

Mariette Llorens Artigas, en París

Desde hace unos días disponemos en París los españoles de una galería-taller-laboratorio de fotos-centro de reunión-sótano (medieval) para cantantes y cantaores, situado en el barrio del Marais, a dos pasos del famoso agujero de Las Halles de las penas de Ricardo Bofill, y al lado del multifacético y policromo Centro Beaubourg.

Nuestro Beaubourg en miniatura se llama Atelier Molière (por allí anduvo Jean Baptiste Poquelin) y su Pompidou son los hermanos Ibáñez, Rogelio y Paco.

A Paco le conocemos todos: ¿quién no ha oído, al menos, su "Andaluces de Jaén"? (y de Miguel Hernández, claro está). Rogelio, sin ser tan famoso, no es menos interesante. Actor de cine ("L'affiche rouge", entre otras películas) y de televisión, encarnó casi todos los papeles de refugiados españoles antifranquistas, y puedo asegurar que pocos actores estuvieron tan de acuerdo con sus personajes. Lo que no se sabe es que ambos hermanos tienen un oficio anterior a la canción y a la pantalla: los dos fueron ebanistas. Por eso el centro se llama Taller, y en él quieren crear un nuevo estilo de muebles.

El Taller se inauguró con una exposición milagrosa de Mariette Llorens Artigas. Milagrosa digo, porque tal parece obra prodigiosa lo que hace: cuadros —verdaderos cuadros— con esmaltes sobre metal. Para mí mucho tiene de misterio —si no de hechizo— la manipulación del óxido de plomo, su mescolanza con la arena de cuarzo, la añadidura de sosa o potasio, todo ello ligado con magnesio, con mitro o con salitre. Para Mariette, esto es el pan de cada día, y sabe más. Sabe, por ejemplo, que por arte mismamente diabólico el cobalto se convierte en azul; dosifica el cobre para obtener, a su voluntad, verdes, rojos, bermejos, negros o turquesas. O bien, triturando manganos obtiene rubies.

Mas todo quedaría en modesto y muy honesto oficio (que bien pudo haberle enseñado su padre, el no menos taumaturgo ceramista) si Mariette, como él, no tuviera ese hábito que convierte al objeto en obra de arte.

Y merced a esa transfiguración, los óxidos se vuelven paisajes catalanes donde cuentan más las relaciones de colores que la forma; jugando con el cobre consigue Mariette varias gamas de verdes y de rojos, con los que reproduce muebles domésticos o casas moscovitas.

Un ceramista (el gran Pepito), una esmaltadora y un escultor (Joan), la dinastía de los Artigas vino al mundo para renovar las artes plásticas. ■

RAMON CHAO.



decir que sienta que se haya muerto, porque tampoco sentí que viviera. ■ JOSE RAMON RUBIO.

ARTE

Antes de que se me acabe el año —de que se nos acabe el año a todos—, me gustaría dejar resuelto algún que otro comentario

de exposiciones que tengo pendientes. Ahora y aquí me gustaría comentar la de Juanillo Vila Grau (Joanet, pues es catalán y se deben respetar los nombres verdúculos..., ¿o es Joanot?), y la del escolásticomadrileño —dicho así para entenderse, pero nada más—, y donostiarra de origen, Luis García Ochoa. Ambos están exponiendo ahora en el kilómetro cero del Museo del Prado, a unos pasos de Velázquez, de Ti-

ziano y de Goya..., sin compromiso alguno. Atendádmolos.

Joan Vila Grau. Oleos sobre madera. Galería Durban. Madrid.

"Oleos sobre madera" y he debido añadir... "y dibujos", pues, efectivamente, tienen un gran protagonismo los estupendos dibujos de Vila Grau en su exposición. Todos los que conocemos la pintura de este joven maestro catalán sabemos que a fuerza de concederle un gran protagonismo a las materias —lo cual, decía yo, era un hecho muy de la pintura catalana actual—, llegó a una creación que en él era muy característica: lo que él llamaba "tancas", que es una palabra catalana que equivale a puerta o cerrado de cercado, o final de cerca, realizada en madera, con pigmentos pictóricos. La madera tenía su importancia como equivalente a un altorrelieve, acentuado por la coloración... Aquella creación era en Juanito Vila algo como una expedición investigadora desde la ortodoxia de la pintura..., sobre todo de la pintura catalana, con acento muy personal. Yo confieso que esperaba esta exposición en el dominio de las tancas. Y no. Está en el dominio de la pintura. No ha rectificado su trayectoria. Simplemente, la ha acentuado y, si es posible, le ha dado un mayor dominio personal. Digamos que la expedición de Vila Grau —expedición sólo experimental, se entiende— a los dominios de las tancas ha sido eso, una experiencia, al cabo de la cual parece volver con un bagaje mucho mayor de conocimiento.

Es cierto que la ruptura con la unicidad de la superficie pictórica exclusivamente bidimensional es un fenómeno muy de hoy, especialmente del arte catalán —pero no sólo de la pintura catalana: acuérdense de Lucio entre nosotros—, pero lo que Juan Vila Grau nos trae es "el orden" del relieve que, aun viviendo la legislación bidimensional de la pintura, reivindica, no obstante, el relieve que desborda lo pictórico y que es un relieve que tampoco es escultórico, porque tanto el alto como el ancho pictórico



Joan Vila Grau.

cuenta mucho para él. Es decir, yo no sé si cuando Juanito Vila expendió su viaje experimental a las tancas tenía ese horizonte optativo a la vista, pero ahora, de regreso ya a los dominios de la pintura de siempre, encontramos que esa adquisición —la de hacer un relieve, pero en los dominios fisiológicos de la pintura—, esa adquisición, digo, está ya en su acervo magistral.

Digo "acervo magistral". Y quiero hacerme responsable de mis propias palabras. Creo que sí, que Juan Vila Grau es un maestro, un joven maestro, con un idioma bastante propio, al cual tenemos que tener ya bastante en cuenta.

Luis García Ochoa. Dibujos en la galería Frontera. Madrid.

Siempre he pensado que los dibujos que verdaderamente importan son los "dibujos de pintor". Digo de los hombres cuya expresión natural es la pintura y que, por tanto, los dibujos que realizan tienen secreta o abiertamente a la pintura en el horizonte. Habría que hablar largamente sobre ello y yo ahora no tengo tiempo, pero pienso que "dibujos de pintor" en tal sentido fueron los maravillosos dibujos de Alberto Durero y los no menos maravillosos de Picasso... No hablemos de Velázquez, el cual dibujó poco porque él concebía el dibujo incrustado en la pintura.

Eso pasa con los dibujos de Luis García Ochoa. Son de tal

manera "dibujos de pintor" que parecen estar pidiendo su inmediata realización pictórica. Y lo mismo pasa con los "guaches", o las "acuarelas", o las notas de color. Yo creo que Luis, cuando ha pintado eso, ha utilizado culturalmente la mano pictórica de quien tiene cultura del óleo en su expresión.

Digo todo esto, y espero que no se me entienda como un reproche a nuestro pintor. ¿Pero cómo iba yo a reprocharle nada menos que a Velázquez que lo suyo fuese también cultura pictórica cuando realizaba los dibujos?

Claro que son magníficos los dibujos de Luis García Ochoa. Como que son dibujos de pintor, no de "dibujante"; no de hombre que sólo sabe de expresión lineal. Me doy cuenta de que hay aquí afirmaciones que habrá que justificar algún día. Pero algún día, cuando tenga tiempo y ganas de ello. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



Luis García Ochoa.

TEATRO

Borrajo, el humor en libertad

Cuando hace años empezó en Madrid el café-teatro, muchos pensaron que podía ser una expresión liberadora. Pronto se vio, sin embargo, que no era así. La "nocturnidad" a la española impuso, su ley, y los café-teatro se convirtieron en los modestos pioneros de la nueva

edad erótica. El intento de crear un género de cierto valor literario no cuajó.

Uno de los locales que más se distinguieron en Madrid en la brevísima etapa de "dignificación" del café-teatro fue el King, quizá porque fue allí donde Antonio Gala estrenó una obrita encuadrada en esa fórmula. Tras una serie de avatares, fue también King quien primero se atrevió, entre los locales madrileños, a definirse como Kabaret literario, inaugurando su nueva etapa —con sillas fijas en la antigua pista de baile, estableciendo con claridad su destino— con el espectáculo de la argentina Cipe Linkowski. En el mismo local acaba ahora de presentarse un artista totalmente desconocido en Madrid, Moncho Borrajo, del que vale la pena hablar. Porque su humor, pese a contar con el imprescindible capítulo de la sátira política —¿qué producto anunciarían en televisión y qué palabras y gestos emplearían para ello los líderes de los distintos partidos?— y a introducir alguna que otra palabra "fuerte", como servidumbre a la nocturnidad, no es sustancialmente ni político ni rijo. Ni se basa tampoco, como es lógico, en la ambigüedad semántica de los años de dictadura, cuando nuestro lenguaje se llenó de palabras de doble sentido, uno, el más obvio, para los censores, y otro, el determinado por las circunstancias, para los cómplices espectadores. Borrajo, un hombre joven, gallego, estudiante de Arquitectura, con cierto aire de médico o abogado provinciano, pertenece ya a otra realidad sociocultural. Su oficio de humorista comienza después de la muerte de Franco, y tanto su visión de la sociedad como su lenguaje y su actitud lo prueban claramente. Las bases de su espectáculo diríamos que son la cordialidad y la improvisación, dos cosas escénicamente imposibles en el humor de tantos años: ¿que sin sentido no hubiera tenido la cordialidad sabiendo que cada palabra llevaba el aprobado de la censura previa?

Borrajo es otra cosa. Canta, narra, hace imitaciones, habla con el público, lo pasa bien en el escenario y se despide de los espectadores con una improvi-

sación, en la que va refiriéndose, tomando algún rasgo externo, a la mayor parte de ellos. Quizá por primera vez asoma una relajación, un sentido de libertad que no se ejercía en el humorismo español. Más aún: Las partes más falsas y peores del espectáculo son aquellas en las que Borrajo hace una cierta concepción a la mala uva...

En otro orden, quizá al recital le falte madurez técnica, precisión y aun profundidad. Pero una cosa está clara en el comienzo profesional de Moncho Borrajo: su personalidad renovadora y el ejercicio de la libertad antes que el de la compulsiva liberación. ■ JOSE MONLEON.

Audacia o vodevil

Es evidente que el Centro Dramático debía incluir en su repertorio inicial el texto de un clásico español. Así lo ha hecho, y ha preferido que no fuera de Lope, de Calderón ni de Tirso, con el ánimo, sin duda, de romper esa imagen que reduce, escénicamente hablando, todo el teatro del siglo XVII a los tres autores citados y a menos de una docena de títulos.

Que yo recuerde, en todos mis años de crítico jamás hube de juzgar una obra de Rojas Zorrilla, y ello a pesar de las encendidas y amplias consideraciones que el dramaturgo toledano merece en cualquier historia de la literatura española. Cosa que, bien mirada, señala un divorcio cultural a todas luces ilógico: ¿cómo es posible que, según el juicio de los estudiosos, sean tan grandes dramas los que tan rara vez se representan?, ¿cómo conciliar el elogio de la letra impresa con el menosprecio de la escena, tratándose, como es el caso, de obras dramáticas?

Así las cosas, no basta despachar el nuevo espectáculo del Centro Dramático con unos cuantos juicios personales, a los que, inevitablemente, habrá de faltar la referencia a un discurso escénico de alguna solidez. Cada vez que se monta un clásico entre nosotros es como si todo empezara de nuevo y hubiera que resolver —a partir de la misma "manera de decir el verso"— todas las cuestiones

que plantea la representación de un texto del XVII, sin tradición que prolongar, que cuestionar o que negar, moviéndose en el más absoluto vacío. Incluso podría decirse, con cierto atrevimiento, que la misma valoración que los estudiosos han hecho del teatro del Siglo de Oro está en entredicho, por cuanto nace de un juego cultural de asociaciones e interpretaciones al que son ajenos nuestros directores, nuestros actores y nuestro público.

Los manuales aseguran que Rojas Zorrilla fue un autor revolucionario en el modo de tratar dos temas fundamentales de la época: el de la mujer y el del honor. "Abre el ojo", que dentro del conjunto de su teatro pertenece al capítulo del "entremés amplificado", del "enredo cómico alargado", sería, en efecto, para quien tuviera presentes ambas referencias, un ejemplo, pues, tanto el comportamiento liberal de las mujeres —claramente dispuestas a defender su placer— como la nula referencia al honor y la mucha al dinero son un hecho. De ahí —referida a su tiempo, o a los modelos teatrales de su tiempo, porque en la novela las cosas son distintas— la "modernidad" de la obra, cuanto hay en ella de sensualidad y descaro, frente a tantos dramas ahogados por las convenciones morales e ideológicas de la época.

Como se deduce, ya en la primera aproximación a "Abre el ojo" aparece el punto de que antes hablábamos. Porque si la

"Abre el ojo", de Rojas Zorrilla.

