

está en su casa, en su campo y en su mundo, por la manera desenfadada con que sabe prescindir de lo necesario, transformado por él en superfluo. Y además sabe prescindir de muchas cosas con el conocimiento manifiesto no sólo de la historia reciente del arte, sino de toda la historia. Hay quien puede actuar, en arte, gracias a su desconocimiento. Hay, en cambio, quien actúa gracias al conocimiento de todo lo que rechaza. Este es el caso de Jaime Quessada. Un diagnóstico académico referido a lo que él hace podría decir: Se le ve que sabe pintar muy bien por cómo sabe rechazar todo lo que no es necesario a su pintura.

Pero este diagnóstico no es académico. No pretende serlo, por lo menos. Es cierto que Jaime Quessada, con la apariencia "loca" de su pintura, rechaza muchas cosas. Pero, repito, rechaza lo que conoce muy bien previamente. No "desprecia lo que ignora", sino al revés, conoce muy bien el alcance de lo que va a rechazar. Cualquiera que repare mínimamente en la pintura de Jaime puede apreciar que esa pintura tiene muy bien conocida, y hasta asimilada, toda la trayectoria de la pintura moderna, desde el impresionismo. Y es posible darse cuenta en ella de que ninguno de los movimientos magistrales de esa pintura han sido menospreciados por el artista, pues rechazar, en el sentido que yo le doy aquí a la palabra no es menospreciar. Hasta el impresionismo le sirve como enseñanza, aunque, claro está, él lo toma solamente en aquello que puede servirle a su peculiar expresión.

El impresionismo, por ejemplo, implica un magisterio sobre la luz y, como consecuencia de ello, sobre el color. Pues Jaime toma al color, ya desimplicado de su problematismo previo y luminista, y le concede una autonomía con destino a otros menesteres. ¿Y cómo son esos menesteres? Son menesteres expresivos... "expresionistas" en una palabra. Pero tampoco se detiene él en puro pintor expresionista. Pues no ignora que la expresividad tuvo y aún tiene muchas dimensiones. Por ejemplo, la dirección surreal... que también puede aparecer, en algún momento de su pintura... Pero, no; ni siquiera en ese momento es Jaime Quessada un pintor surrealista. Es un pintor que conoce todas las actitudes, pero que no está maniatado por ningún dogma.

¿Es acaso un nihilista de los estilos Jaime Quessada? No; es, sencillamente, un pintor que, como un maestro antiguo, recaba para sí todos los conocimientos posibles, pero que ninguno de ellos ha logrado maniatarlo con ningún dogma. Por supuesto, también el ingrediente fundamental de la pintura de Jaime Quessada es la libertad. La libertad: Por eso, esa potencia tan acreditada pero tan vapuleada, le confiere — a su pintura y a su vida — ese aire locoide de que ya hablaba al comienzo de estas líneas. ■ **JOSE MARIA MORENO GALVAN.**



Bajo el capital americano

Durante el último trimestre de 1975, la característica predominante en todas las carteleras europeas ha sido la primacía absoluta del cine norteamericano, dueño y señor de las mejores fechas, de los mayores locales y de los públicos más numerosos. Después de un cierto bache a lo largo de los años sesenta, Hollywood ha vuelto a imponer su ley dentro de un imperialismo que a todos —salvo a la masa de capital estadounidense, por supuesto— perjudica. Hace ya algún tiempo afirmábamos que la tan alardeada "muerte de Hollywood" no respondía a la realidad, sino que se trataba tan sólo de una operación de diversificación del capital, de ruptura del núcleo centralista que tradicionalmente había configurado el cine USA para sustituirlo por una fragmentación en diversos países, campos y actividades. Es cierto que Hollywood había muerto como lugar geográfico de la "fábrica de sueños", pero simultáneamente el gran capital bancario —radicado desde siempre en Nueva York— estaba edificando otros muchos Hollywood por todo el mundo: Londres, Roma, París, Tokio... incluso Madrid. La penetración del dólar, su dominio del mercado, han tenido dos inmediatos efectos dentro de esta nueva etapa: el casi total monopolio en el sector de la distribución cinematográfica, donde los productos americanos gozan de trato preferente dejando para los cines nacionales sólo pequeñas vías de escape, y el dominio incluso de esos cines nacionales que —dado el aumento de costos de realización de un film— se ven obligados a solicitar unos adelantos de distribución gracias a los que pueden rodar, que les dejan vendidos en las manos —otra vez— del capital USA.

El círculo es cada vez más difícil de romper, y sólo algunas producciones independientes que se apoyan en éxitos en determinados festivales o en el apoyo de actores taquilleros pero de exigencia profesional e ideológica, llegan a conseguirlo. Así, todas las novedades lanzadas, por ejemplo, para el periodo de Navidades de 1975-76 por el cine americano, tienen un sitio preferente en la programación europea. Vayamos donde vayamos, películas como "Tiburón" o "Los tres días del Cóndor" "El regreso de la Pantera Rosa" u "Odessa",

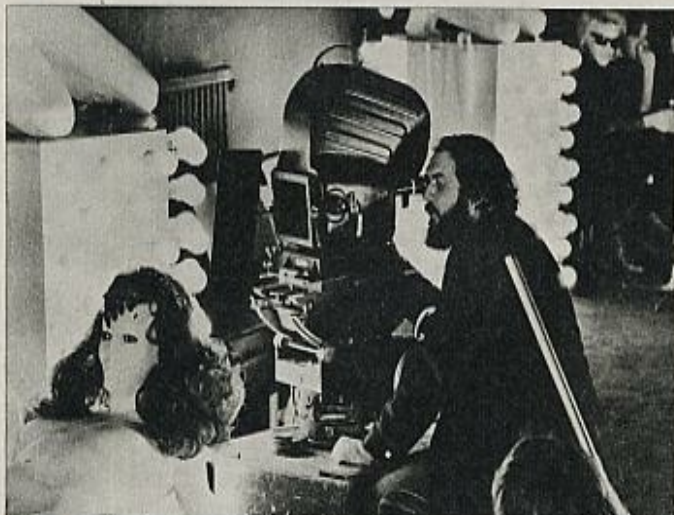


"El exorcista", de William Friedkin.

logran impresionantes recaudaciones en los locales más céntricos de cada ciudad. Y en pequeñas salas especiales, en "ghettos" universitarios o culturales, el más significativo e independiente cine nacional se las ve y se las desea para conquistar a un público imbuido de la "estética del telefilm", de un sentido cinematográfico en el que lo importante es la acción y la espectacularidad, la emoción de la aventura y la tranquilidad de conciencia.

En este caso, desgraciadamente, no puede hablarse de un abismo diferencial entre España y el resto de Europa. La dependencia de nuestro capitalismo desarrollista respecto a la economía americana se traduce, dentro de este sector cinematográfico, en un vasallaje que incluye casi siempre el derecho de pernada. Los cuatro films antes citados valen como ejemplo de ello: obras menores o ínfimas desde una perspectiva cultural mínimamente rigurosa son, sin embargo, las que

se llevan la parte del león de nuestras carteleras. Curiosamente, en su éxito juegan dos factores esenciales: la novedad y la ausencia de un compromiso intelectual o político. Y así, cuando una película como "El exorcista" llega con dos años de retraso su tirón de público resulta mucho menor del esperado (pese a estar haciendo, durante su primer mes de exhibición en Madrid, alrededor de un millón de pesetas diario); o cuando "El padrino II" plantea un nivel de análisis político inexistente en la primera parte —con secuencias tan espléndidas como la que se desarrolla en la Cuba prerrevolucionaria—, su duración en cartel se reduce a pocas semanas. A otro nivel, algo similar podríamos decir de "Erase una vez en Hollywood", buena antología del "musical" de la Metro (lo que no quiere decir que no pudiera ser mucho mejor) que se ve desasistida por un público que prefiere ver los cantos al individualismo americano que suponen "Los



Kubrick, dirigiendo las secuencias iniciales de "La naranja mecánica".



Elliot Gould t Bibi Andersson conversan con Bergman durante el rodaje de "The touch".

tres días del Códor" y "Tiburón" — interesante realización en ambos casos de unos guiones marcados por el infantilismo aventurero—, asistir a la conversión del Inspector Clouseau en un "clown" de circo en "El regreso de la Pantera Rosa" o seguir las increíbles heroicidades de un periodista independiente metido a redentor de los judíos y vengador de su padre ("Odesa"). Otro tanto cabría decir de "Rollerball", "El descenso de la muerte", "R. P. M." o "Anatomía de un hospital", todas ellas estrenadas durante los cuatro meses de cierre de TRIUNFO.

Existe, sí, una característica diferencial importante que distingue la actual cartelera española de la del resto de Europa: la que marca la "operación prestigio", gracias a la cual se han recuperado algunos títulos de antigua resonancia en el mundo y que hasta ahora habían estado prohibidos en España (ahora están casi siempre mutilados o proscritos a las múltiples limitaciones de las "salas especiales"). Títulos importantes —como "La naranja mecánica", "La caída de los dioses" (una obra maestra de Visconti, estrenada en Barcelona unos meses después de exhibirse en Madrid otro film suyo de similar categoría, "Confidencias", lo que conviene recalcar en estos momentos de ataques estúpidos contra el cineasta italiano, "Easy rider", "The touch", "Galileo", "El fantasma de la libertad", "Trotta"—, menos importantes —tipo "Un sabor a miel" o "Pánico en Needle Park"— o decididamente inocuos como "Midnight cowboy" o "Les liaisons dangereuses", se han ido alternando a lo largo del otoño y del invierno, convirtiendo así en muy rentables, como en los días de "Repulsión" o "El sirviente", a las "salas especiales". Ello ha originado un importante hecho en las capitales de pro-

vincia, donde el empresario monopolista del lugar ha acondicionado a toda prisa uno de sus muchos locales para aprovechar a fondo la tajada de estos momentos de "vacas gordas". Mientras que el pequeño exhibidor, que ha malvivido durante varios años a base de vales para estudiantes y miembros de cine-clubs, se ve apartado de la buena racha y tiene que seguir programando sus películas inglesas o italianas de hace quince años, toda vez que esos grandes éxitos de "salas especiales" son distribuidos casi siempre por firmas de capital americano, fingido o visible, que tienen amplios contratos con el monopolista del lugar... Lo que nos hace volver al punto de partida de esta crónica-resumen.

Igual que sucede también en otros mercados, aquí sólo el cine italiano parece estar preparado para dar la réplica comercial al estadounidense. Para ello, no renuncia a lanzar a los cuatro vientos al primer individuo que pueda adquirir una cierta categoría de mito. Este ha sido el caso de Laura Antonelli, espléndida mujer y correcta actriz, de cuyos encantos han podido gozar plenamente los censores españoles. No así el espectador que, pese a acudir en notable cantidad a "Malizia" y "Dios mío, ¿cómo he caído tan bajo!", dos comedias con elementos de interés, se ha visto desilusionado por la cantidad de "malicia" que de la Antonelli se ha quedado en los archivos de censura. Aunque, en el sector de un cine italiano intermedio (y quizá bastante más que eso), la obra de mayor interés ha sido "Perfume de mujer", donde Risi da una lección de equilibrio tragicómico, de dominio cinematográfico de un tema espinoso como pocos al que incluso sabe dar un falso final feliz, todo ello con la extraordinaria ayuda de Vittorio Gassman.

A PARTIR DEL PROXIMO NUMERO en **triumfo**

**LA EDUCACION,
Carlos París**

**PROBLEMAS CONSTITUCIONALES,
Joaquín Ruiz Giménez**

**DERECHOS HUMANOS,
Enrique Tierno Galván**

**MEDICINA Y TRANSICION,
J. A. Valtueña**

**EL CAPITALISMO ESPAÑOL,
Julio Segura**

y José Luis García Delgado

**UNA TAREA LEGISLATIVA,
Gregorio Peces Barba**

**HACIA EL DIVORCIO,
Luis Zarraluqui**

**LOS PROFESIONALES,
Víctor Márquez Reviriego**

**PORTUGAL,
Manuel Leguineche**

**LA ALTERNATIVA CULTURAL,
M. Vázquez Montalbán**

Sorprendo, de cualquier forma al repasar las notas de los ochenta films que hemos retenido —por uno u otro motivo— durante estos cuatro meses, comprobar la exigua entidad cultural del 90 por 100 de ellos. Dentro de un balance riguroso, sólo podríamos contar con las personalidades acreditadas de un Visconti, un Bergman, un Buñuel (aunque no me cuente entre los apasionados admiradores de "El fantasma de la libertad") o un Kubrick, las obras en buena parte fallidas de un Ferreri ("Touche pas la femme blanche") o un Polonsky ("Romance del ladrón de caballos"), los considerables aciertos de un Risi o un Ford Coppola ("El padrino II"), y las importantes novedades para el público español de Werner Herzog ("Aguirre, la cólera de Dios", "El enigma de Gaspar Hauser"), Johannes Schaff ("Trota"), Lautaro Murna ("La Raulito", estrenada en Barcelona y que aún no conozco) Brian de Palma ("El fantasma del Paraiso") y Liliana Cavani con su "Galileo", si es que podemos considerar "novedad" una película filmada hace ocho años para la Televisión italiana... Con lo que, si a nivel de resonancia será seguramente "La naranja mecánica" la obra que más "quede" de este período, en cuanto a conocimiento de su filmografía son Visconti, Bergman y Herzog los cineastas más reseñables para nosotros dentro de estos cuatro meses. (A los dos últimos y una vez que sus films se mantienen en cartel, les dedicaremos un comentario más pormenorizado en el próximo número de TRIUNFO).

Balance, pues, muy negativo, casi desolador para ciento veinte días de una programación que se devora a sí misma con toda ferocidad. Programación que será muy difícil que cambie si no se transforman sustancialmente los mecanismos de distribución y exhibición que hoy sufrimos. Encabezadas por las continuas barreras consorciales, las dificultades para que tengamos una cartelera mínimamente interesante y atractiva desde un plano cultural se remiten a toda una estructura donde priman el monopolio y el imperialismo económico —traducible a escalas menores según vayamos descendiendo en los núcleos de población—, donde lo único que importa es el beneficio fácil y la rentabilidad más descarada, donde todo se somete a un interés de taquilla día a día más ambicioso. Ni la labor de los cine-clubs ni la cada vez más periférica —incluso geográficamente en Madrid— de la Filmoteca, pueden hacer otra cosa que poner algún remiendo a una situación que exige un traje nuevo, pero cuya confección exige un patrón distinto del país, un patrón de democracia y libertad que se traduciría inmediatamente en otras posibilidades, otras alternativas distintas de las que estamos viviendo en el mundo cinematográfico español. Cierto que el ejemplo que citábamos al comienzo de las carteleras eu-

ropeas, con su entrega al capital americano, no invita precisamente al optimismo, pero es que esas alternativas, esas posibilidades, van bastante más lejos que una simple imitación del esquema cinematográfico que entendemos por europeo. Mientras no se llegue a una socialización de la cultura, a una comprensión del cine por parte del Estado como fenómeno artístico y cultural muy por encima de sus coeficientes de espectáculo y diversión, el terreno ganado será siempre relativo, cuestionable. ■ FERNANDO LARA.

Cuatro meses de cine español

Los últimos cuatro meses de cine español han sido idénticos a los cuarenta años precedentes. Los problemas básicos siguen en pie y no parece vayan a tener una solución inmediata. El principal de esos problemas se sabe ya que es el de la censura; aquí la censura es algo más que un comité seleccionador, aunque ese comité sea en sí mismo tan tormentoso que valdría por sí solo como problema absoluto. La censura en España viene adquiriendo diversas formas y no es despreciable la económica, que siguen ejerciendo protagónicamente las grandes compañías extranjeras, monopolizadoras del negocio cinematográfico, y, por lo tanto, adictas a la política gubernamental que conviene a sus intereses. Cuanto menos éxito tenga una película española, más posibilidades tendrán las extranjeras que ellos importan. Y está claro que el éxito del cine español dependerá directamente de las posibilidades que éste tenga de conectar con su público. Nunca como en estos meses ha habido tanta distancia entre lo que ocurría en el país y lo que el cine español estaba ofreciendo. Recuerden ustedes algunos de esos acontecimientos (y los que ya venían ocurriendo desde hace años) y compárenlos con títulos como "Las adolescentes", "Zorrita Martínez", "La joven casada", "Yo soy Fulana de Tal", "Sólo ante el streaking", "Canciones de nuestra vida", "El adúltero"... títulos todos ellos que han venido "comentando" la actualidad inmediata de estos meses.

Otra de las facetas de la censura es esa sutil castración producida entre los profesionales. Son tantos los años sin libertad de expresión que los propios autores, por falta de costumbre, por un lado, y el imperio del terror ejercido por la censura oficial, por otro, son ya incapaces de plantearse los problemas que pretenden con la autenticidad y la amplitud que merecen.

Juan Goytisolo explicaba su propia experiencia en este sentido en un reciente número de "Le Nouvel Observateur": "Para muchos intelectuales de mi edad les llega muy tarde la liberación y no podrán ya nunca habituarse a una escritura



"Furtivos", de José Luis Borau.

responsable, víctimas para siempre de un "super ego" esterilizador (...). A mí me costó grandes esfuerzos eliminar de mi fuero interno a un visitante inoportuno: una especie de policía que se insinuaba continuamente sin que aparentemente nadie lo hubiera invitado"

Entre los muchos títulos víctimas de esta situación, hemos tenido dos recientes: "Pim, pam, pum, fuego", de Pedro Olea, y "Jo, papá", de Jaime de Armiñán. Las dos películas se han autorreducido a planteamientos entre abstractos y ambiguos, sin que fuera esta la voluntad de sus autores. Y no se trata, por supuesto, de un problema de "talento". Esa bizantina cuestión del genio cinematográfico está reservada a los países donde puede ejercerse con plena libertad la expresión cinematográfica; por el contrario, en un lugar como el nuestro, donde la censura se constituye en protagonista total de la realidad del país, milagro es ya que los cineastas aún pretendan en ocasiones ofrecer algo más al espectador que esas películas que ignoran por sistema el tiempo en que viven y se limitan, ante la complacencia de quienes determinan lo bueno y lo malo, a repetir los moldes de siempre, como si hubiera sido verdad alguna vez eso de que "España es diferente".

Algunos de los autores que han querido superar un poco más esos moldes se han visto —al margen de su "talento"— boicoteados. Así, se han prohibido los guiones de Giménez Rico y Picazo, el primero de los cuales versaba sobre la novela de Delibes "Mi idolatrado hijo Sisi"; se han prohibido las películas ya acabadas de Saura ("Cria cuervos") y Jara ("Augusto Pérez", sobre "Niebla", de Unamuno) y los cortometrajes "Habitación" y "Tu amiga Marilyn" (1). Se ha prohibido igualmente la difusión del libro "Del cinema como arma de clase", una

(1) Que no hay que confundir con "Mi Marilyn", de José Luis García, estrenada ya normalmente.

antología hecha por los hermanos Pérez Merinero de textos publicados durante la II República en la revista "Nuestro cinema"... Probablemente todas estas obras prohibidas acaben por ver la luz más tarde o más temprano; incluso es posible que alguna la haya visto ya. Sin embargo, no es menos importante la cantidad de tiempo, de energías, de ilustraciones, de matices que se habrán ido quedando en el camino. Esta censura de la cortapisa inútil es tanto o más grave que la tajante e irremediable que sigue sin dejar ver películas como "Canciones para después de una guerra", "Viridiana" o "La respuesta", pero que sí autoriza al cabo del tiempo títulos extranjeros como "La naranja mecánica", para utilizarlos en una "operación prestigio" de muy restringido valor. Una autorización de este tipo no ha supuesto todavía una liberalización medianamente amplia, por no hablar, claro, de total. Son muchas más las películas que duermen en sus cajas que las que acaban aprobándose. Por no citar ahora los "matices" de algunas aprobaciones (que en las películas españolas se traducen en drásticos cortes), como los de la archifamosa y prestigiosa "Naranja mecánica", que sólo puede proyectarse en una sala de quinientas butacas. Tenemos así en Madrid el insólito espectáculo de una larga fila de espectadores que esperan horas y horas en la calle con la esperanza de poder entrar al cine, mientras en éste la película se proyecta en una sala medio vacía, es decir, en una sala que sólo puede albergar a quinientas personas, aunque tenga butacas para el doble...

La "operación prestigio" puede, en ocasiones, referirse a películas españolas. Bien queriendo aprobar ahora cortometrajes prohibidos en su época ("Raimon", de Carlos Durán), bien utilizando el éxito de una película como muestra de nuestra libertad de expresión; este ha sido el caso de "Furtivos", de José Luis Borau, cuyo éxito en el Festival