

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

Bulgakov no estaba solo y que eran muchos los que querían defender la rica libertad revolucionaria que siguió al histórico Octubre.

En el prólogo, de Miguel Bilbao, se recoge parte del discurso que en 1934 dirigió Zdanov al Primer Congreso de Escritores Soviéticos. Asombra descubrir tanto chauvinismo. «Los éxitos de la literatura soviética están condicionados por los éxitos de la construcción socialista. Su crecimiento es la expresión de los éxitos y de las realizaciones de nuestro régimen socialista. Nuestra literatura es la más joven de todas las literaturas de todos los pueblos y de todos los países. Al mismo tiempo es la literatura más rica de contenido, la más avanzada y la más revolucionaria... Bajo la dirección del Partido, bajo la dirección atenta y cotidiana del Comité Central, con el apoyo y la ayuda incansables del camarada Stalin, toda la masa de los escritores soviéticos se ha unido alrededor del poder soviético y del Partido... La situación presente de la literatura burguesa es tal, que ya no puede crear grandes obras. La decadencia y la corrupción de la literatura burguesa, que se desprende de la corrupción y la decadencia del régimen capitalista, se presentan como el rasgo característico, como la particularidad característica del estado de la cultura burguesa y de la literatura burguesa en los momentos actuales».

¿Cómo es posible que de este tonto dogmatismo, impregnado de un idealismo nacionalista apenas disimulado, saliera toda una teoría estética? ¿Cómo se pudo caer en esa trampa? ¿Hasta dónde no subsisten, superadas nominalmente aquellas posiciones, bastantes de sus elementos en el pensamiento socialista de nuestros días? La herencia es, desde luego, pesada, y en más de una ocasión asoma aquí y allá, incluso después de hecha la abjuración del

stalinismo. Por lo demás, Alvaro del Amo, en otra nota prologal del mismo volumen, escribe: «La historia del teatro contemporáneo, Strindberg y Chejov, Brecht y Ionesco, Pinter y Kopit». Es decir, una lista de autores —Chejov era ruso, pero escribió su obra antes del 17— que no pertenecen a la literatura soviética.

Pero, ¿para qué insistir más sobre este punto.

Los otros dos «panfletos teatrales» de Bulgakov contenidos en el volumen giran en torno a un mismo tema. Se titulan «Iván Vasilievich» y «Beatitud», y desarrollan los sueños de dos ingenieros que crean una máquina que permite trasladarse a otras épocas o traer a la nuestra a personajes del pasado y del futuro. Un cotejo de estas obras con las de Mayakowski, otra víctima del burocratismo artístico, nos llevaría a descubrir comunes connotaciones con los peores aspectos de la vida soviética de aquellos años. En torno a los inventores aparecen una serie de personajes que asisten a los más inesperados acontecimientos con el aburrido gesto de quien añora la rutina burocrática. Chocho a través del cual Bulgakov no hace sino señalar, con tragicómico talante satírico, los problemas de un arte confiado al dictamen de Comisiones y Censores que habían hecho de la Revolución un preciso y previsor catecismo. ■ J. M.

La Sevilla del siglo XIV

Catedrático en la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla desde 1918 a 1957, el palentino Ramón Carandé puede ser considerado con justicia como un sevillano más; no sólo por esos casi cuarenta años de docencia ejemplar (en la que, según él, «aprendió más que ha enseñado»), sino también por su contribución al estudio de la historia sevillana en un

aspecto tan importante como usualmente desatendido: el económico.

El autor de la capital obra «Carlos V y sus banqueros» lo es asimismo de una curiosa monografía: «Sevilla, fortaleza y mercado» (las tierras, las gentes y la administración de la ciudad en el siglo XIV). Elaborada con el fruto de pacientes investigaciones en archivos, sobre todo en el municipal hispalense, y publicada hace cerca de medio siglo en el «Anuario de la Historia del Derecho Español», ha sido reeditada ahora en la Colección de Bolsillo del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Su valor rebasa el que modestamente le atribuye Carandé («una fiel transcripción de manuscritos inéditos, con algún comentario»). Porque, aunque ciertamente sea eso y a veces el lector acuse su origen, el acopio y ordenación de temas es tanto que posee gran valor para cualquiera interesado o simplemente curioso de la historia sevillana de cuando la ciudad, además de gobernarse a sí misma, regía a una buena parte de Andalucía.

Carandé estudia en el libro (más de doscientas páginas) el medio geográfico-urbano de Sevilla, sus pobladores y la economía.

El alfoz, terreno sujeto a la jurisdicción del concejo ciudadano, era entonces bastante mayor de lo que hoy es la provincia de Sevilla. Comprendía la extensa comarca del Aljarafe, que llegaba de Sevilla a Niebla, según la descripción que dos siglos antes hiciera el famoso viajero musulmán Mohamed al Edrisí en «Recreo de quien desea recorrer el mundo». Edrisí señala que las plantaciones de olivos se extendían hasta el puente romano de Niebla y que Sevilla era ciudad grande y muy poblada, con el aceite como primer artículo comercial. Las otras dos grandes comarcas del alfoz eran



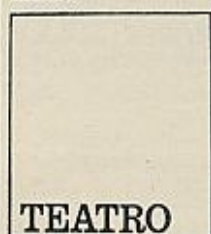
la Campiña y las sierras, situada la primera a lo largo del río Guadalquivir y dedicada al cultivo de granos, y las sierras, ricas en ganadería, al oeste de la ciudad.

La ciudad (conquistada en 1248) fue, en parte, desalojada por sus habitantes musulmanes, que, en cambio, permanecieron en el campo. El alfoz proporcionaba a Sevilla medios de subsistencia y la ciudad servía a su zona de influencia de mercado periódico y de fortaleza protectora cuando era necesario, auxiliada en este menester por los numerosos castillos construidos en dirección noroeste (hacia la vecina Portugal) y sudeste (hacia el reino árabe de Granada).

Aparte de los conquistadores y de los árabes que permanecieron a raíz de la conquista, en la ciudad vivía un importante núcleo de judíos, con gran poder económico y más respetados que en Castilla. En la colonia extranjera predominaban los genoveses, expertos en negocios de Banca y crédito y en el arte de navegar. El barrio marino, sin embargo, era feudo de los montañeses santanderinos (jándalos), llegados con el almirante Ramón Bonifaz a la hora de la conquista.

La economía estaba muy reglamentada y el

almoacen era depositario de pesas y medidas e inspector celoso del mercado, para evitar los intermediarios («una de las máximas del mercado medieval —señala Carandé— es la prohibición de la reventa»). Para suprimir la reventa e impedir la acaparamiento, las tabernas, por ejemplo, no podían cerrarse mientras tuviesen vino y hubiese clientes. El vino se consideraba de gran poder nutritivo, y tal consideración debió de persistir durante mucho tiempo (Domínguez Ortiz señala en «Alteraciones andaluzas» —Bitácora, 1973— que las Ordenanzas de Granada de 1552 disponían que el administrador de la mancebía había de dar «medio cuartillo de vino a cada comida» y en la mancebía de Madrid «dos veces de vino a cada comida»). ■ VICTOR MARQUEZ REVI-RIEGO.



TEATRO

Métodos para la «creación colectiva»

Es ingenuo querer hacer del concepto de «creación colectiva» algo

radicalmente nuevo y distinto de la «creación tradicional». Dentro de la llamada «creación tradicional» hay muchos grados y niveles que, según los casos, la hacen depender tiránicamente del autor o del director, o presuponen diversos tipos de participación de cuantos intervienen en la realización del espectáculo. Por el contrario, el término de «creación colectiva» es también elástico y, en esa medida, equívoco, pues muchos espectáculos que se anuncian como tales tienen en la base una aportación individual, que se disimula o esconde.

Con todo, hecha esta salvedad, es obvio que en el teatro moderno adquiere cada vez más importancia la idea de la «creación colectiva». El fenómeno, naturalmente, al igual que todos los fenómenos estéticos, tiene su correlación histórica e ideológica. Si estimamos que todo espectáculo comporta un compromiso, es lógico que cuantos intervienen en él quieran asumirlo libremente en lugar de ser simples instrumentos del autor y del director. Y asumir un compromiso, tratando como tratamos de un hecho artístico, no significa simplemente estar de acuerdo con la ideología de la obra, sino participar creadoramente en el lenguaje teatral —es decir, en la expresión global— del espectáculo.

Ocurre, sin embargo, que la «creación tradicional» tiene una larga práctica. El «método», mejor o peor, existe y se aplica consciente o rutinariamente. Cualquiera actor, por ejemplo, sabe los pasos que se siguen desde que un autor concluye su texto hasta la noche en que se alza el telón. La confusión es mínima, con independencia de que los resultados sean buenos o malos. ¿Qué ocurre, sin embargo, con la «creación colectiva»? ¿Cuántos grupos fracasan o se deshacen justamente por no haber