

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.