

sión —como estos libros tan cuidadosos— de que las enseñanzas fundamentales sobre el amor, como esencia de la unión matrimonial, y del sentido humamente personal del mismo y de sus finalidades, fue el magisterio básico ejercido por Pablo VI, y que los detalles prácticos tienen un grado de obligatoriedad mucho menor de lo que a primera vista parecía, y, desde luego, requieren una matización flexible que no puede quedar en el rigor de un planteamiento formulario y rígidamente inhumano, en casos concretos, porque hay que salvar el amor y la persona humana, como aclararon los episcopados de casi todo el mundo.

■ E. M. M.

## TEATRO

### Otras voces

Nancy, como ya es sabido, no tendrá este año su combativo e importante festival. Supongo que las fuerzas conservadoras —incómodas por el tono de las últimas manifestaciones— habrán maniobrado por dejar a Jack Lang, el director, sin las subvenciones ni los locales habituales. No obstante, Nancy se las ha arreglado para sobrevivir como centro teatral de primer orden, tanto a través de la espaciada programación de una serie de grupos de interés como de su colaboración con el Teatro de las Naciones. Abonemos en el primer apartado la reciente actuación del Bread and Puppet, el famoso grupo de Peter Schuman, enclavado en el llamado Teatro Radical norteamericano. Al segundo pertenecería —sin perjuicio de la posterior actuación de una parte de los grupos en Nancy— la organización, en París, de acuerdo con Barrault, de una muestra del teatro de las comunidades «interiores», tan a menudo ahogadas por la imagen de la «cultura nacional». De

la misma Francia acudirán grupos representando a los bretones y a los occitanos; de los Estados Unidos y de México llegarán dos compañías chicanas —una de ellas la ya famosa de El Campesino— dedicadas a revelar los problemas, en especial los de orden socioeconómico, de la comunidad ex mejicana englobada en los estados que USA conquistó a sus vecinos. De España también se quiere que participen representantes del teatro catalán, del teatro vasco, del teatro gallego... y «Quejío», como manifestación dramática del mundo que subyace en la poética del cante. Paralelamente, habrá debates, se publicarán una serie de trabajos y se intentará, en fin, documentar la significación y situación de las distintas culturas convocadas.

Es seguro que la muestra será importante y dará pie a muchas reflexiones de orden histórico y sociopolítico. Otra vez volverán a cuestionarse las centralizaciones nacionalistas, las uniformidades culturales impuestas, en discusiones y trabajos de todos los tonos. Los espectáculos, gestados en situaciones no siempre cómodas, contarán más por su significación testimonial que por su valor acabado. Serán, en cierto modo, un elemento corrector —melancólico en algunos casos, activo y rico en otros— del habitual triunfalismo de las exaltaciones nacionales. Nos recordarán que existen otros idiomas —y cada lengua es una imagen del mundo—, otros tonos comunes, otras problemáticas, que no tienen su adecuada manifestación, su lícito espacio, en la voz de la vida contemporánea.

Inevitablemente, volverán a oponerse interpretaciones igualmente radicales, aunque de signo contrario, del «problema». Sin que falten quienes señalen la necesidad de superar los planteamientos tradicionales —decimonónicos y cargados de axiomas emocionales— en busca de nuevas conciliaciones.

Por lo demás, es seguro que determinados grupos, como es el caso de los chicanos, nos recordarán la relación que a veces existe entre los rasgos de ciertas minorías

culturales y la explotación económica de que son objeto. En los mejores casos —y ahí está el ejemplo de «Quejío»— asistiremos a espectáculos «insólitos», justamente por estar asentados en tradiciones, circunstancias y necesidades no incluidas en las «variantes» catalogadas. Más de uno de estos espectáculos se «acomodará mal» a la sala a la italiana y exigirá espacios —recordemos «Oratorio»— acordados a los que se dieron en la génesis de su lenguaje.

La iniciativa es, en el contexto de tantos festivales artificiosos y «de prestigio», una promesa que convendrá seguir con mucha atención.

■ JOSE MONLEON.

## CINE

### El «Umberto D» de Kurosawa

Nos llega ahora a España la obra maestra oficial del «emperador» Kurosawa. La película, «Ikiru» («Vivir») data de 1952, y hay que reconocer que veinte años pueden ser excesivos para una obra cinematográfica, sobre todo para una obra —como esta de Kurosawa— que se realizó de acuerdo a una concepción estética del cine determinada por unas circunstancias muy inmediatas. Concepción, compromiso estético-político que no tendría, al cabo de unos años, excesiva consistencia. El neorealismo, en lugar del testimonio feroz y combativo que se pretendía, acabó transformándose en explosión sentimental (en sentido peyorativo), en introspección ternurista que, generalmente, no superaba el caso aislado e intransferible. A los clásicos neorealistas italianos les faltó generalmente una profundización dialéctica en las historias que contaban, una interrogación continua sobre las causas de sus tragedias.

Akira Kurosawa no es un absoluto italiano. Y en su con-

cepción del cine casi podría decirse que es anti-italiano, en el sentido de que estructura sus películas prescindiendo de la clásica división presentación-nudo-desenlace, propia de la época, para crear una sucesión de nudos diferentes, de escenas o situaciones casi aisladas que, en un montaje posterior y personal del espectador, adquirirán su pleno sentido. Así, en «Ikiru», las tres partes de la película no tienen entre sí la menor relación aparente (si por supuesto una continuidad, pero en cada una de las partes el conflicto-base varía, aunque se mantenga el nudo argumental) y cada una de ellas obtiene su pleno sentido al contemplarlas conjuntamente, al margen de la proyección.

Este planteamiento teórico de cómo estructurar una película, no sólo está alejado del neorealismo sino que, acercaría el cine de Kurosawa, en caso de que éste lo llevara hasta el final, a los presupues-

personaje central, el anciano condenado a muerte, se transforma no sólo en protagonista objetivo de la historia, sino en protagonista subjetivo, es decir, en el personaje con el que deben confundirse los sentimientos de compasión e identificación del espectador. Si ello no ocurre así, la minuciosa descripción de los estados de ánimo, el inacabable mundo cerrado del protagonista, pueden resultar irrisorios, por lo tanto inútiles. Creada la identificación, es fácil determinar quiénes son los buenos y quiénes los malos según la visión del mundo que tiene Kurosawa. No creada esa identificación, el planteamiento puede resultar maniqueo, se hace patente que Kurosawa no ha llevado muy lejos su análisis de las causas que determinan la soledad que describe, de las estructuras sociales que condicionan la inutilidad de la vejez (1).

La paradoja de su película se encuentra en esa estructu-



tos de Brecht. Sin embargo, la relación de «Ikiru» con el cine neorealista es, a la hora de enjuiciar su obra, más que notable. La película, nace de un sentimiento —la tristeza y la soledad en la vejez— y se mantiene sostenida por la descripción continua de ese sentimiento. (Citar la similitud de «Ikiru» con el «Umberto D», de Vittorio De Sica es inevitable). Por lo tanto, el

ración deliberadamente distanciadora y en el tratamiento de la historia, intimista, blando y, en definitiva, superficial. A esto último colabora notablemente el método interpretativo de los actores japoneses que intervienen en la película. El famoso Takashi Shimura cae repetidamente en tics «teatrales» y facilones que, en 1972, convencen con dificultad al espectador.