

VICENTE ARANDA

No es raro que Vicente Aranda empezara su carrera cinematográfica en el terreno de una cierta vanguardia. De hecho, sus incursiones en la llamada Escuela de Barcelona de los años sesenta acabaron marcando decisivamente su filmografía posterior. Siempre hay en sus películas, en todas ellas, algo extraño, algo que las distancia de la narrativa clásica, por mucho que parezcan ceñirse a ella. Y, en este sentido, no es tan distinta *Fata Morgana* (1965) de *Celos* (1999). Para Aranda, la realidad es algo que se puede filmar pero no captar, y se diría que en sus entresijos siempre reside algo parecido a lo siniestro, al horror de la vida cotidiana. De ahí que su visión de las relaciones amorosas y sexuales suela ofrecer ese componente a la vez brutalmente naturalista, pero también alucinado, tan explícito como investido de un puritanismo malsano, avieso, oblicuo. En sus películas de plenitud, en *Amantes* (1991) o *Intruso* (1993), ese estilo adquiere manifestaciones formales de gran complejidad, como si a la vez estuviera explicando una historia y destripando las raíces ideológicas de ese mismo relato: en sus mejores momentos, el cine de Aranda es una especie de mecanismo aparentemente preciso y exacto que va estallando poco a poco, en cada plano, en cada gesto.

¿De dónde procede, si no, esa relación tan particular que mantiene con los géneros? En sus películas más esquinadas de los años setenta, de *Clara es el precio* (1975) a *Cambio de sexo* (1977), la imaginería popular se mezcla con una voluntad siempre distanciada, como si contemplara el material de derribo que tiene entre manos desde una perspectiva disimuladamente intelectualizada. En sus adaptaciones literarias de los ochenta, de *La muchacha de las bragas de oro* (1980) a *Si te dicen que caí* (1989), pasando por *Fanny Pelopaja* (1984) o *Tiempo de silencio* (1986), la literalidad se mezcla con una puesta en escena tan estricta, con un sentido tan estoico de la disciplina formal, que lo acaba alejando definitivamente de lo que hacían algunos de sus colegas españoles en el mismo terreno. Dos películas, en este sentido, definen a la perfección, en extremos opuestos, su enigmático estilo. *La novia ensangrentada* (1972) es su máximo logro en ese exceso del género, en ese desbordamiento de los instintos y las pasiones. *La mirada del otro* (1998), en cambio, una de sus mejores películas, lo reduce todo a una especie de minimalismo del espanto y la atrocidad. En la distancia que separa una de otra, en fin, se mueve lo mejor de su filmografía y se instaura una de las miradas más singulares del cine español del siglo XX: para Vicente Aranda, filmar no significaba crear belleza, sino dejar al descubierto la mentira de ese mito, la naturaleza del cine como arte a veces perverso y cruel.

Carlos Losilla, "Vicente Aranda. La vanguardia popular", *Caimán* n°39, Junio 2015.