

dicional hindú, el Gitalankhara», explica Luis de Pablo) es una obra para orquesta de sesenta intérpretes, estructurada sobre el motete de Tomás Luis de Victoria *Veni, sponsa Christi*. En ella se halla otra de las preocupaciones de la música moderna: apertura a otras culturas y artes para realizar una labor de síntesis y de diálogo con la mayor cantidad posible de elementos. ■ RAMON CHAO.



CINE

«La prima Angélica», el mejor Saura

En la trayectoria de Carlos Saura se estaba imponiendo una renovación de su óptica crítica. Si bien en todas sus películas él nos hablaba de cuanto veía, de sus vivencias, de las contradicciones y frustraciones de una parte de la sociedad española (a la que él pertenece), de la significación política de unas posturas o unas reacciones que en primera instancia podrían considerarse sólo como individuales si, en fin, Saura estaba haciendo una crónica viva de esta España de posguerra que ha evolucionado en su apariencia, pero que aún conserva con firmeza los elementos que pretende eludir, si Saura marcaba las contradicciones de un país (o de una parte de ese país) perenne en sus obsesiones, podía echarse de menos en sus películas una carga autobiográfica o íntima que no fuera solamente el origen remoto de la crónica que nos daba, sino un hilo conductor colocado en primer plano. Es decir, aun aceptando plenamente el cine de Saura (con unas películas más acertadas

que otras), podía hablarse siempre de frialdad o distancia con respecto a lo que se contaba, como si Saura se desprendiera de sus historias y él, íntimamente, se mantuviera al margen. «La prima Angélica», su última película, supone, en la carrera cinematográfica de Carlos Saura, este paso decisivo y fundamental. Aquí son los propios recuerdos del realizador los que se nos cuentan (y si no lo son con exactitud, bien podrían serlo; tienen al menos la posibilidad de no estar fuera de él). Y a partir de esos recuerdos, que son más vivencias reencuadradas, no olvidadas en el transcurso de su vida, Saura se amplía para contarnos qué elementos de la España nacional de 1936 siguen vivos en la de 1974, cómo un niño de aquellos años puede entender hoy la España que vive, cómo superando la apariencia se puede llegar a encontrar en el pasado un espejo del presente. Los aciertos de «La prima Angélica» en lo referente a no dividir el personaje central en dos actores diferentes, uno de niño y otro de adulto; la representación de los errores en el recuerdo (en los personajes interpreta dos

por Fernando Delgado); acabar la película en lo que se supone que es un recuerdo, pero que podría ser también una continuación del presente, la construcción dramática, que puede hacer confundir en algún momento al espectador, que a primera vista no podrá reconocer la época de la escena que está viendo; estos aciertos son una clave fundamental de la película. Porque en ellos, Saura retrata su propia intimidad, el terror de su infancia que puede ser también el de su madurez.

En «La prima Angélica» estamos todos. En el primer amor clandestino, en el pánico producido por aquellas clases de religión, en los rostros amenazadores de los familiares que poco o nada entienden de la visión atónita de un niño en el miedo impuesto por un entorno que conduce a la soledad. Soledad continuada en el personaje adulto, que, cuando sale de su pequeño feudo —el de los libros—, vuelve a encontrarse con una época que permanece: los muebles sólo han sido cubiertos con plástico y conservados con alcafor, pero siguen siendo los mismos, y quien antes era el autoritarismo y la venganza, ahora es

el hombre de la siesta y el chalet, de la especulación y el analfabetismo. Las tías han envejecido o han muerto, pero «todo sigue igual». Y la vuelta al pasado que el personaje de «La prima Angélica» se propone, no es sino un encuentro con su presente.

Saura no nos habla en términos abstractos, sino que describe gráficamente el miedo y el estupor como constante histórica. Luis es un hombre sensible y pasivo, al que han ido conformando entre todos. Inteligentemente, Saura no cuenta demasiadas cosas de su momento actual, pero no es difícil imaginarlas. Su conformación psicológica en la infancia lo hace inteligible, pero, más aún, se nos abre el camino a entendernos nosotros mismos y entender, naturalmente, al propio Saura.

Pero «La prima Angélica» no es sólo una revisión sentimental o privada. Este es el camino por el que Saura llega a plasmar su objetivación de nuestra sociedad. Entender una situación en función de su pasado reciente y de la permanencia de lo que, por ser pasado, se considera alegremente superado o muerto. A través del carácter de unos personajes se nos están desvelando constantes históricas, cuya significación política es obvia. El padre republicano, la monja martirizada, la escena del 18 de julio, la luz tétrica de la clase, la escena de la confesión, la Semana Santa, el castigo final y, sobre todo, los ojos temerosos de López Vázquez, la expresión del rostro del último momento de Lina Canalejas —abuela, el accidente de Fernando Delgado—, padre, el cura moderno y el cura amenazador... el mundo, en suma, que retrata nuestra deformación íntima y que retrata nuestra época. «La prima Angélica» es un paso decisivo en la carrera de Carlos Saura, pero, sobre todo, una inteligente y estremecedora película. Sin duda, la mejor del autor. ■ DIEGO GALAN.

La violencia y la ingenuidad

El cine de Eloy de la Iglesia (sus películas más representativas son «Algo amargo en la boca», «El techo de cristal», «La semana del asesino» y «Una gota de sangre para morir amando») ha venido a inscribirse en la moda del terror español, pero dándole un nuevo giro. En su caso, no se trata tanto de una postura mimética como de un impulso propio en el que el autor mismo se refleja con claridad. Partiendo de una evidente ingenuidad (que da cierto frescor a sus películas, pero que, naturalmente, le impide alcanzar grados de madurez y de profundidad), De la Iglesia propone una serie de historias que podrían remitirse a una visión tremendista y populachera de nuestro país, como puede ser quizá la representada por la publicación «El Caso». A este afán sangriento y de búsqueda de la violencia, Eloy de la Iglesia añade un conato de erotismo heterodoxo y, en su versión, no exento de morbo. Se pretende así, gracias a la combinación violencia-erotismo-morbo, llegar a calar en algunas de las constantes celtibéricas más tradicionales. Sin embargo, el tributo a la moda antes señalado y la ingenuidad, también mencionada más arriba, limitan las películas de De la Iglesia a productos menores, aunque en ocasiones, simpáticos. Este último factor viene condicionado además por la carga humorística del autor, que no duda en evitar un tono grandilocuente o pretencioso en su narrativa (aunque quizá tenga esto su excepción en «Una gota de sangre para morir amando»).

Se ha estrenado ahora en Madrid, con varios años de retraso, con más de cincuenta variaciones de censura y con una escena impuesta por la misma y no prevista en el guión (escena que gira notablemente el sentido último de la película), su película más lograda y

seguramente más representativa, «La semana del asesino». Aquí se dan cita todas las obsesiones de Eloy de la Iglesia: la necesidad de recurrir a una respuesta violenta ante el entorno, la represión del erotismo, el «voyeurismo» como forma de relación, la sangre como desahogo vital y un humor abstracto que en ocasiones se concreta sobre la propia obra y que en otras es, como el resto de los elementos citados, disparos al aire. Este mundo personal no está desvinculado de forma absoluta de la realidad española, como se pretende en ocasiones, sino que el lenguaje y las claves de De la Iglesia son bastante insólitos en nuestro panorama cinematográfico; de hecho, no es usual encontrar en nuestros cineastas expositores desahogados de sus propias represiones y de su propio mundo. Generalmente, y para desgracia nuestra, el cine español adquiere antes carta de prudencia y oficialidad, sea en la línea que sea, que la de testimonio íntimo.

Sin embargo, el cine de Eloy de la Iglesia (y «La semana del asesino», entre sus películas) peca también de algo que agota rápidamente las posibilidades que el planteamiento teórico de sus presupuestos podría alcanzar. Se trata de un cierto narcisismo y de un juego de «enfant terrible» (clave fundamental de esa ingenuidad de la que hablamos), que llega a limitar su obra a un simple juego privado. «La semana del asesino» puede acabar reflejando parte de la realidad española en la medida en que De la Iglesia es también un producto de ella, pero el autor no se plantea seriamente una objetivación de sus impulsos, que, sin duda, enriquecería su propia intimidad. Satisfecho con la improvisación y la inspiración del momento, De la Iglesia acierta intuitivamente en algunos resultados, pero no alcanza un rigor mínimo, que haría más legítima su postura.

«La semana del asesino» es, a pesar de todo ello y a mi juicio, un título curioso y con interés, que merecería mejor suerte que la que la censura y la distribución le han dispensado. El lector interesado en un cine infrecuente debería conocerla, y si en algo puede ayudarle a conocer la personalidad de Eloy de la Iglesia, le recordamos la entrevista que en el número 573 de TRIUNFO mantuvimos con él. ■ D. G.

El éxito de una película tramposa

«Un gran film "popular" que respeta a su público... Locamente divertidos», dice «Le Nouvel Observateur». «La fantasía y la diversión dominan aquí sobre la violencia. Dos prodigiosos actores: Paul Newman y Robert Redford. Un film de evasión muy seductor», asegura «Le Monde». En la prensa madrileña, incluso entre los críticos procedentes de revistas especializadas, hallamos el mismo entusiasmo: De «obra acabada y prácticamente redonda» se la califica en «Informaciones de las Artes y las Letras», mientras que en «Nuevo Diario» puede leerse que «el film se sigue con agrado, con una sonrisa en los labios, la carcajada comenta alguna fuerte situación jocosa y la intriga siempre está presente, con añadidos de suspense y ciertos toques de ambientación muy finos... Ambientes y personajes tienen relieve y la acción trepada». El consenso parece unánime, no sólo siete Oscar sino más que se inventaran no serían suficientes para premiar las virtudes de «El golpe» («The sting»), ejemplo de «obras que al mismo tiempo sean capaces de recibir el sufragio del público y de la crítica, tan necesarios —así, de consuno— para la supervivencia del cine». Tímidamente, con temor a que le llamen aguafiestas, uno se levanta del asiento, pide la palabra muy respetuosamente y se atreve a discrepar. Discrepan-

cia de la que, hasta ahora y que yo sepa, sólo participan los compañeros de la «Cartelera Turia» valenciana. Veamos las razones de ir contra corriente:

Creo que, en primer término, «El golpe» manifiesta una determinada concepción del cine que podríamos denominar como «cerrada en sí misma». Es decir, se trata de una película que se nos propone como simple objeto a consumir durante dos horas, sin ninguna voluntad de cumplir otro papel que el de producto manufacturado. Se dirá que este es el objetivo de todo el «cine de evasión», pero, entonces, ¿por qué tal entusiasmo ante esta obra concreta? ¿O es que la crítica ya debe conformarse con los planteamientos puramente comerciales, y no exigir que el cine cumpla sus verdaderas responsabilidades? Cuando hablo de «film cerrado en sí mismo», me refiero a que no remite a nada ni a nadie, que se configura como «gadget» inútil cuya existencia no alcanza un mínimo valor significativo. «El golpe» es una película más entre los centenares que se exhiben en las pantallas de todo el mundo. El resto me parece consecuencia de un amplísimo lanzamiento publicitario —dentro del que los Oscar alcanzan su único y verdadero sentido—, de un regreso al «star system» más desafortunado que se basa en la «simpatía», «atractivo» y «dinamismo» de dos intérpretes masculinos, y de esa habilidad en la concepción y dominio del «marketing» que siempre ha caracterizado a Hollywood.

Junto a esa mediocridad, «The sting» no presenta otras cartas creenciales —y entramos en un segundo nivel de análisis— que su carácter tramposo, como si se hubieran aplicado a su estructura y elaboración los mismos métodos que emplean los dos timadores protagonistas. Es muy fácil hacer una película así, a base de escamotear cartas al espectador para luego sorprenderle cada vez que nos interese. Si

todo puede ser mentira, si lo que en un momento se nos da como cierto ya no lo es unos minutos después por arte de birlibirloque, podemos jugar con el público cuando, cuanto y hasta donde nos venga en gana. Lo válido sería mantener su atención sin engañarle, sin tiro-



«El golpe» («The sting», 1973), de George Roy Hill.

near a los personajes como si fuesen marionetas de doble y triple cara, siempre intercambiables. Tras un comienzo prometedor, vivo, en el que parece que se nos va a ofrecer una típica historia picaresca, centrándose en unos delincuentes menores para contraponerlos a los grandes «gangs» criminales y mostrarlos como lógicos productos de una sociedad en plena depresión económica, toda la prolija preparación, desarrollo y resultado del gran tiempo que se nos cuenta sufre un continuo atasco que sólo una pirueta en el aire, una sorpresa tramposa o una «gracia» de los protagonistas, ocultan cara al público. En un determinado momento incluso, «El golpe» se halla a punto de tomar matices propios de Mankiewicz, con unos personajes que crean teatralmente una ficción para dominar y explotar a su antagonista. Pero la ilusión se desvanece pronto; están sólo un «juego ingenioso» de guionista lo que tenemos ante los ojos, seguido por la mecánica de un director que acepta la deshonestidad dramática de la secuencia de la partida de póker en el tren o de la que pone fin a

la película, por citar sólo dos ejemplos.

Para George Roy Hill (Minneapolis, 1922, ocho largometrajes) tampoco ha sido difícil. Apartándose de las infulas trascendentes y parabólicas de su anterior film —«Slaughterhouse-five», basada en la conocida novela de Kurt Vonne-

tablillo de Don Cristóbal», era el repliegue obligado después de ver censurados varios textos... Un viaje a América Latina, éxito artístico y disgregación del grupo, y ahora, otra vez en Madrid. Exactamente en el Monumental, un local importante, tras cuya disponibilidad se adivina claramente que Tábano ganó prestigio al margen de los criterios de nuestros censores.

El estilo es el de siempre, el que define la personalidad del grupo dentro de la historia del teatro español contemporáneo. A la sesudez, a la retórica, al tono falsamente respetable de la mayor parte de nuestro teatro, se opone una voluntad de fiesta y de transgresión. Ciertos elementos de los géneros ínfimos se recuperan como lenguaje crítico. En principio, la parodia sería el tono dominante; sólo que Tábano juega con varios planos, pues, por ejemplo, al parodiar la revista, no es precisamente de la revista de lo que se burla, sino de toda una ideología pequeñoburguesa que se expresa en tales géneros con ingenua nitidez.



Tábano, otra vez

Lo primero, antes de meterse en más disquisiciones, que uno siente es la necesidad de celebrar que Tábano, uno de nuestros grupos teatrales de mayor entidad, siga vivo, fuerte, con el mismo ánimo de siempre. Como grupo profesionalizado se ha planteado hasta la fecha cuatro espectáculos: uno, «Castañuela 70», fue prohibido a las pocas semanas del estreno; el segundo, «El retablo del flautista», no pasó de la primera noche; el tercero, «El re-

teria de trabajo. A veces, en efecto, lo es. Aunque en otros casos se descubra claramente que Tábano tenía en la cabeza el espectáculo antes que las palabras del grupo francés. Es probable que esta reserva pierda sentido a medida que se sucedan las representaciones y los actores de Tábano remodelen el texto en función de sus necesidades y las del público español. Como está ahora, surge a veces cierta tirantez entre la euforia del grupo, la atmósfera creada para las grandes rebeliones y un texto, a menudo menor y de escasa relevancia. Es decir, que la puesta en escena sería orgánica a partir de sus presupuestos. Esos espectaculares, pero no siempre a partir de las posibilidades concretas del texto.

Supongo que, tomando en consideración este punto, podrían escribirse bastantes cosas acerca de la levedad textual de «Los últimos días de Robinson Crusoe» y los desequilibrios que impone. Pero quizá sería un error metodológico. Porque quien vaya al Monumental con el espíritu abierto, liberado de una concepción académica y literaria del teatro, descubrirá cosas muy notables en el comportamiento del público, en la relación activa entre el espectáculo y una buena parte de los espectadores. Y se preguntará, con razón, si más que de estreno no debe hablarse de una fase creativa, en la que actores y espectadores han de ir construyendo los términos del espectáculo. En los trajes, en la música, en la determinación del espacio escénico, en la mayor parte de los actores, el trabajo acusa potencia e imaginación. Habrá que volver de nuevo al teatro, pasado algún tiempo, para saber hasta dónde esa capacidad ha dominado e inventado las palabras, los gestos y las claves de la comunicación. La investigación es arriesgada. Y, sea cual sea su resultado final, digna de Tábano. ■ JOSE MONLEON.