

Sam el sinvergüenza: Con ingenio.

determina su promoción ejecutiva en la agencia como el único publicista de puras costumbres matrimoniales, capaz de interpretar el honesto producto lácteo que él fabrica sin las habituales asociaciones eróticas de la publicidad.

Ante la resonancia de la herencia, aparecen otros parientes (que establecen rígida vigilancia sobre la presunta divorciada) y su verdadero esposo. La consecuencia es un vertiginoso vaivén de parejas trocadas, ante el acecho permanente de un investigador privado. Incidentalmente, el detective actúa desde un camión provisto de periscopio (enmascarado en una aspiradora), aparatos de radio y hasta radar.

No se ahorran dardos a las sinuosas tácticas publicitarias, a su exitismo sin barreras, pero tampoco a las máscaras de la virtud convencional (en cierto momento, el austero cliente habla de una invitación para una próxima quema de libros supuestamente inmorales, mientras acaricia distraídamente la mano de Janet).

Pero el punto más alto del film, la secuencia donde estallan los hallazgos poéticos y cómicos más eficaces, está cerca del final. En toda la ciudad se han colocado enormes carteles donde los rostros de la "pareja simple y común", el matrimonio tipo, elogia la pureza de la leche Nurdlinger. Esos rostros, inesperadamente, son los de Sam y su esposa ficticia. En juego la herencia y su empleo, ambos se lanzan en una carrera delirante, con escaleras y pinceles, para cubrir las imágenes comprometedoras. Aun allí, Swift sorprende con un golpe de invención: la tarea de la pareja se transforma en un torneo cómplice y alegre, donde el amor reprimido hasta entonces se proyecta en las fantásticas decoraciones que ellos pintan sobre sus gigantescos retratos.

Los últimos cinco minutos de la obra, sin embargo, son un rudo y abierto regreso a las convenciones: las parejas reales se reconstituyen y las grietas abiertas por la rebeldía y la aventura se cierran con sumario apresuramiento. Pero el contraste es demasiado visible, y permite suponer en Swift y sus libretistas (James Fritzell, Everett Greinbaum) una capacidad inusitada para el gran disparate irónico. Como *La pantera rosa*, de Blake Edwards, *Sam el sinvergüenza* parece ilustrar, dentro del cine norteamericano, una corriente saludable, donde la crítica de costumbres se renueva a través de las más mordaces acotaciones del ingenio. ♦

Teatro

Un laboratorio que produce vivencias

Hacia 1920, un hombre joven, feo, peinado con flequillo, recorría los bares y cafés de Munich, con una guitarra en bandolera; donde podía entonaba sus propias canciones, o romances medievales. Una tarde, sus ojos diminutos tropezaron con la visión de dos muchachas que, desde una mesa, co-reaban los estribillos con entusiasmo. Una era rubia, y se llamaba Helen Weigel; la otra, más morena y de ojos ver-

des, Hedy Crilla. Ambas habían nacido en Viena, de cuyo Conservatorio acababan de egresar, y buscaban su destino de actrices en Alemania. El baladista que ahora se acercaba a su mesa era Bertolt Brecht. El destino de Helen Weigel sería casarse con Brecht y proseguir su obra, a la muerte de éste, al frente del *Berliner Ensemble*. El destino de Hedy Crilla la traería, muchos años después y tras una resplandeciente carrera, a Buenos Aires.

El sábado pasado, a más de cuatro décadas de distancia de aquella escena en un bar de Munich, Hedy Crilla (66 años, radicada desde 1940 en la Argentina) conducía a algunos de sus treinta alumnos en un insólito ejercicio de aprendizaje dramático. Las cuarenta personas que llenaban el teatro instalado en el último piso de la ca-

PRIMERA PALABRA EN ANILINAS Y COLORANTES

En los procesos de tefido y estampado textil, los colorantes de "Duperial" han ganado el lugar de privilegio que la experiencia de nuestros industriales les ha asignado. Entre los colorantes de mayor importancia figuran los "tinas", que ya son producidos por primera vez en el país en la moderna planta del complejo industrial que la Empresa posee en San Lorenzo (Santa Fe).

Esta trascendental etapa en la evolución de "Duperial" es posible gracias a su propia experiencia y a la de su asociada, Imperial Chemical Industries Ltd., de Inglaterra, que cuenta en su haber con muchos de los descubrimientos más importantes en esta rama de la química.



LO LLEVA
PASO A PASO
CON EL PROGRESO!



lle Agüero, a pocos metros de la avenida Córdoba, reconocían los personajes y la atmósfera de *El puente*, el drama de Carlos Gorostiza estrenado en 1949; lo que no podían reconocer eran los parlamentos que escuchaban, pues Gorostiza nunca los había escrito. Se trata de una de las maneras que tiene Crilla (estimada como la más idónea profesora de interpretación en la Argentina) de inculcar a sus alumnos los principios del método de Stanislavsky: pedirles que improvisen escenas que la obra no contiene, pero que podría con toda lógica contener.

No se detienen allí las sorpresas que la sexagenaria profesora reserva, con apabullante brío juvenil ("Me siento como nueva"), a quienes la frecuentan. Los miércoles y sábados, por la mañana, su taller de la calle Agüero se transforma en uno de los laboratorios más fascinadores e inesperados de Buenos Aires. Los dramaturgos noveles (Sergio De Cecco, Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Alma Bressan) llevan allí sus situaciones y sus diálogos; los alumnos, dirigidos por Crilla, transportan ese material en bruto al pequeño escenario, y lo modifican en la medida en que la necesidad dramática lo exige. La experiencia es mutua y vivificante: aprenden el autor y el actor, y aprenden juntos, sobre el organismo vivo de la pieza naciente.

Crilla es defensora sin pausa del método de Stanislavsky: "Quienes hoy lo atacan, o no lo estudiaron bien o están confundidos. Para formar al actor no hay más remedio que partir de una base realista; la puesta en escena de una obra es otra cosa, puede ser realista o no, según lo requiera la pieza." Curiosamente, quien tanto lo ensalza no supo del método hasta que llegó a Buenos Aires: "Al revisar los estantes de una librería de la calle Florida, en 1942, encontré una versión inglesa de *Formación del actor*, de Stanislavsky, y tanto me entusiasmo, que se convirtió en mi Biblia."

Si la Argentina le ha dado a Crilla un ilimitado crédito didáctico, no la ha reconocido del todo, sin embargo, como lo que ella afirma ser por sobre todas las cosas: una actriz y una directora. Quienes en 1962 vieron, en la sala de La Máscara, en Paseo Colón y Belgrano, la versión de *Espectros*, de Ibsen, por ella interpretada y conducida, le dan la razón. Crilla suspira: "¡Si una pudiera interpretar ahora sus papeles de juventud, qué bien los haría! Pero ya me quedan pocas ambiciones, aunque importantes: *La visita de la anciana dama*, de Dürrenmatt, o la paranoica directora del hospicio en *Los físicos*, del mismo autor."

Mientras repasa las figuras de su álbum de memorias (Fritz Korner, Louis Jouvet, Max Reinhardt) y subraya que diariamente se levanta a las siete de la mañana, Crilla revela su arma secreta: los derechos de una trascendente pieza de Max Frisch, el autor suizo de *Andorra*. "Queríamos hacerla en el San Martín, en cooperativa con Zelmar Gueñol y Sergio Renán, pero no la aceptaron; quizá la hagamos en marzo, en el Florida." La ebullición de Crilla explota en una queja: "¡No quiero ser sólo profesora, quiero actuar y dirigir!". Pero luego se remansa en el bullicio de los alumnos ("en la Argentina hay un



Hedy Crilla: Formas del método.

material de primer orden"), en la certeza de las realizaciones concretas de su taller de teatro. "Ahora quiero organizar lecturas de obras extranjeras no editadas en castellano; quisiera dar aquí, en el teatrillo, *La granada*, de Rodolfo Walsh." La vitalidad restallante de Crilla no carece de antecedentes: "A lo mejor no tengo cuerda para mucho más, pero mis abuelas atravesaron holgadamente los cien años." ♦

Estreno

Efusiones retóricas

LAS SIETE MUERTES DEL GENERAL, tragedia en dos movimientos, de Agustín Pérez Pardella; escenografía y vestuario: Leal Rey; música: Mario Perini. Dirección: Jorge Petraglia. Teatro San Martín, sala Martín Coronado.

Desde que Sarmiento erigió su trágica invocación a la "sombra sangrienta de Facundo", los flogonazos de la fatalidad aparecen obligadamente cada vez que se evoca al militar hirsuto que galopó las provincias hasta que un tiro lo detuvo, en Barranca Yaco. Ni David Peña, en 1900, ni Vicente Barbieri, en 1957, lograron igualar la potencialidad dramática de la prosa de Sarmiento cuando quisieron hacer de Quiroga una criatura teatral.

Agustín Pérez Pardella (ver PRIMERA PLANA, N° 89) insiste en la concepción de Facundo como ejemplo de agonista trágico, y se ciñe al episodio de Barranca Yaco como síntesis de una vida señalada por la violencia. Su interpretación es más avanzada que las de sus predecesores: Quiroga aparece como un fenómeno humano absolutamente necesario, como un inevitable elemento del contradictorio país que iba a surgir de las guerras civiles. Frente a él, Santos Pérez, su asesino, no es menos sanguinario ni implacable; y ambos expresan un cierto modo de sentir nacional, como opuesto a formas de vida propias de sociedades menos primitivas, que ya han superado holgadamente la etapa que ellos representan.

Esta lucha entre idénticos demonios aspira al oratorio, incursiona en la tra-

gedia y se resuelve, concretamente, en un vasto poema "en verso conversacional", acerca de cuya trama metafórica quizá informen citas como "iracundas patillas" o "verticales espuelas". Para ser oratorio, carece de grandeza; y para ser tragedia, le falta trepidación. El vuelo imaginativo es limitado, y termina por reiterar respiraciones similares en todos los personajes: Severa Villafañe se expresa como Facundo, lo mismo que Santos Pérez y el doctor Ortiz. Quizá porque al asumir sus personalidades escénicas no se desprenden del todo de un omnipresente autor.

Antes que un contrapunto coral, Petraglia ha preferido estructurar oposiciones de masas en movimiento y de colores. Pero la pretensión de tragedia obliga a utilizar mínimamente la profundidad del vasto escenario, y de ahí (salvo en el cuadro de clausura) la sensación de apeñuscamiento frontal y ciertos recursos de resultado pueril, como la pantomima de la cabalgata de los asesinos que se realiza a ambos lados de la escena.

Enrique Fava (Facundo) escande sus versos con implacable monotonía, sin asumir la estatura trágica que habría justificado tan copiosas efusiones verbales. Miguel Padilla, en cambio, transforma la palabra en vehículo de intensa comunicación lírica, y ubica a Santos Pérez como protagonista absoluto. Los demás chapotean en el recitado. La justificación que se otorga a la inexplicable cesura entre el desmesurado primer cuadro y el mínimo de cierre es el cambio de decorado; parece bastante pobre como explicación, ante la perfecta tramoya de que dispone el San Martín. Una decepción más de las muchas que convoca este espectáculo ampuloso. ♦

Música

Las alas de la victoria

En 1957, el barítono francés Jacques Jansen fue contratado para grabar en París su creación más personal, la base de su fama: el protagonista de *Pelleas et Melisande*, de Debussy. Una soprano española debía interpretar el principal papel femenino. Recuerda Jansen que durante el primer ensayo, al escucharla, "sentí tal emoción, que olvidé mi propia parte y no entré en el momento en que debía. Y eso que llevaba cantada *Pelleas* más de cien veces". Aquella soprano era Victoria de los Angeles, que la semana pasada debutó por cuarta vez en Buenos Aires, personificando a la condesa de *Las bodas de Figaro*, en el Colón.

Fue, una de las atracciones más esperadas de la actual temporada musical, aunque luego de los aplausos que coronaron su trabajo, algunos entendidos afirmaron que Victoria de los Angeles no había estado a la altura de sus egregios antecedentes. ¿Casualidad? "Las noches desafortunadas —explicaba un crítico, en el hall del Colón— también les tocan a los elegidos." "Con una sola actuación no se puede juzgar. La humedad saca de quicio a

los intérpretes más entrenados", sencillamente otro. Pese a todo, la presencia de Victoria de los Angeles se convertía en la noticia del momento.

Ella es más noticia todavía. "Me gusta este país —confesó a PRIMERA PLANA, en el salón sur del Plaza Hotel, donde reside—. No voyas a creer, tú —pasó rápidamente al tuteo de su tierra—, que lo digo por quedar bien. De verdad que me gusta. Los argentinos sois simpáticos, y eso que me los había figurado de otra manera, juzgándolos a través del tango." Un tango que Victoria de los Angeles cantaba, acompañándose con su guitarra, en la época en que los discos de Gardel hacían furor en Barcelona. "El público de aquí es apasionado. Aplaude cuando le gusta, y no es indiferente como el de otros lados. Me agrada sentir la temperatura de mi auditorio. Sois directos y espontáneos. Eso, para un intérprete, vale mucho."

Victoria de los Angeles López —su nombre completo de soltera— resume una de las excepciones más sorprendentes del panorama vocal contemporáneo; su vasto repertorio abarca unas 25 óperas ("Nunca me entretuve en contarlas") y un variadísimo y extenso plantel de obras de cámara. No hay en ella síntomas de limitación. Su flexibilidad vocal le permite, con igual autoridad, encarar papeles tan disímiles como la suave Margarita de *Fausto*, la frívola *Manón*, la japonesita engañada de *Madama Butterfly* o la virtuosa Isabel de *Tannhauser* (con la que debutó en los Festivales de Bayreuth). Para ella no hay obstáculos en profundizar un *lied* de Schubert o Schumann, ni dominar la sutileza de las *chansons* de la escuela francesa. Puede ser "dramática" en la piel de Desdémona; también puede cambiar de registro y cantar como "mezzo" la *Carmen* de Bizet, o como contralto de "coloratura" la Rosina de *El barbero de Sevilla*.

Canta en varios idiomas, aunque algunos los domina sólo fonéticamente; en esta materia es muy dúctil. Cuando interpretó, hace unos años, en el Colón, *La rosa y el sauce*, del argentino Carlos Guastavino, cuidó que la "c" rioplatense no sonara a la española. "Prefiero respetar los idiomas originales —señaló—, porque entiendo que el compositor ha pensado su música se-

gún una estructura idiomática determinada, que una traducción puede afectar seriamente."

Por ese motivo no aceptó el ofrecimiento de la Scala de Milán, cuando preparaba el estreno mundial de *La Atlántida*, de Falla, que se montó en 1962, en italiano. "El catalán (idioma que usa el compositor andaluz en su obra póstuma) es tan dulce cuando se lo habla bien, que no puede soportar una traducción caprichosa. *La Atlántida* debe cantarse siempre en catalán", sostuvo Victoria, quien, consecuentemente con estos principios, se arriesgó, en 1963, a interpretar *La Bohème*, de Puccini, en Estocolmo, Copenhague y Londres, en italiano, mientras sus compañeros de reparto lo hicieron en sueco, danés e inglés.



Soprano de los Angeles: 25 óperas.

Madre de un niño de 13 meses (Juan Enrique), que "quedó en casa porque es muy pequeñín para esta vida de hoteles y tal", Victoria vive habitualmente en Barcelona, donde nació. "Me bautizaron así, pese a que en el santoral no figura este nombre, porque mi madre se llama Victoria y mi padrino Angel. Querían imponerme sus nombres, y el señor cura no tuvo inconveniente en aceptar la combinación. Al fin y al cabo, se trataba de un nombre religioso."

En esto del nombre vibra cierto sor-

tilegio. La escuela donde Victoria cursó las primeras letras estaba situada en la plaza de los Angeles. Y para colmo de casualidad, el matrimonio Magriña (así es el apellido del marido de Victoria) acaba de adquirir un terreno en un barrio residencial de Barcelona —para edificar su casa "con piscina y mucho verde"—, situado entre la avenida de la Victoria y el convento de los Angeles.

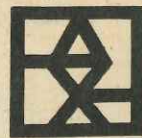
El Gran Premio Internacional de Ginebra, obtenido en 1947, selló la celebridad de la soprano catalana en todo el mundo. Una década y media después no queda teatro lírico o sala de concierto importante en los que no haya actuado, a excepción de los de Rusia y países de la Cortina: "Estuve a punto de ir a Moscú. Había conseguido el permiso, pero el jaleo que se armó con aquel asunto del avión echó todo por tierra" (se refería al U2 norteamericano derribado por los soviéticos).

"Cuando canto mucha ópera, deseo hacer conciertos y viceversa —admitió Victoria—. Pero, en realidad, ambos géneros me atraen por igual. La ópera es absorbente, porque te obliga a cristalizar todo un personaje. Pero una vez que consigues crear en una pequeña canción todo un ambiente, es formidable. Como ves, no me gusta lo fácil." Desde su lanzamiento, en 1944 (en el teatro Liceo, de Barcelona, con *Las bodas de Fígaro*), la crítica mundial viene señalando en forma unánime la extraordinaria capacidad histriónica de esta cantante. "Jamás estudié arte escénico. Sólo recuerdo haber hecho un año de danza plástica con una profesora francesa. Además, como no creo en la tradición ni en la copia, voy poco a la ópera, y procuro no estudiar papeles que haya visto antes. Prefiero pensarlos yo misma y vivirlos a mi modo."

En esta cuarta visita suya a la Argentina, la ópera reemplaza al concierto. Después de Mozart, Victoria de los Angeles encarnará el papel principal de *Lohengrin*, de Wagner. "Hubiera deseado un recital, pero Gerald Moore no está aquí, y él es mi pianista. De poder hacerlo, tendría que recurrir a un acompañante local, como lo hice otras veces, pero en este viaje no dispongo de tiempo para más ensayos." ♦

Decídase por

AUTOVOX



AUTORADIOS - TELEVISORES

... es gran calidad europea para los más exigentes públicos del mundo!

Fabrica y Garantiza: **AUTOVOX ARGENTINA S.A.**

Uspallata 2430 - T.E. 91-9251/56