

promisos político-sociales que ello implica, el desarrollo de un teatro de la ciudad.

Si esto último —que conduce a una nueva problemática, pero tal vez fecunda— no es posible, si el ser Nacional presupone la renuncia a una política representativa y activadora de la sociedad barcelonesa, quiere decir, llanamente, que el Teatro Nacional de Barcelona tampoco es posible. Juicio nada consolador, por supuesto, pero que quizá viene a cuento a la hora del cierre, no sabemos si definitivo, de las actividades del Nacional.

Bastaría pensar en las actividades incesantes del Instituto del Teatro, dependiente de la Diputación, frente a la desoladora agonía del Nacional, para encontrar algunas de las claves del problema. ■ JOSE MONLEON.



Jaime Quessada es un gallego de Orense ("la terra da chispa") algo loco de aspecto —pero sólo de aspecto— y no por la lectura de libros de caballería, como su pariente el manchego. Porque en ese nombre sobra



"Chile, Chile", de Jaime Quessada.

una ese, que Jaime añadió para distinguirlo del de un hermano suyo, también pintor. He dicho que Jaime tiene en su aspecto algo de loco, pero, añadiré como el conocido chiste..., pero no de tonto. Quiero decir que a su pintura se le advierte, de alguna manera, "la luz de la inteligencia". La luz de la inteligencia que a él no le hace ser comedido, sino tal vez lo contrario. Ahora está exponiendo en la Galería Península.

**Galería Península:
Jaime Quessada**

Hay algo en la pintura de Jaime Quessada que recuerda a su persona. Como debe ser, pues el estilo del arte puede y debe reflejar de alguna manera el del taller que lo ha ido fraguando. Recuerda a su persona... Que tiene algo como enloquecido, como desbordado por la sucesión vertiginosa de las ideas que hay en Jaime.

Digo eso, pero debo advertir previamente que Jaime Quessada, el pintor, es precisamente eso, un pintor. Un pintor que tiene tomadas todas las dimensiones de la pintura: que se desenvuelve en ellas con absoluta libertad y hasta liberalidad. Hace falta conocer mucho las cosas para ignorarlas con deliberación. Hace falta conocer mucho la pintura para prescindir conscientemente de muchos de sus mandatos. A la pintura de Jaime Quessada le pasa eso. Se le advierte que el pintor

LEA ESTA SEMANA:

hermano LOBO
EL LOBO (PELEON) DE LA SEMANA
EL ALCIVAR
EN PAGINAS CENTRALES
SALDOS POLITICOS DE ENERO



**Y TOMÉ
LA ALTERNATIVA
DEMOCRÁTICA
SIN PICADORES**



HERMANO LOBO
LA REVISTA DE HUMOR
DENTRO DE LO QUE SIGUE CABIENDO

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",

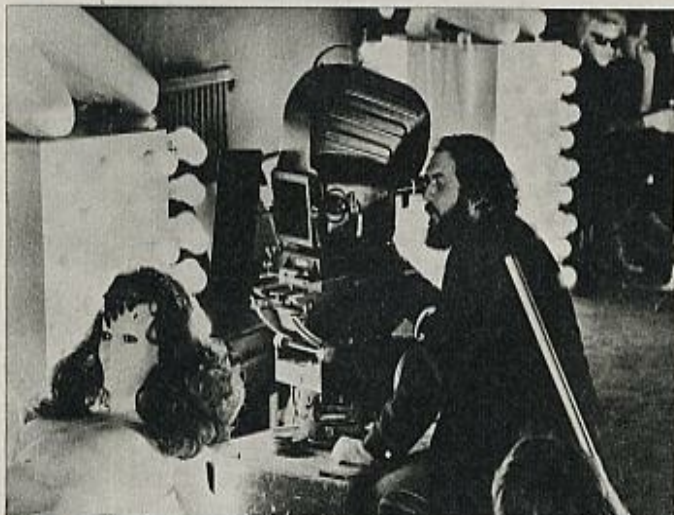


"El exorcista", de William Friedkin.

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".