



y ahora mismo asiste a la aventura espacial desde Houston, como un periodista más entre los millares que allí se han dado cita (vean uno de sus trabajos en este mismo número).

La «revolución cultural» china también ha tentado a Moravia. Su curiosidad lo ha conducido al «gran imperio del centro», hoy república popular, en el momento justo en que estallaba el vasto movimiento que tuvo en Mao su principal detonador, y que seguramente constituyó un alzamiento masivo para disolver la esclerosis burocrática. En todo caso, hay que reconocer que en Occidente se desconoce no ya el anec-

dotario de este inmenso movimiento de masas, sino también sus perspectivas teórico-políticas: el aislamiento chino y el conflicto Pekín-Moscú han enmarañado y confundido su significado. ¿Nos lo aclara Alberto Moravia en este libro («La revolución cultural en China», Editorial Sinera), que acaba de aparecer en castellano? La ambición de Moravia no es enfrentarse a la problemática que ha venido a plantear la estrategia maoísta, sino la más sencilla de ver con sus propios ojos lo que allí estaba pasando en el momento mismo de su auge. Moravia viaja a través de la inmensa República Popular China y nos relata, con su estilo característico, dramático unas veces, cáustico otras, siempre cuidadosamente desarrollado, lo que contempla desde sus esquemas mentales y culturales, herencia de la cultura de Occidente. Sus interpretaciones son, por lo tanto, como ya hemos escrito más arriba, puramente personales, y de ningún modo pretenden ofrecernos una visión política estricta. El suyo es, en definitiva, un libro literario y testimonial, construido sobre experiencias directas, que no admite la crítica desde un ángulo político o ideológico. Así hay que entenderlo: comparando los resultados con los propósitos. ■ E. G. R.

## TEATRO

### España: cien grupos de cámara

Una de las dos publicaciones teatrales que hay en el país —la una es «Yorik», de Barcelona; la otra, «Primer Acto», de Madrid— inició, hace algunos meses, una encuesta entre los diversos grupos no profesionales españoles. Se formulaban diez preguntas destinadas a descubrir la historia, el funcionamiento, los criterios y los planes de cada grupo. Diez preguntas, en suma, que dejaban automáticamente fuera las compañías de aficionados al viejo estilo —esas que representan el repertorio del teatro comercial para solaz de actores, familiares de los actores y socios de la entidad—, o los simples proyectos de grupos en formación. La encuesta ha seguido manteniéndose, número tras número, y todo hace presumir que se llegará a dar testimonio de la existencia de un centenar de teatros de cámara.

Es una cifra impresionante, que debiera pesar decisivamente en la vida teatral española; es decir, en cualquier intento de comprenderla y desarrollarla. Ignorar la existencia de estos cien grupos, su significación, sus problemas, y lo que supondría su vigorización, es cerrar los ojos o empeñarse en torcer el curso natural del teatro dentro de la sociedad española.

Por lo pronto, ¿qué significan esos cien grupos? Significa que el teatro sigue siendo una necesidad social, creadoramente asumida por una serie de españoles. Significa, también, que esa necesidad no se corresponde exactamente con los criterios del teatro comercial cotidiano, puesto que el noventa por cien de los grupos se define, social y estéticamente, por objetivos distintos. Si, además, valoramos las dificultades de diverso orden que tales grupos han de afrontar, convendremos en que un adecuado y estimulante tratamiento del fenómeno determinaría la multiplicación de las actividades y personas metidas dentro de esa lista de cien teatros de cámara.

Profundicemos un poco más. Los grupos suelen, en su inmensa mayoría,

manifestar su interés por repertorios de una vigencia cultural muy superior al que seleccionan nuestros empresarios. A menudo, hablan también de la necesidad de que ese teatro se aice ante las clases sociales que no frecuentan las plateas comerciales. Lo que quiere decir que ese teatro no profesional se ha hecho depositario de una estimación artística y éticosocial del teatro a la que ha renunciado —y no me refiero a las escasas excepciones, siempre a contrapelo— el teatro comercial.

Viene en seguida una grave objeción: la mayor parte de esos grupos son «malos», hacen mal el teatro. Si bien se trata de una objeción bastante siniestra, consideradas las condiciones en que la sociedad está obligando a trabajar a tales grupos. Establezcanse condiciones razonables de trabajo, y es seguro que los mediocres —incluyendo en ellos a esos jefecillos que, casi siempre, en íntima conexión con las fuentes del presupuesto, «manejan» algunos teatros de cámara— serán desbordados y el nivel del teatro independiente subirá.

Existe una legislación sobre el registro y subvención de los teatros de cámara. Pero es una legislación anacrónica. Habría que facilitar —¿caso no se parte del principio de que su existencia es deseable?— los trámites burocráticos previos de las patentes y recelosas disposiciones vigentes. Habría, de otro lado, que multiplicar las posibilidades de estos grupos, facilitándoles locales —esos teatros de los Ayuntamientos o Diputaciones—, en los que dar sus sesiones, aboliendo o ampliando al máximo los criterios de censura previa, aumentando las subvenciones económicas.

Ninguna utopía en lo que digo. Es la petición lógica de un tiempo que estima al teatro, cada vez más, un «servicio público». Y que acepta la inversión de fuertes subvenciones en tanto que bien «colectivo», que instrumento de desarrollo social. ■ J. M.

## TRES HOMBRES Y UNA CAMARA

### Crónica realista de la Mafia



La cantidad de películas que se han hecho en Italia sobre la Mafia ha originado una verdadera saturación: pero esa rica fuente temática resultaba, en la mayoría de las ocasiones, simple pretexto, más o menos folklórico, cuando no motivo de films burlescos. Muy pocas veces se ha afrontado el problema de la Mafia desde una perspectiva rigurosa, tratando de hallar su auténtica casualidad política y económica: en este sentido, sólo dos películas italianas, producidas el mismo año, en 1961, pueden retenerse: «Salvatore Giuliano», de Francesco Rosi, y «Un uomo da bruciare», de Paolo y Vittorio Taviani y Valentino Orsini.

Los tres autores —es la primera vez en la historia del cine que un trío se responsabiliza del trabajo de realización— dicen, a propósito de «Un uomo da bruciare»: «No es un film más sobre la Mafia. La Mafia, en este caso, representa un poder dominante, abusivo; un medio de opresión, de influencia. Se trata del combate ideológico entre dos modos de pensar, entre dos estratos sociales: los poderosos, los que tienen en su mano la suerte de los demás, y los olvidados, los que sólo tienen la posibilidad de una acción, que a menudo desemboca en la tragedia».

La película está basada en un hecho real: el caso de Salvatore Carnevale, un joven campesino-sindicalista asesinado por la Mafia en Sciarra, un pueblito del interior de Sicilia. «Un uomo da bruciare» carece del rigor dialéctico de «Salvatore Giuliano», pero más que la peripecia anecdótica interesa a los autores la investigación sociológica, que en más de un momento se convierte en indagación política: «Los "mafiosi" —observan— son gentes como todo el mundo, a veces simpáticos y muy inteligentes a menudo. Están ligados al poder económico y "liquidan" simplemente a los que se oponen a su política. La Mafia de hoy

es siempre la que está unida a la tierra, pero cada vez es más peligrosa, a medida que van surgiendo problemas políticos. Así, en la segunda parte vemos a la Mafia aliada con Roma, es decir, el gobierno».

La primera tentativa del film es de índole desmitificadora: la Mafia aparece no como una fuerza oculta y misteriosa, sino encarnada en unos hombres determinados, que se mueven a impulsos de presiones económicas y políticas muy concretas. Las tensiones sociales, la oposición entre unos pocos detentadores del poder y la gran mayoría sometida por el trabajo queda expuesta de forma muy precisa. Esta pretensión informativa y, al mismo tiempo, crítica, resulta perfectamente cumplida.

Los hermanos Taviani y Valentino Orsini constituyen un caso particular no sólo dentro del cine italiano, sino en el panorama del cine mundial, por esa colaboración tripartita. Empezaron colaborando juntos en los años de la postguerra, organizando un ciclo de espectáculos de vanguardia, bajo el título de «Teatro de Crónica», dirigido a los trabajadores de Liorna, gracias a una audaz iniciativa del sindicato de los trabajadores del puerto. Siempre colaborando juntos, realizaron el documental «San Miniato, julio 1944», sobre la carnicería consumada por los nazis en esa pequeña ciudad toscana. Participaron en el guión y dirección de la película de Joris Ivens, «L'Italia non è un Paese povero». Su primera película argumental fue «Un uomo da bruciare». Posteriormente realizaron «I fuorilegge del matrimonio», adelantándose en cierto sentido a las polémicas sobre el divorcio, que en la actualidad han llegado a debatirse en el Parlamento. Después, la colaboración del trío se interrumpe. Orsini rueda «I dannati della terra», y los Taviani «I sovversivi» y, más recientemente, «Sotto il segno dello scorpione». ■ J. G. D.



COLABORAN: Juan Aldebarán, César Alonso de los Ríos, Art Buchwald, R. L. Chao, J. García de Dueñas, Eduardo G. Rico, Eduardo Haro Tecglén, Antonio Javaloyes, A. López Muñoz, Víctor Márquez Reviriego, José Monleón, César Santos Fontenla. FOTOS: Europa Press, Cifra, Marull y Archivo.