

# ARTE

Pues como iba diciendo en mi crónica anterior, hay que saludar a esa joven galería de Sevilla que se llama Juana Alzpuru —la otra Juana de las galerías—, porque, por la dirección que ya empieza a apuntar, me parece que eso va a tener interés. Nace, además, esa galería en una ciudad donde, así lo creo yo, es necesaria una actividad de ese tipo llevada con inteligencia: en Sevilla. Esa ciudad, que fue la mía, resulta, según me explicaba no hace mucho un amigo especialista en demografía sociológica, que se ha transformado por completo: que se ha «hinchado». Confieso que esa noticia, para mí, es una mala noticia. Yo dejé una Sevilla de menos de medio millón y ahora resulta que marcha vertiginosamente camino de los seis ceros. Aquella era aún una medida bas-

Sevilla está llena... Nadie, me parece, es culpable de esa caraquización de Sevilla. Pero en ese mare magnum, por lo menos, hay alguna gente responsable que trata de poner alguna medida en la desmesura.

Por ejemplo, hacer una nueva galería de arte. Muchos creerán que no, pero hacer una galería de arte es poner orden: poner el orden que importa, claro. Esta de Juana Alzpuru, a la vista de sus dos primeras exposiciones, parecería haberse comprometido explícitamente con el orden —con el de la geometría—, pues al campo de «la forma» se pueden adscribir todos los artistas que hasta ahora la han integrado. Pero no. Por lo que sé, esa galería está abierta a todo lo que es actual. Ahora tiene a Andrés Alfaro.

**ANDRÉS ALFARO,  
EN LA GALERÍA JUANA  
AIZPURU. SEVILLA**

En España tenemos bastantes escultores... y algunos maestros de la escultura. Es-

la desenfadada carrera de muchos en busca de condecoraciones, pero que guiña pícaramente un ojo y se queda en su casa, al lado de su fragua...

Vale la pena evocar un poco su pequeña historia magistral, porque ello enseña algún ángulo de su escultura de hoy. Andrés Alfaro tiene ya algunos años de vuelo. Cuando el arte español estaba prácticamente dominado por el vendaval aformalista, Alfaro —y muy pocos más— se sonreía plácidamente y hacía lo suyo, que era todo lo contrario. En aquellos años, algunos artistas y algunos amigos andábamos preocupados por el destino de la razón en la obra de arte, pues el aformalismo imperante nos parecía el arte de la sinrazón... Recuerdo que, a algunos de nosotros, «el sueño de la razón nos producía monstruos». Y, realmente, entre la aparente barbarie aformal y la posible barbarie geometrizada, el panorama se aparecía bastante oscuro. Pero Alfaro continuaba sonriendo. No hubo manera de convencerle de que

A mí no me gusta apoyarme en fáciles analogías culturalistas. Sería muy fácil decir que el escultor valenciano Andrés Alfaro usa la geometría como ciertos agricultores de su tierra cuando roturan y labran sus propios campos... Eso sería fácil porque es verdad. Pero no quiero recurrir a eso. Lo que le pasa a Andrés es que nunca se dejó seducir por los sueños de la sinrazón —que en su país valenciano pueden tener caracteres muy opulentos—, pero, a la hora de usar los de la razón, se despertó. De sueños, nada. Usa la vigilia. Y siempre con mesura, dejándose penetrar por una como oculta correspondencia entre la vida de las personas y la vida lineal.

Es muy poco el tiempo de que dispongo para hablar de esa escultura que tan importante es. Pero es que desde hace tiempo ha quedado pendiente un reportaje sobre ese escultor y esa escultura, fuera de los límites estrechos de esta sección. Apenas he insinuado algo de su carácter escultórico, más que de su propia escultura. Me gustaría, sin embargo, aludir a algo de Andrés que a mí me complace mucho: su reconocimiento permanente a Jorge Oteiza, al cual él proclama siempre como su maestro. Ya lo he dicho más de una vez: todo artista es hijo de padres conocidos. Andrés, también. Pero le gusta proclamarlo.

Esa exposición de Sevilla es, para mí, todo un símbolo. Es la llegada de la medida a la ciudad de la desmesura. Porque, claro, una ciudad con las características apuntadas es una ciudad invadida por la desmesura —por lo descomunal, por la falta de comunalidad—, que es el peor de los pecados civiles. (Digo eso sin rencor, con amor por «mi ciudad».)

Observen que esas esculturas de Alfaro son como proyectos para monumentos. El monumento es algo hecho para la conmemoración, para la conmemoración, para la conmemoración, para la conmemoración en común. Pero, además, son monumentos manejables, a la medida... No son nada descomunales. ¿Pero podría hacer algo esa voz en la jungla? Andrés Alfaro, estoy seguro, sigue sonriendo.

■ J. M. MORENO GALVAN.

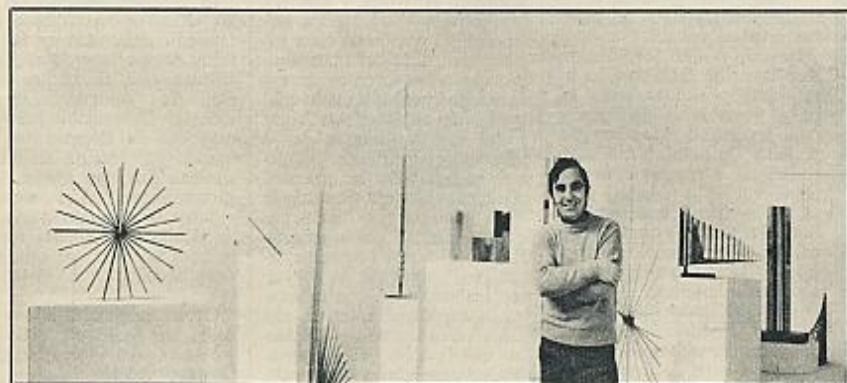
# LIBROS

## «Teoría teatral», de Meyerhold

Semanas atrás aludíamos a la aparición del primer volumen de los textos completos de Meyerhold. Ahora, antes de que se haya publicado el esperado segundo volumen, otra editorial —la Editorial Fundamentos— ha lanzado, bajo el título de «Teoría Teatral», una selección de los que venían siendo considerados trabajos capitales del gran director ruso. La edición francesa de Gallimard, presentada por Nina Gourfinkel, ha suministrado casi todo su material, aunque es justo señalar, en favor de los responsables de la edición española, que no se han limitado a una traducción y que han procurado darle al libro su propia personalidad y sistematología.

Los serios problemas que tuvo Meyerhold con el stalinismo —que acabaron no sólo con su actividad teatral, sino con su misma vida— explican lo difícil que ha sido durante años aproximarse a la obra del gran director; nada extraordinario que aparecieran en un plazo inmediato nuevos datos, e incluso nuevos textos, extinguidos ya los obstáculos que impedían a los estudiosos soviéticos la investigación sobre Meyerhold. En todo caso, es seguro que conocemos ya con claridad y de primera mano los elementos básicos de su teoría y su práctica sobre el teatro, abordado como «convención consciente», desde una serie de supuestos que le convierten, en muchos puntos, en un claro antecedente de Bertolt Brecht.

La influencia de Meyerhold es hoy enorme en todo el mejor teatro europeo. Sus ideas sobre la «convención consciente», al mismo tiempo que la exigencia estética —el realismo socialista no es arte y por eso no puede ser teatro—, su conciliación de la libertad individual con el compromiso político social, sus propuestas para acabar con la disposición del teatro a la italiana, la visión del espectador como un ente activo y creador del espectáculo y tantas otras, gravitan decisivamente sobre los mejores directores de hoy. En este sentido, el estudio que en Espa-



tante humana. Esta... ¿pero qué medida es esta que no se sabe cómo será mañana? ¿Qué pasa con las andaluzas; es que se han vuelto prolíficas de pronto? No; yo sé lo que pasa: Es que el campo —ese campo «anecho y ajeno» de los andaluces— está echando a la gente sobre las posibilidades de trabajo seguro... De trabajo, sí, porque esa gente trabaja como negros, es decir, como andaluces, pese a todo lo que digan las malas lenguas. Yo veo ahora andaluces por todas partes: todos son pobres, todos quieren trabajar. Pero resulta que también

los últimos son pocos, se pueden contar con los dedos de las manos. No, ahora no los voy a enumerar. Quiero decir, simplemente, que uno de esos maestros es Andrés Alfaro. Les llamo maestros de la escultura a los que están en posesión de un ideario escultórico y le son fieles, no con una fidelidad que le sea impuesta desde fuera de ella, sino como cumpliendo una fluencia natural de su propio trabajo. Andrés Alfaro es un maestro de la escultura que está tranquilo, que tiene una noción mínima de su propio poderío magistral y observa

se encerrase en la cárcel de su propia geometría. El usaba la geometría, sí, pero continuaba relacionándola con la sonrisa de los niños o con la cólera de los hombres...

A mí me parece que la escultura de hoy de Andrés Alfaro es una lección. Pero, sobre todo, la lección de aquellos años —años de encrucijada— fue fundamental, porque fue histórica. No constituyó sólo una lección de concepto: fue una lección de conducta. A lo mejor, estas líneas llegan a poder de Andrés Alfaro. Como si lo viera: seguirá sonriendo.

Lumen  
**ESTELA**  
 Fontanella  
**EDHASA**  
 ANAGRAMA  
 BARRAL  
 TUSQUETS EDITORES  
**Península**  
 CLAUDENOS  
 PARA EL DIÁLOGO

## NOVEDADES

**Edhasa**  
 SPIRITA  
 Theophil Gautier

**Edhasa**  
 PENSAMIENTO  
 POLITICO  
 DE LA DERECHA  
 Simone de Beauvoir

**Barral**  
 LOS JEFES  
 Mario Vargas Llosa

**Anagrama**  
 IDEOLOGOS  
 E IDEOLOGIAS  
 DE LA NUEVA  
 IZQUIERDA  
 Bernard Celgart

**Tusquets**  
 TREINTA AÑOS  
 DE TEATRO  
 DE LA DERECHA  
 J. Monleón

**Fontanella**  
 CONSEJOS OBREROS  
 Adolf Sturmthal

**Estela**  
 LOS PIRATAS  
 Guilles Lapouge

**Estela**  
 LOS TELEADICTOS  
 J. M. Rodríguez Méndez

**Estela**  
 Y MAÑANA,  
 PARRICIDAS  
 André Coutin

**Lumen**  
 EICHMAN,  
 EN JERUSALEN  
 Hannah Arendt

**Península**  
 SOBRE LA TEORIA  
 DE LAS CIENCIAS  
 SOCIALES  
 Max Weber



ediciones  
 de bolsillo

arte  
 letras  
 espectaculos

ña ha empezado a hacerse de Meyerhold, la edición de sus textos, el seminario que preparan el Instituto Alemán y la Real Escuela Superior de Arte Dramático, etcétera, se inscriben dentro de una serie de motivaciones socioculturales de algún modo afines a las que han hecho de Meyerhold un tema importante del teatro de nuestros días. El hecho de que fuera uno de los grandes animadores del mejor teatro revolucionario de los años veinte y que acabara en un campo de concentración stalinista quizá sea, a niveles de detección inmediata, una de las claves por donde podamos entender la importancia y actual proyección de Meyerhold, situado por encima de una serie de generalizaciones y dicotomías que han llenado los escenarios de didáctico aburrimiento y de evasivismo pequeño burgués. En Meyerhold, la armonía entre revolución y arte, entre sociedad e individuo, entre transformación social e investigación escénica, alcanza un grado de madurez y de humanismo que explican no sólo la totalidad de su biografía, sino también el interés que suscita a la hora de considerar los pasos mal andados en el último medio siglo de historia revolucionaria.

El libro de Editorial Fundamentos es, en definitiva, un interesante y valioso texto español para la divulgación y conocimiento de Vsevolod Meyerhold. Un nombre que debe contribuir a romper esas empobrecedoras y ásperas divisiones estéticas, que tanto se han practicado y aun practican en ciertos medios teatrales españoles. Medios o ámbitos, ya se entiende, que, dentro de sus insoslayables limitaciones histórico-culturales, han sido durante años los mejores reductos de la vida teatral española. ■ J. M.

### Una clase no es igual a otra

Con el desarrollo de la sociedad capitalista, los teóricos de la misma han intentado confundir el significado de las clases sociales. Algunos incluso han querido poner en duda su existencia en los países muy desarrollados o anuncian su desaparición próxima.

Ninguno de estos augurios se han cumplido. Las clases están ahí, no estratificadas esquemáticamente, sino como «el efecto global de las estructuras (económica, política e ideológica) en el campo de

las relaciones sociales». En el prólogo del libro «Las clases sociales en la sociedad capitalista avanzada», Jordi Borja habla además de la necesidad de distinguir entre estructuras de un modo de producción y clases sociales para no caer en los errores economicistas o historicistas de la interpretación de clases.

Partiendo de la interpretación marxista, Jordi Borja define la clase no como un aspecto o un nivel de la realidad social (relaciones de producción, estado o ideología), sino como la consecuencia de todos estos niveles en las relaciones sociales. De ahí que las contradicciones entre las clases se manifiesten a todos los niveles de la realidad social y no solamente a nivel político o económico. La relación de las clases con las relaciones de producción desempeña, no obstante, un papel determinante en la constitución de aquéllas debido a que en última instancia el nivel económico determina las estructuras.

El libro que nos ocupa está constituido por cinco ensayos sobre el tema de las clases y escritos por Norman Birnbaum, Mauro Fotia, Martin Kolinsky, H. Wolpe y Rodolfo Stavenhagen. Todos ellos reivindican la noción de clase social procedente del marxismo y critican los intentos de los sociólogos neocapitalistas que tratan de confundir la clase social con las teorías de la sociedad estratificada, o quieren negarla en la práctica acudiendo al viejo truco de la «movilidad social». Birnbaum, que demuestra en su ensayo el encaje de los estratos nuevos (tecnocráticos) en las clases tradicionales, con relaciones antagónicas entre sí, cae luego en el tópico de considerar que la clase obrera puede desaparecer como clase política, absorbida por los modelos de la clase media, aunque admite, sin embargo, ciertos indicios de que «la abundancia y el aburguesamiento no alteran el militante socio-político de ciertos grupos de trabajadores». El ensayo de Fotia es un duro golpe dialéctico a la tesis del ocaso de las ideologías, «última invención de las fuerzas de oposición al problema del mundo contemporáneo». El de Kolinsky habla de «El Estado y la clase dominante» y afirma que el Estado, aunque puede ser hasta un cierto grado políticamente independiente de la clase dominante, nunca se sitúa por encima de los intereses de esa clase. H. Wolpe analiza la cuestión de las re-

laciones entre el sistema de clases y la estratificación social, y Rodolfo Stavenhagen afirma que las clases son categorías históricas que no pueden ser tomadas aisladamente, sino sólo «en relación». Las luchas y los conflictos entre las clases son la expresión de las contradicciones internas de los sistemas socio-económicos dados. Para Stavenhagen, además, la estratificación social tiene fundamentalmente una función de integración y consolidación de determinadas estructuras. Las divisiones sociales más importantes habrá que buscarlas, pues, no en el sistema de estratificación, sino en el sistema de clases existente en una sociedad dada, en un determinado momento histórico y con un determinado sistema de relaciones de producción. ■ FERNANDO MARTINEZ.

«Las clases sociales en la sociedad capitalista avanzada». N. Birnbaum, M. Fotia, M. Kolinsky, H. Wolpe y R. Stavenhagen. Ediciones Península. Barcelona, 1971.

### La maldición de Bécquer

El Bécquer «oficial», el de las «Rimas», ha recibido tratamiento adecuado en las esferas de los sacerdotes de la cultura con la conmemoración del centenario de su muerte. La sensibilidad «romántica» de Bécquer, en un mundo que intenta disimular su crueldad con afeites literarios, hacen que el poeta sevillano siga siendo pasto de un público que intenta ver en la obra becqueriana una evasión hacia formas invisibles y mágicas.

Contrariamente a lo que sucedió con gran parte de los poetas del Romanticismo, Gustavo Adolfo Bécquer no fue en España lo que hoy se llamaría un «poeta maldito» (fue censor de novelas, periodista consagrado y contó con el apoyo de influyentes políticos). La gran contradicción, lo que objetivamente alimenta el «distanciamiento» del poeta y escritor Bécquer respecto a la mayor parte de la sociedad de su tiempo es el duro contraste entre su temperamento íntimo, subjetivo, irreal y fantástico, y la dura realidad que le asalta y hace mella como un gusano devorador. Bécquer fue un hombre desgraciado y eso da grandeza y sinceridad a su obra. Corroído por la sífilis, la tuberculosis y los repetidos desengaños amorosos que culminan con la infidelidad y la se-