

sido siempre una confusa historia de amor, odio e incompreensión. Hace cuatro años, parecía que Lou y Velvet Underground habían pasado definitivamente de la oscuridad al olvido, condenados por ir en contra de la corriente en unos días que sólo se valoraba el exhibicionismo técnico y la facilidad para reducir la realidad a «slogans» masticables. Hoy, Reed tiene un puesto —modesto— en las listas de ventas, y su nombre se menciona en tonos reverentes, pero la confusión continúa. Ahí están los miles de aficionados que nunca se han preguntado qué porcentaje de autobiografía hay en sus personajes y que acuden a sus conciertos con la secreta esperanza de contemplar al príncipe de la oscuridad travestido, con una jeringuilla en el brazo o al menos lo suficientemente borracho e incoherente para causar compasión. Extraño negocio el de ese periodista que vende decadencia al gran público.

La popularidad actual del guitarrista de Brooklyn es la razón de la reedición de sus grabaciones con Velvet Underground, banda maldita por excelencia, cuya leyenda se ve reforzada en España por el hecho de que ninguno de sus discos fueran lanzados aquí, a excepción de algunos temas sueltos en aquel inefable doble titulado «Underground». Ahora, Polydor edita una antología, llamada «Lou Reed & The Velvet Underground», pero no hay mucho para regocijarse. No voy a hablar del acierto de la selección (temas sacados de dos de los tres LPs de V. U. para M-G-M) o de la inexplicable ausencia de notas e información discográfica, sino de la mutilación de que ha sido objeto la versión española del LP: tres de las piezas básicas de los Velvet han desaparecido, y en su lugar sólo se ha colocado «That's the story of my life», una canción menor tomada del tercer álbum.

Para los futuros his-

toriadores de las hazañas de la censura discográfica, estos son los temas eliminados: «Lady Godiva's operation» es una historia de terror con inquietantes efectos sonoros. Pero es una experiencia casi anodina comparada con el horror de «Heroin», un descenso al infierno disfrazado de paraíso del adicto dominado por el descarnado sonido de la viola de John Cale. Reed deja claro que la búsqueda del éxtasis oculta la necesidad de evadirse del mundo exterior y de anularse como persona. El tercer tema ausente es también un episodio de la subcultura de la droga: «Waiting for the man» describe la dependencia entre el adicto y su explotador, el «pusher». El ritmo obsesivo complementa los versos de Reed, especialmente penetrantes cuando describe la paranoia del patético personaje («Hey, chico blanco, ¿qué haces por estos barrios?/Hey, chico blanco, ¿estás persiguiendo a nuestras mujeres?/Oh, perdóneme, señor, nada más lejos de mi pensamiento./Estoy simplemente esperando a un amigo muy, muy querido./Estoy esperando a mi hombre»).

En su forma original, «Lou Reed & The Velvet Underground» es una útil introducción a la primera época de Reed; en la versión española, olvidado.

De mayor interés para los seguidores de la saga de Reed es la aparición de la primera monografía dedicada a su obra, titulada «Lou Reed & The Velvet». Su autor es Nigel Trevana, un joven inglés que ha editado por su cuenta un cuaderno de cuarenta páginas, bien diseñado y repleto de ilustraciones. Aparte de incluir abundante información sobre las peripecias de Reed, Trevana analiza con lucidez sus siete primeros álbumes, su personalidad y una de sus actuaciones. La vertiente literaria del guitarrista está presente con una selección de sus poesías y el texto completo de «The gift».

Reed se halla en un momento decisivo de su

carrera: «Berlin», probablemente su obra maestra, ha tenido ventas decepcionantes. Es un hombre que se mueve a mayor velocidad que su público, que no puede entender el cambio de «Transformer», con su sofisticada construcción musical y aparente superficialidad, a «Berlin», donde el único desenlace posible es la muerte. El libro de N. Trevana —que se puede conseguir enviando media libra a su dirección (190 Redland Road, Bristol 6, Inglaterra)— es un valiente intento de despejar los misterios que rodean a Reed, y merece ser leído. ■ **DIEGO A. MANRIQUE.**

MUSICA

El Festival de Royan

Royan. La ausencia en el festival de música contemporánea de Royan de los tres grandes compositores posweberianos, Stockhausen, Luigi Nono y Pierre Boulez, indica el desecho de la nueva generación de compositores de liberarse de la tutela a que estaban sometidos. No es que los «jóvenes turcos» de la música nieguen el valor de esos tres compositores, pero, por razones diversas, consideran que han dejado de influir en el proceso creativo: Stockhausen, extraviado en un nebuloso misticismo; Nono, siguiendo unas experiencias que el sistema burgués tiene poco interés en difundir, y Pierre Boulez —el más clásico de los modernos—, apartado de la composición, dedicando sus energías a la dirección de orquesta y a la organización del muy oficial y pompidoliano Centro Beaubourg.

Los compositores presentes en Royan, cuya

edad media es de treinta años, consumaron también la muerte del padre Anton Webern, rompiendo las barreras que señalan los límites del serialismo. Reclamaron —y se tomaron— una libertad total: retorno a un cierto romanticismo, búsquedas sonoras con grandes orquestas, tímida aparición de la melodía y franca de la partitura. Las obras aleatorias, que dejan un gran margen a la intuición de los intérpretes, estuvieron ausentes del festival. Muerte del padre, pero búsqueda de padrinos. El festival, colocado bajo la presidencia del polifacético y



Charles Ives.

omnipresente Sylvano Bussotti, rindió homenaje a dos compositores que hubieran cumplido un siglo este año: Arnold Schönberg y Charles Ives.

Schönberg es conocido y justamente apreciado. No así Charles Ives, y este homenaje fue a la vez un descubrimiento para muchos.

Un personaje curioso, Charles Ives. Autodidacta o casi. Su padre, Georges Ives, era director de la banda municipal de Danbury, en los Estados Unidos. Experimentaba la mayor emoción estética dividiendo en cuatro grupos a la banda y haciéndolos salir de los cuatro puntos cardinales de la ciudad, interpretando cuatro partituras distintas. El, subido al campanario de la Plaza Mayor, con su hijo Charles, gozaba de las armonías inesperadas al chocar los cuatro grupos en la plaza. Sus audacias le llevaron, en el siglo pasado, a afinar el piano de su casa en cuartos de tono, acompañando con él a la coral local; una coral que

interpretaba cada voz en un tono diferente.

Ese era el mundo sonoro de Charles Ives. No es extraño que en su obra se encuentren elementos que otros descubrirán tras mil búsquedas. Toda su obra la terminó, prácticamente, en 1916, en un aislamiento total. Más tarde, en un viaje a Europa, oyó por primera vez «El pájaro de fuego», en 1921, y, naturalmente, quedó muy decepcionado. Le parecía muy clásico.

Por su adelanto sobre su época, Charles Ives vivió largos años sin oír sus obras: las orquestas y los solistas se ne-



Sylvano Bussotti.

gaban a estudiar las dificultades aparentemente invencibles que se consideraban, por otra parte, como ilógicas e incoherentes. El compositor dejó la música para los domingos, y, siguiendo su otra vertiente, de idealismo humanitario, fundó una compañía de seguros, la Ives & Mirick, que pronto se convirtió en la primera de los EE. UU. y que todavía existe hoy.

Cuando le recomendaban que compusiese una música más fácil, Charles Ives contestaba: «No puedo, pues oigo otras cosas». En este homenaje de Royan, y a través de las obras que se escucharon de él, se comprueba que lo había intuido todo: la politonalidad, la atonalidad, la técnica del «collage», con la incorporación de elementos folklóricos, himnos y cantos religiosos; la música aleatoria e incluso, por la introducción de ruidos, la música concreta.

Las «vedettes» del festival —porque «vedettes» hubo, como en toda

reunión de este género— fueron Sylvano Bussotti y Luis de Pablo, que se perfilan como las figuras de la nueva generación.

El primero se presta muy bien a este papel de «vedette». Hombre provocador y discutido, es uno de los creadores más polifacéticos del momento: compositor ante todo, pero también grafista, director de cine y teatro, decorador, maquetista y cosas que olvido. Es un príncipe del renacimiento italiano (nació en Florencia) perdido en nuestro siglo. Defensor del esteticismo y del hedonismo como fuerzas de pro-



Luis de Pablo.

greso, provoca animosidades radicales, atizadas por su carácter egocéntrico hasta la agresividad. Todo ello explicable, como me pareció comprobar, por una disimulada timidez.

Digamos que Bussotti salió muy bien parado de esta prueba de sangre que supone la audición durante horas de la obra de un compositor y del encadenamiento de conferencias y análisis de su música.

Luis de Pablo, en cambio, no tiene nada de exhibicionista, pero en el programa figuraban tres creaciones mundiales suyas. Una de ellas, «Affettuoso», para piano, quedará para ser estrenada en Lisboa.

En cambio, sus otras dos obras, «Very Gentle» y «Elephants Ivres III y IV», reúnen todas esas tendencias de la nueva música de que hablaba antes. «Elephants Ivres» (el título en francés no lo conservo por pedantería, sino porque es una cita de la versión francesa de Daniélou del libro clásico de la música tra-

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 recontradas, 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.