

ESCENARIO GIRATORIO ★

Por CALVERO

EL CIUDADANO HUGHES.

El estreno no monotoneo de *Vendetta* pone en primer plano la figura de Howard Hughes, productor del film y niño terrible de la industria norteamericana. Los que padezcan el film no sospecharán tal vez que es el fruto de los desvelos de Hughes por encontrar la mejor manera de lanzar a una nueva estrella. Hughes descubrió a Faith Domergue en 1941. Durante seis años la preparó para su debut. En 1946 contrató a Max Ophüls (que luego filmaría *La ronde* 1950) como director de *Vendetta*. Insatisfecho con el resultado de la filmación lo sustituyó por Preston Sturges (el de *Las tres noches de Eva*, 1942) al que más tarde cambió por Stuart Heisler, recayendo el film, definitivamente, en Mel Ferrer, más conocido como actor (en *Toros Bravos*, por ejemplo) que como director. El film estuvo pronto en 1947 a un costo de \$ 3.200.000 lo que (según un contemporáneo) equivale a lo que gastó en sus cinco primeros films el productor Stanley Kramer, (El triunfador y *Clamor humano* incluidos). Pero no se estrenó en Estados Unidos hasta 1950 porque Hughes no estaba muy seguro de la recepción que me-

recería.

Esta no es la primera aventura cinematográfica de Hughes, aunque es su fracaso más notable. A comienzos del parlante había obtenido un gran éxito con *Angeles del infierno* (Hell's Angels) que sirvió para estrenar a Jean Harlow. Otros éxitos fueron *Scarface* con Paul Muni y *The Front Page* con Adolphe Menjou (ambas de 1931). En 1948, y al abandonar Dore Schary los estudios de la RKO, Hughes quedó como vice-presidente a cargo de la producción; su obra fue errática y despistó por completo a todos los observadores. La importación de Jane Russell, con sus bien publicitados encantos, no sirvió más que para provocar líos con la censura. El film que debió presentarla, *The Outlaw* (El proscrito), resultó de título profético; Hughes debió librar una batalla de años para imponerlo. Los siguientes films de la estrella no tuvieron ningún interés. Tampoco ha tenido éxito con Faith Domergue. *Vendetta* resultó un fracaso rotundo; su segundo film, *When Danger Lives* (John Farrow, 1950) la presentaba como una vampírea paranoica que mataba a Claude Rains y casi liquidaba (en todos los sentidos) a Robert Mitchum.

Hace unas semanas la empresa RKO y Howard Hughes se separaron. (El contrato no comprendía a Jane Russell). Como es habitual en Hughes, la firma de tan importante transacción se realizó a una hora insólita: medianoche. Hughes concurrió a la cita con zapatos de tennis; casi pierde el cheque de \$ 2.000.000 de adelanto y, a último momento, insistió en una breve conferencia con su abogado que hubo de desarrollarse en un placard para ropa.

Con este episodio se cierra, por ahora, una etapa de la carrera de Hughes. Pero seguramente quedan episodios en reserva. Hughes es dueño de una fábrica de aviones y de otra de herramientas. Nacido en 1905, el día de Nochebuena, Hughes conoció siempre la fortuna. Su padre había encontrado petróleo e inventó luego una máquina para explotarlo, que le dejó casi tanto dinero como el petróleo mismo. A los veinte años, Hughes se encorrió huérfano, dueño de una gran fortuna y casado. El matrimonio duró poco y dejó malos resultados. Desde esa fecha Hughes ha resuelto los problemas llamados sentimentales paseándose por lugares públicos con damas conocidas y hermosas, y llevando a su casa a muchachas hermosas pero desconocidas. Como aviador ha cumplido algunas notorias hazañas y se ha salvado por milagro de la muerte. Uno de sus amigos asegura que no morirá en un accidente. Morirá (dijo) en manos de una mujer con una 38.

POR LOS CINES - CLUBES

El domingo 10, CINE UNIVERSITARIO exhibió *LA TABOLA DEI POVERI* (La mesa de los pobres), film de Alessandro Blasetti que CINE CLUB había estrenado el 12 de octubre. Realizada en 1932 este film parte de la comedia satírica de sociedad para apuntar algunos elementos que luego serían desarrollados (o redescubiertos) por el neorrealismo. En vez de limitar a interiores su fábula de un benefactor empobrecido, Blasetti saca las cámaras a la calle y ambienta adecuadamente su anécdota, refiriéndola siempre a un escenario real. En este sentido anticipa sus posteriores creaciones: *Cuatro pasos en las nubes* y *Primera comunión*.

Lo que hoy es vulgar era entonces una novedad. La

obra sigue interesando como muestra de un filón cinematográfico a explotar. Como comedia no es posible dejar de señalar su planteo superficial y deliberadamente conformista (la Italia que muestra era fascista); su ritmo vacilante y a veces erróneo; la notoria incompetencia del protagonista. Tampoco es posible olvidar, si lo que verdaderamente se busca es un enfoque histórico, que por la misma fecha Ernst Lubitsch realizaba en Hollywood dos de sus más sasonadas comedias, dos obras que conservan intacta la gracia de sus sobreentendidos, la puntería de su sátira, la eficacia de su ritmo: *Un ladrón en la alcoba* (*Trouble in Paradise*, 1932) y *Rumbos de vida* (*Design for Living*, 1933).

E. R. M.

CONMEMORACION DE SANCHEZ

El 7 de noviembre, la Comedia Nacional conmemoró el aniversario de la muerte de Florencio Sánchez. En la primera parte de ese espectáculo recordatorio, los alumnos de la Escuela Dramática llevaron a escena "La Tigra", comedia en un acto (estrenada en el Teatro Argentino, por Pablo Podestá, el 2 de mayo de 1907).

"La Tigra", cuyos dos primeros cuadros están abocetados al estilo de los famosos apuntes del natural, que se proponía como ejercicio el naturalismo, es una de las obras más flojas de Sánchez. El último cuadro —breve escena de rara inten-

sidad psicológica", decía Giusti— es uno de los penosos intentos de Sánchez en un sentido literario, el menos inmediato, dentro de sus posibilidades de creador. Hoy esa literatura ha envejecido, y pertenece al dominio mostrenco de las letras de tango. Aunque el efecto que esa vulgarización produzca sea acaso anacrónico, sirve para medir la desairada marchitez de la obra.

El elenco de la Escuela Dramática dió una pobrísima versión de "La Tigra". Como directora, tal vez Margarita Xirgu esté totalmente fuera de cuestión cuando se trata del naturalismo criollo; la confusión de efectos y maneras fué realmente abrumadora. Estela Castro hizo una Tigra totalmente errónea, con voz y fraseo caprichosos; Nelly Mendizábal trasladó el tono del cabaret de 1900 al de un cumpleaños cursi de 1952. Y de parecido tamaño fueron los yerros de los demás actores. Posiblemente estas pruebas no puedan ser tomadas en cuenta sino por profesores, que conozcan de otro modo la aptitud de sus alumnos. Pero entonces, ¿por qué infligírselas al público?

Con la dirección de Héctor Cuore, actores de la Comedia —con algunos de la Escuela Dramática— hicieron luego "La pobre gente", comedia en dos actos, estrenada en el Teatro San Martín por Angelina Pagano, el 1º de octubre de 1904.

El tema ("ese drama de la perdición por el vicio y la miseria") volverá a aparecer, como anota Giusti, en el Sánchez más maduro de *Barranca Abajo*. En familia, Los muertos y Un buen negocio. En vano se buscaría en "La pobre gente" esa sabia economía de la expresión teatral que tiene "En familia", por ejemplo. Pero el

UN HOMENAJE MUSICAL

El miércoles 5 clausuró su temporada en el Teatro Solís el Centro Cultural de Música, con un homenaje a Carlos Vaz Ferreira, cuyo programa contaba con varios ejecutantes, según el modelo de conciertos que estableció este año el Ciclo de Música Moderna de la Asociación de Estudiantes de Música.

El total de las partes se caracterizaba por el espíritu dramático y la expresión germana (Bach y Schubert), lo cual daba gran unidad al conjunto, pero se excedía en extensión y no contaba con algún contraste que le restara uniformidad. La primera parte estaba constituida por la octava sonata (opus póstumo) de Schubert. Esta obra cuyo grave defecto (por el cual, como las otras sonatas de este autor, se toca muy poco) es el de ser demasiado larga sin necesidades formales o de expresión que lo justifiquen, contiene grandes hallazgos, aún dentro del tono general de superficialidad en que se desarrolla. El Allegro final, por ejemplo —en el que ya el tema principal es una trovata— registra una inusitada modulación, más todavía, un inusitado cambio de tono, de do mayor a re bemol mayor, que después de varias afirmaciones en acordes "sforzando" se transforma por enarmonía en do sostenido menor para que en esta tonalidad se presente el segundo tema de la exposición. Pasajes como este, aunque reflejen un tanto la influencia del genio beethoveniano, significan mucho dentro de la obra. (El mismo inusitado cambio de tono, que en realidad no es más que un puente modulante, se verifica como corresponde en la reexposición, pero esta vez como pretexto para ir a la tonalidad de si bemol menor en que aparece el segundo tema.) La magnífica marcha armónica del tema del adagio, de gran lirismo, constituye otra de las bellezas de la sonata. Se podría continuar anotando (los compases de silencio en el fresco y sencillo minué, el uso de algunos acordes en el Adagio) otros detalles de maestría técnica y calidad de expresión. Sin embargo, pese a todo ello, la obra se resiente en su conjunto por la prolongada duración, sobre todo de los movimientos primero y último. Tal vez no sea ese factor el único que hace a veces distraer la atención, sino este otro: la inventiva de Schubert, esencialmente melódica, deriva en la constante homofonía, en la invariable supeditación a la melodía (aunque varios temas sean armónicos, ello no hace al caso) y el resultado es la fatiga en el oyente. Creemos ver claro aquí, el mismo fenómeno que se produce con las obras extensas de Schumann y, en general, con las de varios músicos del período romántico que son maestros de las formas pequeñas, pero caen en la uniformidad (cuando no solamente en el academismo) al tratar de expresarse en formas amplias. El modo consiste en continuar a Haydn, Mozart o Beethoven y se ajustan a ello sin aportar nada nuevo: su personalidad no se manifiesta en la sonata o en la sinfonía como en el lied (Schubert) o en la serie de piezas cortas y pintorescas (Schumann). Por supuesto que su genio creador aparece igualmente en las formas clásicas, pero de un modo más académico, más convencional, por el cual aceptan y se someten a moldes ya establecidos, sin adaptarlos mayormente al espíritu de su ocurrencia musical. La sonata N° 8 de Schubert, además, pese a no llegar a la vulgaridad, es

superficial, aún en su mejor lirismo.

HECTOR TOSAR interpretó bien el sentido de la obra, sobre todo en el Adagio, con hermoso sonido y gran calidad de fraseo, confirmando (otra vez) sus dotes de músico y pianista de excepción.

Del mismo Schubert eran los diez lieder que integraban la segunda parte del programa. Aunque de gran belleza, son de todos modos muchos para ser oídos seguidamente. OLGA LINNE les dió el clima que requerían y ubicó a cada uno en su tema, salvo "El tilo", que nos sonó excesivamente dramático.

ERNA QUINCKE es una muy buena acompañante, y sabe que el piano no "acompaña" en Schubert, sino que canta y dialoga con la voz. Con musicalidad y mecanismo seguro y sobrio, colocó el instrumento en un plano de importancia, logrando el difícil equilibrio de sonoridades que requerían las obras. (Precisamente, un defecto común en los acompañantes es el de tocar siempre pianísimo, y desvirtuar así el sentido de algunas obras).

La cantata *Weinen Klagen Sorgen Zagen*, una de esas genialidades semanales de Juan Sebastián Bach, tuvo en el CORO UNIVERSITARIO dirigido por NILDA MULLER un fiel intérprete, atento a detalles de matiz e interpretación, con buena dicción y justeza. La revelación de la noche (ya que la calidad del coro y de su directora no son novedad) fué la contraltista NERY NALBANDIAN, que cantó su solo con una expresión, un timbre de voz y una pasta de cantante internacional, que consiguió el constante interés en su interpretación. Desde la primera nota de su aria se sintió que se estaba frente a una cantante de talento, de hermosa voz y seguridad en la expresión, a quien no conocíamos. Fué un placer escucharla. Creemos que si es simplemente aficionada, debe pensar en dedicarse al canto; realmente tiene material de sobra para explotar.

El tenor, también con un hermoso timbre, malogró su parte por los nervios, y el bajo se oyó a ratos, cuando las notas no eran muy graves.

La parte de órgano, a cargo de ANGEL TURRIZIANI, fué (como suele hacerlo) bien ejecutada, aunque a veces molestó la falta de calidad de algún grave del instrumento que utilizó.

En resumen, el concierto, demasiado largo y uniforme en cuanto a carácter, resultó bueno por la compensación que significó la calidad de las obras y la bondad de muchos ejecutantes.

En resumen, el concierto, demasiado largo y uniforme en cuanto a carácter, resultó bueno por la compensación que significó la calidad de las obras y la bondad de muchos ejecutantes.

Días antes se presentó (una vez más) en el Teatro Solís, el violinista, poeta y dentista, Carlos Demicheli. No debe insistir.

UNA ACLARACION: Por error, en el artículo anterior, al hablarse de los cursos que organizó el Centro Cultural de Música, omitimos el de Historia Elemental que dictó la Profesora SARA ORLANDI DE LARRAMENDY, de quien nos consta su calidad de enseñante y su experiencia en la materia.

L. R. C.

COLCHONES PULLMAN

DIVINO

Con sistema de armazón exclusivo y patentado. En tres grados de flexibilidad, excepcionalmente resistente y al precio de un colchón común!

Compárelo antes de comprar un pullman.

Fábrica:
Av. ITALIA 3683 y Comercio

instinto dramático de Sánchez aflora en algunas escenas, no obstante su falsedad intrínseca (la situación de incertidumbre que provoca en los personajes la desaparición de Zulma, jugada sobre el conocimiento que el público tiene de la misma). Est. vez, Cuore conocí es-

tulo del naturalismo criollo, el sentido de la vida vulgar en Sánchez, y lo dió adecuadamente. Acertó asimismo en la composición de su personaje, como Carmen Caselli y —salvo algún exceso— García Barca y los —. Echave acertó también, y acaso más sutilmente

que ellos, en la escenografía, que daba la raída miseria del ambiente, sin ninguna minucia. No todos los papeles estuvieron bien servidos, y es lástima que el de Zulma —que importa en la obra— figure como el personaje irrecatable de esta discreta versión.

C. M. M.