

# 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 postrera 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 manojito 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 viesan 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