

PREMIO ALFAGUARA 1970: Desierto

PREMIO ALFAGUARA 1971

TODAS ESAS MUERTES

Carlos Droguett

Un espléndido ejercicio literario, una novela impecablemente escrita, con un tema muy importante: el asesinato. Pero no como reflexión moral o policiaca; expone el carácter de un personaje, que mata con la misma aplicación que pudiera componer una sinfonía o escribir una novela, con la mentalidad de un artista.

Precio: 200 ptas.

ACCESIT PREMIO ALFAGUARA 1971
TORREMOLINOS GRAN HOTEL

Angel Palomino

La vida en un gran hotel de lujo en Torremolinos. Los pequeños y grandes sucesos. El mundo de las finanzas, la especulación, la «dolce vita», la evasión de capitales, el mito de las suecas.

Precio: 200 ptas.

EN LA MISMA COLECCION

SAN CAMILO 1936

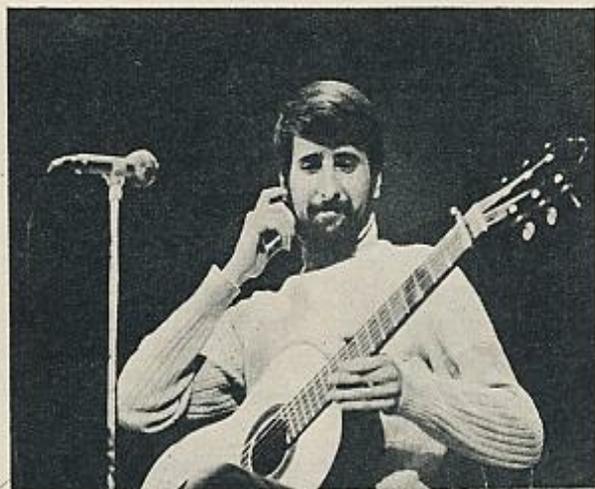
Camilo José Cela

El acta «inmisericorde» de los días que discurrieron en torno a San Camilo del año 1936, el 18 de julio de 1936. No es una novela de guerra, sino en la guerra, y en ella el autor, con una frialdad sobrecogedora, narra, fastido a fastidio, las vidas rotas y zarandeadas de los pobres titeres a quienes zurró la galerna.

Precio: 220 ptas.

Ediciones
ALFAGUARA

Avda. de América, 37, MADRID-2 - Tuset, 1, BARCELONA-6



LUIS CILIA, EN ESPAÑA

PARIS.—Excelente músico, melodista —sus canciones guardan una reminiscencia del fado—, cantante y guitarrista, Luis Cilia es, sin embargo, uno de esos artistas que hay que descubrir. Introverso y tímido, rechazando temerariamente las convenciones del espectáculo, Cilia sólo tiene en su favor su calidad y su sinceridad. Es de creer que hasta ahora le bastan. A pesar del exilio, sus canciones han atravesado dos fronteras —los Pirineos y el Miño— para llegar a Portugal, donde se conocen y se cantan. José Alfonso y él son hoy dos representantes de calidad de la nueva canción portuguesa.

Los poetas portugueses de ayer y de hoy, los problemas de Portugal de hoy y de mañana en la voz de este nativo de Angola que sabe lo que canta. Son canciones dignas de escuchar.

Con el gallego Miró, Cilia emprende el día 8 una vuelta a España, que comienza ese día en Barcelona y termina el 30 en Madrid. Entre las dos fechas Asturias, Galicia, País Vasco, Sevilla, Valencia.

sus previsible etapas en Madrid y Barcelona.

La obra, una de las más brillantes de Ibsen, conoció no hace mucho, gracias a la reposición francesa, una especie de resurrección, en la que también tuvo buena parte la personalidad de Ingrid Bergman, intérprete del personaje que le da título. El drama, montado sobre las conocidas ideas críticas de Ibsen, enfrenta esta vez a Hedda Gabler con el clima moral de la burguesía. El personaje, en lugar de someterse a las normas establecidas de comportamiento, en lugar de aburrirse apaciblemente, hace de este aburrimiento un factor agresivo, un argumento de su reafirmación. Objeto y no sujeto erótico, curiosa pero cobarde, Hedda Gabler acabará rebelándose contra la condición, ya definitiva, de esposa atada al marido y a la familia del marido. Su rebelión se proyectará, primero, destruyendo a las personas que intentan escapar a esa pasividad impuesta por el medio social, y, segundo, cuando sospecha que habrá de aceptar el chantaje de quien podrá obligarla a ser, un tanto rutinariamente, su amante, suicidándose. La frase final de ese intruso burlado, aludiendo a la improcedencia del suicidio de Hedda Gabler, cierra la reflexión crítica de Ibsen, en el sentido de que las historias de ese tipo las ha resuelto tradicionalmente la burguesía aceptando las componendas que podían evitar cualquier escándalo. Hedda Gabler, al suicidarse, ejerce una libertad que vulnera las reglas del juego, según las cuales debía pagar una imprudencia anterior aceptando el amor de quien tenía en sus manos su buen nombre. Es decir, tipificando toda una moral, que debía acostarse con quien podía hacerla objeto de un escándalo para salvar su honra. Personaje ambiguo, víctima y verdugo, con una dureza hija de su habitual servidumbre —la rebelión de las criadas de que hablaba Genet, aunque esta vez la criada parezca una señora—, Hedda Gabler es uno de los más atractivos testimonios del teatro de una época. O de una saludable crisis social, que marca el comienzo de las insubordinaciones y transformaciones que caracterizan nuestro tiempo.

En la versión francesa se ha introducido una serie de términos encaminados a clarificar el valor crítico de la obra de Ibsen. En la española, que acaba de estrenarse,

y que firma Dolores Bermúdez de Castro, se es más fiel al original, quizá porque se consideran obvias una serie de significaciones y se quiere evitar el subrayado retórico. En cualquier caso, lo importante es que la obra resulta aún muy atractiva y cabe esperar que «Hedda Gabler» cumpla un papel en la actual temporada española.

La dirección, de la propia Natalia Silva —intérprete de Hedda Gabler—, consigue un espectáculo bien empastado, atento a las implicaciones psicológicas y sociales de la acción. No hay, salvo la propia Natalia Silva, actores que merezcan ser destacados. Incluso podría decirse que la compañía está formada por actores modestos. Pero los resultados son estimables y un acento de honestidad domina de principio a fin. Se nota que la obra ha sido estudiada minuciosamente y que la dureza de una jira por España no ha impuesto el rutinario «salir del paso» de otras veces.

Por lo demás, si la problemática ibseniana puede parecer superada en lugares donde el orden familiar y el papel social de la mujer están menos cerrados que aquí, es obvio que, examinadas y entendidas con rigor, obras como «Hedda Gabler» tienen aún mucho que decir al público español. A condición, claro está, de que llegue hasta las raíces de la historia y no se quede sólo con lo anecdótico.

■ JOSE MONLEON.

MÚSICA

Odón Alonso, o la honestidad

Cuando se habla de directores de orquesta, los términos valorativos que suelen emplearse se refieren, en la mayoría de los casos, al dominio técnico, a la memoria musical, a la sensibilidad y, de forma más o menos imprecisa, a ese conjunto de aptitudes que se define por medio de expresiones tan ambiguas como

«saber estar en el podio», «poseer estilo» o «saber manejar la batuta». Sin embargo, no es habitual que las críticas mencionen una de las cualidades que, a mi entender, mejor caracterizan al director de orquesta: la honestidad.

El concepto de «honestidad», aplicado al ámbito de la dirección orquestal, es susceptible de ser tomado en dos acepciones diferentes y complementarias. Por una parte, la honestidad consiste en el mantenimiento de la máxima fidelidad al espíritu del autor interpretado; fidelidad que no debe confundirse jamás con despersonalización por parte del intérprete. Un ejemplo real aclarará esta cuestión: Toscanini, aunque «retocaba» la instrumentación—casi siempre deficiente—de las obras de Schumann, no por ello dejaba de ser «fiel» al espíritu y a la intención de la música de Schumann; en cambio, el mismo Toscanini era descaradamente «infidel» a Beethoven cuando ejecutaba el «Septimino» en espectacular versión orquestal para setenta instrumentos.

Por otra parte, la honestidad se nos ofrece también en una vertiente que pudiéramos denominar «selectiva». Me refiero, naturalmente, a los particulares criterios seguidos por cada director para confeccionar los programas de sus conciertos. Hay directores que, a sabiendas de que sus versiones no van a ser definitivamente magistrales, acostumbran a elegir obras y autores que, por su grado de popularidad, les garanticen el consenso de un auditorio musicalmente inexperto; otros, por el contrario, prefieren arriesgarse con autores inusuales o inéditos. No pretendo con esto afirmar que sea «indecente» interpretar la «Patética» de Tchaikovsky, o la «Novena» de Beethoven; lo que resulta indecente es dedicarse sistemáticamente (y por motivos que se inscriben más en el terreno comercial que en el estético) a ofrecer anodinas «repeticiones», más o menos correctas, de obras archisobadas.

No intento, desde luego, demostrar a nadie que Odón Alonso sea un superdotado de la batuta (entre otras razones, porque no creo, dicho sea de paso, que exista hoy en España ningún genio de la dirección orquestal); sin embargo, estimo que, al mar-

gen de ciertos defectos obvios, Odón Alonso es esencialmente un director honesto. Generalmente, sus versiones no son brillantes, sino sobrias y eficaces; fieles, en una palabra. Pero, sobre todo, me interesa hacer hincapié en su honestidad «selectiva». A lo largo de su carrera, Odón Alonso ha procurado siempre eludir las programaciones fáciles y convencionales.

El último concierto por él dirigido es una muestra palpable de cuanto antecede. En el programa se incluían obras de Britten, Vivaldi y Bela Bartok. Es decir: se había huido premeditadamente de ese círculo vicioso de la cronología musical que va desde Beethoven a la agonía del romanticismo, y que suele servir de caballo de batalla a la inmensa mayoría de las programaciones musicales. Vivaldi, por un lado, y Britten y Bartok, por otro, se hallan enclavados en dos puntos equidistantes del eje romántico. No llegan a situarse en posiciones extremas, sino discretamente alejadas del núcleo. Pero ese alejamiento estético—ese trecho que va de la música como «expresión» a la música como «estructura»—ya es más que suficiente para marcar una ruptura con la sensibilidad musical de nuestra burguesía, consumidora efectiva, a fin de cuentas, de todos los productos culturales o pseudo-culturales del país.

Las «Variaciones sobre un tema de Frank Bridge», de Britten tuvieron una interpretación correcta y ajustada a cargo de los instrumentos de cuerda de la Orquesta de la RTV. Fue excelente la versión del «Concierto para dos violines y orquesta», de Vivaldi; los solistas—Henryk Szeryng y Hermes Kriales—alcanzaron plenamente la brillante sonoridad requerida por las técnicas instrumentales del barroco. Por último, Henryk Szeryng—violinista polaco, nacido en Varsovia en 1918, nacionalizado mexicano—ofreció un magnífico «Concierto para violín número 2», de Bela Bartok; la Orquesta de la RTV cumplió eficazmente su cometido bajo la dirección de su «honesto» director titular. El público, no muy abundante, aplaudió con el fervor de costumbre.

■ S. R. SANTERBAS.

ARTE

La inminencia semanal de estas crónicas, determinadas más por el empuje noticioso de lo inmediatamente visible—las exposiciones—, que por la situación real del arte, que está fuera de ellas, hace que nos olvidemos de las polarizaciones extremas en que éste se desenvuelve. Desde hace tiempo vengo afirmando que, al margen de abstracciones y representaciones—problemas adjetivos—, el arte de hoy se desenvuelve entre la expresión y el análisis formal, o si queréis, entre la existencia y la dimensión.

Sí, en efecto, todo lo que no es problema de la existencia es problema de la dimensión. En arte, se entiende. Ahora lo recuerdo cuando una serie pequeña de exposiciones presentan de manera perentoria la validez dimensional del arte. Una de esas exposiciones es sevillana, y se ha celebrado en la joven galería Juana Aizpuru (el patronímico ese—Juana—parece ya predestinado para titular galerías de arte). La otra exposición es madrileña: la de Gerardo Rueda, celebrada en Juana Mordó. Si las asocio aquí no es por ninguna confabulación juanista, sino por su parentesco... ¿estilístico? No: por su parentesco intelectual.

CUATRO ARTISTAS DE LA DIMENSION

Galería Juana Aizpuru. Sevilla.

Ahora no me queda tiempo para saludar el nacimiento sevillano de esa galería: ya lo haré en otra ocasión. Pero antes, en las palabras iniciales que prologan este comentario, he rechazado el parentesco estilístico entre los componentes de esta exposición y la de Gerardo. ¿Por qué? No por nada que signifique una ruptura. Porque en ese tipo de arte en el que interviene, más que la geometría, el numen geométrico,

no sé si se puede hablar con propiedad de «estilo». El «estilo» es más bien involuntario... el estilo es como una fatalidad. Ese arte de legislación geométrica o geométrica está dominado por su realizador... sí, está dominado por la razón. El otro, el expresivo, está dominado... sí: por el sentimiento. En el otro arte, en el expresivo, los intérpretes permiten que salga de ellos mismos, que se expresen, las cosas que llevan dentro. En este arte, en el analítico-formal, los intérpretes no nos hacen ninguna confidencia de lo que llevan dentro. Nos dicen, más bien, lo que está fuera de ellos. Por eso, aquél se refiere a la existencia y éste a la dimensión.

Pero—y aquí no tengo tiempo de detenerme mucho—en estos últimos tiempos este arte ha tenido un intenso desarrollo, tras la superación de

trañar que dos de ellos tengan vinculaciones personales con la arquitectura.

Los vinculados a la arquitectura son José Ramón Sierra y Gerardo Delgado (ambos, por cierto, nacidos en Olivares, cerca de Sevilla). De Sierra, lo que he podido ver no sólo lo acredita como interesado por el orden estructural de las cosas, sino por el desorden que se le podría anteponer: no sólo por el objeto sometido a la norma, sino por un estado anterior, entregado a la anarquía. Le interesa el contraste entre el ser disciplinado y el ser anárquico. En cuanto a Gerardo Delgado, todas sus formas parecen plantear el conflicto dialéctico entre su necesaria situación estática y una propuesta situación dinámica... Pero su propia propuesta inicia un movimiento hacia la realización: sus obras son «objetos».



«Homenaje a Magritte». Paco Molina.

los expresionismos aformales. Si tuviera que trazar una línea divisoria fundamental para someterlo a la coherencia, yo diría que, de un lado, queda el estado conceptual (la analítica formal concebida como proyecto), y de otro lado queda el estado visual (la analítica formal concebida como resultado y como propuesta definitiva). En la primera situación cabría adscribir a los cuatro jóvenes pintores sevillanos. No es de ex-

José Soto, que no tiene ninguna relación carnal con la arquitectura es, tal vez, más riguroso aún: Igual que Malevitch, él propone situaciones límite, aun cuando no creo que se atreviese a usar la palabra «suprematismo», por excesivamente «idealista». Le interesa la mensurabilidad del vacío—la transformación del vacío en espacio— mediante simples propuestas referenciales de una linealidad absoluta... Absoluta: perdón... esa