

ra e incierta voz hacia una nueva realidad social. El tirano y su moral serían inseparables y la verdadera cuestión formulada por el argentino Monti sería la de saber si los hijos de Magnus eran o no capaces —dando a esta palabra su sentido dialéctico, histórico— de acabar con la segunda después de eliminar al primero. Es decir, si, además de matar a Magnus, como personificación de la tiranía, podían salir del círculo vicioso representado por todas las imágenes, modelos de comportamiento e «ideología dominante» que conforman la «civilización» de la dependencia...

La puesta en escena, en un espacio parcialmente rodeado de espectadores, se sujeta a una violencia, a un inmediatez orgánico que no soslaya la constante propuesta de ricas imágenes y un cierto clima ritual. El discurso ideológico jamás está sólo en las palabras. Existe por parte de Carlos Giménez y de sus actores una voluntad de dar al drama una tensión apasionada, emocional, que si consigue en general liberarlo de toda retórica, a veces quizá lo prive también de la profundidad, del silencio que, al menos en algunos momentos, corresponde a una propuesta de esta envergadura.

Aunque en este punto quizá lo que pasa es que existe cierta distancia entre nuestra sensibilidad y la de un grupo latinoamericano. El teatro es allí, como la vida, más extrovertido, más barroco en imágenes, más impulsivo; seguramente porque su historia política es todavía una aventura abierta, un mundo en el que no ha entrado el escepticismo que ronda siempre a cualquier consideración política formulada entre nosotros...

El espectáculo, en fin, es de los que vale la pena ver en la escuálida cartelera teatral madrileña de nuestros días. Y el TEI ha hecho muy bien presentándolo. ■

Los quince años incumplidos de la Adriá Gual

Fue en 1960 cuando, en la Cúpula del Coliseum de Barcelona, inició sus actividades la Escuela de Arte Dramático Adriá Gual. Dirigida por Ricard Salvat, la Escuela contó desde el principio con un apoyo modesto pero sustancial: la utilización gratuita de los locales de la Cúpula, cuyo alquiler satisfacía el Fomento de las Artes Decorativas, entidad a la que se ha-

bía adscrito la Escuela.

El trabajo rebasó muy pronto todas las previsiones. Junto a Salvat se agruparon las personas de mayor interés del teatro catalán, mientras el alumnado respondía ampliamente a la hora de la matrícula. De las clases fueron saliendo una serie de trabajos prácticos, de forma que la combinación del trabajo teórico con la presentación de diversos espectáculos en el propio local de la Cúpula fueron haciendo de la Adriá Gual un punto de concentración y desarrollo de la vida teatral barcelonesa de primordial importancia.

La Adriá Gual, pese a la cortedad de la ayuda recibida y a su carácter de centro privado, fue de hecho durante bastante tiempo la escuela dramática de mayor prestigio de que disponíamos. El método general era el «teatro épico», en función del cual se articularon una serie de espectáculos, ya fuera en el ámbito de la Cúpula, ya —con la incorporación de conocidos actores— en salidas totalmente profesionales, como fue el caso de las temporadas del Romea. Llegados a este punto, la Adriá Gual consolidó un doble perfil. De un lado estaban los trabajos planteados en el marco de las prácticas de la Escuela, uno de los cuales fue prohibido en el Festival Cero de San Sebastián y vino a constituirse en factor importante de cuanto allí sucedió. Del otro, un empeño que tuvo en «Ronda de mort a Sinera», de Espriu —que, después de estar muchas semanas en Barcelona, pudimos ver en el Beatriz de Madrid, entonces Nacional de Cámara y Ensayo, en una noche de apoteosis—, y en «La bona persona de Sechuan», de Brecht, versión de Carmen Serrallonga, con Nuria Espert en el personaje protagonista, sus puntos culminantes. Dos éxitos que, ateniéndonos a las fuerzas movilizadas —en el escenario y en la sala—, pudieron tomarse en su día como

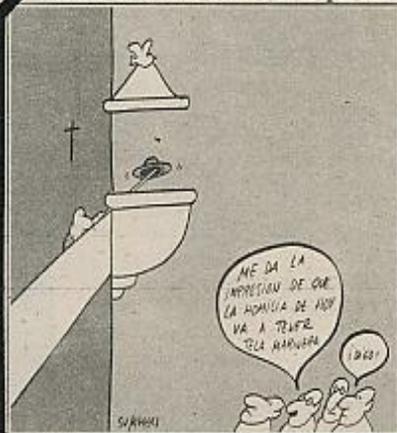


Rajatabla.

ESTA SEMANA

HERMANO LOBO

«manifiesto de humor dentro de lo que cabe»



Y A PARTIR DE LA PROXIMA SEMANA

¡ATENCIÓN, QUERIDOS LECTORES PRESENTES, PASADOS Y FUTUROS DE «HERMANO LOBO», MUCHA ATENCIÓN A NUESTRAS PROXIMAS MEJORAS EN CRITICA, HUMOR, INFORMACION, GRASAS, PROTEINAS E HIDRATOS DE CARBONO!

Estén atentos a la nueva dieta de la revista en la que cabe más dentro de lo que cabe, porque a partir de nuestros próximos números, HERMANO LOBO ofrecerá las siguientes

6 NUEVAS SECCIONES 6

LOS TRES PIES DEL LOBO

para que usted pueda enterarse de lo que dice el Telediario.

EL JUEGO DE LOS SIETE ERRORES POLITICOS

EL SORDOMUDO TIENE LA PALABRA

LA PEDIMANCIA DE LOS FAMOSOS
o el futuro en las plantas de los pies de nuestros prohombres.

NO SEA USTED MUJER-OBJETO

SU PRIMER HUEVO

Y

Amplia información de nuestro próximo Premio Nobel Particular.

LOBO POR UN DIA

¡¡¡NO LO OLVIDE!!!

A partir de ahora

LA REVOLUCION PERMANENTE EN «HERMANO LOBO»

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

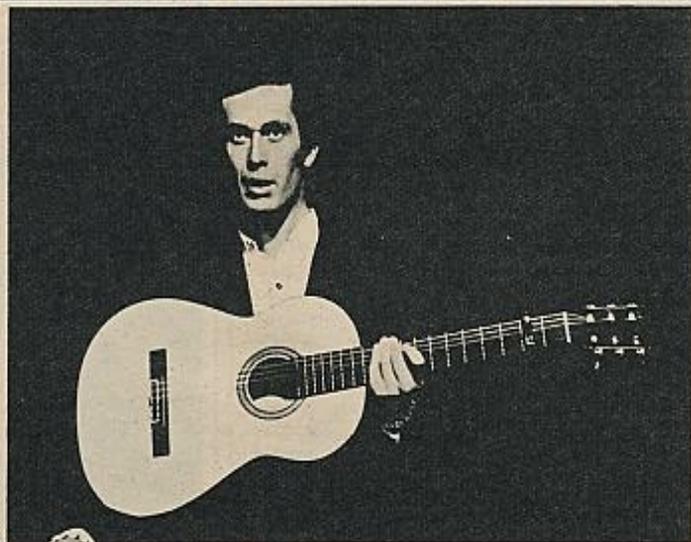
son datos que se deben registrar, pero que no voy a llevar más allá, por cuanto no estoy dispuesto a andarme con actitudes fáciles y paternalistas hablando de públicos juveniles o acogidas entusiastas, y, además, porque lo que interesa es la música, y a ella hay que referirse.

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.**



Paco de Lucía.

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



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-