

cosa, creo. Todo pintor —toda pintura— se cimenta en unas realidades, de las cuales siempre es testimonio. La de Gastón, ahora, no es otra que la realidad de Chile. No puede ser otra... ¿Y cómo podría ser otra? Es cierto que Gastón vive en España desde años antes del "trancazo"

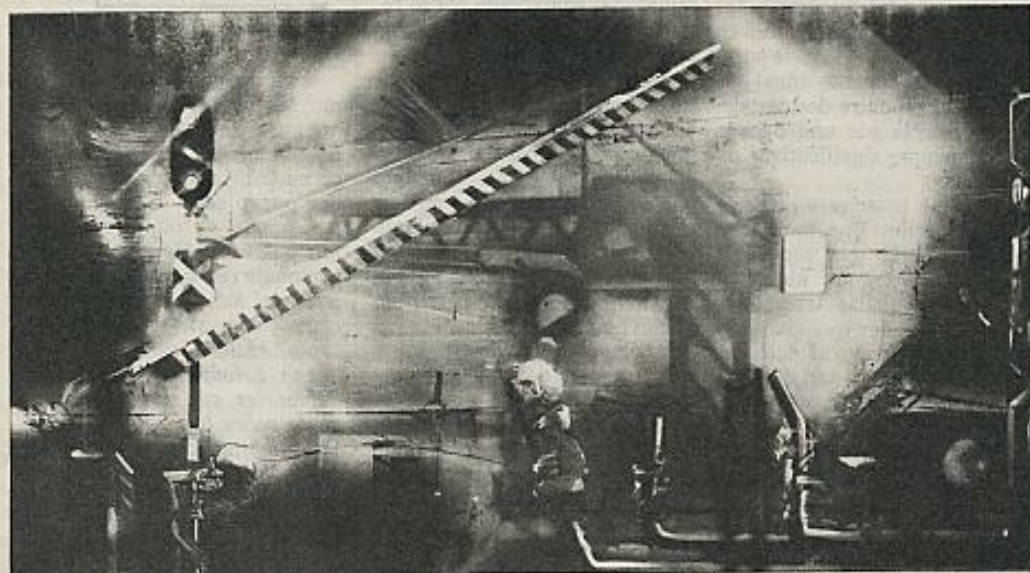
Es claro que a él le sale a relucir la ira, la cólera y la mala uva. Lo suyo actual no es, claro, ni una nueva "Araucana" ni un "Canto épico a las glorias de Chile", pues está en contra. En contra de los que transformaron a Chile, que era un país lleno de pobreza y de inteligencia, en un

Aquel país estaba "rodeado de agua combatiente y nieve combatida"...; estaba poblado por uno de los pueblos más inteligentes que se pudieran imaginar; estaba... Pero vinieron los salvadores y acabaron con todo. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

en la medida en que nos ayude a profundizar en la dimensión elegida por la película, en la línea creativa por la que ha optado. Pero nunca deberá ir más allá de este carácter instrumental, ya que, en caso contrario, lo que ha de ser un elemento de análisis lo convertiríamos en obstáculo para el mismo en aras de una fidelidad que prejuzga la subordinación del cine respecto a la literatura.

Partiendo de esta base, la mejor manera de aproximarse a "Pascual Duarte" será incidir en aquellos pivotes en que se sustenta el citado trabajo de recreación y comprobar cómo se muestran capaces de proporcionarle al film su autonomía. En primer término, es a una cuestión de estilo y de estructura a lo que habremos de referirnos, toda vez que sobresale de cualquier otra consideración en torno a la película. Cara al relato de esta "pasión y muerte de Pascual Duarte", Ricardo Franco emplea un estilo distanciado, "frío", cuya sequedad tiende a evitar lo que de tremendista y melodramático hay en la propia textura de la trama argumental. Salvo en algún momento que cabe calificar de complaciente (la matanza de la mula, por ejemplo), todo el film se mantiene en una dimensión estilística que sorprende por su antinaturalismo, por su rechazo de un realismo inmediato o exacerbado, precisamente en una historia que propendía con fuerza a ello. Emparentándose con una línea cinematográfica en la que no son extraños los nombres de Herzog y Bresson, y rompiendo con su anterior inclinación ("El desastre de Annual", el corto "Gospel") hacia la "estética de la subnormalidad", Franco propone una distinta manera de contemplar las andanzas de un personaje en cuya configuración anula cualquier rastro de psicologismo e, incluso, de énfasis sociologista.

Ello se podría convertir en una mera pirueta estilística si no se hallara en correspondencia con una estructura narrativa que obligue a tal elección. Pero es que en "Pascual Duarte" sí existe esa necesidad, una vez que dicha estructura se caracteriza primordialmente por un continuo proceso de objetivación de lo que en un principio era un material subjetivado. En otras palabras: Cela estructuró su novela como la confesión autobio-



Gastón Orellana: Una pintura ajustada al concepto brechtiano del arte "épico".

chileno (me niego a llamarle "revolución" al secuestro del país por esa gente). Y, naturalmente, siendo chileno, como todo bien nacido, tiene que estar siempre tenso por lo que pasa allí.

No quiero entrar ahora ni en una apología, ni en un análisis, ni en nada referido a la figuración de esos cuadros. Diré brevemente que son cuadros referidos a la realidad chilena actual —aunque Gastón no lo diga de manera expresa—. Y, claro está, si están referidos a la realidad chilena de hoy, se refieren a la tortura sistemática, a la organización científica de la barbarie policial, al exterminio campo-concentracionario, al predominio también científico de la barbarie organizada sobre la inteligencia... Empieza la serie con un cuadro inmenso titulado "Los funerales de Pablo", los de Neruda —ya exaltado por mí en otra ocasión—, donde aparece el cadáver del gran hombre-bandera de nuestra lengua entre dos siniestros personajes-máquinas de matar-poner orden... Pero no: no se trata ahora de comentar la figuración del último Orellana...

Yo lo que sí creo es que ese último Gastón Orellana se ajusta fielmente —sin deliberación y sin percatarse de ello— al concepto brechtiano de un arte "épico".

país lleno del terrorismo científico del poder...

Gastón, en esa pintura épica, algunas veces es como si quisiera olvidar que es un pintor para no acordarse más que del hecho de que es un acusador. Y para eso, para esa serie —yo creo—, pinta rápidamente, con esa rapidez febril que precipita la cólera y la mala uva. Ciertas peculiaridades de la pintura de Gastón se complementan bien con la febrilidad que esa pintura "épica" promueve. Ahí, en esa serie chilena, Gastón olvida, por ejemplo, el grueso de color —esa voluptuosidad del procedimiento a la que los pintores se entregan con frecuencia—, y aparece una iconografía delgada pero llena de intensidad. Y tampoco cuida —lo menosprecia— los esplendores del color. Lo cual, dado su ideario de la pintura, podría no ser singular de esta serie... Pero hay algo que, si no descuida, queda en toda esa obra perfectamente oculto: Me refiero a las líneas maestras fronterizas de esa misma figuración, al dibujo. Es como si disfrazara a su figuración con la misma figuración, pues ese mismo "dibujo" es, como si dijéramos, el esqueleto de su argumento. Porque Orellana es un pintor para el cual ese esqueleto dibujístico es primordial...

Ahora que me acuerdo...



"Pascual Duarte": Una infinita frustración

Como tantas otras veces, el mayor "enemigo" de "Pascual Duarte" me temo que va a ser la propia novela en que se basa. El que Ricardo Franco haya sido fiel o no a Cela, el que la película recoja o no las incidencias contenidas en el libro, creo que se convertirá en el punto central de una polémica que debería ocurrir por muy otros caminos. Porque —esta vez sí— el film posee una entidad particular, unas características propias, que le alejan de la simple adaptación de un texto preexistente para situarlo en la órbita de una verdadera recreación a partir de él. La comparación con la obra de Cela sólo será —por tanto— útil

gráfica y exculpatoria que Pascual Duarte escribe en la cárcel poco antes de ser ajusticiado. Era, pues, un relato tratado subjetivamente lo que el autor de "La colmena" ponía en manos del lector. Sin embargo, en vez de conservar ese carácter, Franco ha extraído determinados hechos de tal confesión (para reproducirlos, sintetizarlos o completarlos, esa es otra cuestión), situándose ante ellos como un narrador no implicado subjetivamente con el fin de que lleguen al espectador lo más objetivos que sea posible. A ello corresponde —porque, en caso contrario, surgiría una contradicción insalvable— ese estilo que tiende a la distanciamiento, esa "lejanía" con que la historia viene tratada. A veces excesivamente, como si el realizador fuese prisionero de su propio método, cuya rigidez le hace forzar algunas situaciones, sobre todo en las escenas de interiores, donde el tenebrismo elegido para la iluminación aparece como algo demasiado impuesto "a priori" en beneficio del sistema estilístico global, lo mismo que cabría decir de ciertos diálogos cuya artificiosidad (y ello afecta especialmente a Paca Ojea en su interpretación de la madre) va más allá de lo que dicho sistema exigía.

Mediante esta labor en el plano estilístico y estructural, Franco lucha por obtener una narración objetivada que aparte del espectador esa "impresión de realidad" que le introduciría emotivamente en el film a costa de su percepción crítica. Porque, en último término, el objetivo hacia el que confluye todo este planteamiento de "Pascual Duarte" es —en mi opinión— la búsqueda de una postura reflexiva y crítica por parte del público, el intento de que ante la película no se produzca una catarsis emocional, sino un análisis lúcido. En este sentido, se hu-ye asimismo de una concatenación mecánica de hechos, que casi nunca son presentados como productos del juego causa/efecto, sino que vienen motivados por todo un conjunto de factores que en ocasiones no son siquiera explícitos y que el espectador debe rastrear en la globalidad del film, con el riesgo de que algún acto quede insuficientemente justificado a sus ojos, como sucede en el asesinato de la madre.



José Luis Gómez: Un excelente intérprete para "Pascual Duarte", de Ricardo Franco.

Hablábamos de una voluntad de provocar la crítica y la reflexión en el público, pero, ¿sobre qué?, ¿cuál es la situación, realidad o personaje hacia los que se quiere conducir tal postura? Entramos en el segundo pivote que ha sustentado el trabajo creativo, y que afecta especialmente (aunque el anterior también lo hacía) al guión de Emilio Martínez Lázaro, Elías Querejeta y el propio Ricardo Franco: la manera en que queda descrito el personaje de Pascual Duarte y su incesante conflicto con el mundo que le rodea. En vez de ser un producto directo del subdesarrollo material, mental y cultural de su contexto sociológico, movido además por un cierto fatalismo

de tonos irónicamente dostoievskianos (como en el texto de Cela), Pascual Duarte se nos presenta en la película como el resultado de una continua frustración entre las expectativas hacia las que tiende una realidad personal e histórica y la forma brutal en que es abortada. La tensión entre el personaje y su entorno se traduce o bien en la negación de su relación erótica con la hermana, o bien en el aislamiento del primero respecto a los hechos colectivos (proclamación de la República mientras él efectúa su viaje de novios), o bien en la imposibilidad de hacer reales unas propuestas teóricas (inmediatamente después de ver a Pascual pasar en



Pascual Duarte, poco antes de ser ejecutado, en la versión cinematográfica de la obra de Camilo J. Cela.

el tren ante una "pintada" anarquista —"Tierra y libertad"—, asistimos a la respuesta que da el cacique del pueblo a las reivindicaciones campesinas), lo que el guión acentúa al adelantar el relato desde los primeros años de nuestro siglo hasta la década de los treinta y centrarlo en el protagonista, más que en su "familia".

De esta forma —y así lo han entendido espléndidamente José Luis Gómez y Luis de Pablo—, Pascual Duarte personifica una rebeldía que, motivada por un contexto irracional, se transforma en una violencia del mismo signo. Una violencia que no se explica a sí misma, que explota con fría brutalidad, porque esa misma brutalidad se le ha impuesto como norma desde una situación social que le ha impedido siempre realizar aquello que realmente deseaba. ■ FERNANDO LARA.

Eloy de la Iglesia, un cine marginal

Dentro del cine imposible en España (de aquel que no puede tener, por sus planteamientos, un desarrollo libre y completo) hay que incluir con letras de molde el de Eloy de la Iglesia. En su trayectoria (que sirve al tiempo para ir entendiendo las evoluciones íntimas del realizador), que comienza a los veinte años y que ha continuado con una importante cantidad de películas —hasta el momento nueve largometrajes—, Eloy de la Iglesia ha ido plasmando su urgente necesidad de proclamar una liberación absoluta de los instintos, una urgente entrega a lo que nuestra timorata moralidad ha marginado drásticamente de la vida de los españoles. En las películas de la Iglesia existe un recreamiento vital sobre todo lo prohibido, una invitación a desreprimir las necesidades sexuales más sofisticadas que cada uno lleve en sí mismo. Cine de "enfant terrible", como se le definió en un principio, el de Eloy de la Iglesia ha huido en todo momento de la "creación artística" para entregarse de lleno a la sinceridad de una filmografía que podríamos definir como sórdida o "cutre". La Iglesia trabaja directamente para cines de reestreno, si es que esta definición quiere decir algo; de cualquier ▶