

Kurosawa es considerado como uno de los maestros más notables de la cinematografía japonesa. Desaparecidos Mizoguchi y Ozu, Akira Kurosawa fue reconocido como el único continuador del escaso cine japonés de interés. Sin embargo, se supone que esta consideración es netamente occidental. La inevitable ignorancia del desarrollo del cine nipón obliga a determinar con excesiva facilidad la bondad y la maldad de sus realizadores. Kurosawa es autor de una serie notable de películas —«Rashomon», «Los siete samurais», «Barbarroja»...—, pero a la luz de nuevos realizadores —como el genial Nagisa Oshima— no es difícil pensar con «Ikiru» como referencia, que su cine está siendo superado.

Lo que, de cualquier manera, no viene a eliminar el interés que puede tener conocer, aunque sea veinte años después, una de sus obras más famosas como este «Ikiru» que hoy se nos presenta. ■
DIEGO GALAN.

(1) Simone de Beauvoir ha hecho un magnífico estudio de esta situación en su libro «La vejez».

Al menos, déjenme gritar

Tratar de averiguar el porqué del enorme éxito taquillero de «El pasajero de la lluvia» (1970) en Francia, significaba el máximo —y quizá único— aliciente a la hora de enfrentarse con el penúltimo film de René Clément. Anterior a «La mansión bajo los árboles», que mi compañero Diego Galán analizaba en el número 490 de TRIUNFO, pero estrenadas en Madrid en orden inverso, no voy a entrar en una disección del cine del autor de «Juegos prohibidos», dado que en dicha crítica ya quedaba apuntada, sin que mi opinión difiera esencialmente de la expuesta por Galán. Me centraré más, por tanto, en «Le passager de la pluie» no sólo como obra aislada sino como tipificadora de un cine standard, de am-

plio rendimiento comercial, capaz de atraer masivamente al público galo (también al madrileño, vistas las colas de la primera semana) como en temporadas anteriores lo habían logrado «El imperio de los canallas», de Henri Verneuil, y «Borsalino», de Jacques Deray.

¿En qué está basado ese cine standard? Fundamentalmente, en mantener fija la atención del espectador durante las dos horas que dura la película. Se parte de un primer atractivo en el nombre de los actores —tanto Marlène Jobert como Charles Bronson funcionan en Francia perfectamente— e incluso del realizador para, una vez que ya se ha metido al público en el local, ensimismarle en la pantalla a través de una presencia continua de aquellos intérpretes por los que se ha desplazado hasta la butaca del cine, envueltos en una historia no importa si creíble, no importa si profunda, no importa si reveladora, pero que contiene los suficientes «tirones» con respecto a la capacidad receptiva del espectador como para sorprenderle cada cierto tiempo y que no se aburra, como para no dejarle vía abierta a que piense en la ilógica logicidad de todo aquello. Se duerme somniferamente la escasa capacidad crítica que un individuo en la oscuridad y sometido a una colectividad a la que sólo le une un interés común ligerísimo, casi banal (el ver una película), conserva habitualmente, dada, además, la inconsistencia de sus planteamientos teóricos y de sus aspiraciones cara a lo que va a ver (divertirse, pasar el rato, evadirse en definitiva, ello supone una postura negativa en cuanto que no se buscan las características dimanentes del espectáculo sino aquéllas que lo contraponen a otra serie de realidades: «bastantes problemas hay en la vida», «no voy a angustiarme aún más», «el mundo ya es de por sí bastante desagradable»).

Por supuesto que no es nada fácil mantener la atención del público, requiere un

conocimiento exacto del cine y unas notables nociones —aprendidas o intuitas— de psicología. No quito valor, pues, al oficio de unos señores capaces de narrar una historia y encelar al espectador en ella. Pero no por ello puedo aceptar la consideración del cine como elemento de escape de una sociedad alienada, al mismo nivel que lo puedan ser los «week-end», las vacaciones o los chalets en la sierra. No puedo aceptar que se despoje al cine de su valor esencial como desvelador de una realidad, como medio de conocimiento de unos seres, unas situaciones y unas circunstancias. No

lectiva, de nuevos planteamientos morales, de nuevas perspectivas ideológicas. Dada la condición de arte mercantil que posee el cine (al menos, el que se mueve dentro de los esquemas habituales), todos estamos tentados, por fatiga, aburrimiento o impotencia, a aceptar su cotidiana degradación como algo casi lógico e inevitable, buscando cientos de justificaciones a nuestra propia postura excusadora. Estas líneas quieren ser un grito de protesta ante ello, un testimonio personal de intransigencia hacia un cine «standard» que cada vez me parece más irritante, más mentiroso, más tramposo y que



«El pasajero de la lluvia» («Le passager de la pluie», 1970), de René Clément.

puedo aceptar el llamado «cine de consumo» —respetando su valor industrial y demás gaitas— en cuanto me parece algo situado a otro nivel que un «gadget» o una lavadora, un «scalextric» o una camisa de seda. Y esto no por un prurito de exigencia crítica, sino porque creo lamentable rebajar la categoría de objeto de consumo un vehículo de aproximación al hombre, un instrumento de expresión creadora, un arma de alcance social con capacidad correctiva cara a las injusticias, los tabúes y represiones de una determinada sociedad, un elemento superior de nuevas formas de conducta individual y co-

—día a día— convierten mi relación con una pantalla en algo esencialmente frustrante y decepcionante.

Le pediría al lector que uniese este comentario a las cinco reseñas que escribí la semana anterior con motivo de los estrenos del Domingo de Resurrección (entre los que, a pesar de todo, «El pasajero de la lluvia» es el menos malo), al análisis de «La novicia rebelde» y «En un mundo nuevo», y a la crítica de «La amenaza de Andrómeda», repasase un poco lo que en ellos se hablaba, y me dijera, por favor, qué demonios hace, qué demonios puede hacer en este país un crítico de cine. ■ **FERNANDO LARA.**

ARTE

Cuando he vuelto a Madrid, superviviente de mis dos o tres últimas «operaciones-retorno» particulares, lo primero que he tenido que hacer es adaptarme a la situación del panorama que me interesa: las exposiciones. Todo se transforma vertiginosamente. Las exposiciones que dejé inauguradas y que me proponía comentar a mi vuelta, ya han desaparecido. Menos mal que pude verlas en sus primeros días. Por ejemplo, en el bello edificio de la calle Ortega y Gasset donde está el «complejo» de la galería Skira y donde se encuentra la galería Faunas, de entre lo que yo recuerdo estaba la exposición de esmaltes de Maud Westerdahl y la de «pintura» —mejor dicho, retalles— de Fajardo. E inmediatamente después vino lo de José Luis Verdes, pintura también. Aplacé mi comentario para el regreso, pero... ya no queda nada. De todas maneras, yo conozco esas obras. ¿Será lícito un comentario «a posteriori»?

MAUD WESTERDAHL
(Esmaltes)

Galería Skira (Madrid)

A mí me hubiera gustado, además, haber dialogado con Maud algo más de lo que pude hablar en aquella noche inaugural. Y eso que yo he hablado mucho ya con ella y con su marido, Eduardo Westerdahl, allí en Santa Cruz de Tenerife, donde viven y por donde —eso fue una facultad especial de Eduardo— siempre pasa como una corriente de aire con la última noticia del arte en el mundo. Eduardo Westerdahl —los que conocen mínimamente la historia de la modernidad española saben de ese nombre— lleva más de cuarenta años ejerciendo el sumo sacerdocio de las vanguardias españolas... ¡desde allí, desde Tenerife! Maud, su mujer, es natural de Limoges, la ciudad de los esmaltes, y vivió los años de su más extrema ju-