

No resulta fácil encontrar acomodo a Gastón Orellana en una historia del arte que sigue aún ordenándose por tradiciones nacionales y corrientes estilísticas. Esta dificultad proviene del nomadismo que ha caracterizado su trayectoria vital y artística, unido a su personalísima resolución de la dicotomía entre abstracción y figuración; a pesar del fuerte vínculo que lo unió al contexto artístico español de los sesenta con la fundación del Grupo Hondo. Sin embargo, ausente de nuestro país desde el inicio de los ochenta, la historiografía española, ignorando la profunda transformación que ha experimentado su obra posterior, ha mantenido de él una imagen desfasada, anclada en aquel episodio de su biografía, reduciendo su nombre al de simple partícipe de nuestra nueva figuración.(1) Es obvio que la crítica española no ha hecho el esfuerzo de seguir la evolución de este artista peregrino que, no obstante, siempre se sintió, por encima de todo, español.

En efecto, Orellana, hijo de emigrantes españoles en Chile, decide abandonar este país en 1955 por consejo de Pablo Neruda, su primer mentor, que le anima a buscar sus orígenes hispánicos. El artista toma una larga ruta hacia la Península y durante tres años recorre Perú, Bolivia y Argentina, periodo en el que realiza sus primeras exposiciones, hasta que el 1 de agosto de 1958 desembarca en Barcelona. Tras una breve estancia en Madrid, se traslada a Mallorca, en cuya localidad de Galilea residirá durante dos años. En ese periodo entra ya en contacto con los círculos artísticos madrileños, conoce a los integrantes de El Paso, entablando una estrecha amistad con Millares y Viola, así como con Juana Mordó, quien le facilita una exposición en la Galería Biosca. En 1961 funda el Grupo Hondo en unión de Genovés, Jardiel y Mignoni, con quienes expone en la Sala Neblí, conformando así la primera propuesta neofigurativa española, que ya entonces fue presentada por el crítico Manuel Conde como “el comienzo de una etapa distinta de la plástica, que no sería arriesgado calificar de ‘realismo interior’”.(2) En el texto-manifiesto publicado para la ocasión por el grupo, el mismo Orellana declaraba la superación tanto de la mera forma visual como del signo de la pintura de acción, y hacía hincapié en su voluntad de captar la forma interior alusiva al hombre, unas formas que son reales pero al mismo tiempo indefinidas; una recuperación de lo humano que Aguilera Cerni observó como el primer paso hacia un arte socialmente comprometido.(3) Muchos años después, Orellana precisaría que “Hondo rechazaba tanto la figuración –por artísticamente reaccionaria– como la abstracción, por políticamente inaceptable. Era una postura más bien teórica que terminó resolviéndose en neofiguración, figuración desvaída, diría yo hoy. Nuestros modelos eran Pollock, Kooning, el grupo Cobra, Dubuffet, Kline... y el tachismo francés”.(4)

Pero no será España el final de su inacabable itinerario: en 1966 emigra a Estados Unidos, estableciéndose en Nueva York hasta 1970, donde se relaciona con artistas como Leon Golub y Edward Kienholz, críticos como Sweeney, coleccionistas como Joseph Hirshhorn o galeristas como Martha Jackson, en cuya galería expone en 1967. Es entonces cuando perfila su estilo en una línea figurativa en la que el ser humano, reducido a imágenes larvales, se instala en una turbia atmósfera marcada por la desolación, la muerte y el abandono, y que acercándose en ocasiones al expresionismo o a la distorsión figurativa de Bacon, muestran su horror por la violencia o la guerra.

En 1970, regresa a Europa para preparar su presentación en el pabellón español de la Bienal de Venecia de ese año, fijando su residencia entre Madrid y varias ciudades italianas. El Orellana que regresa a Europa sigue siendo el pintor sombrío, coral, épico, testigo de la violencia de su tiempo; pero su actitud se intensifica de manera trágica por el impacto emocional que le produce el golpe de estado de Pinochet en 1973 y la muerte, casi simultánea, de su gran amigo

Pablo Neruda. Todo el horror y la náusea que le inspiran dichos acontecimientos (desolada nostalgia que en sus propias palabras le sumió en una tensa soledad) se reflejan en el impresionante cuadro-mural titulado *Los funerales de Pablo* (1974), considerado por el autor su segunda pintura más importante, después del tríptico *El tren en llamas* (1968-70).(5) El motivo central es el féretro del poeta, flanqueado por dos siniestras figuras que vienen a representar algunos de los cómplices de aquel irrespirable clima de terror. Precisamente, la pintura *El soldado borracho* es el estudio al óleo del personaje que aparece a la izquierda en *Los funerales de Pablo*, al igual que un tercer cuadro, titulado *El espía*, lo es del personaje de la derecha.

Debe entenderse así este personaje-máquina como una figura tratada de modo colérico, en un estallido plástico que expresa la rabia impotente de Orellana, su duelo por la pérdida del poeta y amigo desde 1954, en un momento especialmente trágico para su país. Es un personaje integrante de la maquinaria de tanatocracia y exterminio instalados en la bárbara contrarrevolución que desde Chile, patria entonces de todas las conciencias despiertas, se extiende por Hispanoamérica.

Y esta rabia del artista tiene mucha más fuerza que su decisión de ajustarse a un mandato estilístico: es lo que sucede en este cuadro, como apuntó Moreno Galván al comentarlo.(6) No vemos en él ni la modulación cromática ni la tachadura violenta de la forma que caracterizan la expresividad de aquellos años; domina –por el contrario– una expresividad onírica que reivindica la raíz expresionista de lo surreal. Un cromatismo oscuro, una luz mortecina (entre verdes y amarillos cadavéricos) que hace flotar al personaje, dibujado con una iconografía leve pero de gran intensidad, en una atmósfera de pesadilla al límite del absurdo. El soldado ha perdido su condición humana, se ha vuelto una caricatura patética o máquina animalizada al servicio de la inhumanidad del hombre para con el hombre que expresa el dolor de Orellana como, en otro tiempo, expresara el dolor de Goya. Pues, en verdad –como afirma Elvira Cassa Salvi–(7) también para Orellana el sueño engendra monstruos; pero monstruos que aunque formalmente recuerden el léxico surrealista, su motivación y su evocadora fuerza están más cerca de la tradición realista y su objetiva potencia revolucionaria. El pintor desvela sin tapujos una ira que lo aproxima al concepto brechtiano de un arte épico, revolucionariamente didáctico, que reflexiona en profundidad sobre la capacidad autodestructiva del mundo contemporáneo, el cruel atropello de los derechos humanos y que al denunciarlos a través de esos infraseres, lejos de distorsionarlos, los define.

Desde finales de los setenta la pintura de Orellana experimenta un cambio de rumbo que pone en primer plano el análisis del lenguaje pictórico: sus lienzos se depuran aproximándose a la neutralidad de la abstracción y la profundidad reflexiva de color puro e intenso. Durante los ochenta se centra en una esencialización de la crónica urbana, mientras que ya en los noventa ofrecerá una peculiar combinación de expresionismo lírico de tradición abstracta con formas figurativas, renunciando a la dimensión literaria de sus cuadros y aplicando una voluntad de esencialidad casi minimalista. Pero pese a esta evolución, encontraremos ocasionalmente ecos de la realidad problemática (en torno a la marginación o a la pobreza) como la serie “Bronx Around” (1981-1989).

NOTAS

- 1 Esto, cuando no es directamente olvidado, como ocurre en la valiosa historia de Valeriano Bozal, *Pintura y escultura española del siglo XX*, "Summa Artis", vol. 37, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- 2 En *Hondo: Genovés, Jardiel, Mignoni, Orellana* [cat. exp.], Madrid, Galería Neblí, 1961.
- 3 En *Gastón Orellana* [cat. exp.], Valencia, Galería Punto, 1973. Posteriormente en *Textos, pretextos y notas*, Valencia, Ayuntamiento, 1987, t. 2, p. 327.
- 4 En José Antonio Zorrilla, "El regreso de Gastón Orellana", *El País. Babelia*, Madrid, 3 julio 1993, p. 19.
- 5 Carta del artista, Antigny (Vienne, Francia), 31 mayo 2001. Agradezco al artista y a su esposa el afecto con que han acogido mis preguntas.
- 6 En AA.VV., *Orellana, 1945-1975*, Madrid, [Ediciones Heliodoro], 1975, pp. 220-221.
- 7 En *Gastón Orellana, 1970-1986* [cat. exp.], Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986, p. 19.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 272-275.