

la irracionalidad de unos sistemas de tratamiento que no curan, sino que anulan, que encierran y reprimen antes que liberar, añadiendo el terrible dato de lo que supone un electroshock o una lobotomía para cualquier ser humano. (Según ha manifestado Forman, la terapia en los psiquiátricos americanos ha variado sustancialmente desde 1962 —fecha en que se desarrolla la película— hasta ahora; pero no podríamos decir lo mismo de numerosos centros de otros países que, como en el nuestro, siguen todavía aferrados a una mentalidad "lopeziboresca" en cuanto a la medicación continua, el empleo de "shocks", el internamiento prolongado, la represión incesante del enfermo, etc.)

ras: el orden sobrevive por encima de la rebeldía, a la que termina por aniquilar cuando pone en peligro sus cimientos, mientras que la única solución es huir en busca de esa mítica libertad... Queda, eso sí, el grito de un enfermo, de un oprimido, que quizá despierte a sus compañeros de habitación, de celda, de sociedad... Es la llamada a una revuelta solidaria, pero que no sabemos ni cuándo ni cómo habrá de producirse (1). ■ **FERNANDO LARA.**

(1) Sobre "Alguien voló sobre el nido del cuco" puede también consultarse en TRIUNFO, número 689, el artículo que escribimos con motivo de la concesión de los Oscar. Artículo que esta reseña tiene en cuenta con el fin de evitar fastidiosas repeticiones, como la que se referiría a los excelentes intérpretes de la película de Forman.



"Alguien voló sobre el nido del cuco" ("One flew over the cuckoo's nest" 1975) de Milos Forman.

En el nivel "parabólico" de "Alguien voló sobre el nido del cuco", hallamos a un McMurphy que, desde posiciones anárquicas, quiere romper con el orden establecido, haciendo estallar todas las situaciones de tensión que tal orden origina; una miss Ratched convertida en celosa guardiana de ese orden comunitario, por cuyo mantenimiento no duda en reprimir y doblegar la voluntad de los demás; y un jefe indio Bromden que simboliza la libertad perdida un día, el mito lejano que se contraponen al encarcelamiento y vejaciones sufridos cotidianamente. Llevando a término esta parábola política, Forman llega a conclusiones desesperanzado-

## Una imagen de los sesenta

Salvo aquellas películas que —por motivos diversos— son capaces de atravesar la barrera del tiempo, la mayoría de la producción mundial se halla condicionada por las circunstancias de todo tipo que rodearon su nacimiento. Incluso dentro del sector de obras de calidad, la influencia del contexto en que surgen suele ser tan fuerte que las convierte en productos muy contingentes, perecederos. No es culpa suya, pues —quitando esos casos excepcionales que citábamos— resulta lógico y perfectamente defendible que un cineas-



"Tatuaje" ("Tätowierung", 1967), de Johannes Schaaf.

ta trate ante todo de referirse a lo que le rodea en un momento determinado, con el fin de interesar al espectador sobre una realidad que viene así clarificada, analizada o, simplemente, mostrada. Igualmente lógico parece que la manera de aproximarse a esa realidad esté acorde con los estilos o métodos que, en ese momento, se revelen como más adecuados o eficaces. No es un problema de moda o de oportunismo —siempre detectables con facilidad, incluso en el instante de surgir la obra—, sino de respuesta natural del artista a los estímulos estéticos, éticos y políticos que cada circunstancia histórica depara. La responsabilidad de tal "decalage" no hay que buscarla, pues, en él; corresponde a los intermediarios nefastos que impiden el rápido contacto entre el remitente y el destinatario, entre la obra y el público al que va dirigida.

En el caso de *Tatuaje* ("Tätowierung", 1967), primera película de Johannes Schaaf, dicha responsabilidad no corresponde —como muchas otras veces— a distribuidores y exhibidores, sino de manera exclusiva a la censura española que la ha retenido durante nueve años por motivos absurdos, aunque autorizase previamente su paso por los cine-clubs. Y nueve años son muchos para un film cuyo máximo atractivo radicaba en su aportación a una corriente de cine que tuvo su desarrollo, su sentido y su eco dentro de la década de los sesenta: aquella que planteaba el conflicto entre un personaje joven, adolescente más bien, y la sociedad burguesa (bienpensante y acomodaticia) que le rodeaba, utilizando

como sistema narrativo el consagrado por la "Nouvelle Vague" francesa, vehículo para una toma de partido neorromántica a favor de dicho personaje rebelde.

En esta capacidad para devolvernos una imagen de cómo era el cine de los nuevos autores de hace diez años, radica hoy el casi único interés crítico de "Tatuaje", saludada en su momento como una obra "sumamente revulsiva" y que aportaba amplias esperanzas para el futuro del cine alemán. "Trotta" en buena parte, pero no "La ciudad de la libertad", las mantendría en el caso de Schaaf. Nuestra censura nos ha permitido ser "pitonisos" de ventaja. ■ F. L.

## Cine español en la Filmoteca

Una de las funciones más claras e importantes de la Filmoteca Española consiste, como se sabe, en la recopilación y mantenimiento de todo el material cinematográfico español existente; las películas anteriores a 1964 repartidas por laboratorios, domicilios particulares o distribuidoras de escasa importancia, van perdiéndose lentamente, sin que exista un mínimo legal que permita la conservación de este material en un fondo único. De hecho, son numerosos los títulos definitivamente perdidos. Ni en esos centros ni en la Filmoteca ha quedado conservada una copia de los mismos que permita ahora la contemplación o el estudio de un dato tan significativo históricamente como es una película.

Del material conservado, la Filmoteca viene dando semanalmente, en sus sesiones de Madrid y Barcelona, una antología del cine de los años cuarenta, que en mejores o peores condiciones si se conserva en sus archivos. Para los que no se hubiesen molestado previamente en considerar la importancia que este material cinematográfico tiene de cara a la comprensión de esta reciente etapa histórica, el ciclo programado por la Filmoteca (unos ciento cincuenta títulos que se repartirán a lo largo de toda la temporada) es una auténtica sorpresa. En las películas españolas de los 40 se encuentran condenados todos los "valores" patrióticos, morales, religiosos, políticos, que se nos quisieron impartir a través de un costoso proceso deformador de la realidad. Los años cuarenta, en sus diversas etapas, quedaron reflejados, al menos en su parte oficial, en aquellas películas de Cifesa que se proponían, antes de conectar mínimamente con los espectadores, rendir tributo a las exigencias de una Administración que, en su propio seno, luchaba por adaptarse a las contradicciones históricas que la victoria de 1939 les había creado. Contemplar hoy esas películas supone acercarse a esta realidad no desaparecida totalmente como pudiera parecer a simple vista; el cine español no ha dejado de ser el resultado de un direccionismo directo o indirecto, no ha podido plantearse la posibilidad de ser el portavoz de algo más que la clase dirigente.

Independientemente del éxito "comercial" de estas sesiones de la Filmoteca (generalmente minoritarias, salvo en determinadas ocasiones —como la proyección de "Sin novedad en el Alcázar", donde un grupo de espectadores acabaron la sesión cantando brazo en alto y obligando violentamente a los restantes espectadores a secundarles), está claro que este es un camino imprescindible que la Filmoteca debe seguir. Su trabajo divulgador no podía limitarse a unos títulos considerados "importantes" por un baremo de calidad concreto, sino que debía abrirse a todo tipo de películas. De hecho, la Filmoteca no tiene por qué tener opinión de calidad alguna. Sea, pues, bien venido este ciclo, síntoma de una nueva política de programación, que se supone se verá secundada durante toda la temporada con

otros trabajos similares. ■ DIEGO GALAN.

## ARTE

Pequeñas razones médicas me han impedido ver las dos grandes exposiciones que me interesan: La de Multitud sobre el arte español de nuestra inmediata postguerra —esa galería Multitud, siempre compromete a la Historia de España en sus experiencias—, y la de Giacometti. La de Boreas y las otras del Museo ya las vi y ya las comentaré. Ahora conviene comentar la de Joaquín Vaquero el Mayor, que tiene abierta en la galería Ruiz Castillo.

### Paisajes de Joaquín Vaquero Palacios

Galería Ruiz Castillo

Joaquín Vaquero el Mayor es un artista que tiene en sí mismo vencida a la arquitectura con la pintura... (Vaquero el Mayor, digo, para distinguirlo de Vaquero el Mozo, que ya no lo es... ¿Y por qué no distinguirlos, como a los Holbein, como a los Brueghel, incluso como a los Herrera? Mejor es llamarlo "el Mayor" que Palacios).

Pues yo iba diciendo que en Vaquero el Mayor, el arquitecto está vencido por el pintor... ¿Vencido? No: el arquitecto ha bajado totalmente la voz, para que hable la pintura, pero... Pero la arquitectura es una profesión que implica vocación. Y yo estoy seguro de que Vaquero el Mayor, aunque tenga, de momento, refrenada la voz de su profesión, no ha matado, ni mucho menos, la voz interior de su vocación. ¿Estoy seguro de eso, por qué, por alguna confidencia personal? No: Estoy seguro de eso por algo casi impalpable que creo distinguir en su pintura... Porque en el mayor de los Vaquero se da, yo creo, la situación dialéctica. Vaquero es un paisajista. Lo es, por algo más que una dedicación y una costumbre. Lo es como si ello estuviera condenado por su propio instinto... Pero en Vaquero hay un ar-

quitecto: hay un germen no dormido, irreductible al sueño definitivo, de la arquitectura: De la arquitectura digo —y aquí quisiera situar mis palabras mucho más allá del alcance elementalmente constructivo—: de lo que los hombres imponen como su huella, como su estigma, frente al escándalo de la Naturaleza desbordada; de la construcción, opuesta y enfrentada a la simple creación.

El arquitecturismo superviviente en la pintura de Vaquero —¿lograré hacerme confidente de esa impresión?— no es otra cosa que una cernida presencia de la geometría en el paisaje... En el paisaje, es decir, en la no geometría y, yo diría más, en la antigeometría. Pero ahí está esa pintura, en esa contradicción... Toda gran pintura, sobre todo si ella es española, nace de una contradicción...

En esta exposición no hay muestras de lo que ya es muy característico del paisajismo de

confidente de la morada del hombre, nuestro semejante; de un sitio por donde pasa el hombre o han pasado los hombres durante muchos siglos...

Pero aquí, en esta exposición, no hay vestigios arqueológicos ni huellas del pasado. ¿Qué hay, en cambio? Hay eso de que vengo hablando: geometría; una geometría, metida por el pintor en los huesos del paisaje, como decían los medievales que estaban metidos los números matemáticos en los huesos de la música. Geometría quiere decir en este caso orden. Orden, si así lo queréis, arquitectónico, incrustado en el paisaje.

Pero, como siempre que esas potencias, la arquitectura o la simple geometría, se inscriben en una actividad, ésta queda beneficiada por la nitidez y por la claridad conceptual. Quienes conocemos la pintura de Vaquero el Mayor encontramos que en esta exposición el maestro ha extremado, aún más si cabe, su



Pintura de Vaquero Palacios.

Vaquero el Mayor: de grandes arquitecturas o grandes muñones arqueológicos de la arquitectura, enfrentados y, al mismo tiempo, colaboradores del paisaje; ruinas, termas, acueductos... Se trata, yo creo, de pedazos de la construcción absolutamente penetrados ya, vencidos ya, por la creación... En definitiva, hay algo grandioso y no tengo más remedio que usar la consabida palabra, algo "cósmico" en la utilización del paisaje por Vaquero. Cuando Vaquero se refiere al paisaje —y siempre se refiere Vaquero al paisaje, porque sin duda es su vida—, no nos está haciendo la confidencia de algo apacible, bello de ver o "pintoresco", no. Nos está haciendo

calidad sintética. Yo diría, casi, que la síntesis desplaza en su pintura a cualquier argumento superfluo. Y esto es lo que le confiere a sus cuadros esa soberana cualidad pictórica de expresarse con grandes masas de color extendido... Con profundidad, sí, pero con una profundidad radicalmente pictórica, no fingida, no buscada con argucias tridimensionalistas, sino alcanzada desde la propia bidimensionalidad con la que la pintura realmente se maneja. Y esa acción —la de no fingir la volumetría por otros procedimientos— es una acción perfectamente asimilable por la pintura conceptual de hoy. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.