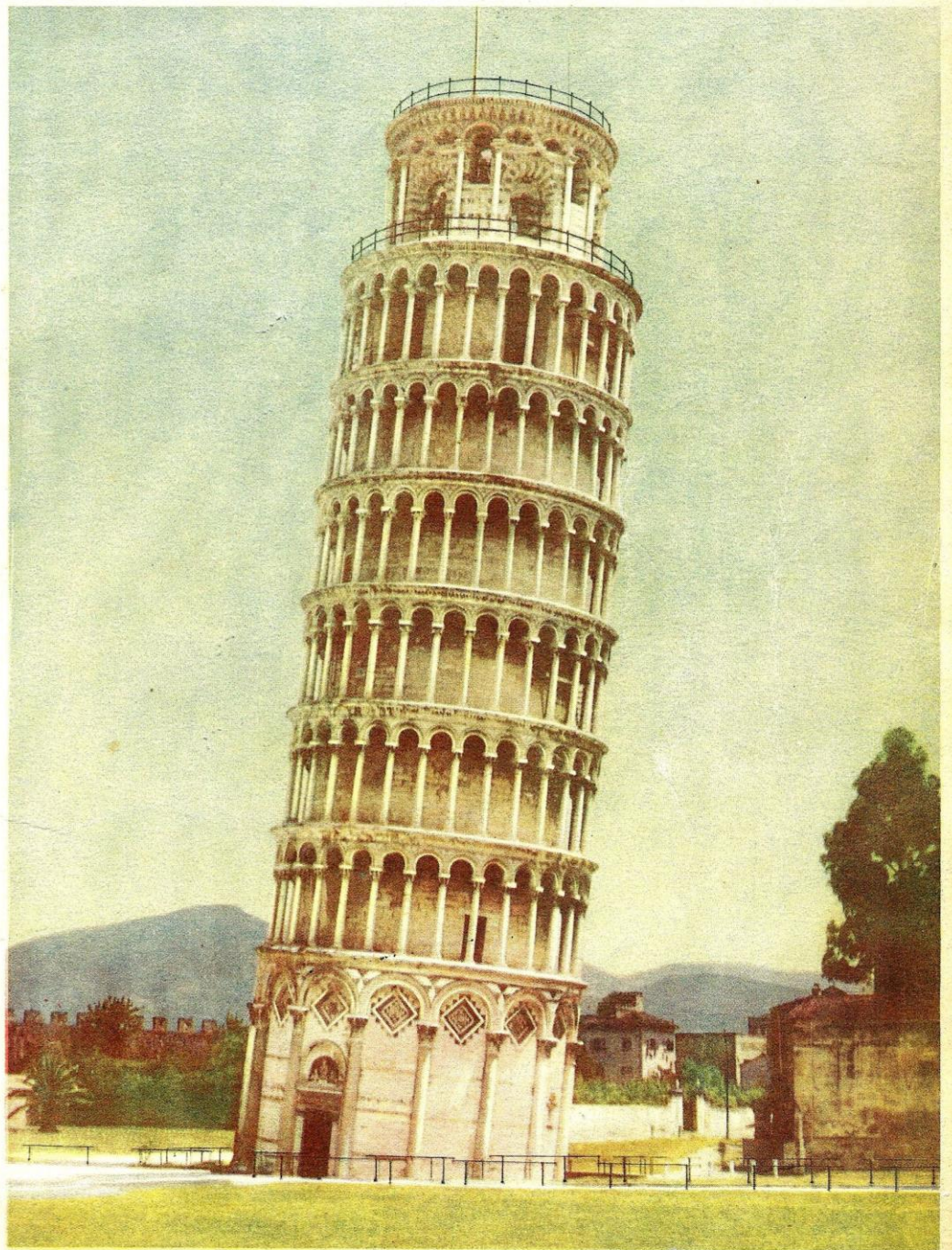


NOVIEMBRE DE 1946

HISTONIUM

(I S T O N I O)



Pisa, "IL CAMPANILE" — (Comenzado en 1174 por B. Pisano y concluida por T. Pisano en 1370)

AÑO VIII - - Nº 90
BUENOS AIRES
PRECIO \$ 1.—

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA DE CULTURA

HISTONIUM

Circula en todo el país
y en toda Sud América

Dirección y Administración:
PARANA 464 BUENOS AIRES
U. T. 35, LIBERTAD 4041

SUSCRIPCIÓN ANUAL
Capital e Interior \$ 10.— m/n.

Registro Nacional de Propiedad
Intelectual N° 222.320

CORREO ARGENTINO
Franqueo pagado Tarifa Reducida
Conces. N° 804 Conces. N° 953

REPRESENTANTES
EN EL EXTERIOR:

BOLIVIA: Jorge Zeballos & T.
Casilla 457
Oruro

BRASIL: João Castaldi
Rua Antonio de Godol 122
119 Sala 118
Suscripción anual Sao Paulo
50 Cruzeiros

CHILE: Pedro Cecil
Casilla 1779 - Fono 52279
Suscripción anual Santiago
m\$cs. 100.—

ESPAÑA: Manuel Quero y Simón
Avda. José Antonio N° 45
Apartado de Correos N° 98
Teléfonos 13344 y 75323 Madrid

PARAGUAY: A. Costagliola
Humaitá 102
Suscripción anual Asunción
8 Guaraníes

PERU: "La Prensa Mundial"
Plumereros 315
Apartado 2855 Lima
Teléfono 37514

URUGUAY: Santiago Cogorno
Av. Sayago 955
Suscripción anual Montevideo
m\$sn. 5.—

Agentes en todas
las ciudades y
pueblos del interior

Distribuidor para la venta
en la Capital Federal:
FRANCISCO CAVALLÓ

Carlos Calvo 4117 U. T. 45 - 7283
Capital

La Dirección selecciona los artículos para su publicación, siendo los autores responsables de la exactitud de las afirmaciones contenidas en los mismos: No se devuelven los originales.

S u m a r i o

Página

CIENCIA TÉCNICA, Ingenium I, III, V

El estudio de los idiomas latinos y la desorientación que impera en la enseñanza media del país (editorial), B. Jacovella 645

La metafísica o el mensaje del desastre, S. Cantaro 647

Trieste, ciudad romana, B. Molaioli 651

Angeles y demonios en la historia y la leyenda. El Duende del Paraná 657

Luigi Pirandello (1936 - 10 de diciembre - 1946) 665

Pirandello visto por un argentino, J. M. Monner Sans 666

Pirandello en Inglaterra, G. Pendle 670

Pirandello en Francia, Ch. de Peyret - Chapuis 672

Pirandello en Norteamérica, I. Motyleff 674

Pirandello y la búsqueda del hombre, P. Girosi 677

Pirandello en Finlandia, T. Tuulio 685

Pirandello en Hungría, F. Körmendi 686

La mujer china, C. Bedini 687

Las sobremesas del viejo doctor, A. G. Madruzzo 691

Notas bibliográficas: A. Gregori, R. Carrera, P. Girosi, M. Sabiny, A. G. Madruzzo, E. B. Lurá Villanueva, Spector, L. Ezezya 692

Teatro y Cine, El Duende 697

Desfile, M. Albano 700

Líricas y Musicales, J. F. Giacobbe 701

La Herejía Cátara (cuento), L. Pirandello 704

A solas, Syria 708

EN SALVAGUARDIA DE NUESTRO PATRIMONIO CULTURAL ... IX

DE TODO UN POCO Y PARA TODOS, Gilliat XI

CIENCIA AMENA, Ingenium XII

Koretzky, Noguera & Cía.

Fábrica de Tintas para las
Artes e Industrias Gráficas

INCLAN 2543

U. Telef. 61, Corrales 7733

FABRICA Y VENTAS

ACONQUIJA 2942

Unión Tel. 61, Corrales 4554/7718

ENTONACIONES
PERFECTAS Y RAPIDAS

Se aceptan pedidos para el Interior del País

GENIALIDAD INTERPRETATIVA y GENIALIDAD FUSIONADORA

I. GYORGY SANDOR

ES un pianista moderno por excelencia, y no en razón de actualismo, sino en razón de estilo. Esencialmente sintético y formalmente escueto, su modernismo, es un modernismo funcional y sensible y por ende, refractario a todo efectismo innecesario y a toda concesión banal.

Un servir la letra y el espíritu de las obras inmortales de la literatura pianística, con una penetración lógica certera y concisa y un equilibrio sensitivo fiel y hondo a la par, coordina la base extraordinaria de este gran pianista de dotes tan singulares y a veces tan arriesgadas, que se le diría, por momentos, único en su género. Y el género de pianismo al cual pertenece Sandor, es el género de lo *impulsivamente perfecto*. Otros pianistas serán racionalmente o voluntariamente perfectos; sus ejecuciones se explayarán en la zona de lo compensado por aplicación intelectual y sensitiva o por fruto del perfeccionamiento progresivo; en Sandor no. En Sandor lo perfecto se realiza a través de un vitalismo musical, a través de una arrogancia expresiva y través de un impulso incontenible e incontinido que a veces raya en una brillante y allanadora violencia. Sus resortes psicológicos son magníficos y precisos. Pasa de extremo a extremo de la interpretación emocional, con una rapidez y con una seguridad incalculable; y en esa sensación extraordinaria de evitarle al oyente la noción del cálculo y aquella otra, tan suya, de negar la función del esfuerzo y del estudio, estriba su enorme poder de atracción y su magia pura de un orfismo nato y activo. Por eso, en el preciso instante de la audición, Sandor obliga a creer que el concepto y noción de la *dificultad* de cualquier orden, ya fuere técnico, interpretativo o ejecutivo, no existe ni ha existido nunca para él. Una *naturalidad* que pasma, un dominio que subyuga y un entusiasmo que arrebatá, se actualizan en

cada una de sus ejecuciones como un milagro repetido e infalible.

Otros pianistas, rodeados de una fama romántica, atraerán más a los muchedumbres ociosamente sentimentales o blandamente cloróticas y expondrán un arte que colinda con lo neurótico embozado de "sinceridad" sentimental; otros ofrecerán siempre unas interpretaciones paralelas del anecdotario cursi o fantástico y otros, en fin, ofrecerán un arte de depurada línea interna y de largas meditaciones y de maduras conquistas, pero Sandor ofrece un arte espontáneo, arriesgado y tan insólitamente "vivo" que diríase, a veces que el arte *está naciendo* allí, en ese preciso instante, y que la obra — como en el mito de Anfión — se va construyendo como las murallas de una ciudad del espíritu.

Rico de juventud, pleno de saber, con dotes técnicas innatas y rigurosamente dirigidas, Sandor se sitúa a la vanguardia de los intérpretes modernos, con delineación tal de fuerza y de estilo que hace pensar en los más grandes virtuosos de otrora. Su infatigable capacidad física, el temple resistente de sus funciones interpretativas y el magistral dominio de su sistema neurosensitivo, lo predisponen a organizar programas cuya trabazón sería agotadora para quien fuere, y a repetir, con un delirio contagioso, trozos a unas velocidades inauditas, realizadas con una precisión sin desfallecimientos.

Refractario a toda concesión, austero, conciso, sin aspavientos innecesarios, la rigidez de su posición, en una seguridad de plano estatuario, indica lo magistral de sus posibilidades y lo absoluto de su técnica. Y si para el auditor que ama solamente los extraveridos artísticos Sandor es un dilema insoluble, para el que sabe de la realidad del arte en su proceso psicológico es todo un triunfo y una enseñanza.

Estatuario por fuera, pero diná-

mico, flúido e insólitamente vivaz por dentro, Sandor muestra la coexistencia de las fases del artista perfecto, en ese contraste de un exterior funcional y aparentemente frío y un interior rico de vida efusiva y de activa comunicación.

La planimetría de su espíritu es curiosa y admirable. Sitúa cada estilo, cada trozo, cada frase, cada matiz en el preciso instante de su historia, ya fuere en el tiempo, ya fuere en el espíritu, ya fuere en la concatenación de los procesos sensoriales. Arquitectural en los clásicos, con un desdén acusado por el efectismo corriente; intenso, antiliterario y viril en los románticos; audaz, rico de velocidades imaginativas y plasmador de indubitables plásticas sonoras en los modernos, Sandor, sabe dar de cada trozo lo que el trozo encierra y de cada verdad estética su individualidad y su



esencia. Aparentemente antirromántico es un romántico de primer orden, enseñando que el romanticismo no es blandura, ni improvisación, ni sentimentalismo. Tanto su Chopin, como su Schumann, su Brahms y sobre todo su Liszt, son una revelación en el campo de la interpretación. Y si sabe darle a Chopin su oriunda cepa sármata, y a Schumann sus horizontes metafísicos y Brahms sus superposiciones neoclásicas, sabe dar a Liszt, como ninguno hoy en día, un poder tal de esclavismo atávico, una fuerza tan irresistible de sinceridad y un panorama tan vibrante de sugerencias, que se podría decir que el gran húngaro ha hallado en Sandor a su redentor y su enaltecedor. Obras como la Sonata a Schumann, los Funerales, las Rapsodias encuentran en Sandor una jerarquía y una grandeza por nosotros

desconocidas. Dígase lo mismo de sus revelaciones de artistas contemporáneos húngaros: Kodaly, Dohnanyi, Bela Bartok y de su pintoresca y tan celebrada versión de esa paradoja musical que es la Polca de Shostakovich y la sencillez con que saber vertir los modernos franceses, eludiendo siempre el lu-

gar común y dando a cada uno su clima y tendencia.

Por eso, todo concierto de Sandor, no es solamente, una función puramente pianística, sino una exposición admirable de una noble personalidad y una lección bien sopesada de cultura sentida y multi-secular.

2. LOS "PICCOLI"

un raro acuerdo, entre paradójal y satírico.

La idea de por sí era ya bastante arriesgada, pero en su actuación, la realidad del hecho fusionado y coexistente de los géneros se ha plasmado tan bien, que se diría que es una labor no solo fácil sino natural.

Y, sin embargo, las dificultades eran muchas e insolubles. De una parte las oposiciones lingüísticas: italiano en la ópera; criollo de cuño literario, en la recitación. De otra las oposiciones plásticas de un anacronismo chocante, en las cuales un incipiente renacimiento alemán, se encaja con un irreal romanticismo criollo, y, por último, la dificultad más arriesgada, la de la oposición de las *proporciones escénicas*, a través de la cual se podía producir una fractura geométrica, no solo de los volúmenes teatrales sino de los planos esenciales de las obras y anularse ambas en un fragmentarismo dislocado.

Podrecca venció todas esas dificultades con madura experiencia y con su genial estilo de fusionador múltiple. Su noción de un teatro polivalente, ya en acto en sus representaciones habituales, había de adquirir una nueva proyección y al agregar a su teatro el "actor humano" reivindicaba para los fue-

ros del actor vivo su inalienable primacía en los misterios de la escena.

Y si hasta ayer el actor vivo en su teatro, — recitante, cantante, parodista — actuaba desde un plano de embozo y desde una zona de escondimiento teatral, casi temeroso de romper ese encanto ficticio de la vida de los "piccoli", ahora lo agrega, de golpe, en una visión auténtica y contrastada, haciendo que en esa delicada polivalencia escénica, el actor vivo se equivalga al actor instrumental, y que el actor oculto afiance más, si cabe, su presencia en este teatro tan lleno de misterios y bellezas técnicas y artísticas.

Con la fusión de los géneros, consigue Podrecca una fusión de las *personas* teatrales. Por un momento se puede decir que, siendo él todo el "no yo" de su teatro, lo ha hecho desaparecer en absoluto, y que ha creado un estado de gracia escénica, por la cual, la función dominante del "yo" total de los actores, crea un espectáculo feliz. Y a causa de ello, esa ficción de la ficción (los "piccoli" representando en el plano de su escena, y el progresar poético de la narración gauchesca en el proscenio) va creando el doble plano de una realidad absoluta, que llega a tener, por momentos, los matices de una perfecta reacción vital. Y hay entonces un paradójal trastrueque de la realidad, y los "piccoli" contagiados de presencia humana adquieren la proporción y la ilusión de lo humano.

Se podría argumentar que de por sí, esta intromisión del actor vivo recitando, en la repetición de antiguas prácticas, como la del canta-historias narrando el hecho que las marionetas articulan, la de Gai-feros en el retablo cervantino, y en el orden de anfibología artística el lugar que el cronista o historiante

DESPUÉS de todo lo que se ha dicho y escrito sobre el teatro de Podrecca, parecería redundancia insistir sobre los valores arcaicos y actuales que tanto su técnica como su apariencia tienen, y no lo hubiéramos hecho de no mediar una novedad: la de la incorporación de una *cuarta dimensión*, diríamos, en el teatro Podrecca, que es la dimensión del "actor humano", alternando con el actor mecánico.

Ya en la forma espectral e imaginera del cine, Podrecca había triunfado haciendo alternar la sugerencia de sus "piccoli" (no se debe entender a los "piccoli" ni como títeres, ni como muñecos, pero sí como "pequeños" en la jerarquía de los grandes actores) con las sombras de los actores bidimensionales del cine, en obras adaptadas para tal ficción. Ahora su ensayo va más allá de ello, pues trata de unificar en la plasmación de un solo espectáculo, el paralelismo de dos artes casi antagónicas en los medios expresivos, a saber, la ópera romántica y el poema gauchesco, haciendo que los "piccoli" al ofrecer la celeberrima obra de Gounod, objetivicen en forma autónoma, las ingeniosas e ingenuas observaciones gauchescas del "Fausto" de Es-tanislaw del Campo, sin que se es-torben, sino más bien uniéndose en

'LA QUENA'

CASA DE MUSICA

MUSICA

PIANOS

TODO PARA EL CULTOR

DE LA BUENA MUSICA

DISCOS

RADIOS

CENTRAL:

VIAMONTE 859 * U.T. 32-3104



SUCURSAL:

LAS HERAS 1821 * U. T. 44-9776

tuvo en los misterios y en el oratorio del 1600. Pero la verdad es muy otra. Tanto el canta-historias, como Gaiferos, moviáse en el mundo extra-escénico, fuera de la ficción, sin arriesgarse a una relación de proporciones, así como el cronista o historiante del oratorio actuaba en un solo plano del espíritu estético en todos sus órdenes. Aquí no. En el Fausto de Podrecca, tanto los actores vivos como los instrumentales se alternan y se asocian, se conciertan y se complementan. Y todo ello crea una serie de soluciones y de problemas dignos de estudio y ricos de importantes corolarios.

Cierto que esta innovación surge ya de las características esenciales del teatro de Podrecca. Es decir la novedad no es más que un agregado progresista de ese teatro, porque, funcionalmente, la esencia de los "piccoli" no cambia. Se enriquece en algo y ofrece la realización palmaria de un problema, pero no imita jamás, como jamás ha imitado, al teatro "de carne y hueso".

Y si hasta ayer la función de los "piccoli" era la de plasmar los plasmas del sueño, (actos imposibles, ritmos irreales, fantasmagoría plástica) en hechos actuantes de teatro, ahora, esa "visión" del plasma del sueño, no se fractura con la adición de los antes corpóreos. Y el peligro existía allí, en ese alternar del ritmo del sueño reencontrado y materializado, es decir, en ese alternar del plano inconsciente de la belleza del sueño, con los planos conscientes de la acción plástica representativa.

Se entabla por lo mismo, una polimorfía psíquica de las sensaciones, que va creando, tanto objetiva como subjetivamente, la unidad de una sugestión espectacular.

Una recurrencia de paralelas que son lo que son en cuanto no pierdan su paralelismo perfecto: he aquí el equilibrio del hallazgo de Podrecca. Y con ello la coexistencia de lo antípoda. Versos artificialmente gauchos, preparando las visiones goethianas, y alternando con las gálicas melodias de Gounod. Tres latitudes; tres edades; tres artes y un solo espectáculo. Y por sobre ello, un humor alto y genial, un "deus ex machina" que por momentos, en los instantes de auténtica catarsis, desaparece él también absorbido por el espectáculo.

Y todo ello con medios conmovedores. Una instrumentación reducida a menos de lo necesario, y que remeda con esfuerzo bien disimulado los contrastes de Gounod; unos pocos cantantes, que es-

quematizan las líneas salientes de la ópera; dos actores criollos que escenifican en un diálogo marginal y periódico las ocurrencias de del Campo; y muchos muchos "piccoli" que lo van absorbiendo todo: orquesta, cantantes, actores, para infundir en el espectador la idea total de lo grande y de lo acabado. Es el mérito, y lo ha sido siempre, más genial del arte paradójal de Podrecca. El instrumento se ha humanizado y ha absorbido al virtuoso que lo creó, con un solo recurso maravilloso: el de la gracia. De repente aquel "piccolo" vestido de un rosado salmón que aparece



VITTORIO PODRECCA

corriendo, como un niño travieso y que inicia la volandería del vals, tiene más sugestión dinámica que todo un cuerpo de baile genial, en sus pasos espaciados y burlescos. Y en esos detalles marginales, aparece el amor de un teatro total y escueto como pocos.

Siempre ha sido virtud de los "piccoli" la síntesis antológica de las obras. Todo el vasto campo de la ópera desde Pergolesi a Respighi, se ha hecho materia viva de síntesis en su tablado. Y desde allí el resurgimiento misterioso de lo pasado desconocido se ha actualizado, y hemos creído ver a los divos desaparecidos jamás vistos: Gayarre, la Patti, la Paulowa, etc.

O hemos reconocido, en el acierto de un solo gesto, que se hacía arquetipo de un arte estereotipado a Greta Garbo, a Eddie Cantor o a los Sakharoff. Así como de repente, en una retrospectiva funcional, la fantasía macabra de Pao-

lo Vicenzo Borromino y los caprichos funambulescos de Goya adquirirían una verdad dinámica y rítmica que confinaba con los horizontes del incubo.

Pero todo ello se encuadraba dentro de la ficción marionetística sin atreverse a comedirse con el actor viviente. Ahora, con esta síntesis faustina, con este convivir de todas las personas del teatro, Podrecca ha realizado y demostrado una gran verdad, aquella que nos aclara que: al final, los "piccoli" vivían del espíritu de "actores vivos" y que eran actores vivos desde los actores ocultos arriba o en la orquesta, y que la presencia de los "piccoli" era un simple recurso instrumental.

Gordon Craig ha sido vencido. No hay por qué negar el "yo" libre del actor para ser gran teatro ni para realizar la metafísica del acto escénico; es necesario en cambio, que, *el artista instrumento*, coexista con el amor, la humanidad y el ofrecimiento (comunión) del artista humano. Y en esta esquemmatización de Fausto, Podrecca ha dado una lección valiosa.

Por otra parte, ha echado por tierra (para aquellos que lo creían) el viejo y persistente prejuicio de las *paredes* en el teatro y ha confirmado lo que tantas veces hemos asegurado, es decir, que el teatro tiene solamente "planos" en un espacio de infinitas realidades, y que las limitaciones no están en relación de supuestas "paredes" sino en función activa de personas y que por ello, un auténtico teatro es aquel que, como el de Podrecca, es un teatro "sin paredes" en donde técnicamente nada se ve, pero todo se adivina. Por eso, la actividad teatral de Podrecca, como la del perfecto actor, se realiza con los resortes de una magia blanca.

Ahora, después de la incorporación del "hombre actor" a su teatro, Podrecca nos ha robado una ilusión, aquella del "gigantismo" impresionante que se producía, cuando, después de la función, se aparecía él en escena como un desproporcionado y un monumental fuera de perspectiva. Pero sus colaboradores siguen apareciendo como una avalancha de las edades megálíticas cuando se escuadran dentro el tablado prodigioso.

Por eso, y por la novedad, lírica, poética, melodramática, poemática, antigua y presente, europea, y criolla, arcaica y moderna, de su Fausto, Podrecca asegura, con medios, aparentemente infantiles, las líneas esenciales y magistrales de un teatro polivalente, que es en suma el único teatro valdadero y eterno. *