

## made in japan

EL cine japonés no ha tenido en España una difusión, no ya amplia, sino ni siquiera mediana. A raíz de sus triunfos en Venecia y Cannes, que abrieron a los films nipones los mercados occidentales, se proyectaron «Rashomon» y «La puerta del infierno». Después, poco menos que el silencio: algunos de los films de Inochiro Honda, con el inefable «Godzilla» como tema, algún film mediocre amparado en el eventual atractivo del exotismo y un par de obras menores, aunque de interés, exhibidas en certámenes españoles. Mizoguchi, uno de los grandes nombres del cine mundial, de quien la Filmoteca Nacional proyectó un ciclo hace tres temporadas, permanece inédito en nuestras salas comerciales; los azares de la distribución han hecho que en la misma semana, en plena canícula, se estrenen en Madrid dos films de Kurosawa, otro de los «grandes».

Akira Kurosawa es, posiblemente, el realizador japonés vivo más interesante, al menos entre los que, de modo más o menos perfecto, se conocen en Europa. Si «Rashomon» alcanzó un éxito de prestigio en cuantos países se proyectó, «Los siete samurais» —¿por qué el título español de «Los siete valientes», evidentemente menos sugestivo?— logró allí donde se exhibió un auténtico triunfo popular, hasta el punto de que los americanos decidieron hacer un «remake» trasplantado a su país, «Los siete magníficos», obra no despreciable pero enormemente inferior al original. Ahora, con catorce años de retraso, la película llega a nuestras pantallas, sin haber perdido nada de su frescura, de su calidad, más que lo que pueda suponer —que es bastante— el hecho de exhibirse en versión doblada y abreviada en más de una hora «con autorización de la productora». Kurosawa, que ha repartido su actividad entre los films de época y los de rebosante actualidad, no ha hecho, en «Los siete samurais», obra de arqueólogo, sino que, a través de una fábula medieval, desarrolla temas que son perfectamente de hoy. He hecho, en suma, obra histórica y, en consecuencia, moderna. Especialmente si se tiene en cuenta el año de producción de la película. Lo que separa, entre otras cosas, el film japonés de su «refrito» americano, es este sentido de la historia, del significado político de la unión de los samurais con el pueblo para luchar con el enemigo común. La frase final del jefe de los samurais —«Ellos son los que han ganado, nosotros hemos perdido»— da la clave, si ello era necesario, de la idea central de Kurosawa al realizar su film. Pero no es este sólo su mérito. Resulta asombroso, con la perspectiva que de el paso del tiempo, el ver la modernidad del planteamiento a todas las escalas, modernidad sólo puesta en cuestión por el uso de cortinillas en los cambios de secuencia, por el que Kurosawa parece sentir una curiosa e inexplicable predilección.

«El infierno del odio», de producción mucho más reciente —1963— es película de diferentes características. Temáticamente, pertenece al ciclo de temas actuales de Kurosawa, cuantitativa y cualitativamente —el extraordinario «Vivir» pertenece a él— tan importante como el medieval. Estilísticamente es mucho más sobria que «Los siete...», menos brillante, pero interesantísima en cuanto a técnica narrativa, una técnica que puede parecer teatral en las primeras escenas para ir evolucionando hacia una mezcla de procedimientos aparentemente contradictorias que terminan por fundirse en una perfecta aunque extraña homogeneidad. Por otra parte, escenas aisladas como la de los drogados o la de la persecución del raptor en el tren son auténticos «tours de force», nunca gratuitos, pero tremendamente eficaces. Adaptación de una novela americana de Ed McBain —Kurosawa ha adaptado con frecuencia obras de la literatura occidental, incluyendo el «Macbeth» de Shakespeare, «Los bajos fondos» de Gorki y «El idiota» de Dostoyevski— el film no es, en cualquier caso, un producto métrico.

Se hace preciso volver, aquí, al tema del doblaje. Si siempre la privación de la banda de diálogos original supone un atentado a la obra cinematográfica, el problema se agrava infinitamente cuando se trata de films japoneses; no sólo los movimientos de boca y los gestos, sino el ritmo de la conversación, la cadencia de los diálogos, son imposibles de traducir al pasar de una lengua gutural a una que no lo sea. Forzosamente se experimenta una sensación de desasosiego físico, al menos durante la primera media hora de la proyección de un film japonés en estas condiciones. Ahora que se habla tanto de las salas de ensayo, que en Barcelona está proyectándose con gran éxito el excelente «Repulsión», de Polanski, en versión original, parece el momento de insistir sobre la cuestión. Determinadas obras no soportan —al menos sin merma de sus cualidades— el doblaje. ¿Por qué no intentar, el amparo de experiencias que demuestran su viabilidad, no reducir las versiones originales a las referidas salas, sino intentar, en ciertos casos, el estreno simultáneo de ambas versiones en los locales comerciales?

CESAR SANTOS FONTENLA

inglaterra:  
desaparece la censura

DE fronteras para afuera el gesto sigue pareciendo, demasiadas veces, entre oscuro e impertinente. Estimar a Inglaterra sin estar ligado a sus intereses internacionales siempre ha sido difícil. Lo es todavía a pesar de que la bandera norteamericana ha heredado, con nuevas argumentaciones, muchas de las posiciones que un día mancharon el mundo de banderitas británicas. Los soldados ingleses han dejado de andar de un lado para otro, pero las palabras inglesas aún suelen viajar en apoyo de las diversas formas de gendarmería. Como sucedió en nuestro desmoronamiento del 98, el deslize entre la carga histórica y la realidad presente es obvia, aunque en Inglaterra los economistas y el sentido común eviten los desplantes de sangrientos e inútiles heroísmos.

A los laboristas parece haberles tocado gobernar el país en tan difícil época, afrontando sin pena una agobiante problemática internacional y procurando, al mismo tiempo, aplicar a la sociedad nacional los principios de su política. Uniendo así decisiones diplomáticas oportunistas o reaccionarias con una legislación abierta a las reformas sociales o humanitarias. Contradicción propia, si bien se mira, de un pensamiento que ha nacido para cambiar las bases de la sociedad inglesa y no para poner orden en la herencia internacional conservadora.

De ahí estas dos caras del laborismo. La auténtica, traqueada en los conflictos y necesidades de la sociedad inglesa; la oportunista, obligada a ocuparse de algo que no siente, tarde las más de las veces en las soluciones de urgencia adoptadas.

En lo que se refiere exclusivamente al teatro, del primer gobierno laborista nace una nueva generación de dramaturgos que rompe con las convenciones aristocráticas del aburrido teatro conservador. Los Osborne, Wesker, Arden, y tantos otros llegados después, surgen de una nueva situación social, de una legislación que ofrece nuevas oportunidades culturales a las clases populares. Del laborismo es también la destrucción de la falsa moral liberal de la «libre concurrencia», según la cual el teatro no podía ser subvencionado ni el Estado intervenir en un juego económico sometido a las pérdidas y ganancias del capital privado: en la ideología del laborismo está la creación del nuevo Teatro Nacional, aunque, como es lógico, se trate de decisiones gubernamentales que, una vez aceptadas, superviven a las elecciones para insertarse en la tradicional continuidad política británica.

La mezcla del liberalismo británico y de las ideas socializantes del laborismo ha dado, en lo que se refiere a los teatros subvencionados, un resultado muy estimable. De un lado, los teatros tenían una ayuda económica; del otro ninguna intervención gubernamental. En un teatro subvencionado como el Royal Court vi yo «Patatas fritas a voluntad», la obra agramente crítica de Arnold Wesker. Acaso, en lo que a la subvención se refiere, según las épocas, las cantidades eran mayores o menores atendiendo al repertorio, pero, en ningún caso, el hecho de recibir una subvención entrañaba una pérdida posterior de independencia.

Al contrario, los teatros que recibían ayuda eran los más inquietos, los más abiertos, los más críticos, y, por tanto, los más incómodos para el orden conservador; para el orden, dicho sea de paso, que entonces estaba en el poder con MacMillan de Primer Ministro. Supongo que luego, con la vuelta de los laboristas, las cosas habrán sido aún mejores.

Ahora, de la Inglaterra de Wilson va a salir otra disposición, la supresión de la censura teatral. Ya no habrá que mandar al libro para obtener el «visado» de censura que permita la representación; ya no habrá que cumplir con un requisito que, en general, era pura fórmula. Ya no habrá que poner sobre la mesa ni firma de la apertura o la firmeza de la censura, como síntomas de mayor o menor tolerancia paternal. En el mundo del teatro, los ingleses ya no se van a dividir entre censores y espectadores, o censores y censurados. El autor a partir de su propia responsabilidad y de las responsabilidades sucesivas de cuantos intervienen en el proceso de selección y teatralización de un texto va a comparecer íntegro ante el público. La comunicación tendrá así un nuevo signo ético.

Ahí está la sociedad y su legislación para cortar el paso a lo inadmisible. Una legislación, claro está, no seleccionada para cumplir a los antiguos censores, sino derivada de un proceso general en el que también el teatro se integra. Esta noticia que nos llega de Inglaterra, la contradictoria Inglaterra, es buena y vale la pena registrarla en la historia del teatro contemporáneo.

Esta supresión cuenta, sobre todo, por lo que supone en la totalidad de una legislación armónica de la que, por ejemplo, ya ha sido borrada la pena de muerte.

JOSE MONLEON