrangulado, un rey Lear con ojotas que atraviesa la escena arrastrando el cadáver de una Cordelia achinada; muchos alaridos, muchos símbolos que no simbolizan nada, muchas frases de apariencia sibilina, vacías de todo sentido, y por último, el desencadenamiento catastrófico de los cuatro elementos: el aire que pasa hecho ciclón devastando la selva; el fuego, que la convierte en colosal hoguera; la tierra, que abre sus entrañas implacables para tragarse los cadáveres de los protagonistas, y el agua, en la que, trocada en dulce Ofelia, muere ahogada la triste Cordelia calchaqui...

Francamente: ¿no sería tiempo de poner un poco de serenidad, de orden, de medida—de sentido común—en nuestro arte naciente?

## “EL DIA DE LA FLOR“

9 de Diciembre de 1915.

La acción de *El día de la flor*, comedia de los Sres. Gustavo M. Landivar y Arturo Canela, estrenada anoche en el Apolo, se desenvuelve en un ambiente político. Se ha fundado y va á inaugurarse con gran pompa, el Seminario pan-americano, vaga institución concebida con miras de fraternidad internacional. En el acto de la inauguración, que ocurre en el primer acto, hacemos conocimiento con los principales personajes de la comedia. Son éstos, Heredia, joven ingeniero y diputado provinciano, que ha iniciado su carrera política en la capital con empuje y brillo. Silvestre, senador provinciano también, tipo del politicastro lugareño aclimatado en la metrópoli; ignorante, presuntuoso y ridículo, pero ladino y diestro en el arte de las maniobras partidistas; el Dr. Vertiz, diputado am-

bicioso sin escrúpulos, que aguanta y maquina combinaciones para izarse hasta los altos puestos: intervenciones, embajadas, ministerios; Amenábar, diputado, especie de filósofo sarcástico y descreído, que se burla discretamente de sus contemporáneos, y encarna en cierto modo el espíritu de los autores; un periodista sueco que ha venido á estudiar la Argentina con ojos de europeo, y no cesa de asombrarse ante las ligerezas y los ilogismos de nuestro carácter; María Elena y Mercedes Vértiz, hijas del Dr. Vértiz, la primera de las cuales será la heroína sentimental de la pieza. Y, por último, algunos tipos dibujados con rasgos de discreta caricatura, como el jefe del protocolo, cuyos afeminados aspavientos á propósito de todo y de nada, definen una especie de individuos estrepitosos y triviales, harto difundidos en ciertos medios mundanos.

Heredia está enamorado de María Elena, quien parece corresponderle. El joven ingeniero deposita en ella algo así como una fe supersticiosa. Cree que á su benéfica influencia le debe en gran parte el éxito de su carrera. María Elena le ha regalado una flor, que él conserva devotamente, á la vez como amuleto y como símbolo...

Paralela á esta intriga sentimental, y enlazada con ella, se inicia una intriga política que no nos detendremos á narrar en detalle,

porque su importancia es accesoria. Lo principal es la serie de bocetos críticos que ella les brinda ocasión de trazar á los autores. Estos bocetos son de personajes, de discursos, de costumbres, de manejos relacionados con la política. Y su conjunto provoca una viviente evocación del mundo político, que podríamos llamar subyacente, con sus taras, con bajas pasiones, con sus miserias y con sus ridículos. El ingenio de los Sres. Cancela y Landivar, ha ejercido aquí sus más punzantes aristas.

A punto de ser ministro en el segundo acto, Heredia es inducido en un error que lo decide á romper, un poco brusca y precipitadamente, sus relaciones con María Elena Vértiz. La sospecha de que María Elena pueda haber abusado de su cariño y su confianza, para servir ciertos planes políticos de su padre, el Dr. Vértiz, que es rival de Heredia, induce á éste á retirarse de la casa. Paga caros su error y su ligereza Heredia, pues, en el tercer acto, ministro ya, falto de la fuerza moral que el cariño de su amada le prestaba, se siente desalentado, triste, sin deseos de continuar el combate. Va á renunciar para siempre á la vida política, y á condenarse voluntariamente á una obscura existencia vegetativa, cuando la casualidad le descubre el error y la injusticia que cometió en otro tiempo para con

María Elena. Quiere el azar que esto suceda en un día de la flor, como aquel en que ella le dejó entrever su cariño. Como en aquel entonces, su amigo Amenábar y el periodista sueco se hallan á su lado y le evocan con su presencia el momento en que concibió esperanzas de dicha, hoy fracasadas. Una profunda y dolorosa melancolía embarga su alma... Pero sabe de pronto por un sirviente fiel, que María Elena no lo ha olvidado, que lo espera todavía. Con el amor y con la esperanza, renacen en su espíritu la voluntad de trabajar, de luchar y de vencer. Ordena á su secretario que suprima de la correspondencia que prepara, toda alusión relativa á su alejamiento de la vida pública. Se sienta al escritorio á escribir una carta para María Elena. Y mientras el telón desciende, vemos en la cara radiante del ingeniero Heredia, inferimos por la firmeza de sus gestos y la decisión de su actitud, que su hasta ayer desfalleciente personalidad se reconstruye, se retempla para recomenzar la recia brega. Es el amor el que ha operado este milagro.

Puede decirse que los Sres. Landivar y Canela han escrito una comedia de tipo nuevo, dentro de la producción dramática local. *El día de la flor*, que se estrenó en función á beneficio del estimado actor D. Salvador Rosich, y que fué calurosamente recibida por el pú-

blico, es una obra de crítica social serena, irónica, sonriente, impregnada de un escepticismo desdeñoso y burlón, que se guarda bien de dar en la sátira acerba ó en la condenación grandilocuente. A través de sus diálogos, acunados en una prosa neta, límpida y flexible, se entrevé la actitud espiritual de los autores. Es la de dos pirronistas que se divierten con lo que en el espectáculo de la vida hallan de cómico, sin que el continuo reír, ó más bien, sin que el continuo sonreír, haya alcanzado á secar en ellos la fuente del optimismo y la ternura. El desenlace de la pieza así lo prueba.

El género satírico que ha florecido hasta hoy entre nosotros, ha sido el de la mordacidad atrabiliaria ó el de la caricatura bufonesca. Laferrere y algún otro han trazado, es cierto, croquis traviesos, de tipos y de aspectos ridículos de nuestro medio, inspirándose, para dibujarlos, en un concepto de indulgencia juguetona, más bien que de agrio anatema. Pero, de un modo general, los escritores teatrales argentinos que han ensayado la sátira, la han exagerado hasta desvirtuarla por el exceso de encono.

Sea porque comprendan lo extremoso y contraproducente de este último procedimiento; sea porque se ajusten á los dictados de una filosofía propia, ello es que los Sres. Cancela y Landivar no han cometido en *El día de la*



*flor* pecado de violencia. Al contrario: en lo que se refiere á la composición y á la intriga, su pieza se caracteriza por la placidez—y á ratos por la languidez con que se desarrolla; en lo que se refiere al espíritu, por la condescendencia impasible y zumbona con que juzga y refleja hombres y cosas. He aquí por qué dentro de la dramática nacional, casi siempre sobresaltada y efectista, *El día de la flor* nos parece una comedia-tipo.

Semejante género ofrece sus inconvenientes, siendo el más difícil de salvar la lentitud con que en él debe marchar la acción. Los autores de *El día de la flor* no han vencido ni parecen haberse preocupado de vencer tal dificultad. Han buscado fincar todo el interés de su trabajo en la agudeza de la observación y en la finura del diálogo. Que el público comprendió la intención y apreció en su justo valor la substancia de la obra y la novedad de su estética, lo prueban los largos aplausos con que la recibió anoche. Al final, los Sres. Landivar y Cancela fueron llamados con insistencia á la escena. Sólo se presentó el Sr. Landivar, quien pronunció breves palabras de gratitud en nombre de su colaborador y en el propio. El Sr. Cancela no se hallaba en el teatro.

## LA MORAL EN EL TEATRO (I)

SEÑORAS, SEÑORES:

Quiero, ante todo, preveniros que no traigo aquí la pretensión de deciros cosas nuevas. Hay un procedimiento fácil y seguro para parecer novedoso; se toma la contraparte de las ideas corrientes, y se sostiene atrevidamente, por ejemplo, "que la patria es un rancio prejuicio", ó "que la caridad es una sensiblería contraproducente". Suele dar impresión de "original", quien se aplica á pensar al revés de los demás. Yo renuncio, desde luego, á la originalidad que se consigue aguzando en paradoja una dialéctica sutil. No aspiro á revelar verdades flamantes. Voy á ensayar, por el contrario, fundar opiniones generaliaadas sobre razones sólidas y netas. Hay ideas viejas que son indispensables á la vida de la huma-

---

(I) Conferencia leída en la Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres.

nidad. Afirmarlas, proclamarlas y defenderlas, me parece tarea más fecunda que la de sustentar "boutades".

Os hablaré de "la moral en el teatro", eludiendo toda retórica. No esperéis de mí transportes líricos ni tropos deslumbrantes. Procuraré más bien que mi exposición resulte clara, sencilla y ordenada. El asunto que voy á tratar es poco ameno, y me propongo examinarlo desde un punto de vista ligeramente abstracto. Sé que mi palabra corre el riesgo de pareceros árida, pero sé también que me dirijo á un auditorio en extremo inteligente y en extremo benévolo. Vuestra tolerancia y vuestra comprensión han de querer excusar —confío en ello— la monotonía de mi plática, en gracia á la intensión que la inspira y en homenaje á la idea que la informa.



Por dos razones he pensado que urgía examinar públicamente este asunto de "la moral en el teatro". La primera es de orden estético; la segunda es de orden social. Conviene que nuestra producción dramática incipiente pueda regirse por ideas directrices bien definidas y precisas sobre el capítulo de la moral. Y conviene también puntualizar conceptos corrientes, un poco vagos, que se refieren al mismo

tema y que vienen provocando un retraimiento, cada vez mayor, de ciertas salas de espectáculos, por parte del público femenino. No he de ser yo quien condene los escrúpulos y las desconfianzas de que dan muestra las niñas argentinas para aceptar determinados repertorios. En su esencia, el teatro está y estuvo siempre en pugna con la moral, según veremos en seguida. Existe entre la dramática y la ética un conflicto secular. El progreso de las ideas no ha conseguido suprimir ese conflicto; ha llegado tan sólo á reducirlo, circunscribiéndolo dentro de los términos conciliatorios de un "modus vivendi", hecho de concesiones recíprocas. Así, pues, una cierta desconfianza de las espectadoras celosas de su decoro, hacia los espectáculos inciertos, paréceme saludable y necesaria. Solamente que, tan malo es pasarse como no llegar... Un exceso de liberalidad puede exponer á las niñas á tener que ver y oír deplorables inconveniencias. Un exceso de recato puede hacerlas caer en el ridículo de la mojigatería. ¿Cómo encontrar el justo medio? ¿Cómo dar con la pauta á que habrán de ajustar nuestros autores su producción y nuestro público su esparcimiento, sin trasgredir los preceptos éticos que regulan la vida misma de la sociedad? Es lo que vamos á tratar de averiguar examinando las bases del antagonismo que existe entre el teatro y

la moral y siguiendo su evolución á través del tiempo.

\* \* \*

En todos los pueblos el teatro le fué siempre sospechoso á la moral. Se ha dicho que en Grecia, la moral y el teatro marcharon de perfecto acuerdo. Es evidente que en Atenas el teatro formó parte de las fiestas religiosas, y que asumió el carácter de un servicio público costeadó por los fondos del Estado. Mas repetidas veces los moralistas y legisladores lo reprobaron con severidad. Solón increpó duramente á Thespis "por representar cosas tan falsas delante de una multitud tan grande". Sócrates indujo á Platón á echar al fuego las tragedias que éste había escrito y se proponía interpretar. El mismo Platón no admitió más tarde comedias ni tragedias en su república ideal. Por lo que respecta á Roma, donde el teatro no ocupaba, como en Grecia, una parte considerable del culto y de la vida pública, Séneca y Cicerón no se mostraron menos rigurosos que los griegos para con los espectáculos. Pero es, sobre todo, el advenimiento del cristianismo el que intensifica y agrava el conflicto entre el teatro y la moral. Tertuliano abre el ataque y apostrofa con vehemencia á los creyentes que van á solazarse con la tragedia.

La moral de los pueblos paganos no repudió el teatro por las mismas razones que lo repudió más tarde la moral del cristianismo. La moral de Atenas y de Roma era de esencia filosófica y civil, y consideraba que el teatro es peligroso porque vive sólo de la representación de las pasiones y porque la maldad en acción sobre las tablas incita á los espectadores [á imitarla. La moral del cristianismo es de esencia religiosa y condena el teatro porque está en pugna con su concepción de la vida. Considera que el teatro es un placer, como que <sup>es</sup> resulta la forma más completa de arte, y el arte ha sido inventado por el hombre para combatir lo que Pascal llamó después "el fastidio de vivir". Ahora bien: el cristianismo enseña que la vida presente es transitoria y no tiene más fin que preparar la futura. Mientras que los paganos tenían un sentimiento del más allá, confuso y vago, y exaltaban la necesidad del placer y el pleno disfrute de la existencia material, los cristianos sostienen que el placer es culpable porque distrae al hombre de pensar en el cielo y le impide prepararse para conquistarlo. En otros términos: el paganismo proclamaba el gozo del vivir, y condenaba el teatro porque á sus ojos las representaciones envolvían un peligro para la virtud, suprema recompensa del hombre sobre la tierra; el cristianismo proclama



la melancolía del detierro en este valle de lágrimas, y condena el teatro porque desvía al hombre del ideal del renunciamiento, de abstinencia y de dolor que debe practicar en este mundo para alcanzar la bienaventuranza en el otro.

El efecto de esta condenación gravitó durante siglos sobre el teatro. Sin embargo, el anatema se dulcifica y llega á transformarse en tolerancia en la Edad Media.

En la Europa medioeval, el teatro resurge del seno mismo del catolicismo austero y riguroso. La necesidad de distracción por medio del arte, á la cual le debe el teatro su origen, es tan poderosa en el corazón del hombre, que la Iglesia, calmada su dureza combativa de los primeros tiempos, se ve obligada, no sólo á permitirlo, sino aun á favorecerlo. Aparecen entonces los misterios, piezas dramáticas compuestas sobre asuntos de la historia religiosa, de la Biblia y de la vida de los santos. Inspirados y autorizados por la Iglesia, para mayor difusión de la fe católica, los misterios en cuya representación toman parte los sacerdotes, quedan cientos de años bajo la autoridad directa de aquélla. No es de extrañar, ya que los teólogos, lejos de renovar antiguas condenaciones contra los espectáculos, se apliquen á declararlos inofensivos. Y se explica así que Santo Tomás, una de las más

grandes autoridades teológicas de la Iglesia, transija con las necesidades de los tiempos y escriba: "Puesto que la diversión es necesaria á la conservación de la vida humana, entre las cosas útiles para este fin pueden contarse algunos oficios lícitos, como, por ejemplo, el de los histriones, que quieren aliviar á los hombres. Los histriones no están en estado de pecado, con tal de que representen con moderación, es decir, sin palabras ni actos ilícitos.

Cuando el teatro se emancipa de la tutela de la Iglesia, ésta se inquieta de nuevo, y de nuevo sus doctores se ponen á combatirlo en nombre de la moral. Más los defensores del teatro se apoyan en las palabras de Santo Tomás, antes citadas, y sostienen que el arte escénico no se halla en contradicción con el espíritu de la religión cristiana, desde que ésta se había declarado, por boca de su más eminente teólogo, que "la diversión es necesaria á la conservación de la vida humana, y que el oficio de historiador es un oficio lícito". Justamente un gran siglo literario comenzaba en Francia. Una riquísima floración de inteligencias superiores aparecía en todos los órdenes de la actividad intelectual. Despiértase un gusto refinado por las ideas nuevas, por las controversias ingeniosas sobre temas de filosofía y arte. El asunto de la moral en el teatro debía interesar é interesar, en efecto, á los primeros ta-

lentos de la época. Lo discuten, desde luego, los doctores de la Iglesia y los escritores católicos. Pascal y Bossuet se lanzan más tarde en contra del teatro; Molière lo defiende en el prólogo de su *Tartufo*. El debate se enreda, se complica, se obscurece. Se recuerda que un príncipe de la Iglesia, el cardenal de Richelieu había levantado una escena en su palacio para hacer representar allí sus obras, y que, por su orden, otro sacerdote, el abate D'Aubignac, había escrito una apología del teatro. Se invoca un edicto por el cual Luis XIII declaraba que el arte dramático "puede divertir inocentemente á los pueblos". Hasta que, por último, los enciclopedistas sacan la querrela del terreno de la teología y la transportan al de la filosofía.

Es famosa la polémica que D'Alembert y Juan Jacobo Rousseau sostuvieron sobre la moralidad del teatro.

"El teatro—decía en síntesis Rousseau—tiene por objeto agradar á los hombres y no les agrada sino cuando adula sus pasiones. No cambia los sentimientos ni las costumbres; sólo se limita á seguirlos, puesto que aspira á ser su imagen. En el teatro todo es convencional. La tragedia nos presenta seres inflados, grotescos, quiméricos; la comedia vive de hacer nuestra caricatura, y el placer que produce está basado sobre una falla del corazón

humano: el desprecio por nuestros semejantes. El más grande de los genios cómicos, Molière, abre con sus piezas una escuela de malas costumbres, puesto que torna el vicio amable y la virtud ridícula. Tanto la tragedia como la comedia, extraen todo su interés del amor, y por medio de sus continuas excitaciones, duplican el peligro que ofrece de por sí, la más peligrosa de las pasiones.—D'Alembert contestaba "que los hombres necesitan distracción; que el teatro es una de las más agradables y podía muy bien resultar una de las más inocentes; que á favor de este placer los autores dramáticos pueden dar sanas lecciones; que siendo el amor la más universal y la más poderosa de las pasiones, es lógico que acapare el teatro como acapara la vida, y por último, que si el teatro nos habla de amor, es para enseñarnos á vencerlo cuando merezca ser vencido".

El debate continúa en la época contemporánea. Entre otros escritores, Dumas (hijo) lo aborda atrevidamente en los célebres prefacios de sus dramas. Llegan nuestros días y el singular conflicto sigue en pie... A la hora en que vivimos, como en los tiempos de Sócrates y Thespis, los principios esenciales del teatro y de la moral se hallan en desacuerdo. Siglos y siglos de dialéctica no han conseguido conciliar este antagonismo irreductible. Ni

la ética pagana, fácil é indulgente; ni la teología cristiana quintaesenciada y persuasiva; ni la filosofía moderna comprensiva y liberal, han alcanzado á destruir—ya lo hemos visto— las disidencias fundamentales que separan el teatro y la moral. Hay un punto, sin embargo, en que paganos, católicos y librepensadores caen de acuerdo: es la conveniencia, más aún, la necesidad de no oponerse á la subsistencia del teatro y de buscar componendas, ya que no imposibles conciliaciones con él. De tal necesidad, derivada de la de conservar una distracción á la que los hombres no quieren renunciar, han nacido lo que llamaremos los pactos de tolerancia, en cuya virtud coexisten y coexistieron siempre en las sociedades, el teatro y la moral. Bajo el régimen de esos pactos medra el teatro en el mundo moderno. Como en el mundo antiguo, la moral religiosa y la moral filosófica lo toleran hoy día, considerándolo un mal necesario que no les es dado eliminar. Mas no por tolerarlo dejan una y otra de ejercer sobre él la más severa é infatigable vigilancia.

\*  
\* \*

¿Son justificadas las inquietudes que el teatro le inspira á la moral? Por mi parte pienso que sí lo son, en una cierta medida. Me apre-



suro á agregar que el teatro—como todas las cosas de este mundo—no me parece “en su esencia” bueno ni malo. Como la misma moral que á fuerza de mostrarse intransigente y restrictiva puede paralizar los móviles de la acción, y reducir al hombre á un estéril ascetismo contemplativo; como la misma religión, que si cae en el fanatismo puede tornarse—(la inquisición nos lo demuestra)—criminal é inhumana, el teatro es bueno ó es malo, según la dirección que se le dé y según el uso que de él se haga.

He dicho que, en una cierta medida, considero motivados los sobresaltos que el teatro le ocasiona á la moral. En efecto: el teatro vive de la representación de las pasiones, y según vimos anteriormente, éste ha sido el argumento más fuerte que para combatirlo le ha opuesto la moral filosófica. El teatro que llamaremos de felicidad y de virtud, no existe. Desde que la escena nos muestra seres dichosos é impecables, deja de interesarnos. Nada resulta sobre las tablas (acaso también en la vida real) tan aburrido como, por ejemplo, el espectáculo de dos novios almibarados que llegan al altar sin obstáculo ninguno. Los autores evitan pintar lunas de miel—excepto cuando éstas empiezan á cambiarse en lunas de hiel—. Se ha preguntado: ¿Por qué todas las comedias terminan con un matrimonio?



Es porque después comienza la tragedia...

Así, pues, el teatro se halla fundado sobre la pintura de las pasiones y las desgracias humanas. Y se explica que así sea. La virtud es por naturaleza estática y pasiva, mientras que la pasión es dinámica y activa. El teatro vive de acción, y la acción no es otra cosa que la actividad de las pasiones. Tras largas y prolijas rebuscas, se ha llegado á establecer que todas las situaciones dramáticas imaginables pueden reducirse á treinta y seis; pues bien, todas ellas se derivan del odio, de la venganza, de los amores contrariados, de los celos, de la ambición, de la concupiscencia, de la avaricia, de la locura... Y no se crea que son solamente la tragedia y el drama los que explotan la pasión y la desgracia de los hombres: también la comedia se somete á esta ley. Sólo que la tragedia pinta desgracias terribles, mientras que la comedia pinta desgracias ridículas. La diferencia que existe entre la comedia y la tragedia, es sólo una diferencia de grados. Los mismos asuntos pueden ser cómicos ó trágicos. Son cómicos, en tanto que las pasiones en juego comportan consecuencias risueñas. Son trágicos en tanto que las pasiones en juego comportan consecuencias horrendas. De manera, pues, que la tragedia y la comedia están amasadas con la misma substancia: el infortunio y la pasión.

Mas no las culpemos demasiado, porque, riendo ó llorando, una y otra se aplican sólo á reproducir los aspectos dolorosos de la existencia. La humanidad ama la verdad en el arte y que para que el teatro fuera real, debía fundarse sobre el sufrimiento. Schopenhauer ha sostenido que únicamente el dolor es permanente y positivo en este mundo: el placer es accidental y negativo. Lógico es, pues, que el teatro sea esencialmente triste, ya que queremos encontrar en él la imagen de la vida. La prueba de que el teatro que aspire á ser verdadero debe ser doloroso, es que el teatro feliz no existe. Y no existe, porque considerándolo inverosímil, los hombres lo rechazan á fuerza de bostezos.

Forzado por su misma naturaleza á exhibir de continuo la acción y reacción de pasiones malignas, el arte dramático debe necesariamente ofrecer cierto riesgo de difundir el mal, provocando entre los espectadores un malsano deseo de imitarlo. Téngase presente que el teatro es la forma de arte más sugestiva y más completa. Es también la más seductora, porque no se dirige como las otras á cada hombre en particular, sino á muchos hombres reunidos, multiplicando las sensaciones de cada cual, por la de todos, y prestando á la emoción estética una intensidad incomparable. De modo que, condenado por las fatalidades de su ori-

gen psicológico, á la posibilidad de ejercer á pesar suyo, influencias perniciosas, el teatro necesita del contralor de la moral, y ésta tiene razón al vigilarlo; mas repito que no porque el teatro sea malo en sí mismo hemos de culpar al espejo de nuestra propia fealdad, sino porque él puede, involuntariamente, exitar con sus ejemplos la natural disposición al mal de las almas débiles. Con todo, retengamos bien esto: "No es la pintura de las pasiones y los vicios la que hace nacer los vicios y las pasiones. Al contrario: porque hay vicios y pasiones, existe un teatro que los refleja."

Puesto que el hombre no quiere ni puede prescindir del placer que le procura el teatro, y puesto que el teatro comporta riesgos que deben prevenirse, es justo y necesario que la moral vele sobre él. La moral—sea ella religiosa, civil ó filosófica—, le es tan necesaria á la sociedad como el placer artístico. Ella ha formulado numerosas reglas que tienden precisamente á reprimir las pasiones; y aun cuando no alcance su objeto del todo, desde que hasta en las sociedades mejor organizadas hubo y habrá siempre explosiones de pasión, es deber suyo perseguir las causas que pueden provocarlas. Entre esas causas, la moral incluye, no sin razón, las representaciones figuradas por el arte. Ya hemos visto que las ha mirado siempre con hostilidad, y que cuan-

do no las condena en principio, las vigila celosamente. La moral es, pues, lógica consigo misma y obra en forma bienhechora y legítima cuando interviene en el arte dramático para exigir que éste actúe sobre el escenario las manifestaciones extremas de la avaricia, del odio, de la venganza y del amor.

\* \* \*

Para poder plantear en términos bien claros el problema de la moral en el teatro, desde el punto de vista particular que al comienzo indiqué, he necesitado examinarlo brevemente, primero, bajo un punto de vista general, investigando, como acabo de hacerlo, el origen, la substancia y la evolución del conflicto á través de la filosofía, de la religión y de la estética. Creo dejar establecido: Que existe y existió siempre un antagonismo inconciliable entre el teatro y la moral, de cualquier índole que ésta fuere: pagana, cristiana ó filosófica: Que dicho antagonismo emana de la naturaleza y de las condiciones mismas de existencia de los dos principios en pugna: de un lado el teatro, que vive de las pasiones; del otro la moral, que vive para combatir las pasiones. Que en vista de la imposibilidad de suprimir el teatro, la moral lo tolera sin dejar de vigilarlo, y que si ambos coexisten en las socieda-

des, es porque se hacen concesiones mutuas, sin que lleguen á armonizarse jamás. Y por último: que la moral tiene el derecho y el deber de intervenir en las representaciones del arte dramático para contralorearlas, para encauzarlas y hasta para condenarlas, cuando ellas pongan en peligro las normas y los preceptos que se oponen á la difusión del mal.

Sentadas estas bases, podemos volver al punto de partida y preguntarnos de nuevo: ¿cómo han de hacer nuestros autores para ajustar su producción á una fórmula que concilie las exigencias del arte y los derechos de la moral? ¿Cómo han de hacer nuestros espectadores—¡sobre todo nuestras espectadoras!—para poder ir al teatro guiadas por un criterio seguro, que las haya permitido determinar de antemano la moralidad ó inmoralidad del repertorio que ocupará sus noches?...

Con respecto á la primera de estas cuestiones, conviene que los escritores argentinos se pongan en guardia contra una teoría que se ha propagado en los últimos tiempos y que ha encontrado sostenedores entusiastas. Me refiero á la teoría del arte "amoral".

El arte amoral se propone "el estudio claro-vidente é impasible de la vida, y observa al animal humano como el sabio observa cultivos bajo el microscopio: indiferente á cualquiera otra preocupación que no sea la de anotar fe-

nómenos". El bien y el mal no existen para él, ó si existen no inquieta su conciencia de pintor estricto de la realidad.

Pretende el arte amoral, que el vicio mismo tiene su poesía y su grandeza, y que renunciar á reproducirlo sin restricciones ni cortapisas, importa renunciar á la verdad artística y á la verdad humana.

No me detendré á refutar aquí tales sofismas. He abusado ya bastante de vuestra atención benévola para exigiros que sigáis escuchando abstrusas controversias de doctrina.

Me limitaré, pues, sólo á decir que el arte —en particular "nuestro arte"—, es decir, el arte de un pueblo joven que á la vez crea y transforma un mundo nuevo, debe en mi opinión, retemplarse en el optimismo y en el bien.

Puesto que estamos amasando una sociabilidad, el arte dramático que dispone de una tan honda fuerza de sugestión sobre la multitud, tiene la obligación de hacer penetrar en ella principios éticos, sanos y robustos, para que actúen en su seno como reconfortante levadura moral.

Magüer la oposición existente entre la índole de los elementos de que el teatro se alimenta (los cuales son, según hemos visto, la pasión y el dolor), y los ideales de la moral, no es imposible encontrar un terreno de con-



ciliación para que aquél y ésta trabajen de consuno en favor del bien.

Ya dije que el teatro puede ser bueno, si en el sentido del bien se le encamina, pese á sus divergencias intrínsecas con la religión y la moral. Puede ser bueno, si no se aplica solamente á pintar la abyección de los hombres y si al reproducir pasiones vela sobre la conciencia del público.

Puede ser bueno si de las acciones humanas no presenta solamente el aspecto deforme y repulsivo. "Si es cierto que la virtud inmaculada resulta aburrida de contemplar sobre las tablas—ha dicho un crítico autorizado—la corrupción y la bajeza sistemáticas y excusivas no comportan menos monotonía. Los personajes interesantes son aquellos que aparecen desgarrados por el conflicto de pasiones contradictorias".

La mejor prueba de que el teatro puede ser bueno es que las obras maestras tienen casi siempre una tendencia moralizadora. Todo el moderno teatro de tesis, busca en Francia, en Rusia, en los países escandinavos, corregir injusticias y combatir hipocresías.

De manera que á los autores nacionales que buscan una fórmula de arte fecunda y segura, que ponga su producción á salvo de los gérmenes dañinos de la "amoralidad" y de la "inmoralidad", yo les diría con Brisson: inspi-

radle odio por el egoísmo y por la villanía. Afirmad en él la idea de que no todo es malo aquí abajo; de que existen placeres más delicados que la satisfacción feroz de nuestros apetitos, y de que es bueno á veces inmolarse á un escrúpulo, á un principio, á una idea... He aquí cómo llegaremos á crear el arte que necesitamos: la fuerza moral capaz de retemplar la fibra de la raza.

\*  
\* \*

Quédame por contestar la segunda de las preguntas que como tema de esta conversación me propuse: ¿á qué norma deben ceñirse los que frecuentan el teatro—en particular las señoras y las señoritas—para elegir piezas que no pequen ni las hagan pecar contra la moral. Paréceme que sobre tal punto reina entre nosotros un poco de confusión y de inconsecuencia... Podría probarlo señalando numerosos ejemplos. Citaré uno solo que considero suficientemente demostrativo.

Hay una obra teatral que tiene el poder de atraer multitudes enormes. Cuando ella se anuncia, las gentes se precipitan á la boletería, temiendo llegar tarde para encontrar localidades. Sus representaciones ofrecen dos espectáculos: el del proscenio que, no he de negarlo, es tocante y bello en su doble expre-

sión dramática y musical, y el de la sala atestada de un público femenino en su mayor parte, que sigue anhelante los episodios de la escena. Raras veces es dado ver librar más unánime y más intensamente de emoción un auditorio, y raras veces también los aplausos sirven con más oportunidad y eficacia para descargar los nervios de una tensión que con frecuencia se resuelve en lágrimas furtivas. ¿Qué pasa en esa obra que tanto nos atrae y nos conmueve? ¿Cuál es su argumento?

Es la historia de una cortesana que traiciona perversa y obstinadamente al hombre que la adora y le ha sacrificado á cierra ojos su juventud, su posición, su nombre y su honor. Es una especie de idilio de mal lugar. Figuran en él un caballero que se torna en hijo ingrato, en amigo desleal, en estafador y por momentos en *souteneur*. Figura un hermano que es soldado, ladrón, fullero y proxeneta de su propia hermana. Figuran un padre y un hijo que son camaradas de orgía. Figuran viejos libertinos que compran el amor y se vengan de no poder obtener sino la burla y el engaño, enviando á la cárcel á los que le hacen la injuria de amarse de verdad. Es, en fin, la historia de Manon y del caballero Des Grieux...

Esta obra, que la crítica señala como un síntoma de la descomposición moral y social del siglo en que vió la luz, parece que no resulta

á nuestros ojos ní siquiera sospechosa. Por el contrario; aguardamos impacientes su anuncio, para correr á conmovernos hasta el sollozo con las dolientes aventuras del caballero á quien envileció la meretriz, comentadas por una música desbordante de sensualismo sentimental.

Supongamos que entretanto se represente en otro teatro *L'Eventail*, de Flers y Caillavet, pongo por caso. Es la historia de una mujer independiente y honesta que, sin faltar al decoro, ayuda con su coquetería á una amiga íntima á reconquistar á su marido casquivano y á una muchacha á realizar su ensueño matrimonial.

Aquella mujer infringe, es cierto, la ley social hacia el fin de la pieza; mas lo hace reflexiva y razonadamente, sin hipocresía ni cinismo, persiguiendo lo que ella considera su felicidad y aceptando con franqueza las responsabilidades todas de su acción. Semejante comedia provoca de inmediato lo que *Manon* no provocó jamás, ni por asomo: la protesta y la abstención del público, en nombre de la moral ofendida. Sé bien lo que puede invocarse en defensa de *Manon*. Mas no olvidemos que al absolver y aceptar la obra del abate Prevost, debemos renunciar á la severidad sin discernimiento que reservamos para otras piezas cien veces menos atrevidas.

¿Cómo se explica entretanto aquella falta de lógica? ¿Con arreglo á qué criterio juzgamos de lo moral ó de lo inmoral de una obra de teatro? ¿Por qué las crudezas y desenfrenos de *Manon* (donde asistimos á cierta escena de seducción dentro de una iglesia) nos parecen inofensivos, mientras que lo que llamaremos las tímidas audacias de *L'Eventail* se nos antojan insufribles?

Es que sobre este particular no le pedimos reglas de conducta á la inteligencia y á la conciencia. Es que flotamos un poco al azar del snobismo. Es que nuestros sobresaltos de moralidad quisquillosa é irreflexiva no nacen de un espíritu conturbado por el temor de obrar mal, sino que son un frívolo tributo pagado á la moda y á la convención mundana.

Los principios de moral que en materia de teatro debemos observar, no consisten en privarse de ver un espectáculo desde la platea para ir á contemplarlo desde la cazuela; no consisten en abstenerse de asistir á la representación de una obra en función de moda y acudir luego á presenciarla en matiné; no consisten en aceptar la prohibición de conocer una pieza sospechosa sobre las tablas, reservándose el derecho de leerla en *L'Illustration*; no consisten en alarmarse cuando dos personajes se besan durante dos segundos en *La Gamine* y en encontrar natural que se besen durante

diez minutos en *Tristán é Isolda*; no consisten, en fin, en rechazar por atrevidos en el escenario, verbigracia, los argumentos de *Les Flambeaux* y de *La femme nue*, que todo el mundo se conoce de memoria por el cinematógrafo.

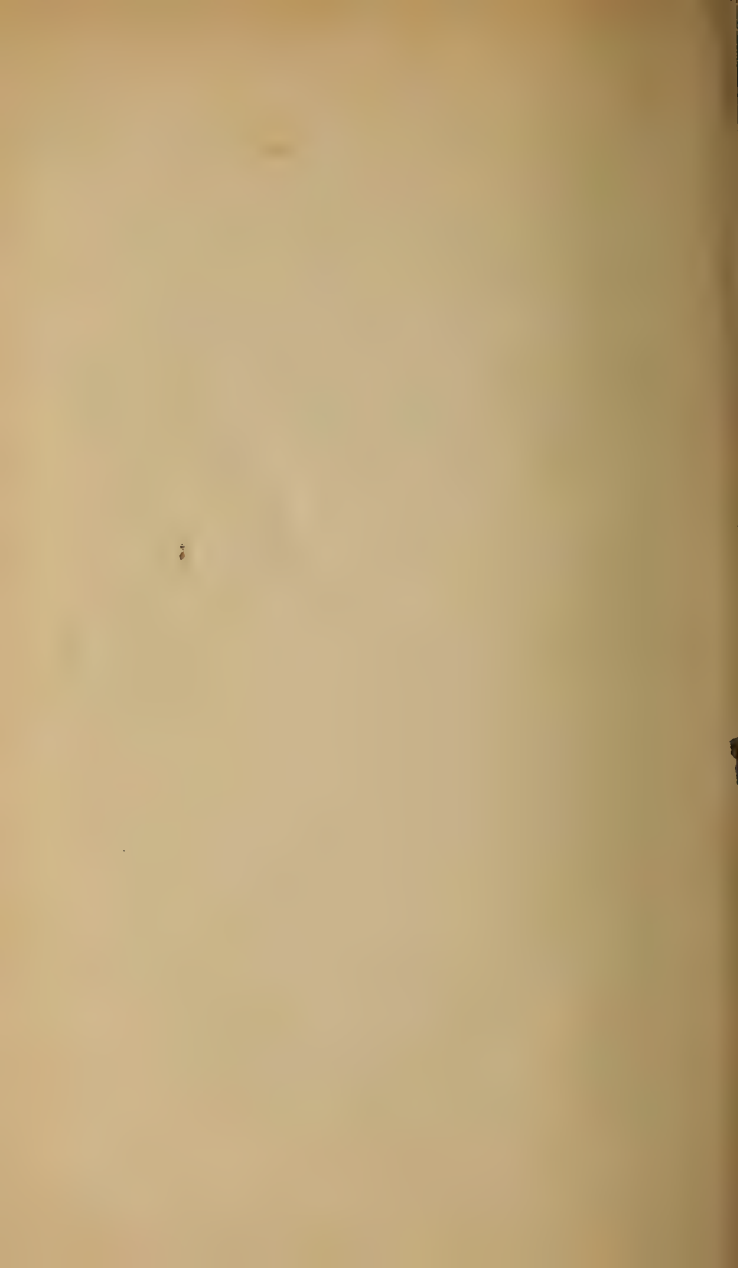
Pienso, por mi parte, que para encontrar normas de dirección seguras y discretas en este delicado asunto de la moral en el teatro, debemos, desde luego, renunciar á considerar la moralidad como una simple manifestación de buen tono. Debemos proceder por convicción y por sentimiento, no por imitación irrazonada de lo que hacen los demás. Me he esforzado en demostrar anteriormente que la moral y el teatro—de cualquier credo que aquélla sea—no han estado ni podrán estar jamás de acuerdo en absoluto—que entre ambos sólo existe una especie de convenio basado sobre la tolerancia de la primera para con el segundo—; que la misma moral cristiana, no pudiendo suprimirlo, ha debido transigir con el teatro y hacerle concesiones—sin perjuicio de vigilarlo—, desde que éste se volvió profano en la Edad Media. Puesto que la Iglesia ha transado, bien podemos nosotros templar nuestras severidades sin violar sus cánones. No quiere esto decir que no nos rebelemos contra la procacidad y la bajeza. Ya expuse cuál es, por el contrario, el ideal que



yo quisiera ver triunfar en nuestra patria: un teatro optimista y sano que nos dé razones de creer, de luchar y de esperar, no un teatro disolvente y sombrío que nos empuje prematuramente al desencanto. Quiero decir que, estando el teatro condenado por fatalidades de su naturaleza psicológica y estética á no poder vivir sino del espectáculo de la pasión y del dolor, espectáculo que comporta siempre un cierto peligro para la moral, es fuerza que juzguemos sus obras con una indulgencia relativa. Condescendamos con los detalles de la ejecución, hata donde nuestro decoro nos lo permita, y atengámonos al espíritu de los dramas que nos toque aquilatar. Examinemos, ante todo, su atmósfera, su tendencia, su sentido profundo.

Nuestro criterio debe fundarse sobre la sinceridad del propio escrúpulo, no sobre una ciega sumisión á las banales imposiciones de la moda; sobre una tolerancia comprensiva y equilibrada, que no exagere las liberalidades, pero que tampoco exagere los aspavientos; sobre la idea de que, substantivamente, el teatro no puede nunca estar en completo acuerdo con la moral, y que, desde que le hacemos la concesión de aceptarlo, fuerza es que lo aceptemos con sus peligros; sobre el convencimiento de que la mejor manera de evitar esos peligros es saber en qué consisten, para

oponerles la defensa de una conciencia serena y precavida; sobre la noción precisa de que si queremos teatro interesante, es decir, teatro humano, debemos fatalmente resignarnos á contemplar sobre las tablas el espectáculo de la pasión y del dolor, y, en fin, sobre el concepto de que así como la medicina utiliza ciertas substancias tóxicas en favor de la salud, así también una moral inteligente puede servirse del teatro en provecho del bien.



## ÍNDICE

NOMBRE DEL AUTOR	TÍTULO DE LA OBRA	Páginas.
DEDICATORIA .....		VII
PREFACIO.....		IX
PRÓLOGO. ....		XIII
J. Sánchez Gardel.....	<i>La montaña de las brujas.....</i>	1
	<i>El zonda.....</i>	197
Felipe Sassone.....	<i>Lo que se llevan las horas.....</i>	5
Miguel Roquendo.....	<i>El caballero del yunque.....</i>	11
Arturo Giménez Pastor.	<i>Luz de sombra.....</i>	17
César Iglesias Paz....	<i>La conquista.....</i>	23
	<i>La dama de coeur.....</i>	155
	<i>La mujer fuerte.....</i>	187
Roberto Cayol.....	<i>La muerta de aquella noche.....</i>	31
	<i>Beneficio y estreno en el Nuevo...</i>	57
Carlos Schaefer Gallo.	<i>La Trepadora.....</i>	39
	<i>El gaucho judío.....</i>	63
E. Alippi y J. de Lara.	<i>El dolor ajeno.....</i>	45
Luis Bayón Herrera...}	<i>Santos Vega.....</i>	49
	<i>Siripo.....</i>	129
Faustino Trongé.....	<i>El Espanto.....</i>	69

NOMBRE DEL AUTOR	TÍTULO DE LA OBRA	Páginas.
Enrique García Velloso.	<i>Marta Zibelina</i> .....	77
	<i>El tango en París</i> .....	109
	<i>Los amores de la Virreyna</i> .....	117
	<i>El zapato de cristal</i> ..	169
Víctor Pérez Petit.....	<i>La ley del hombre</i> .....	83
Juan Gil.....	<i>La quimera de un romántico</i> .....	97
Edmundo Bianchi.....	<i>Perdidos en la luz</i> .....	105
J. González Castillo...	<i>El mayor prejuicio</i> .....	141
Alberto Weisbach.....	<i>La Carcoma</i> .....	149
Alfredo Duhau.....	<i>La murmuración pasa</i> .....	165
Belisario Roldán.....	<i>Los Contagios</i> .....	179
Gustavo M. Landívar.	<i>El día de la flor</i> .....	203
y		
Arturo Cancela.....		
LA MORAL EN EL TEATRO.....		209

# **Publicaciones de la EDITORIAL-AMÉRICA**

## **BIBLIOTECA DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

Obras de los más ilustres publicistas americanos.

SE HAN PUBLICADO:

- I.—**ORESTES FERRARA:** *La guerra europea.*  
Profesor de Derecho público en la Universidad de la Habana. *Causas y pretextos.*  
Precio: 3,50 pesetas.
- II.—**ALEJANDRO ALVAREZ:** *La diplomacia de Chile durante la emancipación y la sociedad internacional americana.*  
Consultor del ministerio (chileno) de Relaciones Exteriores.  
Precio: 3,50 pesetas.
- III.—**JULIO C. SALAS:** *Etnología é Historia de Tierra-Firme.*  
Profesor de Sociología en la Universidad de Mérida (Venezuela). *(Venezuela y Colombia.)*  
Precio: 4 pesetas.
- IV.—**CARLOS PEREYRA:** *El Mito de Monroe.*  
Profesor de Sociología en la Universidad de México y Miembro del tribunal permanente de Arbitraje, de La Haya.  
Precio: 4,50 pesetas.
- V.—**JOSÉ DE LA VEGA:** *La Federación en Colombia.*  
Miembro del Centro de Historia, de Cartagena (Colombia).  
Precio: 3,50 pesetas.
- VI.—**M. DE OLIVEIRA LIMA:** *La Evolución histórica de la América Latina.* Precio: 4 pesetas.  
De la Academia brasilerá.
- VII.—**ANGEL CÉSAR RIVAS:** *Ensayos de historia política y diplomática.* Precio: 4 pesetas.  
De la Academia de la Historia, de Venezuela.
- VIII.—**JOSÉ GIL FORTOUL:** *El hombre y la historia.*  
De la Academia de la Historia, de Venezuela. *Ensayo de Sociología venezolana.*  
Precio: 3 pesetas.
- IX.—**JOSÉ M. RAMOS MEJÍA:** *Rosas y el Doctor Francia.*  
Presidente del Consejo Nacional de Educación en la República Argentina. *(Estudios psiquiátricos.)*  
Precio: 3,50 pesetas.
- X.—**PEDRO M. ARCAJA:** *Estudios de sociología venezolana.*  
Miembro de la Academia de la Historia, de Venezuela, y Ministro de Relaciones Interiores.  
Precio: 4 pesetas.
- XI.—**J. D. MONSALVE:** *El ideal político del libertador Simón Bolívar.*  
Miembro de número de la Academia de Historia de Colombia.

**DE VENTA EN TODAS LAS LIBRERÍAS DE ESPAÑA Y AMÉRICA**



# BIBLIOTECA AYACUCHO

BAJO LA DIRECCIÓN DE DON RUFINO BLANCO-FOMBONA  
OBRAS PUBLICADAS

I-II.—MEMORIAS DEL GENERAL O'LEARY:

*Bolívar y la emancipación de Sur-América.*

Dos lujosos volúmenes de 700 á 800 páginas en 4.º Se venden separadamente al precio de 7,50 pesetas cada uno.

III.—MEMORIAS DE O'CONNOR

sobre la

*Independencia Americana.*

La obra en 4.º, en papel pluma. Precio: 5 pesetas.

IV.—MEMORIAS DEL GENERAL JOSÉ ANTONIO PÁEZ.

Un volumen muy bien impreso, en 4.º Precio: 7,50 pesetas.

V.—MEMORIAS DE UN OFICIAL DEL EJÉRCITO ESPAÑOL.

Por el Capitán Rafael Sevilla.

Un volumen en 4.º, 5 pesetas.

VI-VII.—MEMORIAS DEL GENERAL GARCÍA CAMBA.

*Para la historia de las armas españolas en el Perú*

Dos magníficos y gruesos volúmenes en 4.º, á todo lujo. Precio: 7,50 pesetas cada uno.

VIII.—MEMORIAS DE UN OFICIAL DE LA LEGIÓN BRITÁNICA.

*Campañas y Cruceros durante la guerra de emancipación hispano-americana.*

Un volumen en 4.º, 4 pesetas.

IX.—MEMORIAS DEL GENERAL O'LEARY:

*Ultimos años de la vida pública de Bolívar*

Este libro, desconocido hasta ahora, complementa los dos volúmenes sobre *Bolívar y la emancipación*; es una joya de historia americana por sus revelaciones, á las cuales debió el que se le hubiera ocultado por tantos años.

En 4.º á todo lujo. Precio: 7,50 pesetas.

X.—DIARIO DE MARÍA GRAHAM.

*San Martín.—Cochrane.—O'Higgins.*

En 4.º á todo lujo. Precio: 7,50 pesetas.

XI.—MEMORIAS DEL REGENTE HEREDIA.

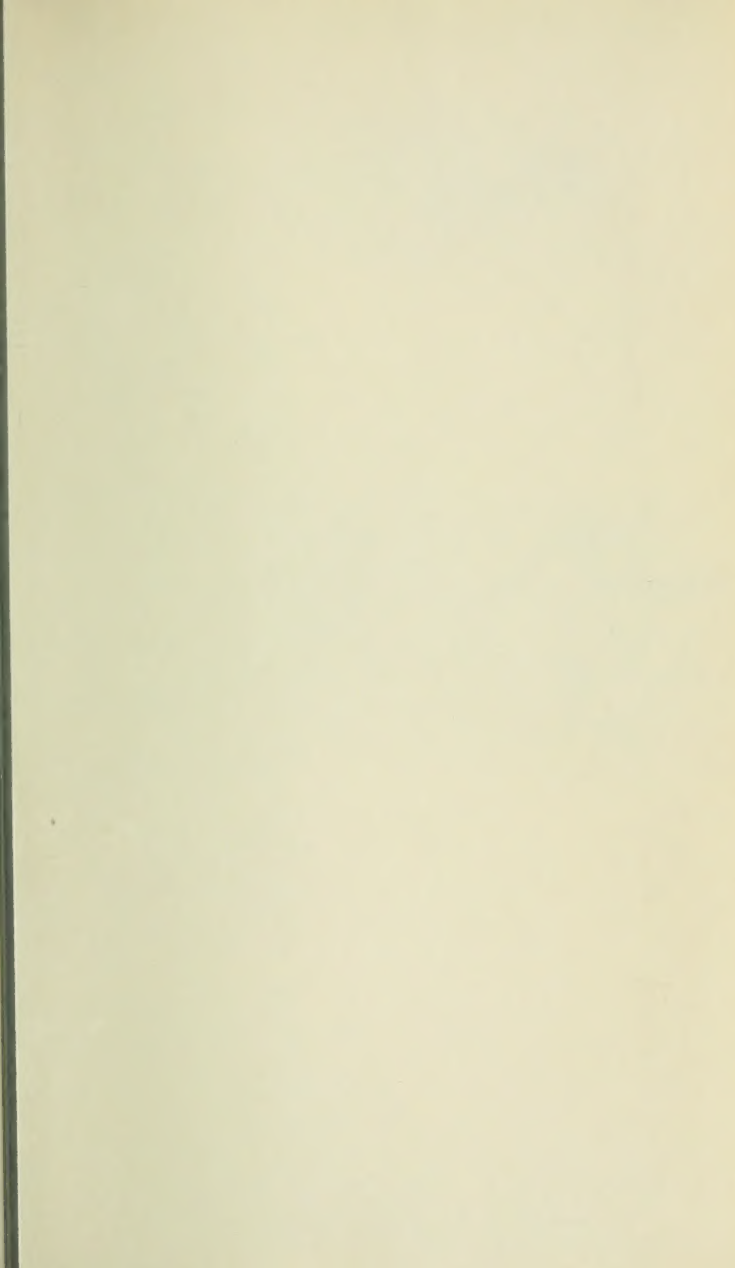
*Monteverde.—Bolívar.—Boves.—Morillo.*

Precio: 4,50 pesetas.

XII.—MEMORIAS DEL GENERAL RAFAEL URDANETA.

*General en jefe y Encargado del gobierno de la Gran Colombia, 7,50*

XIII.—MEMORIAS DE LORD COCHRANE.





**BINDING SECT. APR 24 1970**

PN Echague, Juan Pablo  
2451 Teatro argentino  
E3

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C  
39 12 30 12 02 008 2