

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

(Viene de la página 56)

su última crisis afrontó un nuevo internamiento —¡esos terribles electroshocks, evocados por él en la patética y post-trera sesión del Vieux Colombier!—, del que se libró, después de seis años, gracias al interés de algunos viejos amigos de letras y a la generosidad —concretada en una subasta— de un grupo de pintores, Picasso, como no, entre ellos.

¿Quién era Artaud? ¿Cuál ha sido su aportación al teatro y al pensamiento modernos? Grotowsky, quizá porque también él ensaya una expresión teatral distinta a la que toma por norma el concepto literario, se ve obligado a explicar frecuentemente su relación con Artaud; suele decir que el francés fue un visionario, un manójo de sueños jamás elevados a investigación regular y metódica. ¡Pobre Artaud! ¿Cómo hubiera podido realizarla? Grotowsky, Brecht y Stanislavsky conocieron largas épocas de serenidad, resueltos oficialmente sus problemas económicos, dedicados íntegramente a su trabajo. ¿Qué distinto el caso de Artaud, genio desventurado, eterno rebelde y eterno reclamador de mecenazgos, un hombre que «se atrevió» a pasar al otro lado del espejo!

Es obvio que la biografía de José Luis Brau (Editorial Anagrama) no pretende estudiar la obra de Artaud. Intenta, simplemente, contar su vida y enmarcar en ella su producción artística. Nada más oportuno en un momento en el que, como digo, Artaud es invocado aquí y allá —en mayo del 68, los estudiantes franceses utilizaron muchas de sus frases y editaron a multipicista algunos de sus ensayos—, que poner a nuestra disposición un trabajo como éste. La hipersensibilidad, la lucidez desesperada, el sentimiento existencial, la invocación de ese teatro- peste que nos mate o purifi-

que y nos libre para siempre del doctrinarismo, esa conciencia sensorial del espacio y del tiempo escénicos que le llevan a reclamar un nuevo teatro sin las pautas de la escritura, culminan biográficamente en la ya famosa sesión del Vieux Colombier a que antes me refería. Tiene lugar el 13 de enero de 1948, dos meses antes de la muerte de Artaud. El teatro está lleno de viejos amigos y de jóvenes lectores. Artaud es ya una ruina física —en mayo del 46 ha vuelto a París, tras su último y largo internamiento— y empieza leyendo el primero de un montón de folios. Al rato los arroja por el aire. En un momento dado abandona ya las palabras y sigue gritando, inventando el lenguaje de una agonía que se hace trivial en el lenguaje cotidiano. Es él mismo la muestra de esa peste que acaba con el orden de las leyes, con el teatro establecido, con los personajes codificados, con las disyuntivas puramente semánticas.

¿Hasta dónde tenía razón la sinrazón de Artaud? ¿Hasta dónde necesitamos su grito de subversión radical? ¿Hasta dónde es un caso de lucidez? La biografía de Brau nos proporciona un material muy útil para acercarnos a las respuestas. ■ J. M.

«Comics» para adultos

La aparición, en 1964, de la revista *Linus*, en Milán, es uno de los puntos de referencia para fijar la evolución del comic de vanguardia. Han tenido que pasar nueve años para que nuestros editores se sintieran vanguardistas y vieran las posibilidades —de consumo, de comunicación— de los comics. *El Globo* (1) vie-

ne a llenar un hueco que, por los rumores que corren —nuevas revistas de las empresas Sís, Planeta, etcétera—, pronto va a estar saturado. Digamos desde el principio que *El Globo* y las demás que se anuncian no son, como ¡Bang!, publicaciones de estudio, sino, más bien, ofrecen el material a estudiar; son, por así decirlo, revistas antológicas de lo que sus respectivos directores consideran como los mejores comics del mundo, a los que se acompañan breves artículos introductorio-informativos y, si, como puede suponerse, han de seguir la trayectoria europea, algún estudio de los autores o personajes más representativos.

En el caso de *El Globo*, la elección de personajes ha sido un gran acierto. En este primer número se incluyen «Mafalda», de Quino; «El Eternauta», de Hugo Oesterheld, en la versión gráfica de Alberto Breccia; «Li'l Abner», de Al Capp, y «The Spirit», de Will Eisner, complementados con páginas de humoristas latinoamericanos, Oski y Morillo por esta vez, así como «The Wizard of Id», conocido aquí como «La Edad Media», de Brant Parker, sobre guión de John Hart. Las tiras de «Mafalda» (ver *TRIUNFO*, núm. 487) corresponden a la última producción y son, por tanto, inéditas. «Li'l Abner» es una conocida sátira que ha merecido la admiración de Faulkner y Resnais, aunque su línea ideológica no esté siempre clara. «El Eternauta», una obra maestra de la historieta argentina, recuerda en su guión al film de Romero «The night of the living dead». Finalmente, «The Spirit» es, posiblemente, uno de los mejores comics norteamericanos de todos los tiempos, además de ser uno de los pocos que mantuvieron un espíritu independiente frente a las directrices y represiones maccarthystas. ■ IGNACIO FONTES.

ARTE

En efecto, la vida cotidiana del arte continuó tras la muerte del conductor. Así tenía que ser, así debía ser. Pero a algunos, esa muerte inesperada... (¡inesperada! ¿Por qué tenía que ser inesperada la muerte de ese hombre de noventa y un años?)... esa muerte inesperada nos trastornó a algunos el ritmo de trabajo habitual. A mí, por ejemplo, me complicó mi trabajo. ¿Cómo reanudar el comentario cotidiano? En el próximo número hay que comentar la magna exposición de Genovés en Vandrés. ¡Y los ochenta años de Miró, el nuevo conductor! Pero hoy... Hoy comentaré la exposición de Piaubert en Inguanzo.

Piaubert

Hace unos días, miraba yo la exposición de Piaubert, en la Galería Ynguanzo, acompañado por Michel Tapié. De pronto, el gran crítico francés, llevado por no sé qué extraño mecanismo de su conversación, dejó deslizar un nombre: Braque. ¿Braque? Ese es un nombre al que uno no asociaría fácilmente con el de Piaubert. Ambos llegan a sus lugares respectivos desde puntos de partida muy distintos. Ambos se encaminan a ideales pictóricos que también son muy distintos entre sí. Y sin embargo...

Y sin embargo, sí, esa palabra no la pronunció allí Michel Tapié por un azar impremeditado. Algún parentesco —de qué orden?— había, evidentemente, entre Braque y Piaubert. Luego supe que, efectivamente, Piaubert había tenido siempre a Braque

como a un maestro ejemplar. Pero no se trataba de eso. El parentesco, si existía, tenía que ser muy elíptico, porque entre una pintura y otra no había ningún lazo de dependencia.

Eso que he llamado parentesco venía de una vivencia común en un sentido del orden: «del orden que corrige al apasionamiento», hay que decir con palabras de Braque.

Efectivamente, eso se hace muy notorio en la pintura de Piaubert al primer golpe de vista: toda ella está influida y determinada por el espíritu del orden. Y sin embargo, he aquí otra contradicción. Si ese «esprit», como yo pienso, está en la pintura de Piaubert, lo está probablemente contra su propia determinación,



contra su propia voluntad. Piaubert no pretende el orden. Piaubert pretende... No, no el desorden. Piaubert pretende la ruptura. La ruptura con el «ancien régime» legalizador del arte, al que él, sin duda, piensa que todos los maestros anteriores, incluso su muy amado Braque, se sometieron: la ruptura con un orden que, en último extremo, conduce al clasicismo. Lo que ocurre es que Piaubert rompe con el orden clásico no desde el aire o desde la nada, rompe desde la pintura. Y ocurre que Piaubert es demasiado pintor para que la pintura no ejerza desde él mismo un predominio y una magistratura. ¿Qué es y quién es, entonces, Piaubert?

Se me ocurre una frase escrita casi al azar por Valéry: «A veces, pienso; a veces, soy». ¿Se comprendería esa

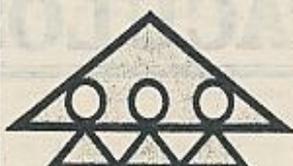
diferencia aplicada a Piaubert? Piaubert es un aformalista —aformalista, sí, porque hay que volver a ese término cuando se habla de su pintura— cuando se dispone a proyectar su propio arte. Pero Piaubert es un pintor cuando se pone a realizar su proyecto pictórico. ¿Pintor he dicho solamente? Y algo más: Piaubert es un francés.

¿Será necesario justificar esa última afirmación? Francés he dicho porque es capaz de organizar y racionalizar el caos que él mismo provoca. Y porque, además, mantiene sus posiciones sin fanatismo.

Piénsese, por ejemplo, en su vivencia de las materias pictóricas. Aquí, en España, se vivieron las materias pictóricas, cuando se vivieron, con la ferocidad de

los pronunciamientos. Aquí, en España, las materias pictóricas desbordaron infinitamente a sus primeras causas cromáticas. En Francia, en Piaubert, los efectos matéricos nunca han desbordado a las causas pictóricas. Las materias en la pintura de Piaubert tienen su palabra, claro. Pero es una palabra mesurada, una palabra francesa.

Pero las razones de Piaubert, más que francesas, son pictóricas: son razones de pintor. Si tuviera que explicarme la aparente contradicción de Piaubert, que señalaba en el principio, procedería según un bárbaro procedimiento dialéctico, más o menos así: Tesis: Piaubert es un mantenedor del orden braquiano de la pintura. Antítesis: Pero Piaubert es un postulador del desorden aformal. Síntesis: Piaubert



nuevo futuro

**ASOCIACION
DE HOGARES PARA
NIÑOS PRIVADOS
DE AMBIENTE FAMILIAR**

**CONVOCATORIA DEL
PREMIO NUEVO
FUTURO 1974 AL
CUENTO INFANTIL**

LA Asociación Nuevo Futuro convoca un concurso entre escritores españoles para premiar el mejor cuento infantil, dotado con 75.000 pesetas.

SE otorgarán también dos «accésits» de 25.000 pesetas cada uno. Los originales deberán remitirse a Nuevo Futuro —Bretón de los Herberos, 57, bajo F. Madrid-3— en un sobre que indique «Concurso del Cuento Infantil», y en número de cinco copias o fotocopias.

EN sobre cerrado aparte deberá hacerse constar el nombre y domicilio del autor. La extensión de los originales no deberá sobrepasar los treinta folios, mecanografiados a dos espacios.

EL plazo de admisión expira el 30 de septiembre de 1973.

EL Premio Nuevo Futuro se adjudicará en enero de 1974. No podrá declararse desierto.

EL Jurado que otorgará el premio está formado por cinco personalidades designadas por la Asociación Nuevo Futuro, cuyos nombres se harán públicos al anunciarse el fallo.

LA Asociación Nuevo Futuro editará los trabajos premiados.

Los originales no premiados quedarán a disposición de los autores, que podrán retirarlos hasta un mes después de la adjudicación del premio.

Madrid, mayo de 1973.

ARTE • LETRAS • ESPEC

es el creador de un nuevo orden, de su orden, promovido por la acción innata de su propio instinto pictórico. ■ **JOSE MARIA MORENO GALVAN.**



TEATRO

Nancy, primera impresión

Otro año, el Festival de Nancy ha vuelto a defender su condición de primera manifestación mundial de teatro. Los términos en que consigue su objetivo no pueden ser más difíciles y, al mismo tiempo, más coherentes. Mayor «oficialismo», una organización más rigurosa, serían fatales para su libertad; un poco más de desorden lo sumergiría en el caos. En el fondo, el festival es la consecuencia orgánica de sus medios y sus fines. Incluso la tensión entre los que defienden el festival y los que andan a vueltas con los clichés de la retórica radical, o los que califican la cultura de antiveda, forman parte de un debate general que no hace sino asomar a la manifestación de Nancy y ratificar su vitalidad e importancia.

Cierto que «faltan» coloquios y diálogos organizados entre los grupos participantes, como resulta abrumador el hecho de que se ofrezcan seis o siete espectáculos distintos por día, a cargo de compañías desconocidas, sin una previa guía orientadora que nos ayude a renunciar a lo mediocre en beneficio de lo bueno. Pero, ¿no es contradictorio reclamar tales cosas en el marco de Nancy? ¿Acaso los grupos necesitan la convocatoria de los organi-

zadores para reunirse? ¿Y no se ha luchado en festivales «más organizados» contra la jerarquía insinuada por el modo de ofrecer la programación? En Nancy, en fin, una parte esencial de la organización está confiada a la decisión e iniciativa de los propios participantes, con todos los riesgos y ventajas que ello supone.

Así, por ejemplo, cuando se produjo un choque entre la Policía de Nancy y los manifestantes del primero de mayo, y cinco de estos últimos fueron detenidos —bajo la acusación de «tenencia ilícita de armas»—, los grupos decidieron interrumpir las representaciones y solicitar la libertad de los arrestados. La posición de los organizadores del festival fue nítida: primero, ir a la Prefectura de Policía en busca de esas cinco libertades; segundo, una vez le fueron negadas, plegarse a la decisión de los directores de los grupos y aceptar llanamente su decisión. De forma que si tras la pausa del primero de mayo el festival continuó al día siguiente, fue porque los grupos se pronunciaron libremente en ese sentido, teniendo que resolver entre ellos mismos sus diferencias de criterio.

Ofrecer unas diez salas de las más diversas características (desde el Gran Teatro, con sus consabidos dorados y su terciopelo rojo, al gimnasio municipal o el pequeño local para un centenar de espectadores envolviendo a los actores), levantar varias carpas, programar alrededor de sesenta espectáculos, simultanear la última expresión irritada e imaginativa de un grupo de Chicago con las viejas danzas egipcias o el espléndido teatro tradicional de Nigeria y Uganda, reunir, en fin, cerca de mil personas llegadas de todo el mundo y portadores de las más diversas formas de inconformismo, es un programa tan ejemplar como difícil.

Esa es la política, la grandeza y, en cierto modo, también la impotencia de Nancy.

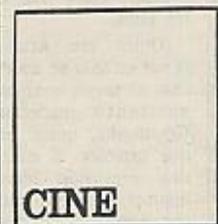
Digamos en esta primera información que el IX Festival de Nancy llegó a su término salvando los previsibles problemas, quizá cada vez más cogido entre los dos consabidos frentes: el más o menos apacible y conservador de la ciudad, que se pregunta si vale la pena enorgullecerse de un festival tan irrespetuoso e incómodo, y el «contestatario», para el que todo huele a complacencia pequeño burguesa.

Acaso la gran tragedia de Nancy sea que su propuesta desborda las posibilidades de recepción de muchos de sus participantes y espectadores. Llega allí cada uno con el esquema elaborado en su propio medio, y no siempre está en condiciones de acercarse y comprender lo que desde otras circunstancias históricas y culturales se propone. Por muy «revolucionaria» que se proclame la actitud, acaba dominando ese «condenado» espíritu de la pequeña burguesía occidental, según la cual uno solo ha de ser el criterio que abuelva o condene, una sola la tabla de valores que diga lo que es bueno y lo que es malo, lo que está bien y lo que está mal. ¡Como si los de Uganda, los de Nigeria, los de Bogotá, los del Irán, o las tribus indias de Norteamérica se ocupasen de aquello que preocupa normalmente a un estudiante de Nanterre! ¡Y, además, lo expresasen en un lenguaje teatral afín!

Concluamos esta crónica diciendo que España participó con el Grupo Tábano. Presentaron regularmente el «Retablillo de Don Cristóbal», de García Lorca, que en un par de sesiones combinaron con un fragmento de su famosa «Castañuela 70». La acogida fue francamente buena, y el periódico de Nancy citó como ejemplar el humorismo de su crítica frente a la aburrida reiteración de

ciertos «slogans» pseudo-revolucionarios.

Tras los éxitos de «Oratorio» y «Quejío» en los años precedentes, el excelente papel de Tábano en un marco tan vivo como el del Festival de Nancy se presta a consideraciones mucho más próximas a la melancolía que al triunfalismo. ■ **JOSE MONLEON.**



CINE

En defensa de la libertad personal

Siete días después de «La casa sin fronteras», nueva cita con Pedro Olea. Elaborada y comercializada en un tiempo record, «No es bueno que el hombre esté solo» (1973) significa la inserción de este director en unos cauces de producción «normal» —sus dos anteriores films habían sido financiados por él mismo—, buscando «realizar un producto de calidad que tenga al mismo tiempo una gran aceptación popular», según sus propias palabras. Síntesis que parece conseguida, dado el buen juicio que merece el film y la acogida que —al menos en los primeros días de exhibición madrileña, dato de cierto valor aproximativo— está hallando. Olea nos propone de nuevo una parábola, esta vez sobre la intolerancia de una sociedad que impide al individuo la libertad, incluso en su mundo más íntimo, más particular. «Lo que importa la vida privada en este país» es algo que queda resaltado con fuerza por las imágenes de la película.

Sólo a su término, y tras haber recorrido un penoso camino de humillaciones, Martín (Jo-