

corte, de Massimo Dursi, fueron suficientes para que las autoridades provinciales se convencieran de las posibilidades que el talento ofrece para renovar "la amorfa realidad de nuestra danza".

Ahora, la revolucionaria Kriner (cuyo libro *Ensayo sobre el ballet* acaba de aparecer) no sabe aún si retomará su magisterio provinciano: "Me gustaría mucho —concede—, pero antes quiero descansar en el mar". Los bailarines cordobeses, por su parte, conjeturan que ese descanso la decidirá a volver. ♦

Discos



Lo uno por lo otro

Haroldo en Italia, por Héctor Berlioz (RCA Victor LSC-2228 Living Stereo).

"Mi padre me ordena decir que nunca en su vida ha recibido una impresión como ésta en un concierto, y que no puede evitar de arrodillarse ante vos para expresar su gratitud." Esa genuflexión debió sonar como el más bello arpegio en los oídos del maltricho Héctor Berlioz: quien la pronunciaba, la noche del 16 de diciembre de 1838, era el hijo de Niccolò Paganini, el más fascinante violinista del siglo XIX.

Pero no sólo eso: *Haroldo en Italia* —la segunda de sus "sinfonías programáticas", estrenada esa noche— había sido especialmente encargada al compositor francés por el mago del Stradivarius. Durante cuatro años (el tiempo que Berlioz demoró en cumplir el encargo), Paganini había aumentado sus expectativas en torno de la sinfonía para viola y orquesta, que quería darse el gusto de estrenar. Pero Berlioz era incapaz de interpretar el virtuosismo a la manera de *La campanella*, y el italiano no llegó a tocar jamás la pieza con la que había soñado: sin embargo, la emoción que le produjo escucharla fue suficiente para extender al aguilón compositor un cheque por 20.000 francos, "en recompensa y agradecimiento como músico". De esa manera indirecta, Paganini contribuyó a crear la seguridad económica que Berlioz necesitaba imperiosamente para dedicarse a su creación: el fruto de esa paz —la tercera sinfonía, *Roméo et Juliette*— le fue justamente dedicado, en 1839.

En la presente versión, William Primrose —hábilmente secundado por la Sinfónica de Boston, bajo la dirección del alsaciano Charles Munch— hace algo más que recuperar un impecable Berlioz: demuestra, también, que sigue siendo el violista más perfecto del mundo. ♦

No es nada

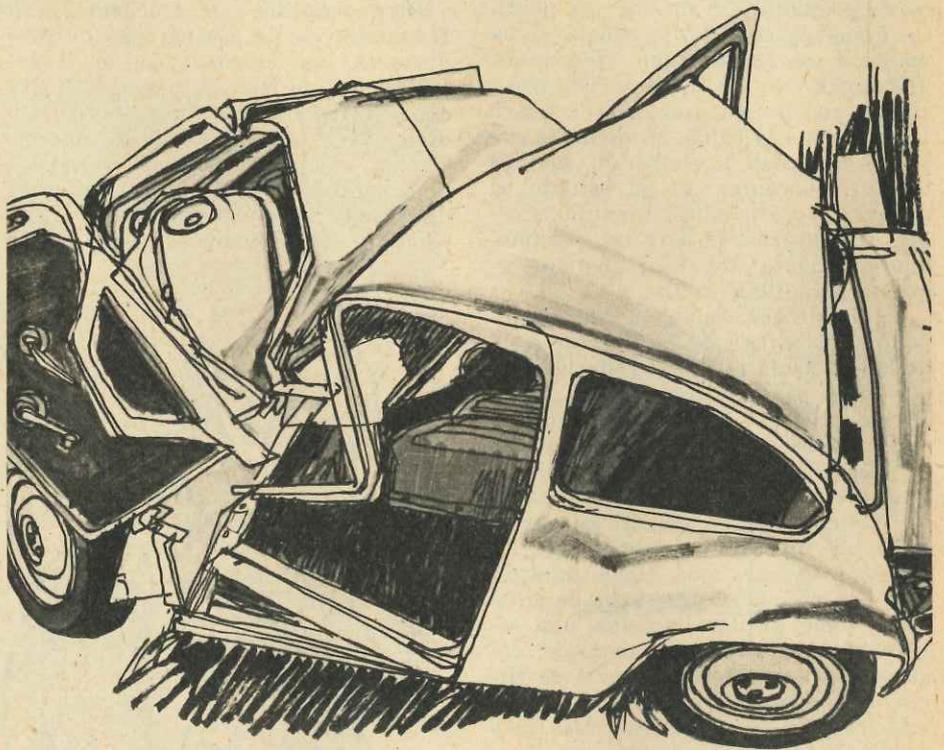
No se lastimó nadie, y las pérdidas materiales no me preocupan.

Por supuesto que no es agradable encontrar así el coche de uno, pero yo sé que con el seguro

no voy a tener problemas. Boston es una compañía de seguros tan ágil,

dinámica y responsable, que en pocas horas voy a estar en condiciones de comprar uno nuevo.

Estoy seguro.



PRIMERA PLANA

ES EL HILO QUE UNE LA ARGENTINA CON EL MUNDO

Suscriba a sus amigos lejanos

CHEQUES o GIROS a la orden de EDITORIAL PRIMERA PLANA S. R. L. Perú 367 - Piso 12 BUENOS AIRES REPUBLICA ARGENTINA

TARIFAS ANUALES	Dólares	Dólares
	Vía ordinaria	Vía aérea
Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay, Perú, Uruguay	25	35
Otros países de América	25	50
Europa, Africa, Asia, Oceanía	25	55

Del crimen como una de las bellas artes

Lo que más abulta en el obeso Alfred Hitchcock es un conjunto de cincuenta films, repartidos en 65 años de edad y 40 de realización cinematográfica. Unos cuantos de esos films han sido fallidas operaciones comerciales o artísticas, pero rara vez han fallado en ambos rubros. Ahora está terminando su opus 50, una historia de espionaje denominada *Torn Curtain* (literalmente: Cortina Desgarrada), que interpretan Julie Andrews y Paul Newman y que tiene como centro la división actual de Alemania. Pero sería una simpleza creer que sólo se trata de presentar un melodrama político. Como de costumbre, señala el semanario norteamericano *Newsweek*, Hitchcock "es todavía el purista preocupado con las impurezas de la vida". La sospecha, la culpa, el miedo, la violencia, la locura, la confesión, son sus temas recurrentes. En el estudio, el director es un hombre tranquilo, amable, casi inaccesible para los extraños, aparentemente frío. Por dentro, orquesta pesadillas.

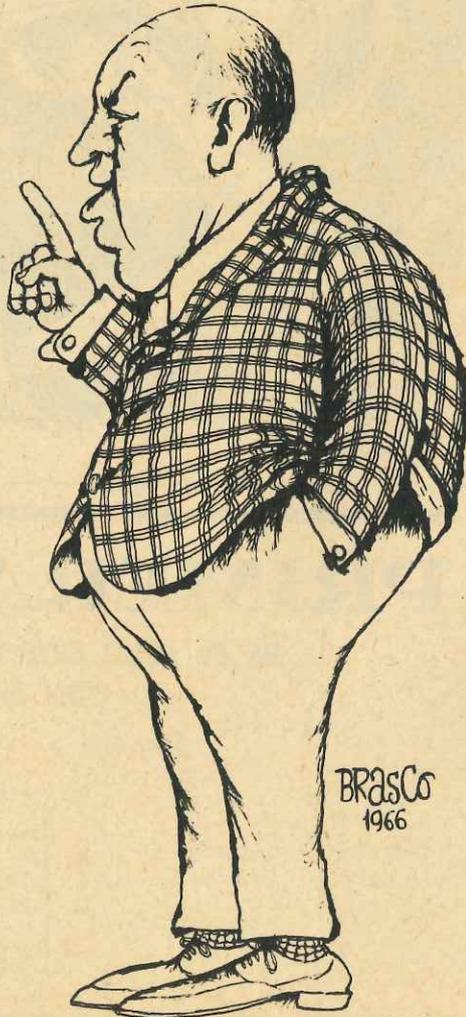
Torn Curtain era ya un film terminado en la cabeza de su director y todo lo que hacía falta era rodarlo, para que otros se enteraran de sus ideas. En esto, Hitchcock es un colmo de precisión. Sabe a la minucia lo que habrá de encontrar la cámara, tranquiliza a Paul Newman señalándole con notable anticipación, y sin mirar por el lente, que no saldrán en la imagen los erróneos zapatos que tiene puestos. Aun con más previsión, sabe de antemano cómo quedará armada una secuencia en el cuarto de montaje, cómo se obtienen ciertos efectos de ritmo o de sorpresa. Los espectadores más jóvenes, que tienen permiso para descubrir el cine de nuevo, son capaces de creer que Hitchcock continúa la moda de James Bond. Lo contrario sería más cierto: fue él quien dio prestigio mundial al cine de espionaje, desde lejanísimos films ingleses de 1934-38 (*El hombre que sabía demasiado*, *39 escalones*, *Agente secreto*, *Sabotaje*, *La dama desaparece*) hasta la recopilación, en 1959, de un montón de efectos y trucos personales que hacían sufrir a Cary Grant en *Intriga internacional*. En rigor, hay secuencias de la serie James Bond que parecen derivar de Hitchcock. Pero éste se niega a proseguir esa colección de fantasías, inevitablemente alejadas de la realidad. Prefiere lo que él llama la "pesadilla realista", una extensión de datos comunes hasta límites intolerables, cuyo ejemplo más claro es la invención en *Los pájaros* de bandadas de asesinos volátiles, carentes

de motivación. Algunas de sus pesadillas confesadas, todavía no utilizadas en cine:

- Una noche fría en Inglaterra. De pronto las ventanas de todo el país, sin causa aparente, tiemblan y se rompen. El enemigo ha aplicado su arma secreta, para matar de frío a todos los habitantes de la nación.

- El público llena el Metropolitan Opera House. En el escenario, María Callas llega a una nota agudísima. En un palco alto, una persona mira a la soprano y ella la mira. La persona cae de pronto sobre la orquesta. La nota alta se transforma en un grito, el teatro queda envuelto en el pánico, la Callas se desmaya. Es llevada a su camarín, donde queda sola, toma el teléfono y comienza a discar tranquilamente. "Todavía no sé cómo sigue, pero estoy seguro de que el ambiente elegido ha sido utilizado al máximo", afirma Hitchcock.

Otra pesadilla más frecuente para Hitchcock es la presión de los productores, una amenaza que en la actualidad no le molesta mucho. "Hasta cierta cifra hago lo que quiero. Eso oscila de 3 a 4 millones de dólares. Arriba de ese límite hay consultas." Nunca hizo un film que costara más de 5 millones (presupuesto de *Torn Curtain*: 4,3 millones), pero todavía



Hitchcock se niega a olvidar que los productores de *La sospecha* (1941) le hicieron modificar el final, para que Cary Grant terminara por ser inocente y no el empeñoso asesino de su mujer, según se insinuaba en toda la trama (algunos de los más efusivos admiradores franceses de Hitchcock sostienen que la modificación fue una mejora de la anécdota, pero ya se sabe cómo los críticos franceses se dedican a la hipérbole). La naturaleza del cine obliga a Hitchcock a padecer esas pesadillas, porque la artesanía rara vez es la parte decisiva de un film: "No es como un artista frente a su cuadro. Yo solía preguntarme si el cine es un arte, cuando veía a los hombres que venían a trabajar con sus canastillas de comida en la mano. Allí es donde aparece la transacción".

No obstante esas pesadillas, Hitchcock no se puede quejar de Hollywood. Su obra es un caso peculiar de creador que ha podido hacer lo suyo en el cine norteamericano, con la libertad que deriva de reiterados éxitos comerciales. Y es solamente en Hollywood que él puede encontrar el emporio de artesanos y el perfeccionamiento técnico que su estilo necesita. Ningún rodaje aficionado, al estilo que cultivan tantos franceses, permite destilar los efectos de color en *Vértigo*, el siniestro montaje con que se arma el crimen de la bañera en *Psicosis*, ni los cientos de trucos que se coordinan en las peculiares batallas de *Los pájaros*. En rigor, Hollywood ha permitido a Hitchcock un virtuosismo extremo, un desafío contra las reglas aceptables. En *Festín diabólico* (1948), conjugó cámara y escenografías móviles para obtener un film de imagen continua, carente de montaje. En *Ocho a la deriva* (1943), ubicó toda la anécdota en el único escenario de un bote perdido en el mar. En *La ventana indiscreta* (1954), experimentó con lentes de larga distancia, sobre una historia policial que necesitaba realmente de ellos, porque jugaba sobre las apariencias de lo que James Stewart veía o creía ver desde un edificio lejano al lugar del crimen. A cambio de tanta técnica, los temas fueron triviales más de una vez, y la realización pareció artificiosa, trucada, más empeñada en efectos especiales que en capturar el honesto interés del público. Y así, algunos espectadores atrapados por el clima de *La sombra de una duda* (1942) o por el suspenso morboso de *Pacto siniestro* (1951), se han negado a creer en los rebuscamientos anecdóticos y en los personajes artificiales de *Psicosis*, de *Los Pájaros*, de *Marnie*.

El peligro que corre este artesano es que deberá inventar más trucos de asunto y de filmación a cada paso. Hace veinte años era difícil averiguar cómo podría seguir imaginando cosas, pero ahora ya se sabe que la invención es su reino. Trabaja más lento, con un film cada dos años, pero así ocu-

La señora marquesa sabe lo que quiere

Sobre el final del segundo acto, lo que había sido una demostración de oficio se transformó en un milagro: mientras el coro y los solistas guardaban silencio, ella alcanzó un registro inusitado, dio una vuelta y salió majestuosamente de escena manteniendo la nota —diez veces más larga de lo que se esperaba— hasta un rato después de estar fuera de la vista del público.

Hace pocas semanas, en una noche de apoteosis, la catalana Montserrat Caballé demostró simultáneamente dos cosas: que, a los 31 años, está en el cenit de sus posibilidades de intérprete, y que su comentado debut en el Metropolitan Opera House podía tenerla sin cuidado. Los críticos que asistieron al prólogo de ese debut (en la función de la American Opera Society, en el Carnegie Hall de Nueva York) iban preparados a soportar un prolongado aburrimiento: el programa anunciaba la reposición del *Roberto Devereux*, de Donizetti, en una congelada versión de cámara con convencionales ropas de etiqueta.

Desde el comienzo, sin embargo, se supo que esa frialdad estaba rota: "Encarnando a la furibunda y celosa Reina Virgen —comentó un crítico musical, al día siguiente—, la tempestuosa Caballé arrasó con todos los cálculos: hasta tal punto, que los correctos cantantes que la secundaban (el tenor Juan Oncina, el barítono Walter Alberti y la contralto Lili Chookasian) parecían figuras de cojín".

Los fueros del divismo

Casada con el tenor Bernabé Martí, hecha marquesa por el gobierno español hace algún tiempo ("No es una gran ventaja: tengo que pagar impuestos especiales por ser noble"), la sorprendente Caballé tiene personalmente el aspecto de una señora bonachona y humorista: detrás de esa simplicidad se esconden no sólo el talento y el empecinamiento de una artista poderosa, sino los resplandores de una inteligencia que la convierte en nota inevitable en las reuniones de la alta sociedad.

"A pesar de mi carácter fuerte, me desmayo mucho", admitió en una reciente conferencia de prensa; pero agregó, en seguida, que el percance le ocurría "en las reuniones muy concurridas, para que se me pase el aburrimiento". Esa capacidad para la ironía lució uno de sus filos más agudos

cuando se le pidió su opinión sobre la francesa Régine Crespin ("La admiro mucho: nunca pasa por una panadería sin pararse a comprar algo") o sobre la atmósfera política que se respira en España ("No sé: hace dos semanas que no voy por allí").

Segura ya de habitar un divismo que tuvo sus altibajos (después de su primera prueba en Roma, el profesor le aconsejó que volviera a España y aprendiera a cocinar), la Caballé no se preocupa siquiera por la silueta, una obsesión bastante frecuente en las estrellas líricas: "He visto a muchas —afirma— perder la voz junto con los kilos de más. La carrera de una soprano es demasiado corta para arriesgarla haciendo régimen: significa no menos de diez años de aprendizaje, quince para cantar bien y diez más para vivir de la reputación".

Ahora, enfrentada al compromiso más serio de su vida —su debut protagónico en el *Fausto*, que ofreció ha-



Diva Caballé: Sin amuletos.

ce unos días en el Metropolitan—, ni ella ni la crítica pusieron en duda que no haría más que agregar otra consagración a su carrera: "Ni siquiera me faltan los clavos doblados —sonrió, refiriéndose a la cábala tradicional que exige a los artistas líricos llevar un clavo doblado entre sus ropas al salir a escena—: cuando me fui de Basilea, los utileros me regalaron una bolsa llena, para que no me faltasen nunca".

Pero no sólo los utileros sabían, la semana pasada, en Nueva York, que la Caballé —que arrebató en la última temporada al público del Colón en su prestación para la esclava Liu, de la *Turandot* de Puccini y que volverá a Buenos Aires en 1966— puede ya prescindir de los amuletos. ♦

A la verdad por el rigor

La prueba piloto de una revolución se desarrolló, durante nueve meses del año pasado, en el escenario del teatro Rivera Indarte, de Córdoba. El portestandarte que conmovió al *team* del Ballet Oficial de la ciudad mediterránea fue la rigurosa coreógrafa Dora Kriner (esposa del compositor y musicólogo Roberto García Morillo), quien inauguró la etapa más feliz del experimento con una sesión de autocrítica grupal después del primer estreno: "Creo que en el país es la primera vez que se hace algo parecido —declara, con segura sonrisa— y puedo asegurar que dio resultados fabulosos: por alguna razón vivimos en la era del psicoanálisis, y la confesión pública de aciertos y errores nos abre un panorama insospechado".

A pesar de la disciplina militar que impuso a los treinta bailarines del ballet provincial (que no pudieron beber ni fumar durante las pausas), la directora Kriner obtuvo "una estrecha entente" con ellos, que nació cuando se vieron los primeros resultados. Desde que se hizo cargo del ballet, Dora Kriner logró estremecer a los flemáticos cordobeses con tres estrenos y numerosas reposiciones del repertorio: las *Cuatro danzas griegas* de Nikos Skalkottas, el *Don Juan* de Richard Strauss, y los desarrollos danzados de la comedia *Bertoldo en la*

RECORDS

CLASICOS

Cuartetos completos, de Béla Bartók, por el Cuarteto de Cuerdas Juillard (CBS).

Horowitz en el Carnegie Hall, recital del 9 de mayo de 1965, por Vladimir H. en piano (CBS).

Concierto de Aranjuez, de Joaquín Rodrigo, por Narciso Yepes y la Orquesta Nacional de España, que dirige Odón Alonso (Victor).

J A Z Z

El mundo de Charlie Parker, por Ch. P. y solistas (Music Hall).

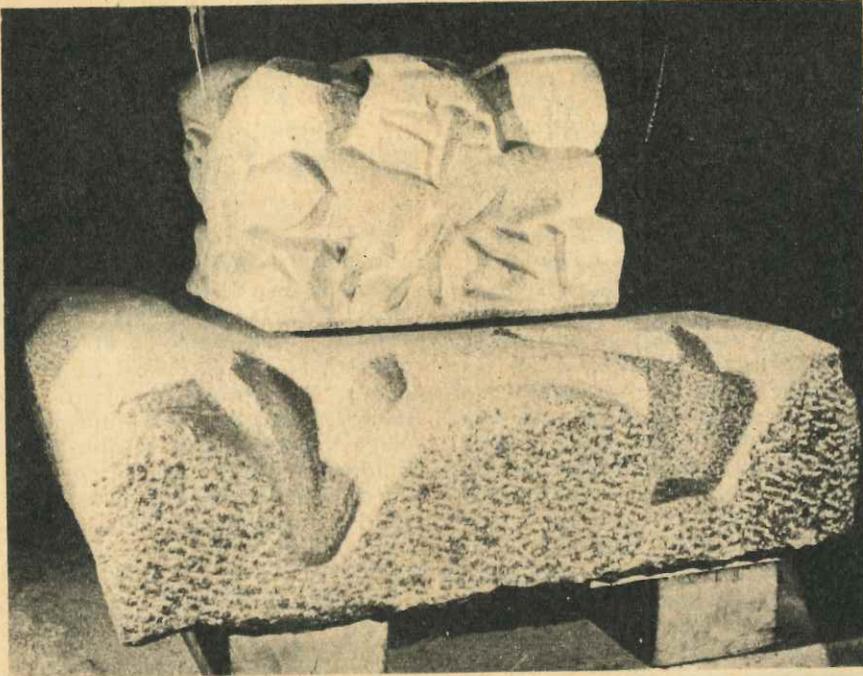
Panorama del jazz, por ocho conjuntos (Philips).

M J Q, por The Modern Jazz Quartet y The Milton Jackson Quintet (Prestige).

MISCELANEA

Mina (Fermata).
¡Socorro!, por The Beatles (Odeón).
Caymmi visita Tom e leva seus filhos
Nana, Dori e Danilo, por Dorival C. (Trova).

• Casas consultadas: Club Internacional del Disco, Disclub, Ecco, Floriland, Iriberry, Lottermoser, Night and Day, Piscitelli, Ricordi, Romero & Fernández y Selecciones Danny. ♦



Redescubierto Vitullo, y su San Martín en granito azulado: El austero lenguaje de la piedra.

Plástica

El retorno del tallista

El buque mercante que salió del estuario del Plata, esa tarde de la primavera de 1925, no se diferenciaba demasiado de las naves que todos los días trajinaban el orgulloso puerto de Buenos Aires. Pero, para uno de sus marineros —aprendiz de escultor—, ésa sería la última referencia que le tocaría recordar de su país y de su gente: cuando Sesostris Vitullo murió, en 1953, casi treinta años de empeñoso y anónimo exilio lo separaban de la Argentina.

Ahora, a más de una década de esa muerte, un movimiento de opinión está luchando por devolver al país la obra de Vitullo, casi en su totalidad archivada en París: con el auspicio de varias organizaciones oficiales —los Museos de Bellas Artes y de Arte Moderno, la Dirección Nacional de Cultura y la Dirección de Relaciones Culturales de la Cancillería—, se ha pensado hacer coincidir ese acontecimiento con los festejos por el Sesquicentenario de la Independencia.

“Estamos obligados a que lo más representativo de esa obra solitaria y excepcional —afirma Ignacio Pirovano, descubridor de Vitullo en París— pase a integrar el patrimonio de nuestros museos.” Aunque se descuenta que por lo menos una, de entre las mayores tallas del artista, continuará en su minucioso ostracismo: la que realizó por encargo del gobierno argentino, en 1952, en piedra del Gard,

con el alambicado título de *Eva Perón, Arquetipo de Símbolo*. Condenada a los sótanos de la Embajada argentina en París por el gobierno peronista (alarmado por las audacias abstractas del artista para representar a la concreta, homenajeada), no parece que los organismos oficiales estén ahora dispuestos a corregir la *gaffe* estética, aunque por razones que no ponen en duda el valor de la talla.

El artesano silencioso

Vitullo era un robusto muchachón de 24 años, cuando el monumento a Alvear —una de las culminaciones de la búsqueda espacial de Bourdelle— fue emplazado en el barrio Norte de Buenos Aires. Muchos Años después, en unos garrapateados papeles autobiográficos, el escultor rememoraría ese deslumbramiento, que lo apartó de la gigantesca influencia de Rodin, en la que se movía toda la escultura rioplatense: “Entonces comprendí —afirma en sus notas—, que nuestra pérdida consiste en ese amor que se convierte en rutina”. Para eludirlo, para saltar el abismo de la admiración por medio de la práctica, Vitullo no vacila en embarcarse como marinero, con París como meta y el estudio de Bourdelle como esperanza. Su acceso al taller del maestro iba a producirse, sin embargo, por un curioso rodeo: se instala allí como modelo, auxiliado por un físico netamente escultórico. Para sobrevivir, recurre entonces a la artesanía que acabará por definir su estilo: ingresa a la Corporación de Tallistas de Piedra, una agrupación medieval que le abre los secretos del tallado directo.

En casi treinta años posteriores, el

catálogo completo de sus obras no supera el medio centenar: con asombrosa fidelidad, Vitullo permanece en el ámbito del granito, el mármol y la madera, sin recurrir jamás a los vaciados o al yeso. Esa fidelidad no le serviría, no obstante, para trascender a la fama: el reconocimiento arriba casualmente para Vitullo, apenas un año antes que la muerte. Portador de un encargo del pintor Orlando Pierri, el incansable Ignacio Pirovano llega hasta el taller de la Rue de Gentilly, donde habita el escultor. Cuando éste levanta los lienzos que cubren algunas de sus obras, el entusiasmo de Pirovano no tiene límites: le hace una segunda visita —esta vez acompañado por Georges Salles, Director General de los Museos de Francia, y por Bernard Dorival, del Museo de Arte Moderno de París— y el “caso Vitullo” sale a la luz. La exposición que ese mismo año concentra las obras del escultor, en el Museo de Arte Moderno, es uno de los altos impactos de la temporada 1952 en París. Casi diez años después —en el comentario al Salón de Mayo, edición 1961, de la revista *L'Oeil*—, el crítico Pierre Schneider reconocía: “Es digna de señalar la enorme influencia de Vitullo, todos los años representado en los salones por 6 ó 7 obras surgidas directamente de su estilo, justamente cuando el propio Vitullo parece haber caído en el olvido”.

Con seguridad, esa vasta paradoja no habría sorprendido al artista, si hubiese podido leerla: cuando murió, en 1953, su cadáver debió aguardar cinco días en la morgue municipal, porque no dejaba a sus espaldas otra cosa que una habitación atestada de tallas. ♦