

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.



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-



"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 entusiastamente 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.

Parece un exagerado capítulo de desgracias, pero que no puede extrañar a quien siga con un poco de asiduidad la cartelera madrileña y me temo que, todavía más, del resto del país. Siendo cada una de esas desdichas lo suficientemente importante como para acabar con cualquier película, es en este caso la inadecuación del doblaje (que no debería existir en ningún caso) lo que convierte en casi irreconocible a "Minnie and Moskowitz" para quienes la hablamos visto en sus reales condiciones de origen. Porque —como el resto de la obra de Cassavetes— este su sexto largometraje es, ante todo, un "film de actores", donde el intérprete juega un papel decisivo no ya con su mera presencia física, sino con la aportación, espontánea y visceral en muchas ocasiones como corresponde a quienes hayan estado conectados con los métodos stanislavskianos del Actor's Studio, de su expresión oral, de su voz. Los largos monólogos que, en cuanto signos de una incomunicación y una soledad, vertebran las películas de Cassavetes adquieren su verdadero y único sentido si el actor aporta sus vivencias íntimas en ellos, lo que lógicamente incluye matiza-



John Cassavetes.

ciones, giros e improvisaciones sobre la marcha en torno a lo que está escrito en el guión, que el realizador precisamente busca mediante un libre y abierto sistema de rodaje.

Si existiese alguna duda sobre los resultados particulares a que se llega con este método de trabajo, bastaría con proyectar la copia original de "Minnie and Moskowitz" junto a la española, que posee ese lenguaje igualatorio, grave y sin la más mínima inflexión o matización, característico de nuestro doblaje. Porque no es, además, un caso aislado ni muchísimo menos, me ha parecido más justo dedicarle esta reseña en vez de emprender el imposible análisis de un film destrozado. Esperemos que "A woman under the influence" —la última película de Cassavetes— tenga más suerte entre nosotros. ■ F. L.

El infierno son los otros

Cuando en su día se estrenó "El silencio" ("Tysnaden", 1963), muchos quisieron seguir entendiendo la problemática del cine de Bergman como la de la búsqueda de Dios; la angustiada y opresiva soledad del personaje principal de su película se consideraba; banalmente, como producto de la ausencia de una fe religiosa suficiente. De esta forma se minimizaba el análisis de Bergman y, de camino, se "ganaba" un cine para la causa. Lógica defensa de quienes no querían dejarse ganar por nuevas propuestas y sólo entienden la vida como repetición continua de cosas sabidas y seguras.

Por su parte, otras críticas encauzaban "El silencio" como típica obra burguesa, "producto de la decadencia de la cultura occidental". Como si en el propio materialismo bergmaniano no existiera ya esa connotación crítica y el resultado de su película no fuera un buceamiento en esa descomposición.

El caso es que leyendo ahora aquellos comentarios, en pocos se encuentra no ya el entusiasmo (que derivó más hacia la pregunta osadía de ofrecer una serie de relaciones sexuales —"aligeradas" ahora en la ver-



Ingrid Thulin: una comunicación limpia y absoluta.

sión española— que, de alguna forma al parecer, hacían considerar el sexo, según los moralistas de turno, como expresión pornográfica), sino la comprensión más pausada del retrato pesimista y feroz que Bergman hace de las relaciones humanas, de sus posibilidades de comunicación, de su soledad... Si algo no cuenta en la película de Bergman es la "acusación" o la "crítica" entendida ésta como propuesta de soluciones. Las referencias a que el drama que retrata depende de una determinada estructura social, están explícitas en la película, sin que por ello Bergman deje de comprender muy profundamente las motivaciones que sus personajes tienen para actuar como lo hacen. La vida de la pareja, la angustia producida por la imposibilidad de un contacto que pueda satisfacer tantas necesidades ocultas, la humillación de la soledad, que reduce al ser humano a algo menos ideal y metafísico de lo que siempre nos han querido enseñar, son algunos de los elementos de un trabajo que no se puede reducir a la explicación "especializada", sino que hay que dejar vivir por sí mismo. Nada tan sugerente como las propias imágenes de Bergman: cada secuencia, cada palabra —tan escasas en "El silencio"—, cada mirada, cada encuadre, son, en las excepcionales manos de Bergman, un cúmulo inagotable de vivencias que alcanzarán a cada espectador en diferente medida y calidad; todo dependerá de la

libertad con la que éste se acerque a las imágenes de la película, con la sinceridad con la que quiera entender las relaciones entre las dos mujeres protagonistas, con la amplitud con que reconozca en la desgarrada agonía de Anna (en su frenética necesidad de conectar con sus semejantes, aunque sólo sea a través de una simple mano) algo de nosotros mismos.

Si el amor es la constante bergmaniana, un amor no clarificado, no organizado de antemano, no expuesto a encasillamientos sociales, sino el amor como necesidad de relación, como estímulo vital, como única posibilidad de dignificarse mínimamente, "El silencio" es una disección pesimista de su imposibilidad, del terror de muchos a aceptarlo, de la búsqueda de la muerte como negativa a la entrega total, de, en fin, una parte determinante —a muchos niveles— de nosotros: de la ignorancia, de la deformación cultural, de la insolidaridad...

Cualquier prejuicio culturalista eliminaría en parte la capacidad revulsiva de esta obra maestra que hay que ver directamente, ya que no quiere sino incidir en la intimidad de cada cual, ofreciendo, en primer lugar, la de quienes la realizan: no sólo la de Bergman, sino también la de esas espléndidas mujeres, Ingrid Thulin, fundamentalmente, que da una lección de lo que significa comunicarse limpia, absolutamente, dando de sí misma lo que las actrices "modernas" ocultan