

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 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



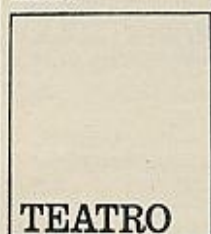
la Campiña y las sierras, situada la primera a lo largo del río Guadalquivir y dedicada al cultivo de granos, y las sierras, ricas en ganadería, al oeste de la ciudad.

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 (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, 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

**datos sobre
la nueva educación
para los padres
con hijos
entre 6 - 14 años**

MIRE A SUS HIJOS:

Más jóvenes que la memoria electrónica. Pero más viejos ya que el código genético

Quizá a usted, los domingos por la mañana, le gusta resolver los pasatiempos del periódico. Quizá, también, llega a un acuerdo con sus hijos mayores, que se levantan antes. Ellos resuelven los pasatiempos. Pero a lápiz. Y borran. Aunque no dice nada, y vigila cuando lo hacen, usted pone el periódico al trasluz. A ver si encuentra huellas de la respuesta de sus hijos. La verdad es que los hacen bien. Usted, en silencio, copia y se sonríe con orgullo. Sin embargo, al echarse a la cara los libros de Lenguaje de sus hijos, quizá usted tuerza el gesto. —Pero, ¿por qué enseñar así?...

Sin un desarrollo de la capacidad lingüística, no hay desarrollo de la capacidad intelectual. La inteligencia no es algo inmutable, sino cultivable. Y uno de los mejores caminos para ello pasa precisamente a través del cultivo y la enseñanza del idioma. Util e imprescindible, por otra parte, para el desenvolvimiento del niño y del adulto en su vida cotidiana y profesional. El niño tiene, pues, que cultivar, en profundidad y en anchura, el idioma. Ha de comprender más y expresarse mejor en torno a más temas.



Nada sigue exactamente igual en torno suyo. Y menos que nada, su idioma. ¿Habla usted igual que hace cinco años? La exigencia de aprender nuevas técnicas, de vivir en nuevas situaciones, demanda, por sí misma, educación. Para todos. Y de más alto nivel. Observe a sus hijos. Son más jóvenes que la memoria electrónica. Pero más viejos ya que la traducción del código de los genes. Y van a tener que vivir en un mundo donde el analfabetismo, que seguirá cerrando puertas, se referirá a algo más que la simple lectura y escritura. Serán, sin duda, estudiantes permanentes en un aula sin muros.

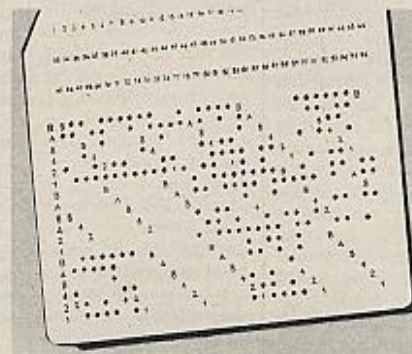
Está muy claro que, para servirles, la educación tenía que cambiar. Sus hijos están hoy aprendiendo a aprender. Más, mejor y siempre.



Un día, este curso. Su hijo mayor estudia la oración. Los diagramas que la representan son cerrados. Así que las oraciones son unidades mínimas de comunicación. Hasta que no se organiza una oración, no hay mensaje. La explicación avanza. En el mensaje interviene la actitud del hablante. La entonación. Una misma oración significa cosas distintas si cambia de tono. De pronto, su hijo se inclina con interés. En la página hay dos dibujos, de una misma alquería. Parece el juego de los siete errores. Los mismos elementos. Pero, en uno, el carro está junto al pozo; en el otro, sobre el tejado. Los pies de los dibujos tienen las mismas palabras exactamente. «El árbol da su sombra sobre la casa. Hay un carro junto al pozo...» El otro: «El árbol da su sombra. Sobre la casa hay un carro...» Caray, es cierto; según se pongan los puntos, el mensaje varía, se dice otra cosa. O sea, que para saber dónde empieza y termina una oración: si escucho, el tono; si leo, los puntos... Criterios fónicos, criterios ortográficos... Hoy, una enseñanza para todos y de calidad ha de ser así: programada y personalizada. Aprender es un acto esencialmente personal, tal como lo hacen sus hijos, niños del siglo XX, hombres del XXI.

Los cambios de la nueva educación son el resultado de elegir métodos mejores. Para fructificar necesitan de todos un espíritu abierto al cambio.

El profesorado aceptó esta necesidad. El manejo de la gramática moderna le ha supuesto horas de trabajo y estudio. A medida que pasa el tiempo, las novedades se consolidan. Los nuevos métodos de enseñanza lingüística, pero también las nuevas funciones del profesor: diagnosticar, controlar, corregir, integrar. Dirigir, en definitiva, el proceso de aprendizaje y formación. Tareas nobles que en la enseñanza tradicional sólo eran asequibles, en toda su profundidad, a unos pocos privilegiados. El gasto de energía y tiempo de los profesores de sus hijos es algo impagable. También hemos cambiado quienes elaboramos el nuevo instrumental educativo. La introducción de nuevos métodos no es cosa que pueda improvisarla una persona. Hacen falta extensos equipos de especialistas, cooperando juntos: pedagogos, psicólogos, clases experimentales. Son necesarios controles permanentes, rectificaciones, sondeos a los niños...



Es necesario que usted cambie para que la educación de sus hijos sea todo lo fecunda que puede ser. Usted carece de tiempo para informarse a fondo. Duda. Pero su perplejidad presiona. Consciente o inconscientemente trata de restablecer su confianza en la educación forzándola a volver a lo que usted conocía y dominaba. Sus hijos y sus profesores necesitan esa confianza. Ellos también miran atrás. Pero no pueden avanzar de espaldas.

Con estas páginas tratamos de ayudarle a reflexionar de cara al curso que comienza. Para que usted ayude al profesor de sus hijos. A sus hijos. Muchas gracias por su atención.



Santillana, S.A. de Ediciones

Una empresa al servicio de la educación.

delimitado claramente el «método» de la creación colectiva?

Concebida la jerarquía tradicional del teatro como una tiranía a la que se opone la «creación colectiva», ésta toma el carácter de una «liberación», de una «compensación individual», generalmente opuestas a lo que en principio se perseguía. Cada uno se siente justificado en la medida en que logra evaluar, sentir como algo separado y concreto, su «aportación», sin conseguir que esa aportación se integre en el todo. La «creación colectiva» se convierte, en fin, en una suma de aportaciones individuales —antes coartadas por la autoridad del director— en lugar de ser un trabajo de grupo.

Pero, ¿cómo conseguir un verdadero trabajo de grupo? He aquí una pregunta elemental, pero, por ejemplo, apenas planteada en España. Si la «creación jerárquica» tiene un método, la «colectiva» necesita elaborarlo también, a fin de conseguir que sea el grupo quien genere el espectáculo. El problema es simple, pero fundamental: no se trata, como ha ocurrido tantas veces en España cuando se ha intentado la creación colectiva, de que el actor sea, al mismo tiempo, empresario, autor, director, escenógrafo y hasta espectador, sino de que su trabajo se incruste «metódicamente» en la propuesta del grupo.

En este orden, los latinoamericanos han sacado conclusiones precisas de su experiencia. Si comparamos las explicaciones empíricas que dieron los de Tábaro, e incluso los de Teatro del Sol, de París, con las del TEC, de Cali, la diferencia es evidente. Hablar de resultados es lo de menos, pues se trata de tres espectáculos muy válidos, dentro de sus propias y distintas circunstancias nacionales, pero si importa mucho la confrontación entre

el método de los colombianos, empeñado en conseguir una pauta objetiva, casi científica —en la medida en que lo han sido los grandes teóricos, ya sea Stanislavsky o Brecht—, y el tono personal, intransferible, que parece deducirse de las explicaciones del grupo francés y el grupo español.

En teatro hay que conocerlo todo para enriquecer nuestras propias respuestas. Sólo la ignorancia sistemática es más estúpida que la mimesis. No se trata, pues, de conocer métodos como el de TEC, de Cali, para aplicarlos a raja tabla en Madrid o Barcelona. Pero pienso que es un material que podría ser enormemente útil a cuantos entre nosotros intentan también un trabajo colectivo. Haremos cuanto esté en nuestras manos en ese sentido. ■ JOSE MONLEON.

ARTE

Dentro de un mes, o tal vez antes, estaremos ya todos metidos en el vendaval de las exposiciones. ¿Cómo me sería posible distraer una sola de estas pequeñas crónicas para el comentario de cualquier actividad artística que se produzca al margen de esa actividad expositiva? A mí me gusta, de vez en cuando, escribir de algo que sin dejar de ser trabajo del arte, siempre es lateral a lo que ocurre en las salas de exposiciones, pero, teniendo en cuenta la proliferación agobiante de salas en Barcelona y en Madrid, eso se va haciendo prácticamente imposible: no hay tiempo más que para comentar lo que se exhibe. Por ejemplo, desde hace tiempo quiero dedicar uno de estos comentarios al trabajo que como diseñador

gráfico hace mi amigo Daniel Gil. Pero resulta que como es mi amigo, como nos vemos con mucha frecuencia... siempre se queda para ocasión más propicia. De hoy no pasa. Hoy voy a hablar de él, antes de que el vendaval expositivo lo haga imposible. Daniel Gil... ¿lo recordáis? Es el diseñador de las portadas de Alianza Editorial y de las tapas de discos de Hispavox.

Daniel Gil: Las portadas de Alianza Editorial

Al margen de cualquier virtud o defecto de los libros de esa editorial, algo hay en ellos que es evidente: tienen su sello propio. Uno entra en cualquier librería en busca de cualquier libro y es seguro que, en un momento determinado, al arrojar la mirada sobre uno de los anaqueles, descubre una serie de libros de no muy gran formato —de pequeño formato, diría yo, precisando: libros de bolsillo—, de una gran discreción y mesura presentativa, pero con una gran eficacia en decirnos algo de su contenido ya desde la misma portada: son los libros de Alianza Editorial, y precisado aún más, son sus «libros de bolsillo».

Vivimos hoy editorialmente —no sólo en España: en el mundo— la época del libro de bolsillo. Y acaso, cuando pase el tiempo, esa característica será la que más se nos señale como aportación a la tarea difusora del libro y democratizadora de la cultura. Y la verdad es que, aquí en España, no ha sido sólo Alianza Editorial la que ha emprendido esa tarea. Pero sin duda ha sido ella la que la ha realizado con mayor eficacia, haciendo del libro un objeto apetecible desde su misma presentación. En esa tarea, la labor de Daniel Gil ha sido notabilísima, y



creo que, incluso, ha establecido pautas que, sin duda, le han servido también a las otras editoriales.

El estilo de Daniel en esas portadas es el del que ha pasado por encima de su condición de pintor para transformarse directamente en eso que llamamos «un diseñador». Daniel puede hacer uso de cualquier cosa con tal de que le sea eficaz para resumir en una imagen el contenido de un libro. Porque, en definitiva, eso es, o lo que en su caso pretende ser casi siempre, la portada de un libro: una imagen que sintetice su contenido. Con frecuencia, él se vale de viejas ilustraciones —como grabados en metal de antiguas revistas, o del montaje de grabados, o directamente de fotografías. Pero, en cualquier caso, la principal característica de sus imágenes es la capacidad sintética. Recuerdo ahora, por poner sólo un ejemplo, la portada de un libro de sociología de Lefebvre sobre la vida cotidiana. Daniel resuelve en imagen ese contenido reproduciendo en la portada un vulgarísimo billete de metro. Sólo un billete de metro, pero, eso sí, para que la cotidianeidad resulte más evidente, lleva estampado en él un simple sello que asegura la «ida y vuelta».

En definitiva, si yo tuviera que definir con toda sobriedad expositiva el estilo de Daniel Gil en esas portadas, diría que lo suyo consiste en transformar un ar-

gumento en una imagen. Claro está que hay una relación elástica y reversible entre el diseñador y la casa para quien diseña, Alianza Editorial, junto a la cual el trabajo editorial se vuelve eficaz y coherente. Daniel camina en sus portadas desde el argumento a la imagen. Pero después, cuando ese libro tiene todo el énfasis que le presta su propia portada-síntesis, la propia editorial se encarga de que, por su textura y su contenido, el libro vuelva desde una imagen a un argumento. En eso consiste, creo yo, la feliz conjunción entre una editorial y el diseñador que le presenta sus libros.

Por cierto, que he hablado sólo de Daniel Gil como diseñador de libros y de portadas de libros. Con total deliberación he dejado para otro momento el comentario de Daniel como diseñador de cubiertas para discos en Hispavox. Esperaré para ello a otro momento que, como hoy, no estemos demasiado presionados por las exposiciones de arte.

Las exposiciones de arte Daniel Gil también era un pintor. He escrito «era» pasado, porque, efectivamente, él estaba metido en la grey de los que trataban de hacerse un nombre con esa profesión. Pero de pronto descubrió el diseño gráfico. Yo no digo que no vuelva un día a ser pintor, pero, de momento, le basta con dar su nota como creador en esa disciplina. ¿Y qué? ¿Es que no se puede

ser un artista siendo un gran diseñador? ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CINE

Chejov, al pie de la letra

De las diversas maneras de adaptar un texto teatral, Laurence Olivier siempre ha elegido la más directa, la más simple: filmar el montaje escénico, añadiendo un mínimo de invenciones y con la lógica diferencia de sustituir el punto de vista frontal del espectador por diversos emplazamientos de cámara. En sí, el método no es ni bueno ni malo, depende de la capacidad de expresión cinematográfica del realizador. Próximamente nos llegará «Steuth», de Joseph L. Mankiewicz, donde el gran director norteamericano nos demuestra cómo puede hacerse puro cine a lo largo de dos horas y media, con sólo dos actores —uno de ellos, el propio Olivier— encerrados prácticamente en un único decorado. Evidentemente, es preciso el dominio del lenguaje filmico alcanzado por Mankiewicz y su inteligencia para llegar a tales resultados. Olivier posee, sin duda, la segunda de estas características,