

Antes fue fundador, con otros compañeros de la revista *Claraboya* (León, 1963-1968), suspendida en su hora —época Fraga— por salirse del carril silencioso. En 1970, en la contracubierta de su *Cancionero civil*, escribía: «Mis compañeros de generación luchan por alcanzar el hiperuranos de la Belleza. Que Platón se lo pague. Yo voy hacia esta tierra. Mi intención es degradar. Ojalá que el ave fénix resurja muy pronto con claridad de cuchilla». El disentiimiento se concretaba de modo aún más explícito en el prólogo a la antología del grupo *Claraboya* publicada por El Bardo. Tal antología se constituía en parte como respuesta a la de Castellet. La actitud de Delgado, pie a tierra, quedaba claramente señalizada.

Diversas vetas convergentes cabe descubrir en su poesía primera, observables a través de los siguientes puntos de apoyo: Cernuda, Antonio Machado, Blas de Otero, Brecht, poesía «beat» norteamericana. Un denominador común subsume la diversidad de estas fuentes: el sentido crítico y la ironía, aplicados lo mismo al mundo de los emigrados españoles en Alemania (años 60) que al baile de unas solteras de provincia española. Poesía, unas veces, de espejo deformante, llena de crueles precisiones o guiños de humor negro; otras, descripción angustiosa y veladamente sarcástica de la democracia occidental (alemana) desde unos ojos de extranjero, desde su soledad de explotado. Más acá de la anécdota, un yo vigilante, lúcido, que interroga a su propia biografía y al significado de la historia y de las grandes palabras.

En *Aurora boreal* (León, 1971) asistimos a un enrarecimiento. Lo que en un principio era descripción narrativa se vuelve ahora reflejo de una niebla compacta,

disgregada por una inteligencia que expresa una realidad no solamente hostil, sino extraña, en el sentido más vasto de este adjetivo. La visión se deforma, se oscurece la anécdota, el poema se estructura en un orden alógico. Entre los más sencillos, el titulado «Estría»: «Si al fin ella dijera: ven./Baja el aliento de las vigas/y emerge luz del alba como cuarzo./Si al fin ella dijera/el silencio monosílabo de la libertad/se abrirían los cerezos/espárcidos a través de la tela de niebla./Madrugada de pantanos grises/cuando por encima de todo/sollocé/que al fin ella dijera: ven». Tal poema, perturbador en su designación condicional, se erige, del modo más escueto, sobre un solo monosílabo verbal. Los sustantivos nos retraen, sin embargo, a un ámbito de realidades opacas y misteriosas. Este es el mundo que el poeta potencia en *Espíritu áspero*, título con resonancias de gramática griega. La realidad se despliega ahora como un magma en continua eclosión, cuyos instantes de silencio o quietud son meros paréntesis dentro de un azar de agitación y tensa violencia. El yo personal se desdibuja, casi desaparece del todo, sustituido por una visión de desrealización objetiva. La historia se superpone al sujeto, fundida en una única tensión. Las campanadas se vuelven descargas, las paredes se desploman «con dureza de picos y espanto de maderas», la luna es una navaja, el otoño resbala «con ojerás de sangre». Otras palabras testigo: alambradas, cacheco, cárcel, balas, metralla. En dos versos cabe resumir su actitud: «Para ti la guitarra rota./Para el viento, el violín de seda». El poeta opta por lo amargo y disgregado. Apolo también preside esta tarea, señala al fin de un poema. Poesía que se em-

parenta de algún modo con un expresionismo que ha bebido en Gottfried Benn, Paul Celan, Enzensberger. Delgado se alza contra «la belleza de la palabra más exacta», a muchas lenguas de J. R. J. Búsqueda de la diversidad, de la ambigüedad de significado que ha reclamado para sí la poesía moderna. De ahí esa sintaxis sincopada, carente de nexos o con cambios de función en su uso. Como resultado, ruptura musical, búsqueda de la eficacia por encima del halago rítmico o la palabra bella. O a la inversa: la alteración como vehículo de la ironía. No es así extraño que Delgado describa sardónicamente al poeta que recorre «su escarpado itinerario de encías postizas/alrededor de la calavera de T. S. Eliot», suponemos que por referencia a otros poetas jóvenes entregados a la vacuidad de la imitación ilustre. ¿Se sitúa dialécticamente contra de los llamados novísimos? Prescindiendo de que los así llamados hace tiempo que han dejado de amoldarse a las características que acomodadamente les reunieron, sí cabe pensar en un ataque frontal a un modo de entender la poesía. El enfrentamiento, sin embargo, tiene algo de «boomerang». La entrega del poeta en este libro, de manera más acentuada que en ninguno anterior, a la experimentación lingüística o al alogocismo hermético, señala la huella indirecta del revulsivo formal que supuso la aparición de tales poetas. Esto, al margen de su personal y coherente evolución.

Agustín Delgado es un poeta de la destrucción, atraído por la esperanza («amortajada dentro del sepulcro/la espada infinita reposa y espera») o por la búsqueda del centro donde el impulso se recoge. La tensión se resuelve en escepticismo: «Para el viento, el

mausoleo de mármol./Para ti, las cenizas al mar». Como corolario, recordemos con G. Benn: «La lírica es un arte de anacoretas». ■ MARIO HERNANDEZ.

## Gil-Albert, ensayista

La obra de Juan Gil Albert, aunque hace poco más del año que entra por la puerta grande de los círculos culturales de nuestro país, facilitando el conocimiento total de un clásico hasta hace muy poco atisbado parcialmente a través de unos libros de difusión restringida, «La trama inextricable» y «Concierto en mi menor», y una antología poética, «Fuentes de la constancia», ya tiene un calificativo adecuado: meditación autobiográfica (1). Sus libros más recientemente publicados, y en esta línea sobresalen por su importancia «Valentín» y «Crónica general», constituyen claro ejemplo de reflexión pública de una existencia individual que puede tomarse como testimonio de una época de cambio, donde las más consagradas tradiciones se acomodan a unos nuevos módulos de existencia. Biografía, en este caso, no tiene ca-

(1) Ver TRIUNFO, número 524, «Fuentes de la constancia», de José Esteban; número 617, «Juan Gil-Albert: un poeta-isla», de Jaime Millás.

racteres restrictivos, pues el mundo de este autor está atento y contempla todos los fenómenos permanentes y constantes que afectan nuestra sociedad.

Pero la definición crítica que estamos comentando tiene dos excepciones. Dos libros publicados recientemente por editoriales valencianas, «Mesa revuelta», (Fernando Torres, Editor) y «Contra el cine» (Prometeo), presentan a Gil-Albert distinto a su condición acostumbrada. La introspección autobiográfica cambia de signo. El escritor analiza fenómenos exteriores a él, tratando de desentrañar lo de más significativo que poseen. Autobiografía se transforma en biografía de otros, en contemplación de fenómenos históricos, en análisis de fenómenos culturales de la época. Escritor y poeta se transforman en ensayista y crítico cultural.

Las biografías que más preocupan a Gil-Albert en «Mesa revuelta» se centran en tres nombres de la cultura contemporánea, significativos por ser precursores de la ruptura con el arte entendido en un sentido naturalista burgués: Maïakovski, iniciador del futurismo en Rusia y dimensión poética de la revolución bolchevique del 17; Jean Cocteau, fuente inagotable de anarquismo y ju-

ventud artística, y, en tercer lugar, Rimbaud, del que Gil-Albert elabora un comentario improvisado para llamarle niño de excepción.

El texto sobre Maïakovski, elaborado hace unos años como introducción a los poemas del poeta ruso, traducidos por el propio Gil-Albert, con la eficaz información de Elsa Triolet, proyecto editorial que no se llevó a cabo, recorre los datos esenciales de su biografía. ¿Por qué Maïakovski, admirado por Gorki, Stalin, Pasternak, se suicidó, dejando escritas estas palabras: «Esto no es un procedimiento (no se lo aconsejo a nadie), pero yo no tenía otra opción... La barca del amor ha chocado contra la vida corriente»? El futurismo no era bien visto entre los académicos rusos, los poetas oficiales del proletariado tampoco apoyaban un esteticismo innovador, la ortodoxia que presidía la reconstrucción nacional rusa no admitía divergencias en el arte. Estos elementos, entre otros, harían de un poeta que cantó la revolución un poeta que se suicidó por la revolución. El trasfondo histórico, perfectamente entrelazado, reconstruye una personalidad vitalista, acusada de anar la revolución formal con la social, la poesía con la militancia.



Gil-Albert.

En Cocteau, dadas las constantes que el mundo de Gil-Albert presenta, existían inicialmente atractivos suficientes para ser objeto de un ensayo biográfico. Poeta con múltiples manifestaciones artísticas (teatro, novela, cine, pintura), educado en la selecta burguesía parisiense, asiste al cambio de siglo y opera en el cambio cualitativo cultural finalizada la primera guerra mundial. Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Satie, son nombres importantes de esta ruptura. Cocteau aportaría la unificación del orden y la libertad: «Si el mundo —reflexiona Gil-Albert— se ha convertido en desorden, aquel que por ser un aristócrata se siente ser el puntal del orden, del orden verdadero, en medio del desorden que le rodea y que pasa por ser un orden oficial, será tenido por un anarquista». En una reciente presentación de libros de Carlos Barral, el escritor valenciano solicitaba el derecho de su anarquismo vital. Su piedra filosofal: ¿Quié- tud parmenídea o movimiento heraclítico, eternidad o tiempo, permanencia o cambio? Contradictoria reflexión del poeta, que busca el absoluto a través de lo temporal, sin solución unilateral. Cocteau habría sido también uno de esos espíritus que recorrieron su existencia en zig-zag, desde el orden a la libertad, desde la libertad al orden, y así crearon arte.

La inmersión sociológica en «Ploutos o del dinero», con algunas consideraciones sobre las clases sociales, tiene el sentido de la síntesis histórica, descrita en un lenguaje perfecto y con un marco ideológico válido para el desarrollo contemporáneo. El proletariado, como clase social, y la mujer, como individuo, son dos elementos que transforman la sociedad contemporánea —subraya Gil-Al-

bert—, reafirmando su tiempo de «Hora de España». En su reflexión histórica contempla el orden dialéctico como columna vertebral de otras apariencias sociales: el afán de posesión de dinero, el sentido social del trabajo, la supremacía de los valores y corporales.

Si las incursiones sociológicas apuntan en «Mesa revuelta» (libro que también presenta importantes capítulos de poesía y prosa poética, que en este comentario no reflejamos) a un horizonte complejo, en el caso de «Contra el cine» tienen un único objetivo: desvelar la alienación subyacente en el séptimo arte. Escribirá del caso Greta Garbo, hará un homenaje a Visconti, elogiará a Chaplin, pero la sentencia contra el cine está dictada con el primer capítulo, al que los siguientes no paliarán su radical postura. El cine ni es arte ni es vida: Es un híbrido que permite cabalgar «sobre dos mundos torpemente superpuestos». Su esquematismo convierte la complejidad de la realidad que trata de presentar en una simple confusión. Desmedido resulta ir contra el cine en nuestros días, cuando su función cultural y estética (al menos la de un determinado cine) que ejerce en nuestra sociedad parece clara. Pero desde una óptica moralista, la que elige Gil-Albert conscientemente para salir al paso de los posibles contraataques de técnicos y críticos, sus juicios parecen certeros. Solamente aprueba el documental que forma más cinematográfica, pues no ambiciona hacer arte. El ritmo fílmico, la posible irrealidad de su lenguaje, ejerce tal violencia en un espíritu que lucha por desvelar lo de permanente que existe en las mutaciones de su entorno solamente explicitable de la forma en que lo hace Gil-Albert. ■ JAIME MILLAS.

## V COLOQUIO DE PAU: HISTORIA AGRARIA

Si no contamos mal, fueron quince las comunicaciones leídas en el Coloquio de Historia Contemporánea, celebrado en Pau los días 21 y 22 de marzo de 1975. El número de asistentes fue mucho mayor, oscilando entre cincuenta y ochenta, aun cuando oposiciones y condiciones meteorológicas obligaron a posponer viajes o a llegadas tardías. Después de la asistencia multitudinaria que ahogó un poco al tercer Coloquio de Pau, en 1973, incluso en la publicación de sus actas, el hecho de haberse centrado la cuarta reunión en un tema único —«Prensa y sociedad en la España contemporánea»— había hecho bajar el número de asistentes, concentrar las comunicaciones y girar los debates sobre puntos excesivamente concretos. Este año, el tema era de más envergadura —«La sociedad rural española desde la crisis del Antiguo Régimen hasta los años treinta»—, y también, por qué no decirlo, permitiría una mayor pluralidad de enfoques. Desde una perspectiva de observador, ello ha supuesto no sólo la subida anotada en la asistencia, sino también un mayor interés en los coloquios, e incluso en la importancia de las comunicaciones presentadas.

De buscar algún punto débil, este hubiera residido en el escaso número de aportaciones de carácter general. Por las circunstancias externas apuntadas, no pude seguir las intervenciones iniciales —en concreto, la de Emiliano Fernández de Pinedo, de Bilbao, sobre la resistencia al pago de los diezmos en la primera mitad del siglo XIX—, y tampoco la extensa comunicación final de Paul Preston, de la Universidad de Reading, sobre los conflictos agrarios en la II República; pero entre los restantes trabajos, sólo Gonzalo Anes abordó el proceso general de cambio de un periodo, la fase final del Antiguo Régimen. Anes no se limitó a repetir sus interpretaciones conocidas sobre la agricultura de fines del XVIII, introduciendo temas como la distribución de los bienes de propios y la intencionalidad de las revueltas campesinas que ha podido detectar (por ejemplo, la que se intenta en Jerez de los Caballeros con el lema «El pueblo unido todo lo puede»). Pero la excelente exposición de Anes no encontró continuadores que plantearan temas fundamentales; pensamos en la constitución del mercado interior en el XIX, las desamortizaciones, el desarrollo desigual de las diversas regiones, o las crisis de los años ochenta.

En cambio, hubo una notable cantidad de aportaciones monográficas con un sólido apoyo de investigación. En este sentido, podrían citarse como representativos del Coloquio los trabajos de Santiago Castillo (una implantación rural del PSOE en 1880, Alcalá de las Gazules), Girón

y Fernández (recuento de sindicatos agrarios en Asturias de 1906 a 1923), Mercedes Cabrera (organizaciones patronales y cuestión agraria, 30-36), o Juan José Castillo (sobre la Confederación Nacional Católico-Agraria) con fuerte nivel documental, esquemas teóricos claros y limitación cronológica y temática. Mención aparte merecería un extenso estudio sobre el tránsito del «feudalismo» a la sociedad burguesa en el País Valenciano en torno a 1835, que, desgraciadamente, no pudo ser sostenido por su autor, el profesor Sebastián Domingo. Hubo otra colaboración valenciana, obra del profesor Ruiz Torres, que tampoco pudimos seguir; lo mismo que sucedió con la aportación de González Portilla sobre la Hacienda en la segunda mitad del ochocientos.

En otro orden de cosas, habría que agrupar las comunicaciones sobre corrientes ideológicas y estéticas con el sector agrario por referente. En este apartado podría incluirse mi propia intervención, sobre los cambios experimentados entre 1895 y 1936 en el ruralismo del pensamiento vasco, una documentada exposición sobre revuelta campesina, anarquismo y novela del investigador francés G. Brey, y las consideraciones del profesor Le Bouil, de Rennes, sobre Pereda, que dieron lugar a una compleja discusión sobre el papel social de la nobleza y la hidalguía en la España liberal. Sin olvidar una exposición, muy breve, del profesor De las Heras, en torno a las campañas agrarias de los intelectuales en la segunda década del siglo. En conjunto, unas aportaciones menos coherentes que las anteriores. También hubo desequilibrio en el aspecto ibérico del coloquio, que quedó ceñido este año a la intervención de Joaquín del Moral sobre las revueltas campesinas portuguesas de 1847-48.

Con un gran tema, el V Coloquio de Pau ofreció, pues, vacíos (planteamientos generales para el XIX, historia de Cataluña) y ausencias (singularmente por trabas administrativas la de Antonio Miguel Bernal, con las forzadas por viajes de Caro Baroja y Edward Malefakis). Pero al mismo tiempo sirvió para probar, una vez más, los progresos en nuestro nivel de conocimiento histórico, apoyado en un número cada vez mayor de investigaciones monográficas del tipo de las que el esfuerzo de Manuel Tuñón de Lara nos ha hecho conocer en esta ocasión. En definitiva, para valorar Pau 75, habrá que esperar a la lectura de la edición de sus actas por Edicusa. Nada decimos de las del pasado año, aún inéditas, que han faltado a la cita habitual con el coloquio sucesivo. ■ ANTONIO ELORZA.

### «Diálogo del teatro español de posguerra»

Poco a poco, y gracias a editoras, las más de las veces, jóvenes, va creándose la que ya cabría calificar de «bibliografía básica» para el recto conocimiento de la vida teatral española de nuestra época. No hace mucho hablábamos en

esta sección crítica de «La incultura teatral en España», de Rodríguez Méndez; ahora hay que hacerlo del libro de Isasi (1), concebido como una serie de entrevistas, nada estereotipadas y hechas con ánimo de tirar de la lengua a un buen

(1) Amando C. Isasi, Diálogo con el teatro español de posguerra. Editorial Ayuso. Colección Fuentesajá.

número de protagonistas del mejor teatro español de posguerra, es decir, del 39 hasta hoy.

Profesor universitario, estudioso del fenómeno teatral en términos generales y bien documentado sobre cuanto aquí se ha estrenado y prohibido en las últimas décadas, Amando C. Isasi ha utilizado la entrevista con la metodología de quien hace un ensayo.

La coherencia del trabajo no puede ser más clara: se trata de airear un material desconocido, de situar a una serie de personas ante preguntas que nos ayuden a mejor entender su trabajo y sus ideas: La entrevista, el cuestionario, es el índice que ordena un material que, en vez de reelaborar o tomar como punto de partida, Isasi prefiere que nos