

conocer) va desmintiendo las teorías blandas del oficial. Y, por otro, más claro, la realidad palpable de los crímenes de Ulzana da una imagen verídica a las respuestas de los hombres duros. De esta manera, Aldrich va construyendo una historia que no puede acabar más que en la convicción del joven ingeniero teniente de que lo único sano que puede hacerse por la Humanidad (es decir, por los colonos) es matar y matar mil veces al dichoso Ulzana. Hasta que al final sea el propio teniente el más feroz perseguidor del indio.

Sin embargo, para complacer a un determinado auditorio, Aldrich juega astutamente con una nueva carta en la segunda parte de su película. El teniente, ortodoxo cumplidor de las órdenes militares, será un incapaz a la hora de enfrentarse realmente con el indio. Y su torpeza acabará con la vida de los hombres leales que no cumplen una ordenanza determinada, sino que luchan por propio convencimiento y por altruismo humanista. Y así, «La venganza de Ulzana» (título bastante incomprensible, vista la película) acabará por transformarse en una mitigación grandilocuente del hombre de la calle que sabe perfectamente que debe eliminar a la entorpecedora raza india (o la que convenga) por encima o por debajo de principios políticos, ordenanzas o convenios. La verdad es más fuerte que la teoría.

No está mal esta pelucilla del señor Aldrich. Tiene su gracia. Sobre todo tiene una actualidad sorprendente a raíz de las recientes noticias de la real situación de los indios que aún continúan en sus reservas. «La venganza de Ulzana» viene a dar una idea nueva al conflicto. En realidad, cualquier problema actual viene lógicamente a demostrar que es la consecuencia de un error anterior. Si en su día no

se hubiera dejado indio con cabeza, hoy, según Aldrich, todos seríamos más felices y más rubios.

Si cualquier película anterior de Aldrich acababa por ser discutible (incluso aquellas aparentemente más positivas, como «La leyenda de Lylah Clare»), ésta pone unos clarísimos puntos sobre las lés. ■ **DIEGO GALAN.**

TEATRO

El caso de Valencia

Viendo la cartelera teatral, se diría que ya no queda nada. Un gran número de locales han desaparecido y el teatro menor ocupa los que sobreviven. En el Principal, teatro de la Diputación, nada serio se ha intentado para darle a la ciudad si quiera un escenario con vida planificadamente decorosa. Valencia, en fin, no tiene, con ser la tercera ciudad de España, lo que en muchos países es privativo de comunidades menos numerosas y más pobres. Uno llegaría a asustarse ante la impresión de que el teatro ha muerto en Valencia de vejez y por viejo ha sido enterrado, si, al fin, no descubriera, vivos y distintos, intentando hacer un teatro de hoy, a los nietos del difunto. El problema es, en todo caso, patético. Se trata de saber cuándo la ciudad —y no solamente éste o aquel grupo, éste o aquel periodista— se enfrentará con el hecho de que ha de posibilitar un teatro de ahora y de que tiene, entre los escombros, a

gentes capacitadas para intentarlo.

Me referiré concretamente a dos ejemplos.

El cine está a dos pasos de las Torres de Cuarte. Austero, pintado de blanco, con platea y galería que suman un aforo cercano a las quinientas butacas. Cuando el cine dejó de ser negocio, el local se abrió al boxeo y a la lucha libre. Tampoco marchó bien la cosa, y Antonio Díaz Zamora convenció al empresario de que allí podía hacerse teatro. El 6 de junio del 72 se inició el experimento. Fue con «Las salvajes, en Puente San Gil», de José Martín Recuerda, bajo la dirección del propio Antonio Díaz Zamora. El grupo se llamaba Quart 23, y del interés del espectáculo aparecieron referencias en los números de TRIUNFO de aquellas fechas. «Las salvajes...» aguantaron en cartel, salvando el puente de agosto y sep-



«Las salvajes en Puente San Gil», por Quart 23.

tiembre en que estuvo cerrado el teatro, hasta finales de noviembre, a razón de siete funciones semanales. Inmediatamente después, Quart 23 estrenó un programa de teatro infantil, «El león engañado» y «El león enamorado», de Pilar Enciso y Lauro Olmo, que alterna desde entonces con breves temporadas de recitales y grupos. Ovidi Montllor, el cantautor Enrique Morente y María del

Mar Bonet han sido los protagonistas de los recitales. Como grupo invitado estuvo Tábano, que representó durante varios días su «Retablillo de don Cristóbal», de García Lorca. Ahora, en Fallas, volvió Ovidi Montllor. Se intenta que el próximo recital sea de Raimon, y ya es seguro que el grupo estrenará «Un sabor a miel», de Shelag Delaney, también bajo la dirección de Antonio Díaz Zamora.

¿Cuál será la capacidad de aglutinación del local? ¿Conseguirá programar todos los espectáculos serios y desamparados con que cuenta actualmente el teatro español? ¿Se habrá levantado en el antiguo cine, de espaldas a las «glorias y esplendores» de la ciudad, el escenario decoroso de Valencia?

Han venido a Madrid para intervenir en la I Semana de Teatro Universitario. El grupo, valenciano, se llama

rollillos de cristal como única luz. Espectáculo tenebroso en busca de la tiniebla de Valle-Inclán. Por ello mismo, un tanto fallido en su encuentro con la parte narrativa y realista de «Ligazón», más centrado cuando el drama se abre a ceremonias de brujería. Trabajo serio en la investigación de imágenes y ritmos. Espectáculo de sabor esteticista, más poemático que dramático, quizá demasiado autónomo y desligado del texto, aunque, en este punto, son muchas las preguntas que hoy se hace el teatro y mucho lo que habría que discutir y aclarar.

Independientemente de este problema, un hecho claro: la Semana de Teatro Universitario de Madrid, que empezó con la prohibición de dos espectáculos —«El Fernando», por el T. U. de Murcia y el «Oratorio», por El Lebrijano— y el fracaso del primero —a cargo de un grupo asturiano— se fue para arriba con esta «Ligazón», de El Uevo, fuertemente aplaudida en el Colegio Mayor. ■ **JOSE MONLEON.**

ARTE

Hoy nos es muy difícil concebir una escultura antiestatuaría. Durante demasiados siglos, el destino de la escultura era la estatua. Ese juego de formas en el que los pliegues, por ejemplo, se producían, más que por las leyes de su peso, por las leyes de la perfecta armonía; se producía, no despreciando al tiempo, sino luchando contra el tiempo. Toda posible estatua, la de un dios o la de un condotiero, cuando se producía, reclamaba para sí misma a

todas las leyes de la armonía. El Emperador Octavio César Augusto se desnudaba cuando tenía que ser fijado en una estatua, porque el desnudo era el mejor traje posible para la eternidad... Había siempre una especie de acuerdo firmemente establecido entre la estatua y la eternidad: la estatua se hacía para perpetuar una figura, y por eso se rechazaba todo signo temporalizador: una arruga que no estuviese admitida en el catálogo de los pliegues armoniosos, una verruga en la nariz... Porque lo peculiar rompía con el arquetipo, que era lo que debía permanecer. Los romanos fueron verdaderos genios en la creación de tipos diferenciados —ahí están sus prodigiosos retratos—, pero no quisieron romper con el mito de la intemporalidad. La escultura de nuestros días, en la medida en que se desentiende de la reproducción, se desentiende también de la circunstancia y, por tanto, también está contra el tiempo. Le ha prestado todo su acento al espacio. Es espacio contra tiempo.

Ahí tenemos ahora, en la galería Juana Mordó, una exposición escultórica de todo lo contrario: la de Julio López Hernández.

Escultura de Julio López Hernández

¿En qué medida esa escultura de Julio López es lo contrario de lo que yo venía exponiendo? ¿Es el tiempo contra el espacio? No exactamente eso. Julio no se ha planteado el problema precisamente así. Es la circunstancialidad frente a lo estatuario: la valoración de un instante frente al mito de la eternidad, la exaltación de lo perecedero. Ninguno de sus personajes conserva en la faz