teatro independiente aparecía con una diversidad estilística, sino para responder con madurez en esta hora, tan poco necesitada de infantilismos y euforias coyunturales, de España. ■
JOSE MONLEON.

XXX años de la Lope de Vega

No sé hasta qué punto tendría sentido ponerse a hablar de esta versión de "La vida es sueño", dirigida por José Tamayo y sometida a las que pudiéramos llamar pautas tradicionales. Tampoco veo claro que venga a cuento recapitular lo que tantas veces se ha escrito sobre la "actualización de los clásicos" y sobre los infinitos problemas que plantea el obviar una representación sustancialmente reverencial.

Sin embargo, resulta absolutamente imprescindible referirse al acontecimiento, en cuanto se conmemoran con él los treinta años de existencia de la Lope de Vega, compañía de singular interés y significación en el panorama teatral español de toda una época. Quizá, por lo demás, el fenómeno que cuenta no sea tanto la compañía —cuya existencia no ha sido continua— como el de su director, José Tamayo, cuya labor, dejando a un lado la zarzuela, se reparte entre la Lope de Vega propiamente dicha, la titular del Español y el teatro Bellas Artes. Si treinta son muchos años en la vida de las manifestaciones artísticas, aún lo son más en el proceso del teatro, singularmente sensible a los éxitos y a los fracasos, a las modas y a los olvidos. Incluso en España —donde la Historia parecí detenida durante años—, la confrontación entre dos carteleras separadas por una década arroja siempre significativas diferencias.

Conviene tener esto presente por dos razones: Una, para valorar el esfuerzo que supone la conmemoración que ahora se celebra en el Bellas Artes; otra, para comprender que las aportaciones de Tamayo al teatro español a lo largo de tan dilatada época deben ser juzgadas en función del contexto de cada momento y no desde el de nuestros días. En el marco de los repertorios concretos propuestos por las demás compañías españolas, y no, abstractamente, en el del teatro universal; en el de nuestros niveles culturales reales, y no en el nivel de una élite lectora; en el de nuestra censura, y no en el de la libertad de otros lugares; en el de nuestros Conservatorios, y no en el de actualizadas Escuelas de Arte Dramático. A José Tamayo hay que verlo como un muchacho que "consigue" la portada del "ABC" —grandísimo honor en aquellos tiempos— gracias al montaje de un auto sacramental ante la fachada de la catedral de su Granada. Salido de los grupos de aficionados, director de un Teatro de Campamentos, ex seminarista, enmarcado por la retórica "imperial" de la hora, no podía comenzar en el punto en que hoy comienzan nuestros futuros hombres de teatro. Y, sin embargo, jamás aceptó llanamente las imposiciones de la época. Las aceptó en la medida que pertenecían a su tiempo —un tiempo bien poco estimulante para la creación— y formaban parte de un pacto, sin el cual el Sistema no le hubiera permitido ser un hombre de teatro. Pero al mismo tiempo las vulneró, sobre todo a la hora de elegir el repertorio. Buero, Sastre, Martín Recuerda, Valle-Inclán, Miller, Williams, Dürrenmatt, Pirandello, Wilder, Brecht..., estuvieron en su repertorio, a menudo cuando aún no habían sido representados ante nuestro público. Los autos sacramentales y los clásicos contribuyeron a crear en él un estilo espectacular, que dominaría en toda su obra y tendría su máxima expresión entre las ruinas del teatro romano de Mérida. Las contradicciones entre este estilo y las no cumplidas exigencias de algunas obras estrenadas sería, a mi modo de ver, la expresión de un conflicto mucho antes de la cultura teatral española de la época que de Tamayo. Si éste lo catalizó, fue justamente porque no se resignó a montar las obras que correspondían al aparato ideológico dominante, viniendo así a protagonizar, por su ejemplar ambición, el choque entre el nivel teatral español de la época y ciertas obras surgidas en niveles más altos, estéticamente más rigurosos y políticamente más libres.

Con motivo de los veinticinco años de la Lope de Vega, se publicó un hermoso volumen, cuyos textos eran de un hombre tan independiente como Enrique Ruiz García, poco después trasladado a Méjico y uno de los más cualificados asesores del Presidente Luis Echevarría. El texto vale la pena leerlo por lo que tiene —y Ruiz García tiene una mentalidad política— de valoración de una propuesta, la de Tamayo, en un marco por tantas razones hostil al discurso de un teatro que no fuera rutinario. ■
JOSE MONLEON.

José Tamayo: Un estilo espectacular forjado en los autos sacramentales o los clásicos.

ARTE

A mí me gusta Gastón Orellana. Me gusta su pintura, pero me gusta también el personaje, Gastón mismo. Como yo no tengo nada de maricón, me parece que puedo decir lo que digo sin temor que se interpreten mal mis palabras. Me gusta ver ese personaje con aspecto de perdulario del Sur —del Sur español, claro—, con su pelambrera de "roto" chileno, con su morenez lejana a todas las genealogías nobiliarias, con su cultura de la gente pobre tan a flor de piel... Ya hace muchos años que le conozco, los suficientes como para que en algún momento me haya tocado levemente su biografía. Su biografía personal y la otra... El fue, por ejemplo, amigo de Neruda, al que yo no conocí, pero que era mi amigo. Los dos somos amigos de Rafael, al que "un aire de Roma andaluza le va dorando la cabeza". Y me gusta, además, porque en él hay siempre un chileno. Y eso, un chileno —y más si es una chilena— siempre es deslumbrador. ¡Qué le voy a hacer yo si quedé enamorado de aquel país!

Gastón Orellana. Galería Juana Mordó. Madrid

No quiero entrar ahora en la bella introducción-entrevista que le dedica mi amigo Paulino Posada a Gastón en su catálogo. Ni en el poema de Alvaro Font..., ni siquiera en las breves palabras del propio Gastón. Porque aunque no tratan de ello, sin que lo queramos ni ellos ni yo, iba a salir a relucir la tragedia de ese país secuestrado por los salvapatrias. Y no: porque la cólera —o la ira— es un pecado capital que no debemos autocultivarnos. ¡Cómo era aquel Chile! ¡Cómo era aquel hombre que murió defendiéndolo! En fin...

Pero, claro, si yo no quiero remover la herida de Chile, ahí está Gastón, que no pretende otra ▶

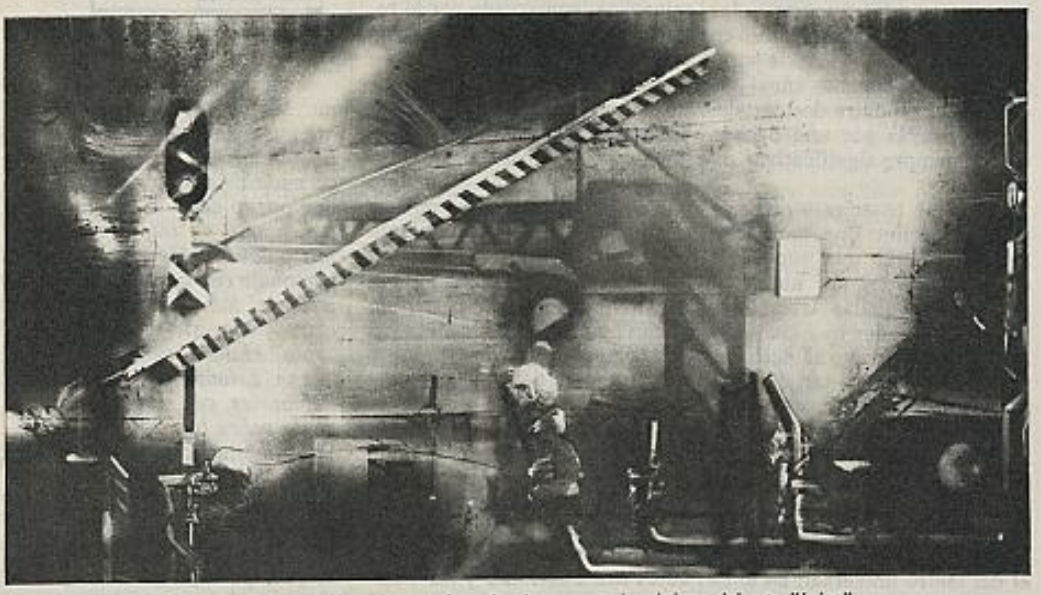
cosa, creo. Todo pintor —toda pintura— se cimenta en unas realidades, de las cuales siempre es testimonio. La de Gastón, ahora, no es otra que la realidad de Chile. No puede ser otra... ¿Y cómo podría ser otra? Es cierto que Gastón vive en España desde años antes del "trancazo" chileno (me niego a llamarle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



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

CINE

"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 discurrir 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 situarle en la órbita de una verdadera recreación a partir de él. La comparación con la obra de Cela sólo será —por tanto— útil 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 contextura 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-