

vertirse en el esbozo de una amarga crónica. Una amarga sonrisa quizá, ya que Hal Ashby, su director, ha sabido combinar de forma ejemplar esa capacidad crítica con la continuada invitación a una sonrisa amable, casi tierna y sin excesiva trascendencia. Si "El último deber" difiere notablemente de su otra película conocida en España, "Harold y Maude", es porque en ésta las pretensiones son menores y, con ello, los resultados superiores. Dada esa visión amable que Ashby otorga a sus películas, nada mejor que un asunto expuesto en términos simples para adquirir su justa dimensión. Un planteamiento más ambicioso exige un punto de vista más severo o más complejo.

Como en "Harold y Maude", también aquí se repite la importancia de los actores. Es en manos de Jack Nicholson (que obtuviera con esta película un premio de interpretación en el Festival de Cannes), de Randy Quaid (el prisionero a transportar) y de Otis Young (el segundo soldado encargado del traslado) donde se encuentra el interés básico de la película. Tres actores excepcionales que enriquecen cada situación, que la amplían por encima del texto y que van convirtiendo la simple anécdota en una historia de impotencia y frustración.

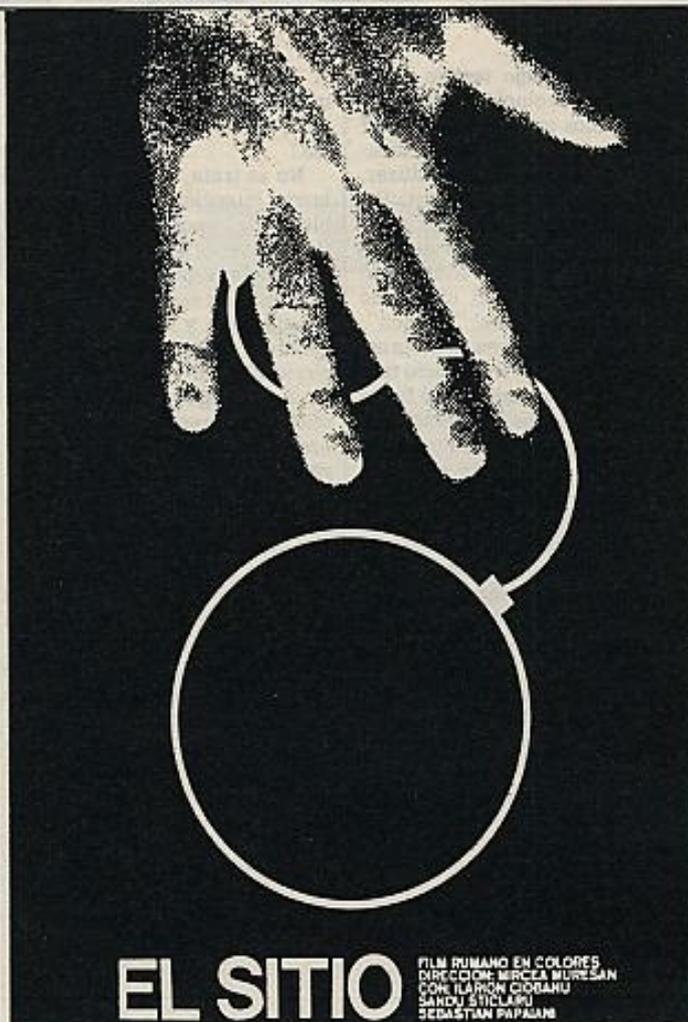
Hal Ashby se ha recreado aquí, por otra parte, en la contradicción existente entre una apariencia dura (la de los soldados encargados del transporte) y su sensibilidad, casi maternal, respecto al prisionero. Desgraciadamente, esto queda sólo levemente apuntado en la versión española donde la traducción ha hecho auténticos estragos. Mientras en la original eran constantes los "tacos", aquí —incluida la pésima actuación de los actores de doblaje—, todo queda reducido a un vocabulario de monja preconciliar. Ambas cuestiones —el doblaje y la traducción— reducen la película aún más en simplicidad. Estaba claro que siendo ésta una película de "actores" había que respetarlos en su integridad y no doblarlos.

A pesar de ello, sigue siendo "El último deber" un film notable, curioso y ejemplar en su economía de medios expresivos.

■ D. G.

## Los carteles del ICAIC

Que el cine de un país no son sólo sus películas, parece algo



Cartel del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.

suficientemente demostrado. Exista toda una serie de hechos y manifestaciones paralelas que pueden llegar a ser tan definitivos como los propios films. En lugar destacado dentro de ellos figura el cartelismo; es decir, la forma y manera en que se presenta al hipotético espectador unas determinadas obras. Analizar qué canales de comunicación utilizan los carteles, cómo se emplean los recursos expresivos para motivar la atención, cuáles son los signos gráficos que intentan traducir lo esencial de una película, nos dice mucho sobre la consideración que merece el sujeto y el objeto del hecho cinematográfico: la obra fílmica y el público que la contempla. Así, por ejemplo, la observación de los métodos publicitarios que se usan entre nosotros para "lanzar" una película nos llevaría casi siempre a un resultado negativo: se manipula el contenido del film mediante frases o dibujos inexactos, oportunistas o deformadores, con el fin de engañar al futuro espectador, al que no se le respeta en su derecho a ser debidamente informado, sino que únicamente interesa atraer-

le del modo que sea hasta la taquilla.

En los países socialistas puede constatar el hecho opuesto: al ser considerado el cine como un elemento de cultura que nace de una producción nacionalizada, el Estado cuida de que cada obra llegue lo más certeramente posible al público, para lo cual es imprescindible un cartelismo adecuado. Por otra parte, al comprarse sólo aquellas películas extranjeras que —también a juicio estatal— contengan una serie de valores, el tratamiento publicitario que éstas reciben se beneficia del mismo cuidado que las realizadas en el propio país.

Desde la Revolución de 1959, Cuba se ha distinguido notablemente en este panorama del cartel cinematográfico, y numerosos son sus "posters" que han dado la vuelta al mundo como ejemplos en este terreno. Una muestra de ello —pequeña pero significativa— puede contemplarse hasta el próximo día 12 en la madrileña galería Sargadelos, donde se han reunido treinta y ocho carteles realizados por diversos artistas del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria

Cinematográficos). Pese a no encontrarse entre ellos los "hitos" de esta producción cultural, sí hallamos en las serigrafías de Reboiro, Nico, René Azcuy, Julio Eloy y Muñoz Bachs las constantes definitorias del cartelismo cubano: la claridad expositiva, la economía conceptual, el atractivo cromático, la originalidad en la concepción. Y, por encima aún de ello, la capacidad para sintetizar los contenidos de una película en una imagen fija, destinada a que el espectador sepa algo tan esencial como qué es lo que va a ver. ■ F. L.

## TEATRO

### Gorki, en la zarzuela

Si la zarzuela —en su diversidad de formatos y pretensiones— fue un día el "teatro musical" español, claramente conectado con los gustos del público y capaz de producir una serie de excelentes partituras, justo es señalar que nuestra escena registra un tremendo vacío en ese capítulo desde hace años. Paradójicamente, trátase de ópera o de zarzuela, su representación tiene siempre el carácter de un reencuentro, como si la música fuera cosa del teatro de otros tiempos y a los nuestros no les quedara otra función que la de aprobar lo ya existente.

Argumentar que el teatro lírico es costoso resulta insuficiente. Primero, porque, aun dentro del raquítico presupuesto que el Estado dedica al teatro, existe la Zarzuela como Teatro Nacional, con su coro, su orquesta y su cuerpo de danza titulares. Y segundo, porque también es costoso en otros países, en los que, sin embargo, se monta con mayor regularidad y ambición.

En última instancia, la escasa creatividad de nuestro teatro musical, la fría acogida que suele dispensarle el público —salvo en el caso de alguna que otra rememoración afortunada—, el déficit que esta desasistencia acarrea y la repercusión de esa realidad económica sobre la contratación de cantantes, crean una especie de círculo vicioso del que no se ve el modo de salir.

En el fondo, quizá estamos pagando por la primacía absoluta que en el teatro hemos dado a la

palabra. Nuestros escenarios son pequeños, nuestras representaciones han contado con rutinarios decorados, nuestros actores han sido declamatorios, nuestros directores no han pasado durante años de una mediocre artesanía —por eso su aparición fue relativamente tardía y aun discutida, pues muchos consideraban entre nosotros que el primer actor se bastaba para dirigir una comedia—, porque, en definitiva, lo que importaba era el argumento y la palabra. No es casualidad que sean países como Alemania, Inglaterra o los Estados Unidos, donde la expresión teatral está sometida a una constante evolución, los que empleen la música —y cuantos elementos, además de la palabra, intervienen en el lenguaje escénico— con mayor eficacia. Aunque no deja de ser curioso que Tom O'Horgan, el director de "Hair", me recordara en Nueva York que en nuestras representaciones del Siglo de Oro nunca faltó la música y que su "expulsión" del teatro cotidiano es un fenómeno tardío y discutible.

En este panorama realmente desolador hay que situar el estreno de "Los vagabundos", adaptación de una novela de Gorki, hecha por Joaquín Deus —que es también el director de escena y el director de la compañía titular—, con música del maestro Moreno Buendía. Tomar a Gorki como inspiración de un espectáculo que quiere inscribirse dentro del "género lírico español" es ya un desafío. Y —al margen de algún que otro ilustre precedente— poner a un músico español en el disparadero de tratar los "bajos fondos" de la Rusia zarista de principios de siglo, una prueba que sólo cabe entender a partir de la idea —formulada en el programa— de que nuestro teatro lírico "está necesitado de contribuciones actuales que sean, con las renovaciones y procedimientos que el teatro de hoy pide, la mejor continuidad para un pasado glorioso del que nunca podrá prescindirse..."

Sacar a Gorki a un escenario, aunque no rompa el papel de escritor modoso, principiante y bienintencionado, es, sin duda, difícil. Basta ir a ver "La madre" en la Sala Cadarso para comprender que no fue, precisamente, un inocuo personaje de zarzuela. Basta confrontar sus dramas y sus novelas con su biografía —desde los tiempos difíciles de escritor perseguido a los de gran autor oficial— para descubrir también que nos hallamos

ante un complejo testigo de la época prerrevolucionaria, de los densos años que siguieron al 17 y de la discutible burocratización que vino después. Matizar, por ejemplo, cuál era la posición política de Gorki frente a los "vagabundos" de su novela, preguntarnos por qué la adaptación llega a confundir el oficial de una panadería con el "lumpen", cuestionar la imagen de la prostituta que vuelve a su oficio tentada por el lujo, saber cuál fue el posible papel de los personajes en los acontecimientos históricos inmediatos, son cosas que, tratándose de una adaptación de Gorki, sería necesario desvelar. Si la representación nos aleja de todas esas interrogantes es porque, en definitiva, ha buscado su inspiración en la tradición; en el "pasado glorioso", en módulos ya familiares de zarzuela —la visión del bohemio como hombre libre y, en el fondo, afortunado—, en lugar de brotar de un libre acercamiento, desde las circunstancias actuales, a la obra y la figura de Gorki. ¿Pero acaso tendría sentido que esto lo hiciera el "género lírico español", en

el Teatro de la Zarzuela y por medio de hombres como Joaquín Deus y el maestro Moreno Buendía?

No se trata, pues, de negar la buena intención de los responsables, ni el encanto ingenuo que tiene a veces la partitura, ni la consabida espectacularidad de la puesta en escena. La cuestión va más allá y es una pregunta general: ¿impedirá el "pasado glorioso" que surja un teatro musical español de nuestros días? ¿dejaremos que opere libremente, sin subrayar su carácter hereditario, nuestra insoslayable condición de seres históricos? Al fin y al cabo, lo que hemos visto, visto está. La zarzuela no hay quien la borre. Pero debe desaparecer como normativa. Y eso no ha sucedido en la génesis de "Los vagabundos" —que, al final, por lo que dice un personaje, incluso no se sabe si es un melodrama inventado por algún vagabundo, sin relación ninguna con la sociedad rusa de la época—, aunque doy por hecho que la posición tradicional pensará todo lo contrario.

■ JOSE MONLEON.

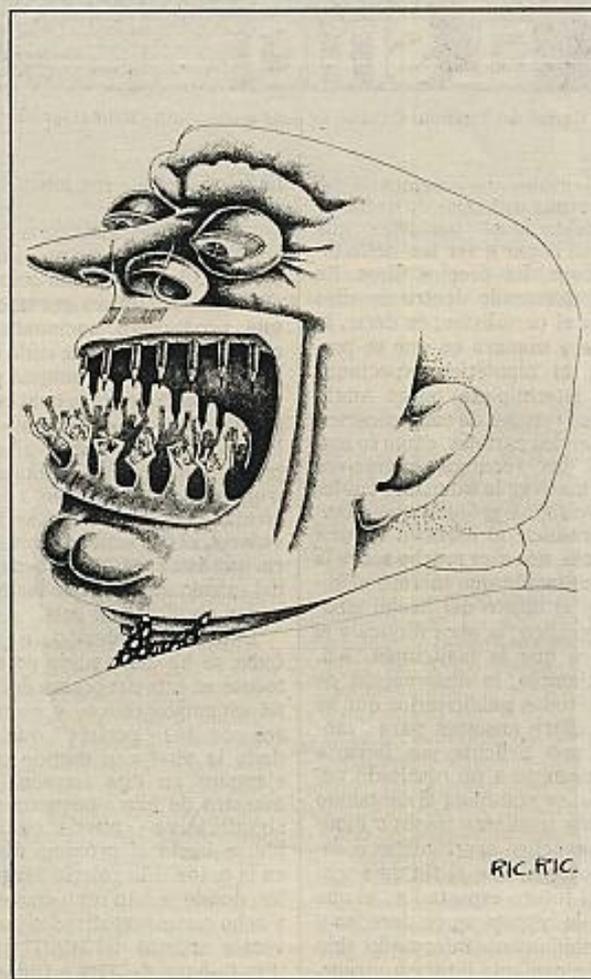
## El ocaso del living

La semana pasada, casi cerrando mi comentario dedicado al Living, escribía: "Ahora, el estreno de 'Siete meditaciones sobre el sadomasoquismo político', tiene mucho de encuentro patético con un grupo importante en la historia del teatro moderno, al que no pudimos ver cuando era piedra de saludable escándalo... Y al que, a lo peor, muchos juzgarán como si no llevara a sus espaldas un cuarto de siglo de coherencia, de lucha y de inevitable desgaste".

Creo que, por desgracia, se han cumplido con creces los puntos más negativos de mi previsión. Pocas veces, en efecto, he asistido a una cita tan patéticamente a destiempo como la de la otra noche en el Alcalá; no ya porque hubiera espectadores que protestaron en palcos y pasillos, con palabras o con celebradas imitaciones de los actores —dentro de esa necesidad de "estar graciosos" que caracteriza a los españoles en tales ocasiones—, ni porque la representación pareciera romperse a menudo y meternos en un acto comunal y desordenado, pues esa ha sido siempre una virtud del Living, sino porque esta vez ocurrió frente a un público que se hubiera puesto al lado del grupo a poco que su espectáculo hubiera sido consistente.

Imaginen el inmenso teatro Alcalá repleto de un público joven, análogo al que congregan nuestros recitales más comprometidos. Imaginen a más de un centenar de espectadores sentados en el suelo del escenario, alrededor del espacio reservado a los actores. Imaginen un clima expectante e informal como pocas veces he visto en un teatro español. E imaginen a continuación a un grupo de actores en círculo, reiterando una especie de salmodia, mientras uno de ellos comienza a leer la primera meditación.

En principio, uno espera que o bien la poética teatral romperá ese tono litúrgico, o bien, caso de mantenerse, la ceremonia conseguirá convertirse en materia dramática. Nada de eso sucede. El susodicho tono se mantiene y la ceremonia no nace. Una torpe traducción de conceptos anarquistas nada nuevos —el Estado como expresión de la clase domi-



RIC. RIC.