

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.

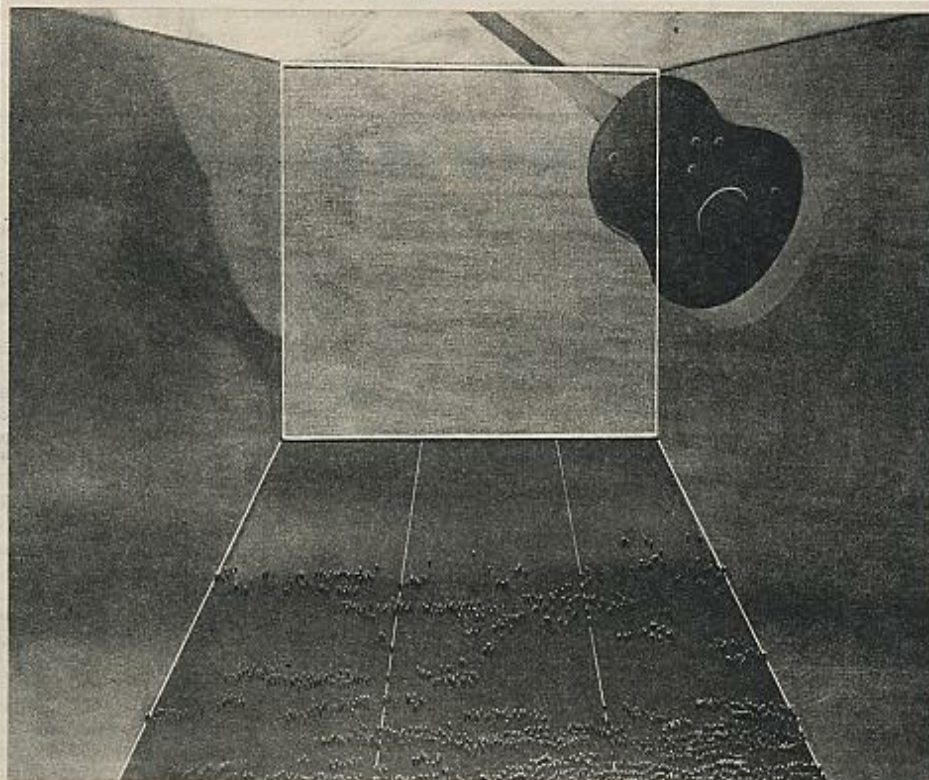
Profesor universitario, estudioso del fenómeno teatral en términos generales y bien documentado sobre cuanto aquí se ha estrenado y prohibido en las últimas décadas, Amando C. Isasi ha utilizado la entrevista con la metodología de quien hace un ensayo.

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

llegue de primera mano.

En algunos casos, cuando se trata de autores como Buero, pongamos por caso, el lector conoce —o tiene oportunidad de conocer— su obra; otras veces, cuando la investigación se mueve entre nuestros «autores secretos», la situación es distinta. Pero tanto en uno como en otro caso, el método funciona, pues lo que Isasi pretende —y consigue— no es ofrecernos una serie de entrevistas aisladas, sino un discurso global, en el que cada diálogo tiene el valor de pieza complementada y complementaria. ¿Y cuál es ese discurso? Bastará copiar los nombres de los entrevistados: Max Aub, Alberti, Buero, Sastre, Espriu, Pedrolo, Arrabal, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Olmo, Matilla, Ruibal, Martínez Mediero, López Mozo, Benet, Diego Salvador, Romero Esteo, el Grupo Tábano, Nuria Espert, José Monleón, Ricard Salvat, G. Wellwarth... y Paso. El talante de los que componen la lista, por muchas que sean las diferencias que separan a unos de otros, resulta bastante homogéneo si lo oponemos a una relación de nombres conservadores. Basta también leer la entrevista de Alfonso Paso para descubrir que Isasi le ha asignado el papel de revulsivo frente a las afinidades que más allá de las discrepancias parciales, a veces muy agudas, sobrenadan entre el resto de los convocados. Así que pongamos las cosas en su sitio. Historia y panoramas oficiales del teatro oficial español de nuestros días ya existen; aparte de que cabe ir a las hemerotecas, donde no será difícil encontrar largos comentarios a los fastos del teatro de cada día. Lo que Isasi quiere es revelarnos algunos aspectos de ese teatro «secreto» o «semisecreto», descubriendo las ideas, las luchas, las obras y los silencios de quienes lo integran.

Determinadas preguntas aparecen en la mayor parte de las entrevistas, y establecen una relación entre las respuestas; otras veces, Isasi, deliberadamente, en-



«Victor Jara I», de Nemesio Antúnez.

frenta a unos entrevistados con otros, o los coloca ante algunas de sus posibles contradicciones. La consecuencia última es la delineación de una sociedad y de una estructura teatral precisas, contra cuyos condicionamientos, cada cual a su manera, ateniéndose a los distintos resultados de su análisis y a las características creativas de su trabajo, luchan los consultados.

Impresiona en su conjunto la sinceridad del libro, la claridad de un lenguaje que lo hubiera hecho «tabú» durante muchísimos años. ¿Qué valor hemos de darle a su presencia? ¿Hasta qué punto el hecho de poder leerlo significa un cambio importante? ¿Lo incluirán en su lista los que se dedican a la cultura de quemar librerías? ■ J. M.



¿Por qué he tenido necesidad de eso ahora, precisamente ahora?

Quando un hombre como Nemesio Antúnez, que no es político, que ha vivido siempre al margen de las luchas partidistas de su patria —aun siendo director del Museo de Santiago—, de pronto hace partidistas a sus pinceles, algo ha pasado allí. Y, efectivamente, allí han pasado muchas cosas... No, no fueron tan crueles como se dijo en un principio, con Victor Jara, mi amigo de una noche en Santiago. No es verdad que le cortaran las manos estando vivo. Fueron piadosos. Lo ametrallaron y luego le cortaron las manos y las tiraron al estadio junto con su guitarra: la guitarra que cantaba la libertad.

Nemesio Antúnez

«Estadio Negro» es, en efecto, el nombre que Nemesio Antúnez le ha otorgado al conjunto total de la obra que presenta en la Galería Aele. Toda ella se refiere al lugar —un gran estadio, efectivamente— donde fueron concentradas las personas que iban luego a ser víctimas de la primera represión que se hizo en Chile cuando

se produjo el golpe que empezó por segar la vida del Presidente Allende. ¿Se llama —se llamaba— así ese estadio? No creo que ése fuese su nombre. No creo que a la hora de bautizar a un estadio se tengan tan exactos presentimientos. Supongo que ése es el nombre que le ha dado Nemesio al estadio, después de que allí pasó todo lo que pasó.

De Nemesio Antúnez, que fue director del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, se dice con frecuencia que es un surrealista. Yo no voy a discutirle ahora esa calificación, en la que tanto cabe, sobre todo porque me faltan datos de su obra anterior, pero pienso que para ser un conspicuo de esa tendencia, a la manera como lo han sido —y lo son— los más conocidos maestros de ella, le falta una adscripción onírica más determinada. Nemesio es —creo— más un realista superior —pero por otras situaciones— que un «surrealista». Claro que en él la presión de la realidad es muy fuerte. Pero de una realidad no tanto onírica cuanto, a la manera chilena, cósmica y sideral. Parece hasta mentira la vincu-

lación chilena con una geografía trascendida por el Norte en astronomía, y por el Sur en geología.

En algún momento, Nemesio Antúnez, cuando alude al problema de la ciudad y, concretamente en esta exposición, al estadio, parecería tener concomitancias con la pintura metafísica —parasurrealista— de los italianos consabidos. Pero no. Porque a Nemesio siempre le sale a relucir una chilenidad insobornable que probablemente él no pretende, pero que ahí está. Por esa chilenidad, él no puede evitar el transformar la arquitectura en geología... y casi la Humanidad en zoología humana... Es cierto que él, ahí, en esas visiones de la ciudad y del estadio, usa de una serie de lineaciones y de estructuras... Pero usa de ello como quien es un incrédule de la geometría, o, mejor aún: una aquello en lo que no cree para exaltar su vivencia más cara: aquella que lo acredita como chileno radical, la de los tres reinos de la Naturaleza amalgamados y encadenados.

Tal vez eso no sea el surrealismo consuetudinario. Tal vez eso sea

otro surrealismo. Porque de lo que no me cabe la menor duda es de que se trata de un «realismo superior». ■

JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

Valencia Cinema: 17 programas para 17 días

Si la Muestra iniciada en El Micalet intenta ofrecer los mejores espectáculos «vigentes» en lengua valenciana —uno de ellos, «L'hort dels cirrens», al que me refiero en otro comentario—, el ciclo que comenzará en el Valencia Cinema el próximo 8 de abril aspira a ser un reflejo total de cuanto aquí se monta con un criterio respetable. En el ciclo habrá, pues, representaciones en valenciano y en castellano, eco no ya del tradicional bilingüismo de la ciudad, sino también de la existencia de una inmigración, especialmente murciana y andaluza. Participarán grupos de Valencia y de la provincia, cada uno de ellos actuará una sola noche, la butaca costará de 50 a 75 pesetas, los mejores trabajos se repetirán en diversas ciudades de la región, el ciclo —con función diaria— durará hasta el 24 de abril... Sus organizadores, en vez de partir de un prejuicio clasificador, han optado esta vez por colocar la realidad teatral ante los espectadores, a la espera del balance posterior. El hecho de que todos los grupos hayan aceptado estas reglas de juego, superando las habituales discriminaciones, hacen del ciclo una manifestación sin precedentes en toda la moderna historia del teatro valenciano.

Los autores sucesivos de las obras programadas son: Jaime Carballo, «Aristófanes», Oswaldo Dragún, Agustín Gómez