

la afirmación de un moderno teatro catalán. Bien entendido que el hecho de que Brecht fuera alemán no rebaja el sentido de mis palabras. Porque el nivel escénico de aquel espectáculo reflejaba la existencia de un proceso de formación y concienciación actoral, al que incluso quiso incorporarse una mujer como Nuria Espert, que ya era por entonces una primerísima actriz en lengua castellana. La asistencia y el calor del público barcelonés daban al fenómeno teatral una apoyatura social indiscutible...

Luego la situación de la Escuela se modificó. Algunos colaboradores y profesores abandonaron la Adria Gual. Y Ricard Salvat, un tanto quemado por la aspereza de la lucha en el medio teatral barcelonés, aprovechó más de una oportunidad para trabajar fuera de España o se dejó atrapar por el absorbente y problemático Teatro Nacional.

Sin embargo, la Escuela siguió su marcha y anualmente los alumnos continuaron cubriendo la matrícula. Hasta que hace unos meses la dirección del FAD solicitó de la Escuela que abandonara la Cúpula y se instalara en los bajos de un local de la entidad. El paso resultó negativo, porque ni el nuevo local era tan céntrico como el antiguo ni contaba con un espacio escénico en el que mostrar al público los resultados del trabajo...

Así estaban exactamente las cosas cuando al comienzo del presente curso la Escuela recibió una carta del presidente del Fomento de las Artes dándole un mes para abandonar el local. Cumplido el plazo, en vísperas de la época de matrícula, sin tiempo de buscar una salida, la Escuela Adria Gual interrumpió, a los quince años de su fun-

dación, el trabajo. ¿Es lógico ese final? ¿Debe sumarse ese abandono al capítulo de desinterés teatral que hoy ofrece la sociedad barcelonesa? ¿Tiene sentido que el desarrollo del Instituto del Teatro no se concilie con el apoyo a iniciativas como la de la Escuela Adria Gual?

Buena parte del joven teatro catalán salió o pasó por ahí. Creo que no es irrelevante que la Escuela no haya podido conmemorar su quince aniversario. ■
JOSE MONLEON.



FLAMENCO

Paco «Superstar»

De repente, en cosa de cuatro días, la guitarra ha sido por dos veces protagonista en el Teatro Real. Es algo que, más que a lamentarnos, nos debe llevar a recordar aquella frase atribuida a Chopin: «Nada hay más atractivo que una guitarra, salvo, quizá, dos». La guitarra, pues, ha sido figura destacada en el reciente panorama musical madrileño. Y su momento estelar —en el sentido de «el más esperado»— ha sido la actuación de Paco de Lucía.

De acuerdo con lo dicho, el Real estaba lleno: las localidades, las gradas del coro, las sillas que invadían el escenario, dejándolo reducido a su mínima expresión, los pasillos...; había, además, mucha gente de pie y otra buena cantidad en la puerta, a la espera de aprovechar la menor oportunidad de entrar. Todos éstos

son datos que se deben registrar, pero que no voy a llevar más allá, por cuanto no estoy dispuesto a andarme con actitudes fáciles y paternalistas hablando de públicos juveniles o acogidos entusiastas, y, además, porque lo que interesa es la música, y a ella hay que referirse.

Vaya de antemano que, tal vez porque no soy especialista, Paco de Lucía me gusta precisamente por su heterodoxia, por esas variaciones que incluye con toda naturalidad en sus interpretaciones, y que pueden dejar a los puristas con los pelos de punta. Vaya también que Paco de Lucía me interesa por la música que, en definitiva, es capaz de comunicar, y menos por ese tan cantado virtuosismo innato que, sin duda, posee. Y por último, vaya que hablo como un asistente más, y no como el especialista que, desde luego, no soy.

Sería, por otra parte, absurdo pretender juzgar a una figura de las dimensiones de Paco de Lucía simplemente por su actuación en el Real. En primer lugar, mi situación en el teatro era bastante poco satisfactoria —y quien conozca el Real sabe que esto significa oír poco y ver menos, o, simplemente, no ver—, con lo cual mis perspectivas de ob-

tener elementos de juicio quedaban considerablemente disminuidas. En segundo término, tampoco Paco de Lucía estuvo a la altura de otras veces: visiblemente cohibido por las características de la sala y acaso mermado en sus facultades físicas, actuó nervioso, con alguna precipitación y, lo que es peor, algún fallo. Ya sé que todo el mundo los tiene, pero a él es la primera vez que se los advierto.

Y ahí precisamente creo que está el peligro: en que, por su posición privilegiada en el campo de la aceptación popular, a Paco de Lucía se le está empezando a comparar con el peor de sus rivales: él mismo. Aunque, al parecer, ha declarado que en España se le conoce poco, da la impresión de que ocurre todo lo contrario: que se le está exhibiendo demasiado y —quizá esto es lo que él quiere decir— se está haciendo demasiado hincapié en la rareza de sus habilidades. Son los gajes de ser una superestrella. Y aunque la responsabilidad de ellos se localiza en ese extraño mundo que pueblan promotores y «managers», a la larga recae sobre el artista, que debe saber en qué concepto se tiene y en manos de quién se pone. ■ **JOSÉ RAMÓN RUBIO.**



MUSICA

Julian Bream

Mi primer conocimiento de Julian Bream me llegó a través de su grabación a la guitarra de dos suites para laúd de Juan Sebastián Bach (el disco es algo antiguo, pero creo que se han hecho reediciones y todavía se puede encontrar; la referencia es RCA LSC-2896); ulteriores descubrimientos discográficos me confirmaron a Bream como un gran especialista en el laúd barroco y como un experto buceador en el repertorio de los siglos XVI y XVII para este difícil instrumento; sus grabaciones de música de esas épocas (por ejemplo, *Lute Music from the Royal Courts of Europe*, o *The Golden Age of English Lute Music*, ninguna de las cuales, creo, ha sido editada en España) dan fe de su eficaz y sobria labor como musicólogo e intérprete.

En el campo de la guitarra, Bream es más variado y ecléctico, y ello le ha deparado el beneficio de un repertorio enorme, en el que apa-

recen, desde luego, los obligados Sanz, Sor, Giuliani, Carulli... pero también Frescobaldi, Haydn, Boccherini, Ravel, Roussel y Henze; gran partidario de las adaptaciones, realiza estas con verdadera gracia y buen sentido, sin arrojarse ante obras tan conocidas y tan comprometidas de arreglar como la *Pavana para una infanta difunta*. De todo lo cual se puede deducir que Julian Bream es una figura importante de la actualidad musical y, además, un gran guitarrista.

En su actuación con la Orquesta de la RTVE, Bream —excelentemente acompañado por el director belga François Huybrechts, y realizado por un leve sistema de amplificación— mostró exclusivamente eso: sus calidades interpretativas. Lo que si no es poco, al menos lo pareció, habida cuenta de lo que esperábamos —mejor, quizá, debería decir «de lo que yo, particularmente, esperaba». De ese amplio repertorio a que se ha hecho alusión antes, Bream seleccionó el *Concertino*, de Lennox Berkeley, y el *Concierto*, de Malcolm Arnold. Cuestión que en principio se puede explicar por el deseo de dar testimonio del renacimiento guitarrístico que viene registrándose en Inglaterra desde hace unas cuantas décadas. Existe el pensamiento corriente de que los compositores para guitarra, salvo excepciones, tienden a mirar hacia atrás —es decir, son conservadores— o a adaptarse al modelo español —y los españoles, miren hacia donde miren, lo hacen mejor—. Pero, con todo, si algún país puede desmentir este aserto es precisamente Inglaterra, por cuanto allí ha surgido en este siglo una importante producción autónoma de música para guitarra, producción de la cual nos daban perfecta cuenta

las notas al programa del concierto, y de la que se podían haber seleccionado obras más representativas, sobre todo si se considera que uno de los principales impulsores de esa producción autónoma es precisamente Julian Bream.

Los conciertos de Berkeley y Arnold son más a propósito para ser interpretados en auditorios tales como el Royal Albert Hall en tarde dominical, que para figurar en un ciclo de conciertos en el que pocas semanas antes se han incluido obras de Amy y Lutoslawsky. Si acaso, el de Berkeley muestra una cierta impronta raveliana, y el de Arnold, decididamente convencional y hasta pegadizo, resulta por lo menos bonito. Lo más positivo es que ambos utilizan discretamente y sin efectismos todos los recursos expresivos de la guitarra; lo cual, «sobre el terreno», sirvió para que Bream diera la medida de sus espléndidas facultades como intérprete.

Desde una famosa película se viene descubriendo que las cosas más dispares pueden tener el denominador común de un «discreto encanto». Julian Bream lo trajo a los conciertos de la Orquesta de la RTVE. Quizá debiera haber traído algo más, sobre todo porque aquí faltan muchos discos suyos por salir. ■ JOSE RAMON RUBIO.



De la libertad y el caos

La portera, el bar de la esquina, la reparación del teléfono, la vecina (o las vecinas), la

suegra, la mujer, los muebles, la mudanza, el dinero (que un día, de pronto, puede dejar de tener importancia), todo ese mundillo del hombre medio, del pequeño burgués cuya única aspiración es ser un tanto feliz, un liberarse de esa opresión oculta que le atenaza desde no se sabe cuándo, un asesinar a su esposa y comenzar una nueva vida en la esperanza de que todo cambie de la noche a la mañana, todo ese pequeño universo de la vida cotidiana puede ser contemplado en su vertiente delirante y caótica. Porque llega un momento en que la posibilidad de libertad depende de otros seres igualmente atenazados, y no basta con dormir a la esposa durante toda su vida para sentirse liberado, porque resulta, en definitiva, que el caso aislado es idéntico a multitud de otros casos aislados y que lo caótico y disparatado de una sola vida es producto del caos general. Y estas cosas, por lo tanto, no tienen una solución tan sencilla; una posibilidad puede que sea la de iniciarse uno mismo en el ejercicio de un sueño relajado y muy

largo, casi tan largo como la vida que queda...

Así se expresa Francisco Regueiro en su última película, *Duerme, duerme mi amor*, que ve la luz esta semana en una serie de cines madrileños. Una película que inicia claramente en su carrera lo que a través de sus dibujos y pinturas se le imaginaba al autor: un sentido negro de la existencia, expuesto a través de un humor corrosivo y absurdo. Sus películas anteriores (*El buen amor*, *Amador*, *Si volvemos a vernos*, *Me enveneno de azules*, *Carta de amor de un asesino*) se debatían entre esta posibilidad del humor negro y sarcástico y la descripción realista del entorno; una lucha que se remitía a los tiempos de la Escuela de Cine, donde se planteaba como única solución para el cine español el llamado realismo crítico. Esta dialéctica entre lo que íntimamente el autor podía considerar posible en su poética personal y lo que en términos generacionales se consideraba como necesario, ha venido desarrollándose a través de su filmografía, resolviéndose de momento en este

Duerme, duerme mi amor en forma de crónica íntima y autoliberadora, y al tiempo de opinión objetiva, sobre la realidad circundante. Realidad que a poco que se observe del natural tomará el aspecto circense y casposo propuesto por Regueiro en su película. La «lógica» de un mundo que desgarrado en represiones, torturas mentales, fijaciones, hambre y soledad, busca afanosamente no se sabe qué felicidad, queriendo conservar al tiempo todo ese bagaje enfermizo, no es más que el mundo del absurdo visto por Regueiro.

Duerme, duerme mi amor es como una provocación que atenta contra nuestra estupidez asumida, contra la naturalidad de vivir el absurdo y contra el hecho de vivir en sí. La resolución final del personaje protagonista resume la amargura del propio Regueiro, amargura ya antes expuesta en su terrible ¡Caramba, qué solo estoy!, y que es, en los planteamientos ofrecidos en la película, la única solución posible: Dormir, soñar... y no intentar entender ni participar en el enredo que nos envuelve...

A través de la diversión, Regueiro nos ofrece una perspectiva de nuestra propia existencia. Al final de la proyección, su propia amargura es una posibilidad de meditación. ■ DIEGO GALAN.

Manchas de sangre sobre la conciencia

Doce años después de haber realizado su primer largometraje —*Se necesita chico* (1963)—, Antonio Mercero vuelve a la dirección cinematográfica; su caso ha sido y es, como el de tantos otros directores salidos de la Escuela de Cine, el de la incertidumbre, el desconcierto y la espera. Muchos otros contemporáneos de Mercero no han podido, ni aun al cabo de tanto tiempo, iniciarse o regresar a la dirección. Si él lo ha hecho, ha sido gracias a los éxitos televisivos de sus programas *La cabina*, *Los pajaritos* o *Don Juan*, que consiguieron milagrosamente sacarlo del animado gris de *Crónicas de un pueblo* y tantas otras series mecánicas e insípidas de nuestra televisión.

Podía decirse ante la contemplación de su nueva película, *Manchas de sangre en un coche nuevo*, que Mercero reanuda la actividad interrumpida en el año setenta y tres, y hace ahora la obra que hubiera podido realizar entonces. Su universo moral permanece estacionado en una consideración cristiana elemental del pecado, hasta el punto de que, para Mercero, la «mala conducta» —de insolidaridad, de egoísmo, de concupiscencia— acarrea el castigo final.

Así ocurre con su personaje principal, al que se nos muestra en tres escenarios de su vida: el hogar (burgués, decadente, sin amor), el trabajo (frío, engañoso, ex-

plotador) y el coche (al tiempo que símbolo de su poder económico, encierro íntimo donde se debate la mala conciencia del protagonista, mala conciencia que es tanto producto de su insolidaridad con unos accidentados, a los que no ayuda, como resultado de su vida toda, vida que, por otra parte, se nos ofrece en la película como característica de la burguesía).

Este personaje protagonista viene trazado a grandes rasgos, que remiten a un esquema, y Mercero se limita a este esquema, creo yo que como producto de su necesidad de eliminar la historia que se nos narra a un resultado preciso, antes que a una investigación, por mínima que fuera, de las auténticas circunstancias actuales de esa burguesía, o, más precisamente, de la comprensión íntima de su personaje en función de unas circunstancias sociales que hoy pueden analizarse con una amplitud y una complejidad mayores. Es, en definitiva, un propósito moralizante en el que los «vicios» y las «corrupciones» de esa burguesía no vienen entendidos como resultado de una situación general (política, en una palabra), sino como mal absoluto y en sí.

Es en esta consideración donde *Manchas de sangre...* podía entenderse como una película anclada en otro momento histórico. Momento que, por otra parte (y pueden citarse el cine de Antonioni y las primeras películas de Bardem), ya generalizaba a partir de situaciones concretas en base a una profundización comprometida —y hasta arriesgada— de las connotaciones que una actitud individual tiene con un proceso histórico más amplio. Hoy, por ejemplo, el cine de Saura se orienta en esta dirección. ■ DIEGO GALAN.



«Duerme, duerme mi amor», de Regueiro.