

«cía este amigo suyo—, el que más coherente ha sido con su tradición republicana». Por eso, en política, continúa a ser republicano-demócrata, y según nos dijo, es contrario al abstencionismo: «Opino que hay que votar siempre».

Otro punto a favor de Guillén es su generosidad. Guillén es, ante todo, generoso en sí mismo, en la amistad, en la familia, en el trabajo. Cree en el grupo familiar en el sentido tradicional del mismo. Opina que la familia es una fuente de energía vital, y la sociedad le sirve para confirmar, asegurar su identidad. Una identidad que, acabando en él con su propia muerte, sin embargo, se transmite de generación en generación.

Pero la muerte acaba con el individuo, y Guillén, que se da cuenta que está más cerca de ella que cuando tenía diez años, la espera trabajando, sin miedo; Guillén no tiene miedo a la muerte. Cierzo, está atento a no caerse por la calle (aunque a veces no lo consiga) porque tiene que hacer cosas. Lo decía antes: Guillén tiene prisa de terminar lo que él cree que puede y debe terminar. Está preocupado por rellenar el tiempo. «Yo soy hombre de esperanzas —me dijo— hasta el momento de la muerte. Aquí acabó mi esperanza. Quiero seguir viviendo, a pesar de todo, del siglo que me ha tocado vivir, que después de todo está resultándome tan entretenido y tan ameno». ■ ANTONIO GARCÍA RAYO.

Una guía de pecadores porteños

La lección de la novela picaresca no ha tenido en la novela española contemporánea el eco que hubiera sido lógico esperar, teniendo en cuenta las corrientes «realistas» que se imponen especialmente a partir de la guerra civil. Con la excepción de Cela y un aislado (y

afortunado) intento de Alfonso Grosso, la casi totalidad de nuestros novelistas parecen ignorar una tradición rica y sugerente como pocas. Los más recientes modos narrativos nostrales presuponen una modificación sustancial en la forma de llegar al «conocimiento de la realidad». Presunción muy discutible que, además, invalida implícitamente cualquier modelo narrativo anterior a Joyce. Actualmente, parece mucho más importante ser (o parecer) moderno que ser (o parecer) auténtico.

En tal situación resulta, cuando menos, divertida y vivificante la lectura de una novela como *Guía de Pecadores*, de Eduardo Gudiño Kieffer (1). El escritor argentino (nacido en Esperanza en 1935, abogado, periodista y publicitario) compone, en esta su cuarta obra narrativa, una serie de estampas costumbristas que trascienden su trivialidad por medio del des-

(1) *Guía de Pecadores*, en la cual se contiene una larga y copiosa exhortación a la virtud y guarda de los Mandamientos Divinos, compuesta por Eduardo Gudiño Kieffer. Editorial Losada. Buenos Aires, 1972. 396 páginas.

garro y la ternura. Los personajes y las situaciones están tomados de las crónicas periodísticas; el tratamiento a que se somete esta materia prima para convertirla en producto literario debe su sabiduría a la novela picaresca; la técnica de la narración se cobra, no obstante, tributo de todas las experimentaciones y ensayos que el género ha emprendido en nuestro siglo; desde la fragmentación del discurso hasta la superposición de distintos planos temporales y especiales; desde la interpolación de ritmos propios de la poesía, guiones televisivos o monólogos interiores hasta la reproducción magnetofónica de un lenguaje determinado.

Guía de Pecadores presenta, en primer término, un interés documental. La picaresca de una gran ciudad de nuestro tiempo, cuyos hechos más notables se asoman, tímida pero diariamente, a la prensa escrita, es objeto de creación artística mediante unos personajes que surgen del anonimato por unos instantes y se nos muestran actuando en su medio natural, pronunciando sus propias palabras y desve-

lándonos sus propios pensamientos, su peculiar código moral. Tras la fachada más o menos próspera, limpia y activa del multitudinario Buenos Aires, surge un mundo menos vistoso y perceptible que el anterior, pero tanto más real cuanto que sostiene la convención. Tal vez Gudiño Kieffer no haga otra cosa que poner en pie una serie de tópicos cuya habilidad le impedirá obtener un resultado estimable; quizá *Guía de Pecadores* no alcance ese nivel mínimo de invención que la realidad cotidiana exige para convertirse en realidad artística; es posible que el novelista recurra en ocasiones a procedimientos tendenciosos para acentuar las diferentes categorías morales de sus personajes, según pertenezcan éstos a uno u otro medio social. En cualquier caso, el mundo que se nos desvela, regido por la ley de la supervivencia, es un mundo rico y multiforme que, en ningún caso, se circunscribe a una clase social determinada: junto al submundo formado por miserables hampones, artistas de ínfima categoría, prostitutas en decadencia, modestos estafadores, etcétera, aparece otro nivel que medra a su costa y donde encontramos los signos externos de riqueza que nuestra sociedad ha identificado con el éxito: escritores venales (entre los cuales Gudiño Kieffer ha tenido el buen humor, o la desfachatez, o el cinismo de incluirse como un personaje más de esta proteica «corte de los milagros»), productores de televisión, políticos, empresarios... Parásitos unos y otros; los primeros pagan su honradez o falta de luces con el sufrimiento de una miseria congénita, aparte de otras menores consecuencias (la cárcel, la soledad, la enfermedad, la muerte); los segundos prescinden de cualquier tipo de escrúpulos, acatan sin rubor las convenciones sociales y, con el único freno de no pasarse de

listos, se doran la piladora de la infelicidad y de la pérdida del propio ser con la estereotipada sonrisa del éxito.

El narrador interviene a menudo en el curso del relato. Al principio de cada una de las cinco partes en que se divide la novela para componer sucesivos fragmentos de un largo poema casi épico sobre Buenos Aires, en el que el impudor típico del poeta queda velado por la ironía y el sarcasmo, por la voluntaria grandilocuencia del lenguaje; en determinados pasajes de la narración para intercalar fragmentos reproducidos de diversos medios periodísticos que marcan el contrapunto de los hechos narrados, a la par que nos recuerdan que la principal ambición del autor es documental; en otros pasajes citando, «in extenso», a los maestros clásicos de la picaresca: Cervantes y Quevedo, Alcalá Yáñez y López de Ubeda, Mateo Alemán y Carlos García, «El Lazarillo» y Vélez de Guevara, y Francisco Santos, y las más de las veces el autor se asoma al relato para interpe- lar a los personajes, aconsejándolos, acusándolos, apostrofándolos. A menudo, la novela alcanza una altura esperpéntica digna de Valle-Inclán, como en la descripción del siguiente personaje, llamado Fortunata y esposa de un próspero político y dueño de un canal televisivo (el lector me hará el favor de advertir qué sustantivos y adjetivos, e incluso verbos, empiezan con la letra «f»): «Fortunata fuma fervorosamente y se fatiga figando en su feudo. Fabulosa falena, flamea febril con sus flagrantes faralaes entre fanales y flores, festones y frutas, fetiches y figurinas finiseculares. Cumple su funámbula función de faccionaria flagelante, fastidiando fanáticamente por fas o por nefas a familiares, fregonas o fámulas, favoreciendo fieles, fomentando fueros y fustigando por fatal filancia los fracasos y los fragollos, las flaquezas

de los febles flojos fifiriches». Idéntico procedimiento, u otros parecidos, sirven al escritor para materializar un relato que desafía de continuo al aburrimiento del lector, saliendo siempre victorioso.

Eduardo Gudiño Kieffer no ha obtenido hasta la fecha un puesto entre los novelistas hispanoamericanos beneficiados con el «boom» de la narrativa de aquel subcontinente en España. Un nuevo motivo, por si había pocos, para dudar de la honestidad del fenómeno. ■ MARTIN VILUMARA.

Bulgakov o la sátira de la burocracia

Entre la mucha literatura aparecida o reaparecida en nuestros días que da fe del proceso de burocratización —y consiguiente empobrecimiento— del arte soviético de la «escalada stalinista», quizá sea, por lo que al teatro se refiere, el volumen que acaba de publicar «Cuadernos para el diálogo», con tres «panfletos» de Mijail Bulgakov, uno de los testimonios más incontrovertibles. Esta vez no se trata simplemente de volver la vista atrás para resumir en unas fechas unos nombres y los párrafos de unos cuantos discursos, el creciente dirigismo que ensombreció la vida literaria. Esta vez nos encontramos con una obra, representada en 1928, que no sólo trata satíricamente de la penosa situación a que la censura estaba conduciendo al teatro soviético, sino que, confirmando la verdad de sus asertos, conoció la representación única y la prohibición fulminante. Nos referimos a «La isla purpúrea», primera de las tres obras del volumen. Una obra probablemente sin igual en la lucha de los escritores de cualquier época contra sus censores. El hecho de que Bulgakov se atreviera a escribirla y el Teatro de Cámara de Moscú a representarla, es la prueba de que



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. Comprendería 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 Edrisi en «Recreo de quien desea recorrer el mundo». Edrisi 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



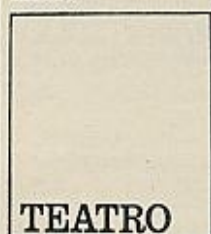
la Campiña y las sierras, situada la primera a lo largo del río Guadalquivir y dedicada al cultivo de granos, y las sierras, ricas en ganadería, al oeste de la ciudad.

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 (Dominguez 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, equivoco, 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