



«Vendedora de globos», bronce de Montaña.

cuyo nombre, junto a las referencias de Planes, parecía evocar una estatuaria rupestre o cuaternaria? Yo lo conocí después de su estancia en Roma —que ganó, creo, junto con mi candidato— y de los viajes de estudio que realizó entonces por los países clásicos y por el Norte europeo. En su conversación no tiene nada del personaje cuaternario que parece indicar su nombre, más bien lo contrario: esa impregnación civilizada que produce no sólo Italia, sino el conocimiento previo de Pico della Mirandola y del Petrarca...

César Montaña (esculturas), en la galería Ponce. Madrid

Queda algo, sin embargo, en Montaña que es como un último reducto de su sensibilidad cuaternaria. Algo que no se manifiesta solamente en su maciza estampa personal, como del oso astur que deambula solitariamente por los picachos de su tierra; algo que está en su escultura misma. Alguien ha hablado de alguna de ellas como de garabatos trazados por

la forma, porque también son eso, efectivamente, en su enfrentamiento con el espacio circundante. Pero no es a eso a lo que me refiero ahora. El garabato requiere una previa vida civilizada incompatible con esas «formas-paleo» que ahora quisiera señalar. Me refiero, por ejemplo, a su vividura de la piedra conservándole su natural estado primario, o a su experiencia del hueco como un dato primordial; a su señalamiento del espacio —del vacío— próximo con lineaciones formales pregeométricas, a un paso ya de la simbología más elemental, a un paso ya del Neolítico...

Pero insisto en mis palabras iniciales: César Montaña es un hombre de la civilización... Más aún: es extremadamente civilizado. Me pregunto cómo sería, cómo podría ser esa incursión suya en la tectónica y en la sensibilidad rupestre si él no mirase las cosas desde lejos, desde la extrañeza, desde el humanismo cuatrocenista: desde una actitud que, también, queda, mucho más que la nuestra, en los antípodas de las caver-

nas. Lo que quiero decir es que si César Montaña ha podido llegar a esa especie de acuerdo tácito con el mundo rupestre, es porque él —dejando aparte ciertas semejanzas ocasionales y circunstanciales— no tiene nada de común con el oso rupestre de sus solariegos picos astures. Se es espectador de lo que no se es; se es espectador desde la extrañeza. Y Montaña, pese a su nombre, no es un pelecólico.

¿Qué es? No: tampoco es un cuatrocenista, mundo al cual puede mirar, como a ese primario de que hablaba, desde la extrañeza. Pero se ve —se le ve a su escultura— que lo tiene muy bien asimilado. Tanto, que, adelantándose en ello al tiempo que asume, llega a veces, con plena conciencia, al manierismo: al manierismo como actitud histórica, no como decadencia. Se le ve, sobre todo, en esos desnudos-garabatos, en los que, por ejemplo, la curvación de una pierna se entrega de tal manera a la inercia de su incrustación curvilínea —de su manera—, que acaba por poseer, más que la ley de la pierna, la ley de la curva que adopta.

Por lo demás, es cierto lo de su garabatismo escultórico. Su tendencia a ello se evidencia por su propensión a convertir la forma en trazos referenciadores del espacio, adelgazándola, escapándose de su entrega a las masas. En esas ocasiones, las masas juegan frente al papel de las lineaciones en garabato el papel de manchas...

Pero no se piense que César Montaña es un artista que «pinta» el espacio con formas escultóricas. Lo que hace es ocupar el espacio con lineaciones corpóreas, además de con los cuerpos correspondientes.

Respecto a una posi-

ble dialéctica entre su primordialidad de la forma y su concepción civilizada de la misma, existe, sí, pero en su caso está ya salvada por una síntesis. El realiza la forma civilizada —es una manera de llamarla— desde su primordialidad rupestre. Pero realiza su rupestre forma cuaternaria desde su condición de espectador civilizado. ■ **JOSE MARIA MORENO GALVAN.**

TEATRO

El Premio Arniches: Una nueva perspectiva

Esta era ya la undécima edición del Arniches. Son, pues, ya once las obras lanzadas a la atención teatral española a lo largo de dos décadas; algunas de importancia reconocida, otras ignoradas, varias prohibidas, que forman en su conjunto un muestrario de la línea seguida durante ese período por nuestro mejor teatro crítico. Porque la verdad es que el Premio, salvadas sus primeras convocatorias, en las que pareció atenerse al modelo de quien le daba su nombre, ha servido, sobre todo, para señalar la presencia de una serie de dramaturgos más o menos marginados por la realidad socioteatral española de nuestros días, poco dispuesta a acoger a gentes como López Mozo, Pérez Dann, Sanchis Sinisterra o Jesús Campos. Y también para evidenciar hasta qué punto las propuestas «claves» del teatro moderno —Brecht, Weiss...— pasaban por la

obra de nuestros autores secretos.

Ahora, en la edición del 74, han ocurrido varias cosas de interés, además de fallarse el XI Premio para obras escritas en castellano y el II para obras escritas en catalán. El primero le ha correspondido a Jesús Campos, por su texto «En un nicho amueblado»; el segundo, a Ricardo Badosa, por «Panorama entre reixes». Y lo ocurrido ha sido que el Jurado, en el acto siempre un tanto protocolario de la lectura del fallo, hizo cuatro recomendaciones que, inmediatamente, la máxima autoridad municipal acogió y prometió poner en marcha. Consistían estas recomendaciones en concretar, en condiciones artísticas razonables y salvo la consabida «fuerza mayor», el estreno de las obras premiadas; en editar, con prólogos y trabajos sobre el teatro español del momento, los textos galardonados hasta la fecha; en incorporar al Jurado a personalidades de la vida intelectual alicantina; en celebrar, paralelamente a la concesión del Premio, una serie de actividades —debates, cursillos, conferencias...— que contribuyan al desarrollo teatral de la ciudad. Recomendaciones que, ya digo, han dejado de ser las tradicionales muestras de buena voluntad para convertirse, en virtud de las palabras del ilustrísimo señor alcalde, en elementos remodeladores del Premio. Los términos en que la prensa alicantina ha celebrado los nuevos planteamientos subrayan la necesidad y la oportunidad de los compromisos contraídos, útiles para la ciudad y para el teatro español en general.

En cuanto a los ganadores de la última edición del Arniches, todo el mundo sabe que Jesús Campos es también el vencedor del último

Lope de Vega y que su obra debe estrenarse esta temporada en el María Guerrero. También es sabido que «En un nicho amueblado» había sido seleccionada para el Festival de Sitges de unos meses atrás, sin que su montaje se llevara a efecto porque Campos exigió ser el mismo el director de la obra, y la petición se avenía mal con la distribución tradicional de las obras elegidas entre los diversos grupos teatrales españoles. Esperemos que este lícito deseo del autor no sea ahora un obstáculo y que sus intereses y los del Arniches se compaginen adecuadamente para llegar al estreno.

Digamos que la pieza es una especie de sainete negro, que acepta y a la vez traiciona todos los supuestos de nuestro costumbrismo. Externamente, en su estructura y en su lenguaje, la obra puede ser calificada de sainete, aunque posea un pensamiento interior y una intención que subvierten radicalmente la coherencia fondo-forma de aquel género. Campos revela el carácter enajenador de ciertas costumbres e instituciones, metiendo su rebeldía de autor en la falsa, aparatosa y revulsiva sumisión a los patrones teatrales de la comedia de costumbres. En última instancia, Campos rechaza a un tiempo una serie de ideas y la convención teatral que tales ideas han impuesto, y ello, tácitamente, por el ahogo de sus personajes en el mundo tradicional y en las formas teatrales que ese mundo ha generado.

De la pieza catalana, quizá irrerepresentable, habría que decir que se trata de una muestra de teatro testimonio en torno a la vida de los presos políticos en las cárceles españolas. Obra sin demagogias ni discursos, extraída de experiencias personales o

muy inmediatas al autor.

Según se dijo en Alicante, el Arniches «ha cambiado de piel». Está dispuesto a ser un Premio con mucha mayor proyección sobre la ciudad. ¿Podrá? ■ JOSE MONLEON.

«¡Aplausos!», comedia musical

Aunque resulte un tanto protocolario, es inevitable y justo empezar esta crítica diciendo que Madrid cuenta con una nueva sala teatral, de escenario capaz y sensata arquitectura. El Nuevo Teatro Barceló, emplazado en lo que fue durante años popularísimo cine especializado en "películas aptas para menores", aparece como un teatro limpio de perifoneos decorativos, con buena visibilidad —imposible hablar ahora de acústica, ya que el primer montaje, quizá porque obliga a cantar a quienes no son cantantes, ha llenado el escenario de micrófonos—, holgado y armónico de medidas, que, como instrumento de trabajo, sobrepasa en posibilidades a buena parte de las aterciopeladas y rectangulares salas madrileñas. Juan José Alonso Millán y Rafael Mateo Tarl son sus promotores, y es obligación señalar que "no sólo" han abierto un teatro, sino que lo han hecho ateniéndose a un criterio más pendiente de lo funcional que de lo superfluamente ostentoso.

Desear que el Barceló cumpla un función útil en la vida teatral madrileña sería el otro punto inexcusable en esta breve constancia de su nacimiento.

Todos recordamos Eva al desnudo, de Mankiewicz, y dentro del matiz esquemático de su anécdota, cuanto había en aquel film de documento sobre la «grandéza y miseria de la profesión de actores». El color rosa estaba excluido de la historia y el espectador era encaminado a compartir o comprender la pasión del éxito y la contemplación que de la vida y del mundo tenían los actores en función de ella. El interés de la

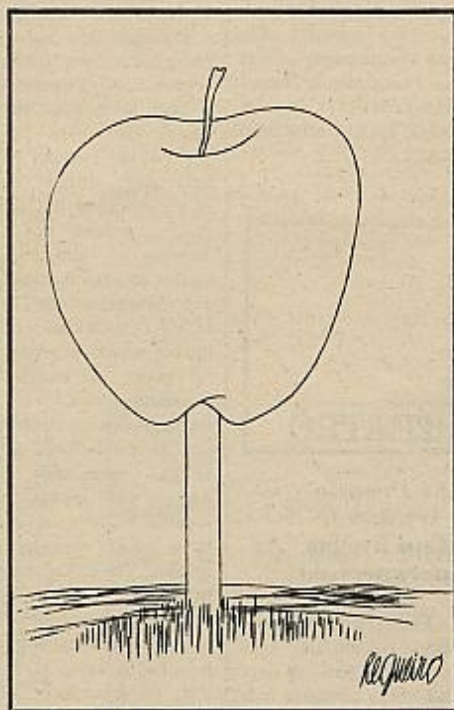
historia —aparte del talento cinematográfico de su director— radicaba en el valor contradictorio de sus elementos: De un lado, era repulsiva la lucha feroz entre quienes quieren subir y quienes ya están arriba, o las servidumbres acep-

bres, pueden descubrirse, ocupando una posición afín en el mecanicismo, al que empieza, a la estrella, al empresario, al autor, a los aduladores, a los fracasados, etcétera, etcétera. Aunque su lenguaje cotidiano —y quizá sea

otros como memoria cinematográfica del «musical» norteamericano.

El rebaje, pues, de ¡Aplausos! respecto a Eva al desnudo es, en la teoría ya considerable. Lo resulta aún más en la versión española. Una tradición y un oficio no se improvisan. Y por más que hayan venido un director y un coreógrafo norteamericanos, por más buena voluntad y esfuerzo que el reparto ponga en el empeño, el resultado es globalmente malo. Ya hemos dicho que la carga dramática original ha sido muy aligerada: Quedaba, pues, como razón del espectáculo una gracia, una precisión y un ajuste formales que, naturalmente, no pueden darse en quienes hacen comedia musical por primera vez. De hecho, el ballet es lo mejor. Y eso es lógico, porque se ajusta con mayor precisión técnica al lenguaje de la comedia musical. De los «primeros papeles» creo que es justo señalar la capacidad de Conchita Montes para jugar con el personaje, sabiendo que ni sus características de actriz ni el tratamiento que se ha dado a aquél en la comedia permiten aproximarse a lo que hizo Bette Davis en la película.

Comparar ¡Aplausos! con Godspell es una tentación a la que no podrá resistir en un comentario inmediato. El distinto resultado de sus versiones españolas merece ser analizado. ■ JOSE MONLEON.



tadas para conseguir el éxito; del otro, el acto creador, la realización artística sobre un escenario, poseía una incuestionable y superior dignidad. El sentido último de la historia, a poco que se pensase en ella, era que la tal contradicción nacía de un sistema social cuya fuerte base competitiva hacia del «éxito» el supremo valor, que el teatro no era «más sucio», pongamos por caso, que un Ministerio, pero que en él, tanto por contrastar con esa dignidad última del oficio de comediante, como por las características «espectaculares» del medio, la explotación y la crueldad se hacían más evidentes y rotundas. El film era así una especie de parábola que descubría, a través de la «dorada» profesión teatral, tomada como arquetipo, la moral de nuestro mundo. Un mundo en el que, a menudo bajo otros nom-

ése otro de los motivos de haber centrado la parábola en los actores— no sea tan crudo ni tan claro como el que se da entre las gentes de teatro.

De aquella historia salió una comedia musical, estrenada en los Estados Unidos con mucho éxito. De esa comedia ha salido una versión española, de la que, decididamente, han desaparecido la mayor parte de las connotaciones críticas del film original. El objetivo del espectáculo es ahora distinto. El color rosa ha entrado en la historia. El argumento ha pasado a ser más un pretexto que un verdadero conflicto. Lo que se quiere es distraer —en su sentido más trivial— al público, cantarle unas canciones ligeras, divertirlo con una coreografía de «rock», acercarle, en suma, a un montaje que muestre, en «carne y hueso», algo de cuanto anda entre nos-

tro», tenemos de nuevo la oportunidad de asistir a la resurrección de las grandes producciones norteamericanas, de aquellas que Hollywood —de la mano de un O'Selznic o un Thalberg— hizo típicas de su estilo. Las grandes producciones en las que el interés del espectador se oriente hacia su capacidad de espectáculo y olvide o no se planteen nunca su vertiente ideológica.

Los famosos terremotos, las grandes catástrofes, los espectaculares incendios, son los «temas» elegidos por este nuevo ciclo, en un afán desesperado posiblemente por acercar de nuevo al espectador a las salas que había abandonado en función —dicen— de la televisión. La moda llega naturalmente a España, donde hemos podido ver ya los hundimientos del Poseidón, los diversos aeropuertos, y ahora mismo el número espectacular de una película que reúne en su reparto a dieciséis primeras figuras en el campo de la interpretación: «Asesinato en el Orient Express». Aunque ésta, naturalmente, también es una película ambientada en los años treinta, y aunque naturalmente también no desperdicia la oportunidad de ofrecer inmensas vistas panorámicas de paisajes poco habituales o ambientaciones de decorados realmente virtuosas, tiene su clave esencial en su reparto y en el interés que el espectador puede tener en descubrir la identidad de cada uno de los actores que por sí solo podía encabezar la cartelera de un film. De Albert Finney (posiblemente el más espectacular por su sorprendente —y admirable— caracterización del detective Poirot) a Lauren Bacall, pasando por Richard Widmark, Jacqueline Bisset, Ingrid Bergman, Jean-Pierre Cassel, Martin Balsam, John Gielgud, Michael York y otros, esta película, «Asesinato en el Orient Express», reúne hábilmente la nostalgia y la actualidad en torno a la selección de los actores.

Sin embargo, el cine sigue siendo el cine, a pesar de la orientación comercial —evidente o indirecta— de los productores. Y al margen de la determinación de éstos, el interés de una película residirá en el éxito del planteamiento dialéctico del director entre su deseo de expresión personal —en caso de que lo haya— y las imposiciones industriales. Las más importantes películas creadas en el seno de este mismo engranaje capitalista, han surgido a través de esa dialéctica, y no es posible decir (como ahora se estila en algunos trabajos críticos) que por el hecho de estar realizada una película bajo las presiones e intereses de los comerciantes (portavoces de la ideología de quienes detentan el poder), es ya, «a priori» y sin discusión alguna, una película literalmente a su servicio. Naturalmente, será difícil o imposible que la clase más oprimida consiga expresarse a través del cine en el engranaje de esa estructura industrial, pero no por ello hay que eliminar las posibilidades de este juego dialéctico en el que no caben tan fácilmente los esquemas.

«Asesinato en el Orient Express» ha sido dirigida por Sidney Lumet, y éste, como ya es habitual en su cine, no se ha propuesto especialmente ganar otra batalla que la de la profesionalidad. (El mito de la profesionalidad, de enorme raigambre, por ejemplo, en el mundo de los cineastas españoles, es uno de los más directos enemigos del cine como medio de expresión libre y renovador.) De esta forma, su película no es más que la ilustración de la mediocre novela de Agatha Christie y, sobre todo, de la nueva modalidad del cine espectáculo, que es obviamente una de las más antiguas que el cine descubrió. Toda la película se estructura en torno a su reparto, respetando para cada actor el tiempo previsto para su lucimiento en forma de personajes-tipo que permitan la utilización de «tics» y trucos brillan-



Demasiadas estrellas para tan poca obra

Los ciclos de géneros cinematográficos van turnándose periódicamente. A la sombra de la famosa moda «re-