

específica producción musical, pero esto en sus recitales parece secundario, subordinado a unos espectáculos en los que la música se autocontempla: y aquí Zaj sigue insistiendo en lo mismo que hace años, lo cual es por otra parte explicable si convenimos en que Zaj no es otra cosa que una pregunta-límite. Si hemos llegado a un punto en el que, teóricamente, todo es posible, ¿por qué no hacerlo todo, y todo a la vez?, o ¿por qué no dejar de hacerlo, dada su inutilidad? Zaj, testimonio de una lucha, es, repitiéndose a sí mismo, su propia respuesta. La última es que se nos comunica con poca frecuencia. ■ JOSE RAMON RUBIO.



Ahora me acuerdo de la ocasión en que yo conocí a Apel. les Fenosa. Fue en París y hará de ello catorce o quince años. Estaba yo entonces interesado en conocer a todos los artistas españoles de aquella escuela y, a través de algún amigo, logré conectar con Fenosa y que aceptara —gentilmente— recibirme inmediatamente en su estudio. Vivía, con su esposa, en una bella casa-atelier enclavada en eso que llaman en París una "cité d'artistes"... Una casa muy limpia y ordenada en donde por todas partes se veían huellas escultóricas del maestro. Recuerdo que ya entonces me sorprendió la presencia constante, en aquella obra que iba viendo, del mundo clásico-mediterráneo. Lo atribuí, como era normal, a su mediterraneísmo, a su condición de hombre de Cataluña. La verdad es que no era nada difícil descubrir ese ascendiente con el que, por lo demás, él estaba totalmente de acuerdo. Me alegro de que ahora podamos ver esa obra aquí, en la galería Ponce y en Madrid, esta ciudad desgraciadamente tan lejana del grácil sentimiento clasicista que nos llega con la escultura de Fenosa.



Apel. les Fenosa.

### Esculturas de Apel. les Fenosa. Galería Ponce

He dicho "clásico" por decir algo, por caracterizar de alguna manera ciertas sugerencias de Fenosa. Pero en rigor no es eso. Para ser rigurosamente un clásico, Fenosa tendría que identificarse con la escultura de aquel siglo V... Y no: Fenosa está identificado más bien con el espíritu de unas gentes que vieron la vida de una determinada manera. Pero con ningún dogma. Más bien, al contrario, está identificado con aquel momento de la civilización en que se rompen graciosamente con los dogmas: el momento anterior a la rigidez clásica, en el que las muchachas-tanagras esbozan una sonrisa, o el momento inmediatamente posterior, en el que la Niké se calza una sandalia...

Pero no. Apel. les Fenosa nunca es —nunca pretende ser— ni un académico de la escultura helénica, ni un recreador, igualmente académico de la escultura helenística. Es cierto que

parece acordarse mucho más con esta última —con la helenística— que con la primera. Eso es porque su posición y su talante ya no pueden ser la dogmática de los rigores clasicistas, aunque los conozca, aunque los deje pasar placidamente por su cultura y por su sangre...

Pero lo que caracteriza a Fenosa es la peculiaridad de venir después. Lo que él crea ya no está vivido por su experiencia, sino por su sensibilidad y por su cultura... Fenosa recrea mitos que pasan por su recuerdo personal y por los recuerdos de toda una cultura: la de la Cataluña consciente de su mediterraneidad. Y claro está que Fenosa no trata de recrear ni la Afrodita de Cnido ni la Victoria de Samotracia. El no está para eso, porque él no es un académico en ningún sentido de esa palabra. Pero recrea, en cambio, todo un clima ambiental con sólo insinuar en la piedra o el bronce la torsión de una voluta o el simple vuelo de una túnica. Y recrea, ciertamente, un clima de juego ático y juvenil cuando asocia unas flores o una curvatura del canto con una juvenil cabeza femenina... Lo de Fenosa está siempre en la insinuación de la sonrisa... La sonrisa, esa pequeña ruptura con la ley general de la perfección imperante en el clasicismo, esa leve presencia de lo humano que sabe darle una especie de temperatura a la frigididad de las piedras...

Pero esa es la ley de Fenosa. Si se quiere, es una mínima ley de la imperfección deliberada frente a la adusta perfección del

clasicismo ático: la ley de la sonrisa. De la sonrisa, sí, aunque lo suyo no sean figuras sonrientes... de nuestra sonrisa. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

### Guillermo Bellod. Galería Heller

Dos años hacía que Guillermo Bellod no exponía en Madrid. Acaba de inaugurar, en la galería Heller, una nueva muestra de su última obra. Son veintinueve cuadros y sólo uno de ellos, "Sueño", se separa de la temática general que domina toda la exposición. Bellod centra esta vez su muestra no en la crónica social —diferente del realismo social de vanguardia—, sino en la dialéctica de la pareja, enfrentada a su propia verdad y a la de la Naturaleza. La luz se esparce por sus cuadros y el mar asalta el cielo. Claridad y mar que Bellod lleva dentro como buen levantino, paisano de Miguel Hernández, nacido en Orihuela, donde, además, vive. A la orilla de ese mar Mediterráneo, los sueños oníricos de Bellod nos muestran a la pareja humana, desnuda y verdadera, sin erotismos falsos, sin espasmos violentos, entregada al juego, a la contemplación de la Naturaleza y al amor. Sus figuras aparecen, a veces, en barcas llenas de flores, que parecen deslizarse, sin ruido y dulcemente, por el tranquilo mar azul y verde, con los remos en reposo, porque no necesitan ser impulsadas por otra cosa



Guillermo Bellod.



que por su propia inercia hacia el infinito.

Guillermo Bellod utiliza una sola paleta en estas veintiocho obras: azul, verde, tierra de Sevilla, ocre y blanco. De este modo consigue que los cuadros den sensación de claridad y reposo. La pintura de Bellod es clara por fuera y por dentro, sincera desde su entraña, balsámica en cierta manera, pues expone el problema de la verdad y de la Naturaleza sin rotundidades hirientes, sin desgarrar el delirio de sus sueños. ■ MILAGROS NAVAL GARAVILLA.



"L'important c'est d'aimer", de Andrzej Zulawski (1974).

dad de rodar un film basado en la novela "La nuit américaine" (que nada tiene que ver con la película del mismo título de Truffaut), de Christopher Frank vencedora dos años antes del Premio Rénaudot. Una vez que le es permitido llevar a cabo varias modificaciones sobre el "script" original del propio Frank —a cambio de ciertas concesiones—, y que Romy Schneider decide aceptar el papel protagonista apoyando entusiásticamente el proyecto tras conocer "La tercera parte de la noche", Zulawski dirige "L'important c'est d'aimer". Tiene entonces treinta y cuatro años y parece estar encaminado a continuar el camino del exilio artístico de Polonia que, antes que él, ya emprendieran un Polanski o un Skolimowski.

A la hora de estrenarse en España "L'important c'est d'aimer" —con mutilaciones de cerca de cinco minutos en secuencias clave—, he creído de interés trazar esta síntesis biofilmográfica de Zulawski, teniendo en cuenta que significa su presentación entre nosotros y que, según su costumbre, los críticos de los diarios madrileños no han cumplido la que debería ser labor informativa suya. Entre ello y el hecho de que la película haya "gozado" de una publicidad mínima e inadecuada respecto al contenido del film, corre éste el peligro de pasar inadvertido por los cines españoles, cuando en realidad se tra-

ta de una de las obras de mayor interés que hoy puede verse en ellos.

Si en "La tercera parte de la noche" Zulawski se acercaba al infierno de la ocupación nazi de Polonia, dentro del que situaba a unos seres perseguidos cuyo único posible acto de libertad era la concepción de un hijo (relato basado en la propia historia de los padres del cineasta); si —al parecer— "El diablo" significaba una introspección en el infierno del poder, en la utilización de un hombre por otro que aspira a subir ocultamente los peldaños que llevan a la cima del núcleo dirigente; en "L'important c'est d'aimer" es otro nuevo infierno al que Zulawski desciende: el de las relaciones interpersonales, el del erotismo —en su más amplio y totalizador sentido—, el de la violencia como patrón básico de comportamiento dentro de una sociedad mercantilizada y prostituida, donde la compasión suple al amor y la fuerza a la justicia.

Dentro de este infierno y manejados como marionetas por esas normas de actuación, un conjunto de personajes se agita incesantemente en busca de una salida que les permita liberarse mínimamente de tanta angustia, de tanta frustración, de tanta mentira. Son seres que —privados por castración del valor de reconocerse a sí mismos— se asfixian en un mundo claustrofóbico, en que la libertad ha quedado reducida a los simples des-

plazamientos físicos y emotivos entre un grupo limitado cuyos miembros se van fagocitando sucesivamente unos a otros. "El abismo amenaza a la ciudad elegida", dice —con palabras de Rimbaud— el intelectual alcoholizado poco antes de morir. Y, efectivamente, ese abismo se abre bajo ella en forma de negación de cualquier posibilidad humana.

Ante tal realidad, Zulawski adopta una indudable postura de moralista, pero no en sentido peyorativo, sino de hombre que señala la corrupción ética del universo en que fija su mirada. Y lo hace, además, con un estilo enormemente rico en sugerencias, llegadas desde el barroquismo de la puesta en escena, su compulsiva dirección de actores —espléndidos Romy Schneider y Jacques Dutronc—, la utilización casi exclusiva de interiores (donde Ricardo Aro-novich luce su categoría de gran operador), el empleo de focales cortas y una continua tensión pasional, que la música de Georges Delerue acentúa. Con lo que ese "descenso a los infiernos" cobra su perfecta traducción estética, su irrevocable síntesis en imágenes. ■ FERNANDO LARA.

## Terror y miseria del doblaje

John Cassavettes continúa siendo uno de los directores más desconocidos para el público español. Al hecho de que ni "Faces" (1968) ni "Husbands" (1970), sus dos obras más significativas, se hayan proyectado entre nosotros —lo mismo que "Too late blues" (1961)—, se une el que "Shadows" (1960) sólo pasara por cine-clubs, "Angeles sin paraíso" (1963) tuviese una pésima distribución y, ahora, "Minnie and Moskowitz" (1971) se estrene en semejantes condiciones. O aún peores, dado que viene disfrazada con el estúpido título de "Así habla el amor", se presenta con cinco años de retraso en salas de material de desecho, donde sólo tiene cabida durante una semana, sometida a un doblaje que nada tiene que ver con las voces originales, a falta de diez minutos y en una copia infamante.

## CINE

### Un descenso a los infiernos

Hijo de un conocido escritor y guionista polaco, Andrzej Zulawski toma contacto con el cine profesional a través de diversas ayudantías de dirección en films ("Samson", "Cenizas") de Andrzej Wajda, al que considera como su maestro. Quedan atrás un par de años de estudios en el IDHEC, la Escuela de Cine francesa y, todavía más, el Bachillerato, que realizara en París. Tras dirigir dos medimetros para la televisión polaca, en 1968, Zulawski emprende su primer largo, "La tercera parte de la noche", que representará a Polonia en la Mostra de Venecia de 1971 y que tendrá después un considerable eco entre el público especializado francés merced al apoyo sin reservas que le prestan las revistas "Positif" y "Ecran". 1972 es el año de filmación de su segunda película, "El diablo", retenida para su exhibición por las autoridades polacas. Ello crea una fuerte conmoción en el cineasta, que decide abandonar temporalmente su país e intenta seguir en Francia su carrera. Después de que varios proyectos le son rechazados por los productores galos, surge en 1974 la posibili-