JUAN GIL-ALBERT

LA MEMORIA Y EL MITO

Guillermo Carnero (ed.)

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE

ACTAS DEL CONGRESO
"JUAN GIL-ALBERT:
LA MEMORIA Y EL MITO"

ACTAS DEL CONGRESO "JUAN GIL-ALBERT: LA MEMORIA Y EL MITO"

Alicante, Aula de Cultura de la CAM & Instituto Juan Gil-Albert de la Excma. Diputación, 8 a 12 de Noviembre de 2004

Edición de
GUILLERMO CARNERO

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA "JUAN GIL-ALBERT"
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE
ALICANTE, 2007

© Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil–Albert, 2007
© De los textos: sus respectivos autores, 2007
Maquetación e impresión: Segarra Sánchez, S.L.U.
I.S.B.N.: 978-84-7784-521-8
Depósito Legal: A–7–2008

ÍNDICE

Guillermo CARNERO
Preámbulo 9

Francisco BRINES
Guillermo CARNERO
Mis recuerdos de Juan Gil-Albert 11

Jaime SILES
La poesía de Juan Gil-Albert anterior a la guerra civil 29

Guillermo CARNERO
Juan Gil-Albert en la Valencia de la guerra civil 49

Manuel AZNAR SOLER
La obra comprometida y de combate de Juan Gil-Albert durante la guerra civil 65

Francisco CAUDET
La obra poética de Juan Gil-Albert durante el exilio 103

Francisco DÍAZ DE CASTRO
La poesía de Juan Gil-Albert desde su regreso a España 125

Luis Antonio de VILLENA
Mito y transgresión moral en Juan Gil-Albert 161

Jacobo CORTINES
Primera época de la prosa de Juan Gil-Albert: hasta 1939 171

José Luis FERRIS
La obra en prosa de Juan Gil-Albert desde 1939 189

José Carlos ROVIRA
La recuperación de Juan Gil-Albert y su lugar
en la literatura española 205

Comunicaciones

Carlos FERRER
El hombre que quiso ser el centauro Quirón 221

Antonio MORENO
El narcisismo panteísta de Juan Gil-Albert 229

Manuel PARRA POZUELO
Valentín: una tragedia ocasionada "por un feroz impulso clandestino" 233

PREÁMBULO

Guillermo Carnero

A fines del año 2004 se celebró, en Alicante y Valencia, el centenario del nacimiento de Juan Gil-Albert, respectivamente con un congreso que tuve el honor de programar y dirigir (financiado por la Caja de Ahorros del Mediterráneo y el Instituto que lleva el nombre del escritor), y una exposición biobibliográfica en el monasterio de San Miguel de los Reyes, formada por las mejores piezas del legado que en él conserva la Biblioteca Valenciana. Se publican ahora las actas de aquel congreso, en un volumen que sin duda pasará a ser una pieza imprescindible en la bibliografía sobre el autor de *Crónica general.* El congreso se propuso reunir a los mejores especialistas –no abundan, por cierto– en la obra y el contexto de Juan Gil-Albert, para revisar las distintas facetas de su personalidad y su creatividad. La exposición fue posible gracias a la generosidad de los herederos del escritor. Nada lo hubiera sido sin la colaboración y el mecenazgo de las instituciones que quisieron apoyarlo y asumirlo.

Dicha conmemoración estuvo presidida por la convicción de que nunca se ha de dejar de reflexionar sobre las ideas y los valores admitidos; algo que Gil-Albert requería especialmente, por haber sufrido un purgatorio que lo excluyó durante mucho tiempo del mapa literario español del siglo XX, en el que tiene un incuestionable lugar.

La razón principal de esa exclusión ha sido, en mi opinión, el hecho de no haber estado Juan inequívocamente situado en ese mapa literario. La culpa fue primordialmente suya, al rejuvenecerse dos años y confundir a biógrafos e historiadores, que consecuentemente lo situaban en la llamada "generación de 1936", en la que él probablemente se encontraba más a gusto y en condiciones de competencia menos desigual, por lo que inmediatamente apuntaré. De hecho, y sin entrar a discutir lo que ello pueda importar, Juan Gil-Albert pertenece a la generación del 27: nació en 1904, el mismo año que José María Hinojosa y María Zambrano, uno antes que Altolaguirre. Pero en esa generación del 27 su imagen resulta marcadamente atípica.

Debe tenerse en cuenta que ha sido habitual, hasta muy poco, definir la generación del 27 como un fenómeno poético, siendo los cuatro primeros libros de Gil-Albert, desde 1927 a 1936, no poesía sino prosa. Y para mayor inri, aun admitiendo que tanto monte poesía como prosa, el primer Gil-Albert no encaja en lo que se considera prosa y narrativa de vanguardia, y resulta en su tiempo un tanto anacrónico: no en vano sus modelos, que lo vinculaban al Modernismo, el Simbolismo y el Decadentismo, fueron Óscar Wilde, Proust, D'Annunzio, Valle-Inclán, Miró, Antonio de Hoyos y Vinent, José Asunción Silva, Huysmans o Villiers de l'Isle. Su primer libro de poemas,

Misteriosa presencia, no apareció hasta 1936. Consiste en un conjunto de sonetos de asunto amoroso cuya concepción y lenguaje encajan en el neogongorismo de la generación del 27, asimilado con retraso y no sin algún tropiezo. El libro vio la luz cuando su autor estaba a punto de dar un giro radical, convirtiéndose en un escritor comprometido en sintonía con la circunstancia histórica de la guerra civil española.

A ese compromiso debió Juan su primer momento de relevancia, en la Valencia convertida, de fines de 1936 a fines de 1937, en capital efectiva de la República. Fue secretario de la subsección de Literatura de la sección valenciana de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que tan decisivo papel tuvo en la gestión cultural en la España republicana; colaboró en la fundación de *Hora de España*, en la segunda época de la revista *Nueva Cultura* y en la celebración en 1937 del Segundo Congreso Internacional en defensa de la Cultura, que fue, junto con el Pabellón español en la Exposición Internacional de París de aquel mismo año, la más destacada iniciativa de proyección internacional de la España republicana.

Esa relevancia se mantuvo y se acrecentó durante los años de exilio (1939 a 1947). En Buenos Aires y 1944 apareció *Las ilusiones*, el mejor de los libros poéticos de su autor. Renunciando a la evocación de la derrota de 1939 y a la prolongación de una ilusoria actitud de resistencia, adopta un tono de reflexión intimista y pasividad contemplativa ante el espectáculo de la naturaleza, que significa alegría de vivir, esperanza de amor, nostalgia de la vida sencilla. Se trata de un libro de cuidada escritura y de gran serenidad estética, canto a la belleza espontánea de un mundo en el que sólo desentonan el error y la desmesura del hombre. *Las ilusiones* es uno de los mejores títulos en el repertorio de la poesía española de la primera posguerra, tanto en la España peninsular como en la peregrina, aunque el hecho de no haber efectivamente circulado hasta su reedición de 1975 lo privara de la influencia y el magisterio que en circunstancias normales hubiera sin duda ejercido.

Gil-Albert regresó del exilio en 1947 y pasó casi treinta años en el olvido, excepción hecha de un reducido cenáculo local valenciano. De la colección titulada ***Poesía*** (1961) arranca su último registro como poeta, una línea de meditación filosófica y ética consistente en reflexiones sobre la muerte, el sentido de la vida y las enseñanzas de la edad, en ocasiones expresadas con brevedad de aforismo. El rescate de que fue objeto durante la década de los setenta sacó a la luz una extensa obra inédita, primordialmente en prosa, especialmente la obra maestra que es *Crónica general.*

Ojalá pueda este volumen servir para fijar la imagen y la presencia de Juan Gil-Albert en las coordenadas literarias de una época que sin él perdería buena parte de su sentido.

Diciembre de 2005

MIS RECUERDOS DE JUAN GIL-ALBERT

Francisco Brines
Guillermo Carnero

Guillermo Carnero:

Juan Gil-Albert, como tú sabes, dejó España como exiliado en el año 1939 y regresó en 1947.

Juan tenía las manos limpias pues no había cometido ningún crimen, y no tenía carnet de ningún partido político, así que consideró que podía, sin peligro, volver a España, y tras ese retorno vivió en Valencia, durante un par de decenios, en una situación de semioscuridad. Fueron años en los que publicó bastante poco; realmente de todos los libros de esa época, sólo hay uno, titulado *Concertar es amor,* publicado en 1951, que tuviera una cierta resonancia, porque se publicó fuera de Valencia y en la colección Adonais, que era, en aquel momento, la más prestigiosa y la más conocida en el ámbito editorial poético español.

Todos los libros de Juan de aquel momento, con esa excepción, aparecieron en editoriales de muy poca o de ninguna relevancia, en editoriales de poca monta; si me permiten ustedes la expresión coloquial, en editoriales de medio pelo, y varios en edición pagada por el propio autor (la colección "Mis cosechas"). Al mismo tiempo Juan era en Valencia el centro de un reducidísimo grupo de amigos y devotos que lo seguían de un lado a otro para darle sensación de compañía en algunos actos literarios semiclandestinos, a alguno de los cuales recuerdo haber asistido. Daba así lecturas, intervenía en coloquios con un reducidísimo grupo de amigos en lugares semisecretos en los que, para poder entrar, había incluso que acreditarse previamente.No es que Juan fuera, propiamente dicho, perseguido durante sus primeros años de estancia en España, sino que, por si acaso, quería pasar totalmente desapercibido.

Lo que quisiera preguntarte es, en esas circunstancias, en el momento en que tú eras un joven escritor, en la época de tu primer libro, ¿cuándo supiste de Juan y cuándo te uniste a ese pequeño grupo de fieles y devotos que tuvo desde el primer momento en Valencia?

Francisco Brines:

Ante todo buenos días; iba a decir buenas noches porque apenas he dormido.

Yo conocí a Juan no en los años 50, sino en la época de la publicación de mi primer libro. Recuerdo que lo vi físicamente por vez primera, y de una manera inesperada, en la librería Rigal, una de las escasas librerías que había en aquella Valencia y, sin duda ninguna, la mejor de todas. En ella se recibían, además, algunos libros de América, clandestinos y ocultos, y la frecuentábamos personas de distintas edades interesadas por la literatura. Entre ellas, además de actores y jóvenes registradores de la propiedad, podía haber aprendices de escritor como yo, y una de las veces que estuve en la librería, el encargado, Pepe Pont (que era una persona de trato exquisito, y algo irónico), cuando entré me dijo: "¿Ha visto a un señor que se ha cruzado con Vd. en la puerta?" Yo contesté que no me había dado cuenta, y me respondió: "No se preocupe, volverá a entrar para ver si hablamos de él".

Y efectivamente entró el señor, que era Juan Gil-Albert; en cuanto se fue, Pont me contó que era un exiliado que había regresado, porque en efecto, como ha dicho muy bien Guillermo Carnero, volvió a Valencia en 1947. En aquel entonces Juan se costeaba la publicación de una especie de folletos (con el pie de "Mis cosechas"), que no se distribuían fuera de Valencia ni siquiera en ella, porque la única librería en que se podían encontrar era la librería Rigal. Allí compré y leí uno que se titulaba *Contra el cine*, y también *Intento de una catalogación valenciana*, muy interesante y polémico, a pesar de lo cual no obtuvo la menor atención de nadie, y fue escandalosamente silenciado.

Guillermo Carnero:

Eso es típicamente valenciano, por otra parte.

Francisco Brines:

Sí, y también de aquellos tiempos monolíticos, porque era una visión –como todas las de Juan– objetiva y honesta desde su punto de vista pero dura, ácida incluso, aunque siempre cortés; y sin embargo no tuvo eco ni entre los que estaban a favor en algunos de sus puntos, ni entre los que estaban en contra. Esos fueron mis primeros encuentros con la persona, sin mediar presentación, y de lector con la obra de Juan.

Más tarde leí *Concertar es amor*, el libro publicado en Adonais, que también pasó desapercibido porque era un libro de sonetos, y el garcilasismo había hecho inviables los sonetos en la poesía española. Además no eran sonetos a lo Blas de Otero, que hubieran sido aceptados por heterodoxos o de temática social, sino unos sonetos domésticos, un canto al reencuentro con la casa familiar y la ciudad de Valencia. El libro, como he dicho, pasó totalmente desapercibido, como si lo hubieran tomado por un ejemplo más de garcilasismo, cosa que no era en absoluto. Recuerdo que, ya pasado cierto tiempo, hubo sobre el libro una "tercera de *ABC*" (la página principal y primera de texto), firmada por Gerardo Diego.

Gerardo siempre fue, en el mejor sentido de la palabra, un poeta y un crítico inactual, que no seguía tendencias ni modas de ninguna clase, y podía publicar un libro de sonetos seguido por uno creacionista, escrito antes de la guerra. Ese libro, *Concertar es amor*, lo leí y, aunque me gustó, no me llamó mucho la atención, no me impresionó, y eso tuvo que ser hacia el año 60, porque ya había publicado mi primer libro (el Premio Adonais de 1959, que salió en 1960). Señalo esto porque me hace recordar que, yendo yo por la calle Colón en Valencia, cruzó un muchacho desde la otra y me preguntó si yo era Francisco Brines. Al decirle que sí se autopresentó; era un estudiante de unos 18 años, Jacobo Muñoz, actual catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad Computense. Y fue él, en aquel año de 1960, quien me presentó a Juan Gil-Albert. Recuerdo que, viviendo yo entonces en Madrid, iba a Valencia por Navidades y Pascua, y era entonces cuando salíamos juntos con Juan, y solíamos dar paseos por el puerto hasta el faro. Sobre todo nos interesaba lo que él había vivido o nos podía contar de los exiliados españoles, principalmente de un poeta que para nosotros, como lo fue para toda la generación del 50, era el que nos interesaba más de toda la del 27, Luis Cernuda.

No hubo por lo tanto tertulias propiamente dichas con Juan, al menos en lo que me atañe, sino encuentros esporádicos en esos paseos portuarios, o charlas aún más esporádicas en una terraza de café. Y empezó a anudarse nuestra amistad; digo esto porque he revisado dedicatorias de libros, y he visto la fecha manuscrita de 1960 en la del libro en prosa sobre Pedro de Valencia, y en ella escribía que entonces se iniciaba entre nosotros una amistad que él pensaba progresaría con el tiempo.

Guillermo Carnero:

Tú sabes que la recuperación de Juan Gil-Albert tuvo un primer momento que me atrevería a calificar (aunque yo era entonces casi un niño, por lo tanto no un testigo fidedigno) de frustrado. Me refiero a dos libros de aquella época, *Poesía* y *Concierto en mí menor*, ambos publicados por la editorial de la revista

La Caña Gris, portavoz de un grupo de escritores valencianos que antes se había propuesto la recuperación de Luis Cernuda.

Tú formabas parte de ese grupo que intentó recuperar a Luis Cernuda. Mi pregunta es doble: primero, ¿quiénes formaban ese grupo? Y en segundo lugar, ¿Juan tuvo alguna intervención en la recuperación de Luis Cernuda?

Francisco Brines:

En realidad no hubo tal grupo. *La Caña Gris* fue una idea de Jacobo Muñoz, al que he mencionado antes, porque no había en toda Valencia, ni en toda la Comunidad Valenciana, en mi adolescencia y juventud, una sola revista. Anteriormente hubo una, *Verbo*, de José Albi y Joan Fuster. Entonces se inició *La Caña Gris*, que hacía Jacobo Muñoz con el apoyo informal de unos amigos. Yo publiqué allí poemas y algún texto anónimo. Juan publicó en todos los números de la revista, poemas y también alguna prosa. Acaba de salir una reedición facsímil de la revista en la editorial Renacimiento. Hubo en ella invitados como Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, Carlos Sahagún, Eladio Cabañero, Mariano Roldán. Y en el número final de la revista, José Hierro y José Olivio Jiménez. A todos ellos les pedí yo colaboración.

Guillermo Carnero:

Yo quería saber si Juan estaba personalmente implicado en recuperar a Cernuda.

Francisco Brines:

Juan hablaba de Cernuda y lo admiraba mucho, cosa que se observa en su obra; pero no tuvo allí ninguna intervención especial, en el sentido de que quien lo llevaba todo era Jacobo Muñoz. *Concierto en mí menor* y *Poesía* fueron los libros de Juan a los que Jacobo cedió el necesario pie editorial, en este caso el de *La Caña Gris*.

Había otros poetas al principio, como Alfonso López Gradolí, y estaba también –pues aunque era de Cartagena estudiaba en Valencia el bachillerato–, alguien que ha sido y es un personaje de gran importancia en el campo de la investigación artística, y que fue gran director del Museo del Prado. Entonces era sólo un joven poeta, Alfonso Pérez Sánchez.

Otra de las cosas curiosas que se pueden decir de *La Caña Gris* es que hay en ella una recensión crítica de *Poemas a Lázaro*, el libro de Valente, firmada por un jovencito que se llamaba Ramón Pelejero, el cantante Raimón, cuyas canciones *Al vent* y *La pedra*, las únicas que había compuesto hasta entonces, le oí cantar por primera vez en casa de Jacobo.

Guillermo Carnero:

Es decir, que era un grupo de una gran importancia cultural en aquella valencia semimuerta de los años 50 y 60.

Francisco Brines:

De hecho no actuábamos como grupo. Yo no sé si los demás se verían asiduamente, al estar en Valencia todo el año; es muy probable. Yo tenía otro grupo de amigos que también colaboraban, como el poeta Ricardo Defarges y el novelista Vicente Puchol.

Guillermo Carnero:

En ese "no grupo" de *La Caña Gris*, ¿existía alguna relación entre el interés por rescatar a Cernuda y el interés por dar a conocer y sacar del olvido a Juan? Quiero decir, ¿os parecía que existía una poética común o análoga entre Cernuda y Juan, y que esa poética merecía ser defendida? Y en el caso de que me contestes que sí, ¿esa poética tiene alguna relación con la reflexión ética que tú aportaste desde tu primer libro a la generación del 50?

Francisco Brines:

Habría que matizar todo eso. Efectivamente, había una conexión entre Juan Gil-Albert y Cernuda como poetas, en el sentido de que en toda la generación del 27 el más esteta y también el más ético es Cernuda, y sí que había una cercanía de Juan en lo primero. Yo creo que Juan es uno de los que más pronto supieron ver la importancia que iba a tener Cernuda. En la poesía española ha habido tres magisterios importantísimos. Juan Ramón el principal, luego Antonio Machado y Unamuno. El de Antonio Machado a partir de la guerra, y el de Unamuno intermitentemente; y con mayor y más constante caudal, el de Juan Ramón. Quien lo sustituye entre los poetas posteriores es Luis Cernuda, y uno de los primeros que lo percibió fue Juan Gil-Albert, sólo un año más joven. Yo creo que el primer libro en que ya empieza a perfilarse la poesía de Juan, que es *Son nombres ignorados*, ya hay una presencia cernudiana, y luego en *Las ilusiones*; una presencia del Cernuda de *Invocaciones*, que estaba en la primera edición de *La Realidad y el deseo*. Pero aún no había tomado cuerpo el poeta ético que aparecerá después en la poesía de Gil-Albert; ese discurso ético que tú aprecias en mi poesía se hace un tanto apoyado en la ejemplaridad de la obra de Cernuda, y creo que es así como coincide también con el de Juan.

Guillermo Carnero:

Pero en su obra final, ¿verdad?

Francisco Brines:

Así es. Y además, teniendo en cuenta que es una ética, en el caso de los tres, que aparece como una disidencia de la moral general, y del intento de encontrar una ética personal; y como los hombres no están aislados ni son únicos, se puede llegar también a una nueva moral colectiva. Yo creo que una de las cosas que más ha importado de Cernuda a las generaciones posteriores ha sido precisamente esa posición ética en su poesía, una ética individual necesaria y, por ello, con posibilidad de llegar a ser colectiva.

Guillermo Carnero:

Tú sabes que existe una leyenda (y puedo asegurar que es una leyenda basada en la realidad), acerca de la inmensa vanidad y egocentrismo de Juan Gil-Albert, incluso de su falta patológica de interés por todo aquello que no fuera su propia obra y su propia persona.

Yo recuerdo, por ejemplo, por citar una anécdota pintoresca, que un día en su casa me soltó: "¡Guillermo! ¿Qué digo en la página 41 de tal libro?" Imagínense ustedes, con una obra extensísima, de miles de páginas, me suelta eso. Pero daba la casualidad de que yo había leído aquella obra un par de días antes para escribir un artículo y me acordaba (eso lo conté en televisión hace unos días, porque es uno de los recuerdos más entrañables que conservo de Juan), y cuando le dije lo que decía la página 41 se le iluminó el rostro. Pensó, sin duda: "¡Este chico se sabe mi obra completa de memoria!"

¿Nos puedes contar alguna anécdota a ese respecto, acerca de la vanidad pintoresca y a la vez enternecedora de Juan?

Francisco Brines:

Muchas, pero esa que he contado de mi primer encuentro con Juan ya lo dice todo: el hecho de que el encargado de la librería supiera con certeza que volvería para ver si estamos hablando de él.

La suya era una vanidad un poco infantil, pero nunca hiriente ni acompañada de nada negativo. Era una vanidad que, en sus circunstancias personales, se volvía una virtud cardinal, fortaleza, porque aislado por completo de todo el mundo y con la necesidad de continuar escribiendo, su obra exigía estímulos, ese asentimiento que todo artista, escritor, músico o pintor necesita, para darle seguridad de que su obra es verdaderamente importante. Es entonces cuando el trabajo obtiene su justa compensación. Juan lo necesitaba mucho, al margen de su vanidad natural. Pero ya te digo que era una vanidad inocente, un pecado venial por excesivo.

Guillermo Carnero:

Que producía ternura, ¿verdad?

Francisco Brines:

Mucha ternura; y además, los defectos de las personas a las que queremos no nos disgustan, e incluso nos pueden encantar. Puedo contar anécdotas que son unas más o menos graciosas que otras. Por ejemplo, una vez estábamos en Madrid, cuando él ya era conocido y ya había llegado el *boom* de Gil-Albert. Estábamos comiendo con Juan un grupo de poetas, algunos muy jóvenes, y en un momento determinado se hace un silencio y oímos la voz de Juan: "¿Es que ya no os acordáis de Juan Gil-Albert, que hace diez minutos que no habláis de él?" Nos hizo mucha gracia a todos, nos inspiró ternura esa queja, pues era como la del anciano que está deseando que el joven que entra le dé un beso o que le haga una carantoña. Recuerdo que cuando se celebró el cincuentenario del congreso antifascista que hubo en Valencia en 1937, tuvo lugar allí un reencuentro con los supervivientes de aquella época, y vino mucha gente de fuera. Uno de los más importantes que llegaron fue Octavio Paz, que estuvo en aquella Valencia cuando era muy joven. Pasados unos años me contó una anécdota de Juan en aquellos días. Debo decir que éste fue secretario de la revista *Taller*, que Paz dirigía en Méjico, y sé que Juan almorzaba un día a la semana en casa de Octavio Paz y Elena Garro; era también una manera de socorrerlo porque los exiliados vivían con muchas carencias, y Elena le caía muy bien a Juan. Digo esto porque Octavio, cuando vino a Valencia, quiso que conociera a Marie Jo, su nueva esposa, y fue la primera y quizá la única persona de quien he oído hablar despectivamente a Juan; me dijo que le había parecido no sé qué que no voy a repetir aquí, y eso que la acababa de conocer, pero en realidad yo sé que estaba quejándose de que Octavio se hubiera apartado de Elena Garro, a la cual Juan quería tanto. Octavio Paz, pasado el tiempo, como ya nos conocíamos más , me contó que le llamó por teléfono, en aquel viaje suyo a España, días antes del reencuentro personal, y que no le dejó ni siquiera saludarle, adelantándose a contarle el éxito que tenían en España sus libros en aquel momento, 1987.

Otra anécdota sin mayor importancia. Juan tenía un pariente cercanísimo, muy buen poeta, que era Cesar Simón, y yo le pregunté un día :"¿Qué es lo que está haciendo Cesar?" Yo me estaba refiriendo a su poesía, y él me contestó con naturalidad: "Pues no sé, porque él no me habla de eso, pero el libro que está escribiendo algo sobre mí lo tiene detenido". Así era Juan porque era su naturaleza, pero nunca era hiriente con nadie. Recibió en una ocasión una carta con una frase muy elogiosa para él, y te la repetía una y otra vez. Esas cosas le estimulaban a seguir escribiendo. Por eso yo creo que en él la vanidad, más que un defecto, fue, como ya he dicho, la fortaleza que necesitaba para la continuidad de su escritura.

Guillermo Carnero:

La verdadera recuperación de Juan se produce, como tú sabes, en la Barcelona de los años 70, donde en pocos años se publican *Fuentes de la constancia* (la antología que lo da verdaderamente a conocer como poeta), se publica *La metafísica,* se reeditan *Las ilusiones*, aparece *Mi voz comprometida* (una recopilación alterada o contrahecha de su poesía de combate durante la Guerra Civil), y en prosa obras magníficas como *Crónica general* y *Drama patrio*. Todo esto ocurrió en 5 ó 6 años, y en ello intervinieron personas de la talla de Jaime de Biedma o Carlos Barral, y las editoriales más importantes que existían en Barcelona, que era entonces la capital editorial de España.

¿Por qué crees que se produjo ese fenómeno en Barcelona, y qué consecuencias tuvo a tu modo de ver?

Francisco Brines:

En esto yo intervine directamente sin poder sospechar sus consecuencias. Ya he dicho que en Valencia no había editoriales ni revistas, y la vida cultural era muy pobre. Entonces yo tuve la ocasión de publicar (me lo pidieron) un libro en Ocnos, una colección de poesía de Barcelona, y aprovechando un viaje mío a la ciudad visité a Joaquín Marco, que era el director de la colección. Antes le había dicho yo a Juan que iba a intentar que le abriesen las puertas de Ocnos. Yo era partidario de un libro inédito, porque tenía cajones llenos de originales en prosa y en verso, pero él me dijo que prefería una antología, que es lo que se publicó. Cuando fui a casa de Joaquín Marco le hablé de Juan como un buen escritor exiliado y desconocido, y al oír su nombre dijo de inmediato que sabía quien era. Se levantó, abrió un armarito a ras de suelo y de él sacó varios números de *Hora de España*, y me dijo que Juan había sido secretario de aquella revista. Lo conocía, pues, pero ignoraba que estuviese viviendo hacía ya tantos años en Valencia, y eso es lo que tan justamente se ha llamado su exilio interior. Inmediatamente me dijo que le publicarían, con lo cual no tuve, por así decirlo, que vender la mercancía; fue algo que Joaquín Marco no pensó dos veces.

En el consejo de redacción de la colección estaban Gil de Biedma y Carlos Barral, y creo recordar que también Castellet, Vázquez Montalbán y Gimferrer. Al publicarse el libro conoce a Juan todo ese grupo, y es Jaime Gil de Biedma quien se siente seducido hasta el punto de ir a Valencia a conocer a Juan, que también encantó a editores barceloneses minoritarios pero prestigiosos, como Rosa Regás o Beatriz de Moura. Así empezaron a publicar todo lo que Juan había ido aparcando en sus cajones, y fue quizá prematuro –Vdes. dirán "vaya paradoja", siendo tan tarde–, pero así fue porque, como él mismo dijo, "ha llegado mi júbilo con mi jubilación", y se puso en primera fila a disfrutar del éxito y dejó

prácticamente de escribir. Si se hubiera retrasado un poco más ese éxito –ya que la vida fue generosa con él y vivió mucho–, probablemente hubiera escrito más libros de los que escribió.

Guillermo Carnero:

Voy a leerte unas cuantas frases del libro de Juan sobre Gabriel Miró.

Dice Juan: "Hay muchas sensaciones en nosotros que están ociosas, frescas y sin usar, y las frases cinceladas de Miró tienen el privilegio de levantar un alarido virginal de ondas enervatorias que llegan hasta las sienes y las uñas y al extremo más sensible de la nariz, con toda la palpitante osadía de lo que aún está caliente de pristinidad. [...] En los libros de Miró están reunidos todos los elementos capaces de hacer vibrar un alma delicada... [...] La visión del paisaje es sin duda ninguna la nota más característica del escritor más sensitivo. Yo había leído hasta entonces descripciones brillantes, impresionistas y minuciosas; hube de confesarme, al llegar a Miró, que en ningún otro había como en él esa percepción sutil de la tierra y del vegetal hasta dárnoslas en su esencia más tierna y aquilatada. [...] En la obra de Miró las palabras no caen en tropel con el único deseo de redondear una frase o apoyar un período, sino que cada una tiene una visión que pudiéramos llamar fisiológica, de funcionamiento vital, y la frase entera una saturación literaria, un adensamiento espacioso que levanta en el espíritu las emociones más perfectas". Esto es lo que pensaba Juan de Gabriel Miró.

Hay quienes consideran que Juan era ante todo un prosista, y yo querría preguntarte si crees posible que, aun teniendo en cuenta el magisterio de Gabriel Miró (autor a quien por otra parte yo no sabría si calificar de poeta, de prosista o de ambas cosas a la vez), la prosa de Gil-Albert se explique sin la imaginación, sin el espíritu y sin las lecturas de un poeta, y en concreto sin la lectura de Gabriel Miró.

Francisco Brines:

Juan debe mucho, efectivamente, a Miró. Muchas veces admiramos a un maestro literario porque nos enseña en su madurez, lo elegimos porque coincide con nuestra sensibilidad, y por eso nos fijamos en él. Ocurre así cuando un poeta escribe sobre otro poeta porque comparte cosas con él. A veces pecamos de superficiales al hablar de influencias como si se posesionaran de una persona, y no es que no haya casos irrefutables de ello, pero nunca en el caso de Juan, que tenía una gran personalidad propia.

Una vez nos planteamos unos amigos hacer una antología de poesía valenciana, que finalmente no se hizo, y yo defendí que esa antología fuera precedida, como poetas, de dos escritores alicantinos, Azorín y Miró. Ahora que se publican antologías de prosa poética y que en ella el maestro, en cuanto a la

variedad y la cantidad, es Juan Ramón Jiménez, no deberían faltar tres escritores que nunca publicaron un solo verso, que son Azorín, Miró y Gómez de la Serna, cuyas obras son conformadoras de buena parte de la poesía contemporánea.

Otro poeta alicantino, inferior a los que he nombrado, pero personaje también interesante de su tiempo, Juan Chabás, también tenía la misma devoción por Miró; y cuando fue, veinteañero, a Génova de lector en la Universidad, consiguió que Miró mandara un libro dedicado para cada uno de sus alumnos, y dio una conferencia sobre él. Es decir que Miró era maestro de poetas, como lo fue de Juan en su formación, y éste fue poeta y prosista con mayúscula.

Guillermo Carnero:

Aparte de la influencia evidente y confesada de Miró, hay en Juan otra gran influencia, confesada también en un espléndido poema de *Las ilusiones*, como tú recordarás. Proust es una de las fuentes más directas de *Crónica general*, ese libro que convirtió Valencia en un mito, no sabemos si real o imaginario. Yo te querría preguntar qué opinas de *Crónica general,* en el sentido de si es una autobiografía o una fábula. Y otra pregunta quizá más difícil de contestar: ¿Crees que Juan era capaz de ver la realidad tal como era, o sólo la veía a través de sus sueños y de sus mitos, y no sabía distinguir si estaba fabulando o contando recuerdos reales?

Francisco Brines:

Yo te pondría un ejemplo: si estuviéramos nosotros con algunos amigos, y asistiéramos a un suceso y luego escribiéramos cada uno de nosotros sobre él, probablemente cada versión (y no me refiero al estilo sino al contenido) sería bastante distinta. Cada uno ve las cosas desde sí mismo, y aquello que le importa de ellas, y lo idealiza o le da la importancia que otro no le daría. Por ejemplo, Juan era capaz de describir, con todo detalle, un vestido que llevaba su madre, su color, su sombrero, las alhajas, como si estuviera haciendo un retrato en aquel momento, cuando habían transcurrido muchos años. Otro no se acordaría de semejantes cosas. Nos fijamos en aquella parte de la realidad que nos importa; por lo tanto, hay en Juan recuerdo, autobiografía y fantasía, quizás una determinada realidad que él veía y a la que le daba una importancia que otro no le daría.

Yo creo que lo que veía Juan era la realidad desde su propio yo, algo que en mayor o menor medida nos ocurre a todos. Juan era muy apasionado; amaba la vida, y por eso es uno de los escasos poetas hímnicos que existen. Casi todos los poetas somos elegíacos, lo cual no es más que ser hímnico de otra manera; el hímnico habla desde la exaltación, desde el entusiasmo, mientras que el elegíaco celebra la vida desde su pérdida, pero no es por eso menos hímnico. Pero la gente, cuando es feliz, vive y no escribe. Si yo he escrito poesía es porque no he sido

siempre feliz. Sin embargo hay algunos, aunque pocos, que escriben desde la felicidad.

Guillermo Carnero:

Casi deberíamos felicitarte por no haber sido siempre feliz, y desear que en el futuro sigas sin serlo, para que nos sigas ofreciendo espléndidos libros de poesía.

Francisco Brines:

Si hubiera que elegir entre una cosa y otra, elegiría ser siempre feliz. Pero también la poesía, cuando te satisface, te da felicidad y te redime de su carencia.

Guillermo Carnero:

Tú sabes que Juan, entre otras coqueterías innumerables, tenía la de ocultar su edad, incluso cuando era ya un anciano. Ése era uno de los rasgos que lo hacían, a mi modo de ver, más enternecedor y más infantil al mismo tiempo.

Publicó sus dos primeros libros de poesía en 1936, como sabes, y después de llevar, desde 1927, publicando libros de prosa que no correspondían al espíritu de la vanguardia, sino que eran libros arcaicos, herederos del Modernismo. Por ello, entre otras razones, estuvo durante mucho tiempo confusamente situado en la cartografía generacional literaria española, por no decir ausente de ella. Tú hablas en un artículo de "ambigüedad generacional" a propósito de Juan, y me gustaría que nos aclararas ese concepto.

Francisco Brines:

Yo escribí un ensayo extenso que apareció en la revista *Calle del Aire* de Sevilla, la primera revista que dedicó un homenaje a Juan. Se lo di a leer previamente a él, porque tenía que situarlo generacionalmente según la edad que decía tener. Resultaba que Juan tenía un año menos que Altolaguirre, componente de la generación del 27, y tres más que Vivanco, componente del grupo del 36. Entonces, ¿dónde lo colocaba, en el 27 o en el 36? Él, que en realidad había nacido en 1904, se quitaba dos años, y continuó dejando 1906 como fecha de nacimiento cuando le di a leer el artículo. Se levantó un día de la cama dispuesto a cumplir 78 años, y al abrir el periódico recibió la noticia de que era ya octogenario. Verdaderamente son demasiados años en una mañana.

Conste que no es el único que pretendió rejuvenecerse; cuando Gerardo Diego hizo su antología sobre la generación del 27, Vicente Aleixandre y García Lorca, que nacieron en 1898, para pertenecer íntegramente al siglo XX querían quitarse dos años. Después desistieron de la fechoría. En el caso de Juan, que ya pertenecía al nuevo siglo por haber nacido en 1904, creo que fue por coquetería.

Yo soy partidario de hacer lo que Antonio Gala, que tiene 3 años más que yo y ahora parece tener 6 menos, y va desprendiéndose de años a medida que los cumple.

¿Qué ocurre entonces con Juan? Como tú has dicho muy bien, ante todo tiene una determinada educación literaria que hace que sea un rezagado en sus inicios, al contrario de lo que le ocurrió a Miguel Hernández, que tenía unos amigos en Orihuela que estaban al día, y así pudo conectar con la literatura viva de los jóvenes de aquel momento. Así Miguel, que era más joven que Juan, estaba en sus inicios más cerca del 27, estética y estilísticamente.

Juan publica su primera poesía, dos libros a la vez, en el año 1936: un libro de sonetos con rasgos a la vez clásicos y de vanguardia, aunque poco integrados, y luego otro libro, *Candente horror*, un libro directo social y político, y en el que además arremete contra dos cosas que han dado siempre, antes y después, sentido a su la vida, la belleza y la soledad. Hay que reconocer que en eso era un libro falso. En 1936, perteneciendo cronológicamente al 27, está dispuesto a subir, pero el tren del 27 ya ha salido. Además, las generaciones se conforman cuando los escritores son jóvenes, que es cuando hay más similitud entre ellos; no después, cuando cada uno, si tiene personalidad, hace su propio camino, como ocurrió con la del 50 y todas las demás.

Además el 27 es ante todo una generación de poetas aunque haya en ella prosistas. Hay otro escritor coetáneo, el director de la revista *Cruz y Raya,* José Bergamín, poeta tardío y prosista igual que Juan, que escribe su poesía después de la guerra civil, de modo que nadie lo nombra como poeta del 27 aunque tiene interés, porque le sucede que toma el tren de la poesía cuando ya ha salido. Tanto a Bergamín como a Juan les ocurre algo parecido. De haber entrado Juan en la nómina generacional del 27 sería mucho más conocido de lo que es, y además hubiera dado a la misma otro poeta importante, y una gran y mayor riqueza en el ámbito de la prosa.

Guillermo Carnero:

Es cierto que la coquetería de los ancianos es en ocasiones verdaderamente sorprendente y conmovedora. Yo recuerdo haber estado una vez en el jurado del premio "Príncipe de Asturias", entre ancianos, entre ellos don Gonzalo Torrente Ballester. Recuerdo una conversación entre él y otro anciano de su misma edad, y hablando de un amigo común que no estaba allí presente, el otro le preguntó a Torrente Ballester: "Gonzalo, ¿cuántos años tiene fulano?" Torrente contestó que 87, y el otro exclamó: "¡Quién los pillara!"

A partir de *La metafísica* y *A los presocráticos*, Juan asume una reflexión estoica, bastante desesperanzada en ocasiones, de palabra desnuda, contenida,

a veces hermética, siempre muy sintética y muy densa, y que contrasta con ese hedonismo característico suyo, con esa explosión de vitalidad de su obra inicial acerca de lo sensorial, del paisaje y del amor. ¿Cómo ves tú esa última época de la poesía de Juan? ¿Te parece que hay una ruptura, o sólo un cambio menor? ¿A qué crees que se debió ese evidente nuevo rumbo en carácter y espíritu?

Francisco Brines:

Yo creo que no hay ruptura sino evolución. Creo que todas las personas –al menos yo me considero así– hemos tenido varios rostros a lo largo de la vida, rostros y cuerpos distintos, y lo mismo nos ha ocurrido en el alma , en el espíritu, si bien manteniendo puntos de identidad a lo largo del tiempo, que es lo que nos hace percibir nuestra permanencia como personas únicas e individuales.

Juan ha sido siempre el mismo, pero tuvo una vida dura, tuvo que romper con muchas cosas, social y políticamente, antes del destierro, durante él y a su regreso. Eso lo cambió, pero en la poesía mantuvo su más firme identidad, su asentimiento incondicional a la vida. Empieza a preocuparse también, cosa normalísima, por la muerte, porque es la cesación de esa vida tan estimada. Cuando hablamos de la muerte no es que seamos necrófilos, es que somos amantes de lo que ella nos quita. La vida, lo que nos importa primordialmente, es un don que se nos arrebata con la misma gratuidad con que se nos da.

Yo creo que en el último Gil-Albert hay una mejoría formal en la escritura; no tiene aquel entusiasmo que era ante todo afirmación de vida, sino que entra en escena lo que hemos comentado antes: ética, moral y gravedad de voz, pero yo creo que todo mejor expresado que nunca. El libro que más me gusta de Juan es *Homenajes,* que constando de más de cuarenta poemas está escrito en un verano; y lo que sorprende en ellos es que tienen la transparencia del agua clara de ese arroyo cuyo cauce estás viendo a su través. Lo bueno de Juan es que, teniendo un libro como *Las ilusiones*, también tiene estos libros finales, y yo creo que dependerá del lector el que le guste más lo uno o lo otro; a ti ya veo que te gustan más *Las ilusiones,* y a mí el que más es *Homenajes.* En fin, creo que Juan Gil-Albert tiene ese abanico de posibilidades, y esas dudas de escritura que tenía ya en *Las ilusiones* se correspondían con ese período largo que tiene su prosa, de la que yo le dije una vez que lo acercaba a Santa Teresa, y a él le agradó mucho porque le gustaba Santa Teresa como escritora. Creo que la poesía se le dispersaba un poco en *Las ilusiones,* y luego sin embargo se hizo más concreta y grávida. En ello estoy más cerca de esa etapa final suya porque añade un poso de reflexión mucho mayor, y poéticamente más objetivable.

Guillermo Carnero:

Entonces tú dirías que con el tiempo aflora y se incrementa en Juan un tono de leve melancolía que siempre tuvo, porque en *Las ilusiones,* a pesar de su estallido sensorial y vital, hay un tono de melancolía subterránea, e incluso en *Misteriosa presencia.* ¿Tú dirías que Juan pasó de la tenue melancolía a la reflexión ética y la desesperanza?

Francisco Brines:

Juan se va transformando en un poeta himnico y elegíaco a un tiempo. Himnico porque siempre está afirmando la vida, pero hay en él un deje elegíaco cuando percibe que se acerca un final en que la posibilidad del himno va a desaparecer, y entonces quiere cantar la vida en su claroscuro, sabiendo que la tiene que abandonar.

Guillermo Carnero:

Para terminar, quisiera que nos dijeras si te parece que Juan es un escritor relativamente desconocido. No me refiero a los especialistas ni a los profesores de literatura, sino a los lectores. ¿Qué crees tú que les puede ofrecer a los lectores y a los jóvenes poetas de hoy? Y además, quisiera pedirte que, si tuvieras que escoger un poema de Juan, nos dijeras cuál es y nos lo leyeras para terminar el acto.

Francisco Brines:

Yo creo que Juan sigue siendo el escritor que era, y que en el tiempo que ha transcurrido los hombres no han cambiado, así que tiene que interesar hoy lo mismo que nos interesó a nosotros cuando éramos jóvenes. Creo que si nos interesan, por ejemplo, los escritores griegos, es porque el hombre no ha cambiado esencialmente desde entonces; ha cambiado la sociedad, pero en lo esencial el hombre sigue siendo el que era, es decir, tiene el mismo entusiasmo por unas cosas, la misma ignorancia de otras, se hace las mismas preguntas tanto si es un hombre cultivado como si es un analfabeto. Son las preguntas que se hacen todas las religiones, pero éstas dan respuestas dogmáticas , mientras que esa pregunta, sin una respuesta contundente sino insegura o dudosa, hace que en cada individuo aflore el problema de saber cuál es el sentido de la vida. Eso es lo que hace que continuemos emocionándonos con los autores de la Antigüedad, que además son la base de nuestra propia cultura; y que en el caso de Juan han pasado muy pocos años, y sigue teniendo el mismo interés para todos. Juan siempre ha hablado al hombre, y además había asimilado toda una cultura anterior a él, que se iniciaba en la filosofía grecolatina, en la poesía

árabe, en la cultura francesa, incluso en la mística española, así que ha sido un asimilador de diversidades que han nutrido a muchos y durante siglos. Creo que Juan está ahí, vivo como antes. El problema no es suyo, consiste en que no haya más lectores preparados, que se sientan felices en el encuentro con un escritor de valía como él; que haya una mejor educación y que la minoría lectora de poesía sea cada vez más amplia.

Lo que decía Juan Ramón de "la inmensa minoría" es inevitable, la habrá siempre, y habrá unos libros que llegarán a más gente que otros. Creo que es una suerte para Juan el necesitar un lector que tenga afinada la sensibilidad, y que la afinará más aún con la lectura de sus textos.

El poema que voy a leer lo he escogido porque en mi estado anímico actual conecto con él: se titula "Lo póstumo", y es el que cierra su libro *A los presocráticos*. Dice así:

Más allá nos espera el fuego ardiente
de no se sabe que fruición o enigma
que nos espanta: el fuego solitario.
Como un sutil reclamo de este mundo,
como una exhalación nos transformamos
en nuestra propia ausencia: un día el hijo,
una mujer o el mismo compañero
de nuestra juventud dice con pasmo:
ya no está aquí conmigo. Un rastro leve,
un nostálgico objeto, unas palabras
que quedaron escritas nos evocan,
con una concisión insuperable,
inevitable,
y nada está más vivo que el recuerdo
de nuestro resplandor. Es el tributo
póstumo que se paga a la persona,
a ese ser que hace poco respiraba
el mismo aire sutil de la existencia
y que ya no será sino el vacío
que contiene su nombre, el infinito
de alguien que se ha marchado, un ser remoto
cuyas huellas tangibles humanizan
nuestra desolación.
Vivamos plenos
esto que se nos da sin esperanza;
vivamos atenidos al murmullo

de esta carne mortal. Vivamos solos
puesto que el sino nuestro es solitario
dentro de las fronteras regulares
de nuestro cuerpo.
Un día estallaremos
sin que nadie nos pueda acompañar.
Sola está el alma, sola en su proceso
de vida y muerte: un pacto intransferible.
Pero, ¿cómo olvidar que en el paraje
terrenal donde el hombre se hace hombre,
bajo las arboledas, frente al viento
del mar azul, dejamos para siempre
sin remisión, con ropas, techo, oficio,
lo que es más dulce acaso que la vida:
la humana convivencia?

Fíjense Vdes. en que en este poema, que es de afirmación de la vida, de la existencia, desde el más allá, porque lo titula precisamente "Lo póstumo", lo que destaca de la vida –y ésta es la evolución espiritual de Juan–, no es la belleza del mundo sino la humana convivencia, y esa frase de lo que está hablando es de su ética.

Yo quisiera, si queda tiempo, leer otro poema que publicó en el año 1938 en *Hora de España,* no porque sea un gran poema sino por su carácter premonitorio; considérenlo como si hubiera sido escrito después del exilio. Se titula "El culto familiar" y consta de dos partes, de las cuales voy a leer la primera, "La morada". En 1938 escribe lo que viviría en el futuro, su vuelta del destierro transoceánico, e intuye también la absoluta soledad que le aguardaría en Valencia después de tantos años. Dice así:

Lejos están los tiempos
en que cruzando el mar
o las tierras ya abiertas
que no me pertenecen,
llegaré a la ciudad de la costa
como vuelve de un sueño
la razón sorprendida,
y con el corazón resonando horrorosamente
veré la casa en pie,
sus umbrales eternos,

y por la lúcida escalera de la felicidad
subiré hasta el amor inalterable
donde, como guirnaldas,
los brazos de una madre no envejecen.
Allí entero el hogar
con aquel que transido
llorará su ruina y mi regreso,
las hermanas hermosas como auroras
y sus hijos desconocidos
que habrán de sorprenderme como flores.
Ya allí el aire nuestro,
nuestra y hermética
la íntima pasión de los recuerdos
balanceando en torno de las voces,
las miradas, los gestos de las manos singulares,
sus altos tallos que soportan tesoros de bruma.
Y al final, mi estancia vacía,
con la soledad sobre el lecho,
más espantosa que nunca,
como un abismo sin frondas,
quieta.

Parece un poema escrito nueve años después; no en balde se llama en ocasiones "vates" a los poetas. Este poema es el vaticinio de lo mucho que habría de sobrevenirle.

Muchas gracias.

Guillermo Carnero:

Muçhas gracias a Francisco Brines por tan espléndida faena; lo digo en el sentido taurino, y por el privilegio que ha sido hoy para mí ser su banderillero.

LA POESÍA DE JUAN GIL-ALBERT ANTERIOR A LA GUERRA CIVIL

Jaime Siles

Cuando el poeta Guillermo Carnero me propuso ocuparme de la poesía de Gil-Albert anterior a la guerra civil, y acepté con gusto dicho encargo, no sabía muy bien toda la serie de dificultades de muy distinto tipo que ello iba a entrañar. Pensé –como tal vez también pensarán muchos– que la producción poética gil-albertiana anterior a julio de 1936 se reducía en exclusividad a una obra: *Misteriosa presencia*, publicada en los talleres del poeta e impresor Manuel Altolaguirre, en sus preciosas Ediciones Héroe de la calle Viriato 73 de Madrid, el día 4 de mayo de 1936. Pronto advertí mi error, derivado de la falsa información que el autor y sus editores han infundido al orden de sus libros y que ha alterado su cronología también, porque, antes del inicio de la guerra civil, Juan Gil-Albert había escrito y publicado más de un libro de un poemas. María Paz Moreno Páez, en el prólogo a su edición de la *Poesía Completa* indica que "los poemas de *Candente horror* fueron escritos entre 1934 y 1935". Y Manuel Aznar Soler, en su edición de *Mi voz comprometida*, recoge un poema, "El río", que –aunque publicado en el número 13 de *Nueva Cultura*, correspondiente a julio de 1936– está fechado en Alcoy, en marzo de ese mismo año, e indica que fue inspirado por la gran manifestación "con que el pueblo valenciano celebró la victoria del Frente Popular en febrero de 1936" y "que el poeta vio desde el balcón de su casa en Colón 33" (Gil Albert 2004, 34). Otro poema, "El campo" –que pasó a formar parte de *Son nombres ignorados* y que se publicó en el número V de la revista *Hora de España*, correspondiente a mayo de 1937– está fechado mucho antes: en junio de 1936, un mes después de la publicación de *Misteriosa presencia* y un mes antes del estallido de la guerra civil. La edición de María Paz Moreno (Gil Albert 2004, 159-160) no lo indica, pero la de Manuel Aznar Soler, sí (Gil Albert 1980a, 141-142). Lo mismo puede decirse de otro, clasificado por María Paz

Moreno (913) dentro de la sección "Poemas sueltos" –esto es: no recogidos en libro– y titulado "Vedada imagen", del que sólo se indica la fecha: 1936.

La poesía de Juan Gil-Albert anterior a la guerra civil, comprende, pues –y en contra de lo que cronológicamente parecía y suele afirmarse– no uno sino dos libros: *Misteriosa presencia* y *Candente horror*, así como, por lo menos, dos poemas de datación segura –"El río" y "El campo", escritos, respectivamente, en marzo y junio de 1936– y otro de datación más incierta, "Vedada imagen", del que no sabemos el mes, pero sí el año de composición: 1936. A ellos hay que añadir la información que Francisco Brines, en su completísimo estudio (Brines 1977) publicado en la revista sevillana *Calle del Aire*, nos da, según la cual también el famoso poema "Elegía a una casa de campo" es anterior a la guerra civil. De modo que ese sería, pues, el *corpus* textual en el que deberíamos centrarnos y al que, en principio, nos deberíamos limitar: un conjunto formado por a) los 34 sonetos de *Misteriosa presencia,* los treinta romanamente numerados y los cuatro valentinos que sí llevan título individualizado: "El sastrecillo", "Leve palmeral", "Las huertas" y "Los naranjos"; b) los 18, en verso libre o versículo libérrimo, que integran *Candente horror*; más c) los cuatro poemas antes indicados, y de los cuales uno, "El río", se publicó en *Hora de España*; otros dos, "El campo" y "Elegía a una casa de campo" pasaron a formar parte de *Son nombres ignorados*; y el último, "Vedada imagen", quedó fuera de libro y dentro de la vaga clasificación de los llamados "Poemas sueltos", que es algo así como el cajón de sastre *y desastre* de todo escritor. Sumados, harían un total de 56 poemas. Y eso constituiría, más que "la prehistoria" –como Abelardo Linares (Linares 1977) la ha llamado– *la prohistoria poética* de Juan Gil-Albert.

56 poemas –algunos de ellos de cronología tenue o dudosa– no constituyen un suelo lo suficientemente firme como para teorizar, pero permiten un ensayo de aproximación hermenéutica, limitada –eso sí– por los imperativos de una crítica textual, que no se ha hecho y en cuyo defecto debemos fiar todo –o casi todo– a las técnicas y métodos de la historiografía literaria. Y bien: ¿qué es lo que, sobre un tan reducido *corpus* de poemas como éste, puede decirse desde el punto de vista de la historiografía literaria? Pues esto, y sólo esto: la historia de su constitución; el modo en que ese tejido textual ha ido formándose; el sentido en que ha evolucionado; y las formas seguidas en su evolución: las razones que han determinado la aparición o desaparición de las mismas, así como su posterior sustitución por otras; sus más o menos claras influencias; el contexto histórico que lo produjo; la ideología que subyace y a la que corresponde y que lo generó; y, en fin, todo eso que hace que un texto no sólo lo sea sino que lo haya llegado a ser. Todo eso es lo que estos 56 poemas de Gil-Albert nos dejan ver: los primeros pasos por el trayecto que, más tarde, a partir de *Las ilusiones*,

sobre todo, conformará y definirá la inconfundible órbita descrita por su autor. ¿Cómo es ese trayecto, según se deduce de estos primeros pasos? Yo diría que es un trayecto –como sus mismos pasos de entonces– aún titubeante, en el que, sin embargo, se aprecia ya su consistencia, se advierte su ideología y se comprende también su evolución.

Gil-Albert se pensó a sí mismo no como poeta sino como escritor, y a ello puede decirse que dirigió sus gustos, sus lecturas y su vida, si no es que ésta fue el resultado directo de la idea de sí mismo que Juan muy pronto, y muy wildeanamente, se hizo y se formó. Cuando Gil-Albert publica su primer libro de poemas, había publicado ya cuatro libros en prosa y un ensayo sobre Gabriel Miró. ¿Por qué, pues, esta aparición tardía? Y sobre todo, ¿por qué este cambio de la prosa al verso? El propio Gil-Albert –que se consideró siempre "un prosista nato y un poeta tardío"– explica, en un artículo titulado "El alma", que "en el escribir prosa estaba [su] aceptación de la vida" y "en [su] despertar poético, la opción, asombrada de la perennidad". La prosa –aclara– "es la fugacidad de lo que va de camino; la poesía, [en cambio], el armazón, inasible, de lo instaurado incólume. El triunfo –dice– de lo perpetuo intacto en medio del frenesí movedizo de lo constante que se extingue". Pero esto –claro está– no es una explicación, como tampoco lo es lo que, en 1976, escribirá en la contraportada de *Homenajes* e *In promptus*: que su "poesía había brotado para salvar a la prosa del peligro de poetizarse". Pero no era su prosa –poetizada ya, y cómo, desde *La fascinación de lo irreal* (1927)– la que corría el riesgo *de poetizarse*, sino el mismo Gil-Albert, que iniciaba un recorrido desde la Turena hacia la Provenza, y desde ésta hacia el clasicismo mediterráneo y sus consiguientes formas de asumir y vivir la *helenidad.* En 1927 el joven Gil-Albert, presa del aristocraticismo orteguiano y convencido de la encarnación de éste en las elites, no dudaba en formular, en la página 5 de *La fascinación de lo irreal*, la declaración de principios siguiente: "Mi libro es completamente inútil. Tiene toda la artística inutilidad de una danza clásica o de una de esas copas cinceladas con amor por los joyeros del Renacimiento [...] No va dirigido ni al corazón ni a la inteligencia, sino simplemente al sentido artístico. De esto deduzco que muy pocos debieran leerlo, ya que muy pocas sensibilidades van quedando que vibren de unión maravillosa, ante esa eterna divinidad que llamamos Belleza. Quisiera para mi libro un ambiente de selección, el mismo en que se desenvuelve mi vida: que solamente las manos limpias y pulidas pudieran abrirlo. ¡Oh el horror de imaginarme sobre él las manos viscosas de los hipócritas, y las burdas y plebeyas de los incultos!" Pero a continuación, y como no queriendo que se pudiera extraer de ello una conclusión errónea, ironiza, con un humor en el que la sátira de costumbres wildeana se abre paso hacia la sonrisa moral vanguardista, lo siguiente, que hay que entender como una caracterización

indirecta de la ciudad en la que entonces vive –Valencia– y de la clase social a la que pertenece, la burguesía provinciana terrateniente o comercial: "pero no puedo dejar de ser un hijo de mi tiempo y el haberme formado en este medio exquisito, en esta linda ciudad de provincia toda agobiada de flores, protectora de artistas, verdadera Atenas de la cultura moderna, o mejor quizá, Florencia, una Florencia abierta a todo lo que signifique progreso espiritual, en la que las damas leen en griego *Los idilios* de Teócrito, y sus hijos amplían diariamente sus conocimientos en la "Academia" y refinan sus maneras junto a las mujercitas modernas tan femeninas, de espíritu chispeante, que lo mismo hablan de amor que de filosofía. Un ambiente de este orden, disminuye el mérito personal. Nada tiene de extraño, pues, que en medio a tantas personalidades atrayentes, a tantas conversaciones eruditas, a tantos objetos bellos, se le ocurra a alguien escribir un libro sobre la Belleza. No se necesita para ello ser un artista, basta con ser un observador". El tono y el tenor de este escrito anuncian ya los de *Candente horror*, más que los de *Misteriosa presencia*. El propio Gil-Albert recordará, en *Crónica general* (Gil Albert 1974, 27), cuál era por entonces su gusto: "las *Sonatas* de Valle-Inclán podían ser, en aquel momento, la mejor ilustración de mi gusto; género peligroso: modernismo, decadencia, atracción del pasado [...] En realidad mi ídolo era Wilde".

Como recordará en *Los días están contados* su mundo de entonces era un cruce de Valle-Inclán y Wilde. Valle era –como él mismo dice– "su objetivo más alto", aunque no sin limitación: el Valle-Inclán de las *Sonatas* le hizo ahondar "en [su] cursilería, sin hacer[le] adelantar un paso en la estética". "La influencia de Valle-Inclán era en mí –dirá en *Crónica general* (36-37) mucho más tarde– un postizo, una excrecencia". Reconoce carecer de "la facundia lingüística del ilustre gallego", que "es el núcleo propulsor de su creacionismo idiomático", y admite que su *Enana del Carreño* –la de Gil-Albert, claro– no es más que la *mimesis* de un estilo conseguido, eso sí, con la ayuda de unas notas naturales de escritor que están evidentes en todo el libro, pero de un escritor –subraya– reflejado en otro escritor". De Valle recibió Gil-Albert "influencias"; con Wilde, en cambio, tuvo *concomitancias*. De Valle tomará Gil-Albert lo que podemos llamar su "coloratura expresionista"; de Wilde, lo que Abelardo Linares (Linares, 1977, 316) ha visto como directa conexión con el Modernismo y "el espíritu *fin du siècle*: el "interés por los cuadros históricos", el "exotismo", la predilección por los "ambientes lujosos y aristocráticos", cierto "espiritualismo", una decantación por el "decadentismo" y la "utilización de la pintura como referente cultural": lo que podemos llamar su *culturalismo*, porque, de un modo u otro, está siempre presente en él y atraviesa su obra. Esta síntesis de Valle y de Wilde recibe, en su siguiente libro en prosa, *Vibración de estío*, publicado en 1928, la influencia de –o la concomitancia con–

Gabriel Miró, a la que, en *Como pudieron ser. Galerías del Museo del Prado*, se sumará la de "otro dios tutelar: Azorín". Con Miró la concomitancia es, sobre todo, de paisaje. La enseñanza de Azorín –porque así la llama Gil-Albert– consiste en "descartar lo contingente" y en el "mantenimiento de lo esencial". Del *cocktail* de esos cuatro nombres extrae Gil-Albert el territorio de su prosa, pero también algo más que no es propiamente estilo y sí una especie de conciencia de época: la que Gil-Albert –haciendo una transferencia o transposición de la suya– imagina como "bailada por rusos con caretas y escenografía de síntesis expresionista", esto es, la estética de los ballets rusos y el expresionismo esperpéntico, a punto de convertirse en teatro del absurdo, del mejor Valle-Inclán. Esa doble influencia –la de Valle y la de Wilde, pero también la de Miró y Azorín– pasará de su prosa a su verso, porque antes ha pasado a formar parte de su mundo y a constituirse en clave de su vida y su realidad.

El desplazamiento de Wilde a Valle, o al revés, de Valle a Wilde, unido al descubrimiento de Miró le lleva a plantearse, en torno a 1931 [y yo diría que incluso antes, a juzgar por la prosa titulada "El príncipe anónimo de Nattier", recogida en *Como pudieron ser...* y que debe haber sido escrita en plena crisis de la dictadura de primo de Rivera] le lleva, digo, a plantearse –o replantearse– cuestiones no sólo de "crítica social", como desde una óptica expresionista y decadente había hecho antes, sino a dar aún un paso más. Ese paso más aparece explícito en su ensayo *Gabriel Miró (El escritor y el hombre)*, en el que afirma que "Gabriel Miró es el tipo más puro de escritor para minorías. Lo sería en Europa; lo es mucho más en España. Hay que aceptar el nuevo ritmo del arte con una labor intensa y socializadora" (Gil Albert 1980b, 57). Y sobre todo esto: que "el arte para una minoría selecta, es decir, el arte nacido exclusivamente con miras a una aristocracia, está desprovisto de sentido en la actualidad". El Gil-Albert elitista de 1927 ha dejado paso a este nuevo Gil-Albert "socialista" y, como veremos, casi comunista, de 1931, que no sólo testimonia claramente su cambio y da constancia de él, sino que, además, elogia en Gabriel Miró lo que llama "su labor socializadora", en la que ve un "verdadero triunfo sobre el pujante capitalismo" (*ibíd,* 41). Porque lo que Miró hace es acercarnos "a la tierra" y a una "exaltación que todos podemos gozar". Lo que sirve a Gil-Albert para concluir lo siguiente: "No es en el proletario –español–, sino en el espíritu selecto, donde alienta siempre una concepción comunista de la vida" (*ibíd*). Gil-Albert intenta una síntesis entre elitismo y comunismo que no logra resolver, pero que prefigura no pocos de los temas de *Candente horror* y de las discusiones teóricas sobre la función del arte y de la poesía, en las que, a lo largo de la guerra civil, se verá envuelto. Comprende entonces –en 1930-1933– que "la sensibilidad del artista sigue estando por encima de [la] cultura liberal", como

antes lo estuvo por encima de la de las castas y como luego lo estará por encima de la de las masas. Ortega sigue alentando en él, pero eso no apaga ni su "interés por la política" ni su "atracción por lo social", como puede verse en su artículo "Los tres dictadores", publicado el 11 de noviembre de 1930 en el número 26 de *Nueva España*, y sobre todo en otro, "Las embajadas españolas", publicado en el número 43 del mismo medio el 6 de mayo de 1931 y que constituye, según creo, el correlato en prosa de su poema "Los diplomáticos", incluido en *Candente horror*. En ese momento, entre el final de la Dictadura y el comienzo de las República, hay que situar el cambio mental y espiritual que en su ser y en su escritura se produce y que le lleva a lo que, desde niño, fue su seducción: la Historia. En el prólogo a *7 romances de guerra* dirá que estuvo con la clase obrera "cuando la proclamación de la República y cuando la revolución de Asturias", que –conviene no olvidarlo– es el fondo histórico preciso en que *Candente horror* se escribirá. Se siente entonces "con los que tienen razón". El cambio de Gil-Albert es, sin embargo, anterior a este último acontecimiento: Francisco Pina, en el número 5 de la revista sindicalista valenciana *Orto*, de julio de 1932, da clara cuenta de él.

Entre 1928 y 1934, Gil-Albert ha ido radicalizándose y ha tomado una postura inequívoca tanto frente al fascismo italiano como frente al nazismo alemán. Prueba de ello es que tradujo, para *Nueva Revista*, el discurso pronunciado por Gide en el Primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. He traído a colación a Gide porque para Gil-Albert será, y por muchas razones no sólo políticas o literarias, un paradigma y casi un genoma espiritual. Al igual que Gide, Gil-Albert será más un moralista que un marxista, como dirá la redacción de *Nueva Cultura* en su número 3, de marzo de 1935, defendiéndole. No: Gil-Albert no es un marxista sino un homólogo de Gide, de Lenormand, de Malraux y de Cassou, como él mismo hará público en el número 12 de *Nueva Cultura*, correspondiente a mayo-junio de 1936, en un artículo del máximo interés para comprender sus ideas sobre poética y sobre política, o al revés: "La alocución de Jean Cassou en el homenaje ofrecido por los intelectuales españoles, como la conferencia de André Malraux en el Ateneo, interesan no ya sólo por lo que en ellas pueda haber de doctrina o concepto, sino que también y en igual grado, en cuanto son la expresión de una posición personal como escritores, y la tónica de esa posición; las consecuencias literarias o artísticas que esa posición personal exige; la no "libertad de hacer cualquier cosa", de Malraux. Ahora bien, aceptar la revolución, participar y bregar por ella desde el campo de la inteligencia o de la sensibilidad creadora, no tiene nada que ver con la literatura fácil como la de muchos, con una crítica fácil como la de demasiados, ni con una poesía fácil, como la de los innumerables, no". Como se ve, Gil-Albert no estuvo nunca a favor de una *poesía fácil*, que se llevaba entonces con la misma debilidad mental con que se lleva y se practica ahora. Gil-Albert se

había ocupado de esta cuestión casi un año antes, en sus "Palabras actuales a los poetas", publicadas en el número 9 de *Nueva Cultura*, correspondiente a diciembre de 1935, y desde 1932 venía creyendo que "dentro del anónimo comunista se ha[bía] de estar forjando la personalidad penetrante: la individualidad", como escribía en su "Crónica de Josefina Baker", recogida en su libro de 1932, *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo*. No es de extrañar, pues, que se opusiera a la propuesta purista de la revista *Nueva Poesía*, y que reaccionara mostrando su "horror humano" y su "desinterés estético" hacia "esa pureza exenta de sangre y puesta en pie con el apoyo de las más inhumanas mutilaciones". Gil-Albert admite que los de *Nueva Poesía* tal vez tengan razón al considerar el manifiesto de Neruda en *Caballo verde* como una "tendencia en la postrera agonía del surrealismo". Pero rechaza lo que llama "Poesía *maestra*" y su "caduco espíritu" que conduce "a los academicismos fríos" capaces de "esculpir los más perfectos témpanos", y en la que no se puede ni se debe buscar "la voz áspera, tormentosa, compleja ni doliente de la época". "Huir de lo caótico", como quieren los *neopuros* de *Nueva Poesía*, es –como advierte Gil-Albert– "huir de lo vivo como formas reales de la agresividad". De *Caballo verde* critica Gil-Albert su estacionamiento "en la contemplación táctil de tanta belleza material como sugieren", pero indica que "un latido profundo de humanidad que en ellas reside, un interés intensivo por las cosas que se tocan y que huelen, salvan en cierto modo –dice– el valor de esta obra, no como obra de arte en sí sino como producto de un tiempo preciso y expresión de una sensibilidad histórica". Gil-Albert distingue, pues, entre una cosa y otra: entre *la obra de arte en sí* y *el producto de un tiempo preciso* o la *expresión de una sensibilidad histórica* determinada. Comenta la poética nerudiana y la relativiza también: "¿Cómo –se pregunta– exaltar las cosas que han ido gastándose lentamente sin una finalidad ya nuestra, quedándose apagadas, sin repercusión directa en nuestros centros pasionales, y cómo cantar los sucesos externos de una humanidad negociadora y gris, que ni siquiera impresiona al artista como forma visible de vida cotidiana?" Según Gil-Albert, "el poeta, hace ya mucho tiempo que dejó de ser hombre social, porque, sensibilidad dominante como es, la repugnancia y hasta la incomprensión de ese mezquino mundo burgués en el que vive[...] le instan de una manera agudísima a encontrar otras zonas no desustanciadas, no falseadas por la maraña de los intereses reinantes, y en las que el material embrollado de su pecho –lo que era en los orígenes un instintivo deseo de canto– brote espontáneamente al contacto de una realidad provocadora. Esa realidad no consistirá para el poeta, salvo escasas excepciones, en la forma de vida burguesa y en las relaciones humanas que de ellas se desprenden, sino que, recogido sobre sí mismo y extraordinariamente tenso para cuanto intuye aún de valores naturales o recónditos, habla medio sumido en una inmediata realidad cósmica enriquecida de tactos y fulgores". Esta

ha sido, según él, en los últimos tiempos – se refiere, claro está, a los años veinte y primeros del treinta – la posición de los que considera "más intensos, de aquellos cuya vena poética ha dado un mayor número de insospechadas palpitaciones". Pero Gil-Albert ve en ello un problema: el problema de la "soledad burguesa" [...] "de maravillosos vacíos y de largas horas huecas" en que dicha creación ha surgido. Gil-Albert se resiste a aceptar "la atracción de las cosas por ellas mismas" –propugnada por *Caballo verde*– y, sobre todo, ese "sin excluir deliberadamente, sin aceptar deliberadamente nada", que Juan, con mucha razón, consideró ya entonces estética y poéticamente falaz y peligroso. Como antídoto contra esos riesgos apela al testimonio del otrora surrealista Aragon, al que cita, poniendo en su boca un tan alarmante como inteligentísimo: "¿Hasta cuando [...] os estaréis contemplando las cosas en sí mismas? ¿Acaso ese cúmulo de actos humanos que alegáis para ellas, no está en iguales proporciones en el hacha bárbara de las S.A.?" Ese mismo *¿Hasta cuándo...*", de clara raíz y resonancia ciceronianas, es el que articula "Sicarios" (Gil Albert 2004, 118), un poema de *Candente horror* que tal vez sea de la misma fecha que este artículo.

Gil-Albert, pues, distinguía y, por eso lo tenía claro, tan claro que lo supo ver y lo entendió muy pronto, como entendió también a Whitman en el contexto que lo generaba y al que servía de expresión. Por eso creo que "Palabras actuales a los poetas" puede considerarse, por su contenido y por su fecha, la poética de Gil-Albert en el tiempo inmediatamente anterior a la guerra civil: la poética que, por un lado, explicaría parte –en concreto, el tema– de *Misteriosa presencia*, y por otro el fondo y la forma de *Candente horror*, que es el libro al que, en su totalidad, puede aplicarse.

Podrá parecer extraño que, antes de hablar de su poesía, lo hayamos hecho de su poética o de lo que consideramos como tal, pero es que creemos que ésta surge de un preciso contexto y que es resultado –como su paso de la prosa a la poesía– de una consciente y deliberada decisión. Esa consciente y deliberada decisión es a su vez directa consecuencia de una actitud personal y social que le lleva a elaborar su pensamiento poético y a conducirlo o reconducirlo por y hacia los cauces por los que inevitablemente transcurrió. "Palabras actuales a los poetas" es –por lo que sé y por lo que se me alcanza– la base del pensamiento poético gil-albertiano en el tiempo inmediatamente anterior a la guerra civil y que el posterior desarrollo de los acontecimientos irá matizando tanto hacia la fase de "El poeta como juglar de guerra", como hacia la "Ponencia colectiva" leída por Arturo Serrano Plaja, el prólogo a *Son nombres ignorados* y su reflexión "En torno a la vocación (lo popular y lo social)". Todos esos escritos desarrollan el pensamiento poético de Gil-Albert al hilo de la historia y de las circunstancias, pero su base, como digo, está en "Palabras actuales a los poetas", que es el texto

en el que Gil-Albert pasa revista a las tendencias poéticas de los años treinta y apuesta decididamente por una poesía adecuada a los dictados y exigencias de la realidad: por una poesía que quiere conjugar el valor de la obra de arte como *obra de arte en sí* y su condición de *producto de un tiempo preciso* y, por ello, *expresión de una sensibilidad histórica* concreta. Lo que se propone Gil-Albert es mantener el difícil equilibrio entre las más legitimas aspiraciones del "purismo" y las no menos legítimas, pero más acuciantes exigencias de un compromiso con las necesidades sociales de su tiempo y el pensamiento político más afín con su realidad. Ese difícil equilibrio está latente en toda –o casi toda– su producción de guerra, como otros estudiosos han visto y como en las ponencias siguientes se verá. Mi misión hoy no es, pues, ver cómo ese pensamiento poético posteriormente se desarrolla, sino ceñirme al estricto ámbito de su producción poética inicial, e intentar –desde dentro y desde fuera de sí misma– explicarla. Para ello intentaré tender un puente que, a la luz de la poética contenida en "Palabras actuales a los poetas", permita comprender tanto el *sui generis* surrealismo de *Candente horror* como el no menos *sui generis* gongorismo de *Misteriosa presencia.* Y aquí y ahora es el momento de romper otro tópico y de, a la luz de los textos, mostrar otra evidencia que, pese a serlo y a que ya he aludido a ello veladamente antes, sé que a más de uno le sorprenderá: me refiero a las trampas de la cronología y al orden dado a los libros por el autor y sus editores sucesivos, que se han limitado a republicar los textos de los primeros libros en orden inverso a su lógica evolución. Cualquier lector que conozca la poesía producida en España en el período que se extiende desde 1927 hasta 1936 y que lea *Candente horror* y *Misteriosa presencia* tenderá a pensar que el orden cronológico en que fueron escritos difícilmente puede corresponder al que las distintas ediciones de su poesía presentan. Todo lector que conozca bien ese período tenderá a pensar que *Candente horror* es anterior a *Misteriosa presencia.* Y eso es también lo que creo, y me atrevo a afirmar yo. Me apoyo para ello no sólo en la lógica diferencia entre los dos estilos que –en el caso de que el orden de composición fuera el que los editores dan, esto es, primero *Misteriosa presencia,* luego, *Candente horror*– sería inversamente proporcional al curso seguido por la mayor parte de la poesía española de entonces, sino, sobre todo, en que, como su última editora reconoce, "los poemas de *Candente horror* fueron escritos entre 1934 y 1935", cronología ésta que sí cuadra con los acontecimientos históricos a los que alude y que explica no poco de la forma expresiva que su autor les da: las de un surrealismo, por así decirlo, "evolucionado". Por si esto fuera poco, hay un dato que no siempre ha sido tenido en cuenta y que únicamente la inteligente y perspicaz exactitud de un poeta como Francisco Brines se ha molestado en cotejar. Me refiero a las fechas de edición de *Misteriosa presencia* y de *Candente horror*, que son, como no podía

ser menos, inversamente proporcionales al orden en que los editores, siguiendo al autor y no al texto, los suelen editar: *Misteriosa presencia*, como he dicho al inicio, se publicó el 4 de mayo de 1936. Bien: ¿cuándo, exactamente, se publicó *Candente horror*? Pues como no podía ser menos, varios meses antes: el colofón indica que se imprimió en el mes de febrero de 1936. Más aún: en la bibliografía del autor que, siguiendo los usos de la época, aparece como cierre del libro, se cita, entre las obras inéditas, *Misteriosa presencia (Sonetos)*. Curiosamente los sesudos filólogos no repararon en ello, y tuvo que ser un poeta como Francisco Brines (Brines 1977, 267) quien, en una humilde pero suculenta y sabrosísima nota al pie de página, dijera algo por lo que la filología bien practicada y entendida debiera comenzar: por la exacta datación del texto.

¿Qué importancia tiene esto para comprender la escritura poética del primer Gil-Albert, del Gil-Albert anterior a la guerra civil? Pues me atrevería a decir que mucha, porque no sólo podríamos contextualizar algo mejor las primeras manifestaciones de su obra poética y explicarlas como una consecuencia lógica y directa del grado de incipiente compromiso ideológico al que había llegado en su prosa, sino que comprenderíamos también el sentido formal de su evolución: esto es, lo que une dos expresiones lingüísticas y dos modos de composición tan diferentes. La cuestión, pues, no es en modo alguno baladí y obliga a reconstruir las razones por las que su autor no se atuvo a la cronología, y los motivos ideológicos o estéticos por los que la rehizo o la desfiguró. Reconozco que, en este terreno, no hay nada objetivo que pueda aducirse aquí como fiable, salvo la naturaleza misma de los libros, sus estilos –si así puede llamárseles– y sus técnicas, tan diferentes, de composición. La filología formal está aquí limitada a lo que otras producciones poéticas del mismo período presentan como objetivamente comparable. Creo que, en el caso de Juan Gil-Albert, no se puede aplicar la evolución poética canónica del 27, esto es: purismo, neopopularismo, gongorismo, surrealismo y compromiso, que fueron las distintas fases por las que, desde comienzos de los años veinte hasta mediados de los años treinta, pasó esta generación. El "purismo" –entendiendo por tal la versión hispana de la llamada *poesía pura* en la línea de Valéry o de Guillén– no se da en Gil-Albert, que llega a la poesía una década más tarde; el neopopularismo –entendiendo por tal el practicado por los primeros y juveniles Lorca y Alberti– tampoco: Gil-Albert utilizará, como tantos otros, el romance como vehículo poético en su poesía escrita en la guerra, pero no antes. El gongorismo –tal y como lo encontramos cultivado por Alberti en *Cal y canto*, por Gerardo Diego en *Fábula de Equis y Zeda*, y por Lorca en la teoría sobre la imagen, tampoco puede decirse que exista en Gil-Albert, salvo en esa sintaxis gongorina –en cualquier caso, estéticamente tardía y a destiempo– que Cernuda descubría en *Misteriosa presencia*, aunque

tampoco en estado puro sino mezclada con "un dejo" también "de Mallarmé". En cuanto al surrealismo y al compromiso, sí los encontramos representados ambos en la poesía primera de Gil-Albert, y no de modo separado sino constituyendo un bloque estético, formal e ideológico de una coherente y sólida unidad[1]. Lo que debería aleccionarnos a la hora de reordenar su obra y entenderla en la exacta y precisa evolución que tiene, y que –hora es ya de decirlo– no se corresponde con el orden, interesadamente recreado y fingido, que posteriormente su autor, por razones que sólo podemos suponer, le dio. No se me oculta que la evolución canónica que –se supone– experimenta y describe la escritura poética de lo que se ha dado en llamar "el 27" es más *ideal* que real, ya que, aun siendo ésa y así en algunos, no llega a darse de modo general en todos y, desde luego, no son pocos los poetas del denominado "27" en los que esa evolución –y en esos términos y fases– ni se da. Pero eso no quiere decir que la sucesión y el ritmo y sentido de dicha evolución no existan. Y en cualquier caso, ese orden estético general e históricamente documentado es el único que, junto con la naturaleza y estilo de los textos, nos permite reconstruir la posible cronología de los mismos y, con ella y en ellos, las etapas que configuran lo que la filología clásica denomina el *usus scribendi* de un autor. De creer y aceptar la cronología que Gil-Albert ha dado a los dos primeros libros de su obra poética y el orden en que, acorde con ella, sus editores los han ido disponiendo y publicando, Gil-Albert sería no ya el anacrónico *poeta-isla*[2] que en parte ha sido, sino una especie de ornitorrinco artístico, literario e intelectual, que desde luego no es. De ahí la necesidad de corregir, de una vez por todas, este enredo textual y cronológico, devolviendo a los libros su cronología verdadera y a los textos el orden de su secuencia estética real. La pregunta, pues, que al lector se le impone, es por qué el propio Gil-Albert alteró dicha cronología y dicho orden. Guillermo Carnero – con quien he tratado y discutido esta cuestión –piensa– y es una opinión que conviene tener muy en cuenta –que cuando Gil-Albert empieza su andadura como poeta, no lo hace– claro está –con y junto a los del 27 que para entonces – estamos refiriéndonos a 1934– ya son un grupo definido y cerrado, al que las recientes antologías de Gerardo Diego han servido de lanzamiento y de vitrina o mostrador, sino en compañía y al lado de los del 36, que serán, más que los del 27 –exceptuados Altolaguirre, Prados y Cernuda– sus verdaderos compañeros de viaje. Las páginas de *Memorabilia*

---

[1] Abelardo Linares, (1977, 328) ha visto muy bien que los sonetos de *Misteriosa presencia* "entran dentro de ese garcilasismo de anteguerra que cultivaron entre otros Rosales, Germán Bleiberg y Miguel Hernández", mientras *Candente horror* está –según él– "emparentado con la poesía que por entonces hacían Arturo Serrano Plaja, Rafael Alberti y Emilio Prados".

[2] Utilizo la acuñación de Marcos Ricardo Barnatán que a Gil-Albert tanto le gustaba.

(Gil Albert 1975, 175 ss.) explican esto muy bien: cómo Gil-Albert, pese a su edad, conectó y se relacionó más con los jóvenes que iban a formar "el 36" que con sus casi coetáneos, que habían constituido la "sociedad limitada"[3] que el 27 iba a ser. Piensa Carnero que Gil-Albert encontró en este grupo, entonces ya hecho, menor o peor acogida que la que le dispensaron quienes iban a formar el 36. Lo cierto es que Gil-Albert hacia 1934 traba contacto –y por este orden– con Sánchez Barbudo, Ramón Gaya y Enrique Azcoaga, quienes le llevan a ver Juan Ramón[4] y le ponen en contacto con otros poetas unidos a las actividades culturales desempeñadas por las Misiones Pedagógicas, como Luis Cernuda y Federico García Lorca, a quien volverá a ver en la última visita de éste a Valencia y, en Madrid, en las vísperas mismas del inicio de la guerra civil. Gil-Albert habla de todos ellos y en los siguientes términos: como "tal vez el grupo más brillante de juventud creadora con que haya contado nunca el historial literario de nuestro país" (Gil Albert 1975, 186). Describe la imprenta-hogar en que, en el mismo desorden que sus resmas, conviven Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, y extiende la nómina hasta Moreno Villa y Miguel Hernández. En esas páginas, y al hilo del recuerdo, Gil-Albert pasa revista a la poesía de Rafael Alberti, alude a las de Salinas y Aleixandre, se centra en la de Cernuda –que demuestra conocer pero que muy bien– y ofrece una crónica excepcional del homenaje tributado a éste en abril de 1936, con motivo de la aparición de *La realidad o el deseo*. Esas páginas de *Memorabilia* contienen una interesante información para y sobre *Misteriosa presencia*: así, por ejemplo, la referencia a los sonetos de Ramón Gaya "en la misma cuerda sutil de sus acuarelas a las que debo –dice– una de las impresiones más fuertes de aquel entonces, tan frágiles por lo demás, pero en arte –aclara– viven invertidos los valores como las imágenes en el agua" y "lo que se refleja, tan inasible, es más patente que la realidad". Esta alusión a los sonetos que entonces escribía Gaya ha de ser puesta en relación con esa *vuelta a la estrofa*, que no es exactamente la preconizada en 1928 por Gerardo Diego, sino otra que, más que a los usos del 27, corresponde a los gustos y práctica poética del 36: a la tradición que vuelve no tanto a Góngora como a Garcilaso y que habían inaugurado o recogido Luis Rosales, con los sonetos de *Abril*, y Germán Bleiberg y Miguel Hernández, con los suyos.

Hasta ese momento Gil-Albert no había escrito sonetos, sino que había hecho un modo particular de *surrealismo*, si ese es el nombre que se puede dar

---

[3] Como, con absoluta razón, la llama José Carlos Mainer.

[4] De hecho, Juan Ramón –como puede verse en sus notas– pensaba recoger a Juan Gil-Albert entre sus "siluetas de jóvenes".

al estilo de los poemas de *Candente horror*. ¿Por qué este paso del surrealismo evolucionado de *Candente horror* a los sonetos "gongorinos" de *Misteriosa presencia*? Creo que porque eso no sólo es lo que en esas fechas escriben los poetas más jóvenes con los que entonces se relaciona, sino también porque eso, sonetos, es lo que, influidos por ellos, empiezan en ese momento a escribir algunos de los poetas de la generación inmediatamente anterior: la del 27, y en concreto Federico García Lorca, que es quien entonces lleva el cetro de su generación. En este sentido conviene recordar no sólo la mención a los sonetos de Gaya, hecha en *Memorabilia*, sino lo que, a propósito de Lorca, Gil-Albert deja consignado allí: "En aquella su última visita a Valencia le leí –dice Gil-Albert– algunos de los sonetos que aparecerían en las Ediciones Héroe de Manolo Altolaguirre, a medio paso de la sublevación militar, con el título de *Misteriosa presencia*" (Gil Albert 1975, 185). Lorca en ese momento está escribiendo los *Sonetos del amor oscuro*, alguno de los cuales está fechado precisamente en Valencia, en los días en que parece haberle leído los suyos Gil-Albert, y no es muy difícil suponer los que éste le habría leído: pienso en los sonetos XII y XXIII, con los que Lorca podía identificarse y que les hacían a ambos cómplices de una misma y carnal complicidad. Gil-Albert se sintió con los sonetos de *Misteriosa presencia* no sólo contemporáneo de sí mismo –en el sentido en que, según Auden, todo joven poeta lo necesita ser– sino también más íntimamente ligado a la formulación poética de un tema socialmente prohibido, como lo era entonces el de la homosexualidad, que centra el curso, si no el cauce, del libro. La posterior refacción de fecha y la cronología falseada que los dos primeros libros de poemas de Gil-Albert presentan pueden explicarse como una maniobra de estrategia poética defensiva, realizada por Gil-Albert muchos años después, cuando aquel periodo creador parecía ya fijo y cerrado, y la crítica al uso había ido extendiendo e imponiendo algunas no siempre justas y adecuadas etiquetas. Gil-Albert pudo inspirarse para ello en lo que le pareció un paradigma hecho y aceptado, y que se dejaba seguir muy bien en la poesía, inmediatamente anterior a la guerra, publicada por Alberti y Cernuda. Tanto en uno como en otro, la evolución descrita por sus obras hasta julio de 1936 era –y en esto ambas coincidían– la siguiente: de la tradición a la revolución o –si se prefiere– del purismo y del clasicismo hacia el surrealismo, comprometido políticamente o no. Gil-Alberti intentó adecuar a este mismo esquema la evolución de su propia obra, aunque sabemos que el desarrollo histórico y literario de ésta no fue en modo alguno éste ni así. Gil-Albert se inició como poeta en la última fase del surrealismo, que era la practicada en torno a 1934 por no pocos de los principales poetas del 27. La mención a Aleixandre en *Memorabilia* apunta a ello, cuando indica que Cernuda "fue, según oí sin comprobación, –especifica–

quien había brindado en su día a Aleixandre el título autofágico: *La destrucción o el amor*, en el que se expresa de un modo definitorio –dice– el concepto que se tiene de una profunda experiencia vital, nada amable sin duda" (Gil Albert 1975, 192). E inmediatamente después, añade: "*La Realidad y el deseo* es un título concomitante con el anterior, sólo que depurado, neoplatónico por decirlo así, menos tajante". Gil-Albert, por edad, habría debido formar parte del 27 e integrarse en su nómina, al lado de los más jóvenes como Alberti, Cernuda y Altolaguirre, o de quienes, no tan jóvenes, como era el caso de Aleixandre, se adhirieron al grupo no en la primera fase sino casi en la última.

Los dieciocho poemas que componen *Candente horror* son el tributo que Gil-Albert paga a la vanguardia y, en concreto, a un surrealismo evolucionado, que es el que practicaban en ese momento algunos poetas del 27, como Alberti –el Alberti de *De un momento a otro* o de *Consignas*, no el anterior, el de *Sobre los ángeles*–; un surrealismo de cuño político, pero también moral, que es el que vemos en la rebeldía de los libros surrealistas de Cernuda y en esa alteración perceptiva que realiza la excelente poesía social[5] que, en sus libros superrealistas, lleva a cabo Vicente Aleixandre; el surrealismo que, con su metafísica materialista o material, escribe en esa misma época el Neruda defensor de lo impuro, y el mismo surrealismo que vemos en Prados y en Serrano Plaja. Este surrealismo de crítica política o social, de desenmascaramiento y denuncia de los falsos valores, de ataque a la formulación burguesa de la vida, y de rechazo de las convenciones establecidas por la falsa moral, no es un capricho pasajero ni un salto en el vacío para Juan Gil-Albert, sino la lógica continuación de su propia línea creadora y, en concreto, del punto a que lo ha conducido y en que lo ha dejado el capítulo último de su libro *Como pudieron ser*. Me refiero al tono de la prosa siguiente, que preludia directamente el de los poemas de *Candente horror*: "¿Vida de sociedad? Cuatro cotorras de nariz ganchuda, con sus respectivos caballeros de tresillo y de poker –mascarones anquilosados de 1913– se empeñan en despabilar a la momia nobiliaria leyéndole al oído legajos de las hazañas muertas . Tienen la nota ridícula de lo que no evoluciona..., de carcajada para nosotros, que no somos hijos de nadie, sobrinos de nadie, somos "nosotros", solos, alegres, luchadores [...]" (31). *Candente horror* es el primer libro de poemas escrito por Juan Gil-Albert y, como tal, hay que verlo. Se explica así la prosa –o poema en prosa– que lo abre y que es un extracto de la "Confesión a tres jóvenes comunistas" (José Bueno, Juan Miguel Romá y Juanino Renau, redactores de la revista *Nueva Cultura*) y que conecta con lo que, a propósito de Rusia, pone en boca de Gabriel Miró, en el libro que publica

[5] Me refiero al inteligente concepto de *poesía social* que, aplicado al caso de Vicente Aleixandre, sostiene Carlos Barral en su estudio "Memoria de un poema": véase Barral 1958.

en *Cuadernos de Cultura*, una colección valenciana de tendencia izquierdista, en la que aparecieron textos como *Sindicalismo* de Ángel Pestaña, *América antes de Colón* de Ramón J. Sender, varios folletos de Hildegart, y biografías como las de Pablo Iglesias, hecha por Julián Zugazagoitia, de Bakunin y del *Noy del sucre*. *Candente horror* enmarca un territorio de duda metafísica y angustia existencial, en medio de una creciente crisis general de valores. Y eso es lo que tematizan poemas como "Cultura estallante" –en el que se lee: "porque hoy como nunca, necesito saber si es el hombre caliente emboscada / o ese túnel perdido donde la luz apunta" (Gil Albert 2004, 109)– o "Vacío", en el que se advierte que "las pavorosas metafísicas extienden / unas neblinas grises que evaporan, / guantes vacíos que no saben de puños vengadores" (*ibíd.* 109-110). Pero también estos otros: "Errante idearios no conocen / qué formas son, de qué inminentes hechos, / quedan flotantes opacas, unas luces de halor titubeando". Por eso, concluye: "Si es el mundo residuo, abolido tesoro lentamente, / salvaremos el foco donde nace la vida".

El contexto histórico objetivo del que surgen todos estos poemas es la situación nacional derivada de la represión subsiguiente a la revolución de Asturias y el clima de tensión internacional provocado por la consolidación del fascismo italiano y el triunfante auge del nazismo alemán. Así se explica el excelente final de "Héroes" (*ibíd.* 111), con esa mezcla de " botas militares y zapatos de baile" o ese "allí donde las manos maquilladas disparan sus pistolas". Otro poema, al que me he referido antes, "Los diplomáticos", tiene su correlato exacto en la prosa gil-albertiana que anteriormente comenté.

El antimilitarismo es otra de las constantes del libro: un antimilitarismo que –como en "Epopeya"– se identifica con el anticapitalismo y no duda en criticar la utilización burguesa de la religión:

"Derrotados los muertos, y espesa todavía la victoria de los infames, / otra vez el cuartel despide su olor inmundo, / su filosofía de ratas y de rameras a la sombra benigna de una cruz"; o "El mercado está fácil, y una gran alegría sacude a las damas, / cuando de nuevo las naciones rinden ese homenaje viril / de los fardos humanos como un hambre atrasada..."

"La noche" es el poema que más léxico cernudiano recoge, y también el que contiene un verso que corresponde al título del libro –*un candente horror para sus vidas*– y en el que puede verse clausurada toda vía de escapismo o de evasión: "Y como todo es uno en el silencio, / esta materia glauca que se mueve / como el hondo cerebro de los pozos, / hace inútil la huida si se busca, / en un tiempo que clama sin descanso / la criminal historia de los hombres".

Otro poema, "Lo que se nos roba", participa de ese mismo rechazo de un estado y de una sociedad, explícitos en una falsificación de vida y en la imposición

de unas normas y un "suelo saqueado". Lo que no impide esa interesante aparición del compromiso lírico, expuesto en "Y la belleza, sin embargo" (*ibíd.* 116; cf. Brines 1977, 193), que tanto adelanta del tenor de las reflexiones poéticas en que, en los años inmediatamente siguientes, Gil-Albert se ejercitará. La crisis del *logos* se hace patente en "La huella del espíritu", y un eco del dandismo de su prosa anterior respira en "El artista", un poema de tono y raíz neorrománticos. El *quousque tamdem* ciceroniano sirve de anafórica entrada y estructura al poema. *Candente horror* recoge un inventario de denuncias, un amplio catálogo de reproches lanzados por el poeta contra su propio medio y contra las mentiras sobre las que se ha levantado nuestra sociedad: "Mentís, mentís, me habéis mentido siempre" – dirá en el penúltimo poema del libro ("Vuestras mentiras", *ibíd.* 119-120). Y, como salida de ese túnel social e histórico en que se encuentra, no ve otra vía que la esperanza abierta por "Radio Central Moscú" (*ibíd.* 120; cf. Brines 1977, 192-193) y sus mensajes, que son también su única esperanza. En esto Gil-Albert no es una excepción: coincide con muchos otros poetas y escritores del momento, y hasta podría decirse que es aquí, sobre todo, en este libro de poemas, donde política y estéticamente empieza a ser contemporáneo de sí mismo. *Candente horror* inaugura el espacio que conduce a *7 romances de guerra* y *Son nombres ignorados*, algunos de cuyos poemas –como ya he dicho– son anteriores a la guerra civil.

Juan Gil-Albert, al ordenar su obra, vio la unidad temático-secuencial que su evolución poética tenía si empezaba por *Misteriosa presencia*–que, si no, quedaba como un paréntesis aislado– y optó por falsear la cronología, adelantando uno de sus primeros títulos y retrasando otro, en una acción de voluntario difumino histórico cuya finalidad no era otra que la de rehacer interesadamente las fases y etapas de su evolución, modificando el orden y las fechas de composición de sus primeros libros de poemas en una maniobra retrospectivamente convergente, que le llevó a alterar la fecha de su nacimiento también. Con esa pérdida de años y esa ordinal alteración intentaba corregir su propio anacronismo, su llegada tarde a casi todo y su no pertenencia a ninguna –o casi ninguna– generación. De epígono atemporal y anacrónico del 27 pasaba a ser adelantado clave del 36. Y por si esto fuera poco, podía hacerse disculpar el desfase y destiempo de su "gongorismo", presentándolo como el inicio de su creación: de una creación que, con el compromiso surrealista o el surrealismo comprometido de *Candente horror* se desplazaba –y así quería Juan que se entendiera– hacia su producción poética de la guerra civil. De ese modo, *Misteriosa presencia* podía leerse como *obra de arte en sí*, y *Candente horror* y los otros poemas que he indicado, como *producto de un tiempo preciso* y *expresión de una sensibilidad histórica* definida y determinada. Lo que, por otra parte, era absolutamente coherente

con su propia poética de entonces. La estrategia seguida por Juan Gil-Albert en la reordenación *a posteriori* de su obra poética no es censurable, porque un autor –y más aún cuando se trata de su propio texto– tiene derecho a todo. Pero sí resulta criticable la posición al respecto mantenida por los editores y estudiosos, para quienes el texto, su cronología y materialidad deben primar por encima de todo: por encima, incluso, de las trampas que a veces hace –y se hace– el propio autor. Devolviendo la producción poética de Juan al orden temporal y secuencial que tuvo y que le corresponde, rearticulamos la obra en el sentido en que se desarrolló y que objetiva y explica el propio texto. Aclarado, pues, esto, ¿ qué es lo que podemos decir de *Misteriosa presencia*? Pues poco, muy poco que no haya sido dicho o adelantado ya. Pero sí algo acaso nuevo: que corresponde y enlaza con otro elemento que también en "Palabras actuales a los poetas" Gil-Albert había definido y teorizado. Me refiero a la búsqueda de *otras zonas no desustanciadas, no falseadas por la maraña de los intereses reinantes* que le sirven de *realidad provocadora* y en las que puede encontrar de nuevo o todavía *valores naturales o recónditos*. Esas *zonas*, esa *realidad* y esos *valores naturales o recónditos* son los que Gil-Albert encuentra en la asunción del dictado del cuerpo y, más explícitamente aún, en la aceptación y expresión de su homosexualidad. A diferencia de *Candente horror*, *Misteriosa presencia* no es un libro de testimonio histórico sino de sentimiento íntimo: un libro de *feroz impulso clandestino*, (Gil Albert 2004, 79) es decir, un libro de amor. Ahora bien ese amor socialmente prohibido se vela tanto como se revela, y ese juego del velar-revelar[6] es lo barroco o "gongorino" que el libro tiene y que se transparenta en la expresión de un amor contra las normas imperantes: en un amor, pues, fuera de la ley, y por ello *clandestino*, como dice el último verso del primer soneto. Esa *clandestinidad* que el tema tiene, la resuelve el autor en una serie de alusiones-elusiones, en las que la maquinaria rítmica, métrica y formal rechina y se resiente, y en la que abundan tanto las torpezas retóricas como la impericia o la inmadurez. Desde el punto de vista técnico –sobre todo, si se compara con la perfección de los grandes maestros del 27 o con la de los no menos grandes del 36– podría decirse que *Misteriosa presencia* es un libro fallido. Sin embargo, desde el punto de vista temático es un libro, si no revolucionario, desde luego sí innovador. El amor homosexual está aquí valientemente cantado: sobre todo, en el sensualísimo soneto XXIII, al que antes me referí. Brines califica éste y el XII del mismo libro como "dos de los poemas temáticamente

---

[6] De ese juego barroco me ocupo en mi libro *El barroco en la poesía española. Conscienciación lingüística y tensión histórica*, Pamplona, Eunsa, 2006, 111 ss.

más audaces" escritos en el siglo XX y "seguramente –dice– no superados en su momento". También observa Brines algo que no debe pasar desapercibido al lector: las transposiciones espaciales y temporales que estos textos practican, su localización en un *locus amoenus,* como los transmitidos por los *Idilios* de Teócrito o por las *Bucólicas* de Virgilio, y que Gil-Albert ambientará en un paisaje real, el valenciano, que se llena de referentes clásicos y de vida a la vez. Como Cocteau, Gil-Albert sabe que el mito –como el *tópos*– necesita siempre carne fresca, y se la da, ¡vaya si se la da! Se la da, como ha escrito Brines, hasta en el léxico que emplea, repleto todo él de lo que podemos considerar "valencianismos". Brines los cataloga: *tremoloso* por "tembloroso" en el soneto XV; *tardana* por "tardía", en el soneto XVI; *esclataste* por "estallaste", en el titulado "Leve palmeral"[4]. Valencianismos que no son aislados y que encontramos también en sus primeras prosas por influjo acaso de Azorín o de Miró, o por interferencia lingüística. Brines señala algunos, como *galtas,* que Gil-Albert emplea en su *Crónica general* al describir al cardenal Benlloch y que es tan expresivo como exacto, como puede comprobarse en el retrato de dicho cardenal que conserva el Museo de Arte de Burgos. Otros valencianismos, no menos significativos, hay en *Como pudieron ser.* Estos valencianismos contribuyen a dar concreción local y geográfica a estos sonetos de Gil-Albert, como se la contribuyen a dar, desde el punto de vista paisajístico, los sonetos dedicados a la palmera y al naranjo. Y como hay también, en "El sastrecillo", un guiño de complicidad en su diálogo con el poeta en árabe Al-Russafi. Gil-Albert practica una abolición del tiempo actual, al negarlo en el soneto I, y del histórico anterior, salvo en lo relativo a la realidad histórica del siglo XII, que es la que le interesa y con la que se identifica. Gil-Albert utiliza la forma fija y clásica del soneto para un juego de espejos con el espacio y con el tiempo, que lo son, a la vez, con el lenguaje y con el yo. Y no oculta sus sentimientos: "Mancebo que..."; "música que fuimos dos que aun yo me abraso/ rememorando sólo el escucharte". Pero los disfraza en las sierpes de la metáfora y en el cruz en raya de la rima. Lo que sí hace es –como en el soneto IV– explicitar la sensualidad: "Cuando en aguas de musgo vaga pierna / hunde la luna rosa cuyo entalle / vagorosos luceros, láctea calle / suspendido en estática caverna..."

En el soneto V mezcla rimas y construcciones de Góngora con otras, propias de Quevedo, como ese *claro día* del segundo verso, o los gerundios del soneto VII ("derramando un halor por especioso / leche en rosa teñido bebo"), o del VIII ("prístinas levaduras ocultando"), que también incluye un término dieciochesco, pero muy del gusto de Cernuda, como *embeleso,* que José Luis Cano estudió. En el XII describe muy plásticamente la *prohibida porción* y, a la manera de Manrique, aunque sólo –claro está– en el uso del verbo, exhorta: "dejemos que las

manos vuelvan llenas / de belleza que en órganos fatales / bocas digan: esplendor manifiesto".

Como Safo y, después, Tibulo, se apoya en el soneto XIII, en comparaciones del tipo "que unos..., que otros...", a los que se contrapone la conducta o voluntad del personaje poético identificado con el propio yo. El soneto XIV es el más lorquiano de todos y se construye sobre un esquema sintáctico propio de la lengua poético-coloquial de éste: "Dime, mi vida, dónde..."; al XXIII, uno de los más sensuales y casi pornográficos de Gil-Albert, ya hemos aludido antes. Ecos de Lorca vuelven a resonar en el soneto XXIV, construido también, como muchos de aquel, sobre una estructura interrogante que le confiere, como a algunos de los *Sonetos del amor oscuro*, una coloratura coloquial. El paso de Lorca por Valencia, el encuentro con Juan y la posibilidad de que Lorca le recitase o le leyese alguno de los que en aquellos días el granadino escribió en Valencia, podrían explicar la posición que ocupan en el libro y el influjo de la lengua de Lorca que denotan. En cuanto al XXV habla de *la ya tibia materia enamorada*, y el XXIX, de la ciudad que asiste al fin de este amor. Los "cuatro sonetos valentinos" con que el libro concluye, conforman una especie de coda o apéndice a y de él. El primero, del que ya hablamos, recupera y casi repite la idea del primer soneto del libro: el *feroz impulso clandestino* se ha transformado en *un subversivo amor*. Y "Las huertas" y "Los naranjos" enmarcan la realidad amorosa, que ya no es la del árabe sino una nueva: la actual inmediata.

Si *Candente horror* era un libro de rebelión política y social, *Misteriosa presencia* podría definirse como un libro de rebelión sexual y de aceptación, asunción y celebración de una determinada condición y opción erótica: la que en su libro *Heraclés* definirá como una manera de ser. Pero la poesía escrita por Juan Gil-Albert antes de la guerra civil no se ciñe sólo a estos dos únicos registros: contiene algunos más, y no menos significativos e importantes. Me refiero a esa remodulación de tonos que va a encontrar, afinar y hacer suyos, sobre todo, en el himno y en la elegía. En el prólogo a *Son nombres ignorados* aludirá a Píndaro, cuya "grave alegría y su poderosa musicalidad plástica constituyen –dice– lo que yo me atrevería a llamar su valencianismo pleno y deslumbrador". De él tomará ese carácter himnico que, mezclado con Hölderlin y las *Invocaciones* de Cernuda, le hará escribir después *Las ilusiones*. Gil-Albert, como expresa aquí, lo lee como un análogo de lo que él ha querido escribir sobre y en honor de la Valencia en guerra. La realidad social y el compromiso cívico se unen a la meditación sobre la naturaleza que, a la luz de las versiones de Virgilio publicadas en *Cruz y Raya* por Rosales y Vivanco, configuran su poema "El campo" y su trasfondo, que es la Ley Agraria. Y otro tono, el elegíaco, es el que aparece en "Elegía a una casa de campo". Ese tono en el que, según Gil-Albert, " los poetas comienzan

a manifestarse no descubre –y ahí es donde hay que buscar la relación más compleja entre el hecho social y el fenómeno poético– sino la anonadora realidad de España". Entre la elegía y el himno, Gil-Albert opta por éste último, como escribe en su artículo "En torno a la vocación (lo popular y lo social)".

La poesía primera de Gil-Albert contiene, pues, algunas sorpresas: la de la alterada cronología de sus libros y, sobre todo, la de su coherente evolución. Eso, y el pensamiento poético en que se apoya, le confieren carácter no sólo de protohistoria literaria sino de verdadero germen de todo su posterior proceso creador. Los 56 poemas que conforman esta primera fase o etapa demuestran la cohesión y la constitución de su microcosmos: un microcosmos que –huelga repetirlo – siempre fue consciente y se mantuvo vigilante de todo cuanto sucedía en el macrocosmos de su alrededor. Pero ese macrocosmos no anuló jamás el yo de su protagonista ni tampoco su solidaria y comprometida individualidad: la misma que hoy nos hace tenerlo tan presente.

OBRAS CITADAS

BARRAL, Carlos. "Memoria de un poeta", *Papeles de Son Armadans* 32-33 (1958); y en José L. Cano (ed.). *Vicente Aleixandre,* Madrid, Taurus, 1977, 144-147.

BRINES, Francisco. "La tierra natal en la poesía de Juan Gil Albert", *Calle del Aire* 1 (1977), 187-275; *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño),* Valencia, Pretextos, 1995, 127-220.

GIL ALBERT, Juan. *Crónica general.* Barcelona, Barral, 1974

— *Memorabilia,* Barcelona, Tusquets, 1975

— *Mi voz comprometida (1936-1939),* ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona, Laia, 1980a.

— *Gabriel Miró, Remembranza.* Madrid. Ediciones de la Torre, 1980b.

— *Poesía completa,* ed. Mª Paz Moreno, Alicante y Valencia, Instituto Juan Gil Albert y Pretextos, 2004

LINARES, Abelardo. "La obra primera de Juan Gil Albert", *Calle del Aire* 1 (1977), 313-330.

JUAN GIL-ALBERT EN LA VALENCIA DE LA GUERRA CIVIL

Guillermo Carnero

Nada hacía suponer en los comienzos literarios de Juan Gil-Albert que fuera a convertirse, en los años 30, en un escritor politizado y comprometido. Sus modelos eran Óscar Wilde, Proust, D'Annunzio, los poetas y prosistas del Modernismo –ante todo Valle-Inclán y Antonio de Hoyos y Vinent– y Gabriel Miró. Su primer libro, publicado en 1927 con el título de *La fascinación de lo irreal,* declaraba en el prefacio dirigirse a la sensibilidad de un lector culto y refinado, y temer ser profanado por "las manos burdas y plebeyas de los incultos". Al año siguiente apareció *Vibración de estío*, un autorretrato imaginario inspirado probablemente en *À rebours* de Huysmans, *De sobremesa* de José Asunción Silva y *Axel* de Villiers de l'Isle, con adición de un entorno rural mediterráneo en el que alternan, como motivo de deleite, la luz y el perfume de las flores con los objetos preciosos y los perfumes. El lenguaje de estas primeras obras en prosa es preciosista y arcaizante, salpicado de cultismos y galicismos. El libro de poemas *Misteriosa presencia*, aparecido en 1936, consiste en un conjunto de sonetos de asunto amoroso cuya concepción y lenguaje encajan en el neogongorismo de la generación del 27, asimilado con un retraso debido tanto a la edad de Juan (nacido en 1904, y sin embargo un año mayor que Altolaguirre) como al hecho de que su vocación inicial fuera la prosa.

Antonio Sánchez Barbudo lo conoció poco antes de la guerra civil, y recordó aquel encuentro cuarenta años más tarde (en el extraordinario de la revista sevillana *Calle del Aire*, 1977) en estos términos:

> No sé exactamente por qué, un día que pasaba yo por Valencia en 1934 ó 1935, me presenté en casa de Juan Gil-Albert [...] Cuanto veía en aquella gran habitación, y Gil-Albert mismo, un joven escritor tan atildado y refinado, tan recluso, tan distinto a los otros jóvenes escritores que yo conocía, me pareció extraordinario y un poco cómico [...] Vivía con su familia en un lujoso piso, y en ese privilegiado lugar él era, evidentemente, el alma, el centro [...] Me extrañaba en primer lugar su aspecto físico. Su rostro podría decirse que era bello, de rasgos delicados, pero daba la impresión de haber sido modelado artificialmente [...] No dejaba de admirarme su indumentaria: el kimono o batín resplandeciente de brocado, de vivos colores, en que envolvía su menuda figura [...] En casa de Gil-Albert todo era más bien rococó. En mi recuerdo, o quizás en mi imaginación, al tratar de reconstruir mi impresión de entonces surgen grandes cortinones teatrales, butaconas solemnes cubiertas de raso, orientales jarrones, rosas, artísticas menudencias y bomboneras. Todo demasiado apretado y sofocante [...] Había algo en él que no me acababa de gustar, y eso era lo que Gaya y yo pronto empezamos a calificar de "valenciano" [...] Valenciano, decíamos, sí, pero de un valencianismo estilizado, italianizado, refinado. Y así convertíamos a Gil-Albert en un ser especial en el que el ricachón huertano se había transmutado en elegante figura renacentista, en una especie de Borgia menor.

Sánchez Barbudo acierta en la época del mito pero equivoca el espacio, ya que Juan hubiera querido ser un príncipe del Renacimiento francés, más que italiano: véase la sección "Un verano en la Turena", de *Crónica general.* En todo caso, la estampa concuerda con las orientaciones estéticas que revelan los libros que acabo de citar, y con la mentalidad de quien concebía su propia persona y vida como una obra de arte. Pero en cualquier caso, a los pocos años el príncipe de Turena volvió a sorprender a todos con la metamorfosis que lo convirtió en escritor comprometido. Colaboró con poemas en *Hora de España, El Mono Azul* y las colecciones colectivas *Poetas en la España leal, Romancero general de la guerra de España y Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales,* y publicó tres libros de poesía comprometida: *Candente horror* (1936), *7 romances de guerra* (1937) y *Son nombres ignorados* (1938).

Dos circunstancias explican un cambio tan radical, que realzará inmediatamente la figura de Gil-Albert. La primera fue su politización, de acuerdo con la tendencia que implicó a la inmensa mayoría de los escritores españoles durante la década de los años treinta. No voy a entrar en su enumeración ni en el detalle de sus puntos de vista, pero sí señalaré un par de indicios de la presencia de esa orientación general en la Valencia de la época. En 1930 un ensayista muy cercano a Gil-Albert, Francisco Pina, publicó allí el libro titulado *Escritores y pueblo*, donde urgía a los primeros a enfrentarse al problema social. Y en el mismo umbral de la guerra, en abril de 1936, la revista *Nueva cultura* publicó un extraordinario titulado *Problemas de la nueva cultura*,

dedicado a proponer una lectura política del Romanticismo, de acuerdo con la tendencia que puso de manifiesto, en 1930, el libro *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández, en el que se oponía al vanguardismo deshumanizado y neobarroco un Romanticismo entendido como exaltación de la libertad y de la rehumanización que poco después iba a polarizar *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, tanto como el manifiesto fundacional de su revista *Caballo verde para la poesía.*

La segunda, la relevancia adquirida por la ciudad de Valencia a los pocos meses de iniciarse la guerra civil. En noviembre de 1936 la presión de los sublevados sobre Madrid hizo temer la caída de la capital, y la Alianza de Intelectuales Antifascistas organizó la evacuación a Valencia de un selecto grupo de intelectuales, científicos y artistas, que fueron instalados en el Hotel Palace, convertido en Casa de la Cultura bajo la presidencia de Antonio Machado. Coincidiendo con el relato de aquellos años por Juan Gil-Albert, Esteban Salazar Chapela nos dejó, en su novela aparecida póstumamente en 1995, *En aquella Valencia*, un divertido y ameno testimonio de lo que supuso la avalancha de políticos y escritores para la ciudad y de cómo era imposible caminar por la calle de La Paz o entrar en el café Ideal Room sin tropezar con Alberti, Altolaguirre, Francisco Ayala, Benavente, Bergamín, Chabás, Domenchina, Gutiérrez Solana, León Felipe, Antonio Machado, Moreno Villa o Emilio Prados; también Luis Cernuda, Tristán Tzara, César Vallejo y Josep Renau, a quien Salazar llama "Puga" y luego "Pulga".

En ella, como en toda la Europa de la década, se vivieron las tensiones entre el sectarismo comunista, que exigía a los intelectuales militancia, obediencia y sumisión doctrinal, y la voluntad de independencia y libertad de pensamiento distintiva de los llamados "compañeros de viaje", a quienes, escribió Gil-Albert en *Memorabilia*, colocaban los comunistas "el marchamo de trotskismo, que servía entonces para designar algo vago, heterodoxo y condenable". La pertenencia de Gil-Albert a esa facción de quienes, por muy comprometidos en la defensa de la República que estuvieran, no obedecían la disciplina de partido, explica que el Premio Nacional de Poesía de 1938 le fuera negado por un gatuperio gubernativo después de haberle sido concedido por el jurado.

Gil-Albert fue secretario de la subsección de Literatura de la sección valenciana de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y participó en el acto de fundación de la filial de Alicante, que tuvo lugar en el teatro Principal el 25 de abril de 1937. La Alianza tuvo un papel decisivo en la gestión cultural en la España republicana: además de realizar numerosas actividades de propaganda, teatro y arte, publicó la revista *El Mono Azul* y el *Romancero general de la guerra de España.* Gil-Albert colaboró en las correspondientes a la sección valenciana:

la fundación de *El Buque Rojo* y de *Hora de España*, la segunda época de *Nueva Cultura* y la celebración del Segundo Congreso Internacional en defensa de la Cultura. La sección valenciana dispuso de una editorial, "Ediciones Nueva Cultura", de donde salieron *7 romances de guerra* del propio Gil-Albert, *Poesía revolucionaria* de Pascual Pla y Beltrán y *Función social del cartel* de Josep Renau. *Hora de España* fue sin duda la revista de mayor calidad de las publicadas durante la guerra civil, y en nada inferior a las mejores de la anteguerra; Juan recuerda en *Memorabilia* que la hizo posible un alicantino, Carlos Esplá, ministro de Propaganda. En sus páginas publicaron, entre otros, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y César Vallejo.

Dos importantes iniciativas culturales se propusieron, en 1937, el fomento de la solidaridad internacional con la España republicana: el pabellón español en la Exposición internacional de París, y el Segundo Congreso Internacional en defensa de la Cultura, que tuvo lugar en Valencia, y luego en Madrid, Barcelona y París, en julio. Como secretarios actuaron Juan Gil-Albert, Emilio Prados y Arturo Serrano Plaja. Juan narró en *Memorabilia* sus recuerdos de aquellos emocionantes días y de sus conversaciones con Louis Aragon, André Malraux, Octavio Paz y Tristán Tzara, y también el malestar que causaba la hostilidad de los comunistas a André Gide, que en *Regreso de la URSS* (1936). había presentado una visión poco idílica del paraíso estalinista. Bastarán unos párrafos:

> Dictadura del proletariado nos prometían. Nada más lejos de la realidad. Sí, dictadura, por supuesto, pero la de un hombre [...] Es exactamente esto lo que no queríamos [...] El espíritu tachado hoy de contrarrevolucionario es aquel mismo espíritu revolucionario, aquel fermento que empezó por hacer saltar los diques semipodridos del viejo mundo zarista. Quisiera uno poder pensar que un rebosante amor hacia los hombres, o al menos una imperiosa necesidad de justicia, llena los corazones. Pero realizada ya la revolución, triunfante y estabilizada, ni hablar de eso, y los sentimientos de esa índole, que al principio alentaban a los primeros revolucionarios, acaban estorbando y molestando [...] Esos hombres ahora molestan y son vilipendiados, eliminados. ¿No sería preferible, entonces, en lugar de jugar con las palabras, reconocer que ya no se estila, que sobra el espíritu revolucionario, y hasta el mero espíritu crítico? Lo que se pide hoy en día es la aceptación, el conformismo. [...] La mínima protesta, la mínima crítica, ya expuesta a las penas mayores, se ve inmediatamente ahogada. Y dudo que en ningún otro país, hoy por hoy, ni siquiera en la Alemania de Hitler, exista espíritu menos libre, más doblegado, más temeroso y aterrrorizado, más avasallado [...] Desde el momento en que triunfa la revolución, desde el momento en que se instaura y se consolida, el arte corre un terrible peligro, un peligro casi tan grande como el que le suponen las peores opresiones fascistas: el de la ortodoxia. El arte que se somete a una ortodoxia, aun inspirada por la más sana de las doctrinas, está perdido.

Tengamos en cuenta que Gide había viajado a la Unión Soviética imbuido por una profunda simpatía hacia lo que, en la época, era la gran esperanza de la izquierda. Juan habla de ello, y de la desconsiderada hostilidad de que fue objeto por decir la verdad, al final de *Breviarium vitae*. La decepción de Gide fue similar a la de quien fue uno de los patriarcas del Socialismo español, Fernando de los Ríos, durante la República ministro de Justicia, de Instrucción Pública y de Estado, y embajador en Estados Unidos. De 1921 es la primera edición de *Mi viaje a la Rusia sovietista*, un libro que circuló mucho y se reeditó varias veces. De carácter mucho más técnico que las impresiones de Gide y trufado de consideraciones económicas y jurídicas, estadísticas y cifras, su balance no es distinto:

> El grito "Todo el poder para los soviets" significaba en realidad [...] "todo el poder para el partido comunista", mas esto sólo se podía tener la seguridad plena de conseguirlo si se amordazaba la conciencia social, eterna creadora de variantes, y por lo tanto, si se instauraba un régimen de terror. [...] El pensamiento carece actualmente en Rusia de medios normales y públicos de expresión [...] Todos [los periódicos] son órganos oficiales u oficiosos del Gobierno. Los que con excepción de ellos pueden aparecer caen dentro del delito de clandestinidad, y bajo el temible dictado de acto contrarrevolucionario [...] El Gobierno tiene requisadas todas las imprentas, fábricas de papel y existencias de este producto; por tanto, quien desee publicar un libro se ha de dirigir al comisario de cultura solicitando que se le imprima [...] El autor deberá acompañar el manuscrito para que, en vista de su contenido, el Gobierno, si lo considera conveniente, dé las órdenes a sus imprentas y almacenes [...] En los clubs de unos y otros está vedado [...] hablar de política y, en general, de cuanto pueda significar fomentar un disentimiento con el Poder. [...] La Tcheka, sucesora de la Ojrana [la policía zarista], ha advenido de nuevo un instrumento formidable del Poder, y por su impunidad absoluta, por su autoridad sin control alguno, ha degenerado [...] en un órgano de tiranía [...] Los tribunales [...] pueden prohibir al defensor ya la defensa, si así lo estiman, bien el discutir la deposición de los testigos, todo lo cual es causa de que, en realidad, lo definitivo sea la acción de la policía, la cual redacta el primitivo informe que sirve de base a la actuación judicial. [...] Esos principios [...] no pueden ser aceptados por los demás partidos socialistas de Europa, ya que significan la negación de los valores culturales que [...] se dan en toda la civilización moderna.

Sobre el congreso de Valencia flotaba el malestar distintivo de la época en cuanto a la militancia partidista de los intelectuales, por mucho que se lo quisiera suponer inexistente en nombre del problema más grave que era la amenaza internacional del fascismo y la sublevación contra la República. Ese malestar había adquirido una gran resonancia a causa de la conflictiva politización del movimiento superrealista, comenzada en *Legítima defensa* de André Breton (1926) y seguida por la expulsión, en el *Segundo manifiesto* (1929), de aquellos

de sus componentes que no aceptaron la tutela del PCF. Poco después ocurrió algo de mucha mayor trascendencia: participando Louis Aragon en el Congreso de Escritores Revolucionarios de Jarkov, se vio obligado a firmar el 1 de diciembre de 1930 una *Carta autocrítica* en la que desautorizaba la fundamentación freudiana y la trayectoria del Superrealismo en nombre del comunismo ortodoxo, lo cual significaba la renuncia al más universal y básico de los dogmas del Superrealismo (la práctica solidaria de la triple revolución moral, artística y política). La ruptura de los superrealistas bretonianos con Aragon se produjo en 1932, y siguieron las sucesivas denuncias por Breton del carácter contrarrevolucionario del estalinismo, y el ostracismo de que fue víctima en el Primer Congreso en defensa de la Cultura, celebrado en París y 1935, el año en que resumió las insalvables contradicciones del intelectual comprometido en su libro *Posición política del Superrealismo*, y en otros muchos escritos. En abril de 1935 Breton pronunció en Praga la conferencia *Posición política del arte de nuestros días*, y tras denunciar la ambigüedad con que veía emplear a su alrededor el concepto de "arte revolucionario" –arte estéticamente innovador con independencia de su contenido, arte de contenido progresista sin atención a su calificación estética– puso de manifiesto la tragedia del artista que, siendo auténticamente revolucionario en ambos sentidos, tiene que aceptar unos valores estéticos retrógrados –el realismo propagandístico– si quiere colaborar en la transformación del mundo a través de la acción política partidista. También de 1935 es el folleto *De cuando los superrealistas tenían razón*, firmado por Breton y quienes seguían aún a su lado –entre ellos Dalí–, cuya conclusión a propósito de la Rusia de Stalin es ésta. "A ese régimen, a ese jefe, no podemos más que mostrarle formalmente nuestra desconfianza".

Gil-Albert colaboró en la revista valenciana *Nueva Cultura* con poemas y ensayos. En el nº 2 (febrero de 1935) publicó una crítica cinematográfica propugnando un arte que, siendo realista y crítico, surja del intimismo y refleje una ideología instintivamente asumida, no impuesta ni exhibida. La revista se creyó obligada, en el siguiente número, a explicar en una nota que Gil-Albert era un simpatizante no marxista de la causa proletaria. El nº 9 (diciembre de 1935) traía su ensayo "Palabras actuales a los poetas", donde Juan saludaba la aparición en octubre de *Caballo Verde para la Poesía*, la revista de Pablo Neruda, y asentía –privilegiando su lectura política– al dogma de la "impureza" propuesto en su manifiesto inaugural. En el nº 1 de la segunda época de *Nueva Cultura* (marzo de 1937) publicó el ensayo "El poeta como juglar de guerra", sobre la caducidad del esteticismo egocéntrico, la incorporación de los poetas a la lucha popular y la reaparición del romance como forma especialmente proclive al combate en verso.

El asunto candente en los años treinta era precisamente el que habían puesto de manifiesto los conflictos internos del Superrealismo en su marcha hacia la utopía comunista: la libertad de pensamiento y de creación de intelectuales y artistas comprometidos en la acción política partidista, y la degeneración de la obra de arte entendida como instrumento de lucha y propaganda. Ese debate, ineludible salvo para aquellos que, como Alberti, comulgaban con ruedas de molino, tuvo gran eco en España: fue el tema de la encuesta que recogió el *Almanaque literario 1935* de la editorial Plutarco; lo asumieron Unamuno ("Hablemos de teatro", *Ahora,* septiembre de 1934), Corpus Barga ("Política y literatura", *Revista de Occidente*, junio-agosto de 1935), José Bergamín ("Hablar en cristiano", *Cruz y Raya,* julio), Guillermo de Torre ("Arte individual frente a literatura dirigida", *El Sol,* enero de 1936), Rosa Chacel ("Cultura y pueblo", *Hora de España,* enero de 1937).

Gil-Albert se vio envuelto en él poco antes del congreso de 1937 y durante el mismo, y su actitud –que era la de todo el grupo de *Hora de España*– fue, a mi modo de ver, la mejor y la más digna.

En un primer momento los contendientes fueron Josep Renau y Ramón Gaya. Renau era miembro desde 1931 del Partido Comunista Español, fundador en Valencia y 1932 de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, y de la revista *Nueva Cultura* en 1935, y Director General de Bellas Artes. Tras escuchar una conferencia suya en la Universidad, Gaya le dirigió una "Carta de un pintor a un cartelista" (*Hora de España* 1, enero de 1937), donde señalaba que la avalancha de carteles motivados por la guerra estaba siendo un desacierto "porque nadie supo entrever que ahora no se trataba ya de anunciar nada [...] Un batallón no es un específico ni un licor. Un batallón no puede anunciarse; la guerra no es una marca de automóvil". A los cartelistas sólo se les pedía eficacia, y respondían con profesionalidad pero sin verdad emocional, porque "se les tenía prohibida la intimidad, la personalidad más profunda". Tras la referencia obligada al Goya de la guerra de la Independencia, Gaya concluye que lo que requiere la coyuntura de la guerra civil "sólo lo puede conseguir o intentar el arte libre, auténtico y espontáneo, sin trabas ni exigencias, sin preocupación de resultar práctico y eficaz".

Renau replicó en el siguiente número (febrero) señalando que el cartelista "tiene impuesta en su función social una finalidad distinta a la puramente emocional del artista libre", de tal modo que en él "la cuestión del desahogo de la propia sensibilidad y emoción no es lícita ni prácticamente realizable si no es a través de esa servidumbre objetiva", y "es hoy menos lícito que nunca hacer del propio temperamento una teoría", para concluir que Heartfield o Herzfelde – el célebre autor de fotomontajes satíricos contra el Nazismo, y maestro de Renau –

era el Goya del siglo XX, a cuento de que Gaya había desestimado el fotomontaje como técnica facilona y mecánica. La contrarréplica de Gaya, en el número de marzo, explicita lo que ya sabíamos:

> Creo que estamos hablando de cosas diferentes [...] Ni se puede ganar la guerra con un poema, porque el arte no es una herramienta ni una ametralladora, ni se puede, en vista de esto, inyectarle al arte un contenido político. Y fíjate que sólo digo político, ya que el social lo tuvo siempre, lo tiene siempre fatalmente, aunque sin saberlo, que es como debe tener el arte sus valores: ignorándolos.

A continuación, en *Nueva Cultura* de abril y mayo apareció el estudio de Renau titulado *Función social del cartel publicitario*, convertido en seguida en el libro que, como antes he dicho, se publicó aquel mismo año, expresando con mayor rotundidad lo irreconciliables que resultaban sus puntos de vista y los de Gaya. Selecciono un párrafo de la segunda entrega de Renau en *Nueva Cultura*:

> La independencia incondicionada, la libertad absoluta de creación del artista, no dejan de ser pura mitología de teóricos idealistas.
>
> El desarrollo de las pretendidas formas puras del arte –que es donde se da con más fuerza esa apariencia de libertad absoluta de creación– se realiza en detrimento evidente de los valores positivos y humanos de una época, sobre la base de un divorcio cada vez más profundo entre el artista y la colectividad. Y es indudable que la ausencia de paralelismo y armonía entre el arte y la sociedad en que convive, el divorcio entre el artista y el pueblo –elemento vital y primario de toda creación– limitan su libertad, coartan su capacidad creativa. La función del arte pierde su condición de universalidad y su ejercicio degenera en puro diletantismo, en estrecha servidumbre a un engranaje especial de minorías selectas.
>
> La conformidad con esta situación y la ausencia de actividad defensiva, que se expresan en una actitud contemplativa y desdeñosa de la realidad humana en el artista puro, también es, en el fondo, una forma indirecta de servidumbre.

Siguieron las "Cartas bajo un mismo techo" de Gaya y Gil-Albert en *Hora de España* de junio, y el artículo de Gaya "España, toreadores, Picasso", en el número de octubre, donde afirmó que el llamado "arte de masas", en tanto que simplificación empobrecida en nombre de la supuesta difusión mayoritaria, supone en realidad desprecio hacia esas masas a las que pretende servir.

Sobre ese telón de fondo cobra sentido la *Ponencia colectiva* que, firmada por Ramón Gaya, Gil-Albert, Miguel Hernández, Emilio Prados y otros se presentó al congreso. A pesar de la extrema prudencia y eclecticismo de sus enunciados, era una verdadera carga de profundidad, y así fue tratada en las publicaciones que el Partido Comunista controlaba: apareció fragmentariamente, con cortes sumamente significativos, en *Nueva Cultura* de junio-julio de 1937, y su publicación en *El Mono Azul*, prevista en varios números sucesivos, se interrumpió en agosto de

1937 en la segunda entrega, todo, sin duda, por intervención de la misma mano que privó a Gil-Albert del Premio Nacional de 1938, pero que no pudo impedir que la *Ponencia* apareciera íntegra en el número de agosto de 1937 de *Hora de España.* En ella encuentra su mejor expresión la tesitura de Gil-Albert acerca del problema del arte comprometido.

La inicia una declaración de solidaridad con el pueblo español y su lucha en defensa de la República, que los firmantes asumen desde su peculiar condición de escritores y artistas y considerándola un episodio del cambio histórico iniciado por la Revolución Rusa. En esa situación y en ese contexto, el arte y la literatura se encuentran ante dos opciones extremas, el vanguardismo experimental, ajeno a los problemas sociales y políticos, y el realismo de denuncia y propaganda:

> Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario en la forma nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos [...] El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso. Pero no podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de [...] pintar un obrero con el puño levantado o con una bandera roja o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. Porque de esa manera resultaba que cualquier pintor reaccionario –como persona y como pintor– podía improvisar en cualquier momento una pintura que incluso técnicamente fuese mejor y tan revolucionaria como la otra, con sólo pintar el mismo obrero con el mismo puño levantado. Con sólo pintar un símbolo y no una realidad.

El defecto esencial del arte de combate y propaganda reside, pues, en "deja la realidad más esencial sin expresar" porque "expresa un símbolo y no una realidad". Es decir, se trata de una retórica basada en un repertorio previsto y previsible de asuntos, cuya exhibición mecánica no requiere convicción ni sinceridad. Obsérvese que se habla de "un pintor reaccionario como pintor", o sea de uno aferrado a formas de representación retrógradas y obsoletas, un epígono del Realismo decimonónico rebautizado ahora "Realismo socialista". Entre líneas se nos ha dicho lo que la prudencia impide que se proclame sin tapujos: que la ortodoxia artística de la Rusia estalinista es retrógrada en términos estéticos y ambigua en términos ideológicos, al enmascarar y eludir la autenticidad del artista privado de libertad. Esa autenticidad, prosigue la *Ponencia,* radica en que el arte se produzca "apasionadamente de acuerdo con la revolución", con igual pasión que la aportada por Bach al Cristianismo y por Chopin al Romanticismo, de tal modo que la realidad política esté "en coincidencia absoluta con el sentimiento, con el mundo interior de cada uno" y no haya "colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo", al venir la motivación ideológica a "coincidir absolutamente

con la definición becqueriana de la inspiración poética". La conclusión no podía ser más que ésta:

> Todo cuanto sea defender la propaganda como un valor absoluto de creación nos parece tan demagógico y tan falto de sentido como [...] defender el arte por el arte.

La *Ponencia* no busca el enfrentamiento, pero tampoco renuncia a separar el grano de la paja, y en el fondo pretende distinguir al auténtico escritor o artista comprometido del funcionario o el rentista del compromiso, y del turiferario pancista al servicio del jerarca de turno. Al primero será fácil identificarlo: aportará instintiva e inevitablemente el enfoque íntimo, personal y apasionado –o sea becqueriano– de sus convicciones, mientras los segundos vendrán denunciados por un discurso donde razón y voluntad no podrán ocultar ni enmascarar la falta de pasión e instinto.

También en 1937 se publicaron los *7 romances de guerra* de Gil-Albert con un prólogo que al año siguiente se repitió en *Son nombres ignorados*. Juan intentó aquí presentar su juvenil esteticismo decadentista como una forma de rebeldía contra la clase burguesa en la que había nacido, y como anticipo de lo que luego iba a ser su supuesta toma de conciencia revolucionaria, adquirida, nos dice, gracias al contacto veraniego con el proletariado de la industria alcoyana y a la reflexión sobre el significado de la caída de la monarquía y los sucesos asturianos de 1934. Un cambio tan profundo –sigue– no puede darse de la noche a la mañana, y su manifestación puede no ser tan inequívoca como esperan los partidarios del arte de urgencia y combate. Aquí reaparecen las ideas de la *Ponencia colectiva*:

> Lo importante y vivaz será registrar las transformaciones que ello haya podido producir en mi forma de sensibilidad, y la amplitud de rumores nuevos que mi inspiración conduzca al seno de la poesía. Olvidar que todos somos, en cuanto a lo social, poetas de transición, es olvidar demasiado. Y exigir de nosotros ese brusco viraje de los acontecimientos traducido de una manera directa, es provocar una repentina desvalorización y decadencia de nuestra obra, y, claro es, por tanto, de la lírica española.

Las últimas reflexiones de Gil-Albert, escritas a fines de 1938, en la etapa última y ya sin esperanza de la guerra civil, vienen en el artículo "En torno a la vocación (lo popular y lo social)", aparecido en la revista mejicana *Taller* en mayo de 1939. Es una reflexión sobre la noción de arte comprometido, "el concepto puritano o pedagógico de la labor creadora", el realismo programático, el supuesto destinatario popular y la finalidad social del arte, todo lo cual ha dejado de tener sentido para él. Las circunstancias han cambiado al estar la guerra perdida, y puede así hacerse un balance sincero:

> La voluntad es una potencia cuyas magníficas obras humanas nadie sabría negar, pero en arte actúa en segundo término, y en aquellos en quienes consigue sustituir por sus malas artes el puesto en que la inspiración se mueve todopoderosa, nada nos conmueve pasado cierto tiempo...

Recuerda la pintura glacialmente propagandística, al servicio de Napoleón, de Jacques-Louis David, intento malogrado, en su exageración voluntarista, de interpretar y encauzar la Historia desde el tema y el mensaje preconcebidos, frente a su asunción involuntaria en Píndaro, y con una referencia a Balzac que sin querer asociamos a la conocida carta de Federico Engels a Margaret Harkness, escrita en 1888. Porque pensaba de ese modo pudo Gil-Albert escribir uno de los mejores libros de la poesía del exilio español, *Las ilusiones*. Pero ese no es mi tema de hoy.

TEXTOS CITADOS

GIL-ALBERT, Juan. *La fascinación de lo irreal*, Valencia, Tipografía La Gutenberg, 1927. Facs. Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1985.

— *Vibración de estío,* Valencia, Tipografía La Gutenberg, 1928. Facs. Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1984.

— "Sobre *Éxtasis* ", *Nueva Cultura* 2 (II 1935), 24.

— "Palabras actuales a los poetas", *Nueva Cultura* 9 (XII 1935), 4-5. En *Mi voz comprometida*, ed. Manuel Aznar, Barcelona, Laia, 1980, 175-182.

— "Saludo de *Nueva Cultura* a los intelectuales franceses del Frente Popular", *Nueva Cultura* 12 (V-VI 1936), 3.

— *Misteriosa presencia. Sonetos,* Madrid, Héroe, 1936

— *Candente horror,* Valencia, Nueva Cultura, 1936

— *7 romances de guerra*, [Valencia], Nueva Cultura, [1937]

— "El poeta como juglar de guerra", *Nueva Cultura*, 2ª época.1 (III 1937), [8-9]; *Mi voz...* 191-197.

— *"Son nombres ignorados..." Elegías, himnos, sonetos,* Barcelona, *Hora de España*, 1938. Prólogo en *Antología poética*, ed. Guillermo Carnero, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993, 95-98.

— "En torno a la vocación: lo popular y lo social", *Taller* (Méjico) 3 (V 1939), 54-56. *Antología...* 123-127.

— *Las Ilusiones, con los poemas de El Convaleciente*, Buenos Aires, Imán, 1944; ed. G.Carnero, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998.

— *Crónica general*, Barcelona, Barral, 1974; Alicante & Valencia, Instituto Juan Gil-Albert & Pretextos, 1995.

— *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975 y 2004.

— *Breviarium vitae,* Alcoy, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1979, 2 vols.; Alicante & Valencia, Instituto Juan Gil-Albert & Pretextos, 1999.

— & Ramón GAYA. "Cartas bajo un mismo techo", *Hora de España* 6 (VI 1937), 23-32; *Mi voz...* 203-216.

— et al. "Ponencia colectiva", *Hora de España* 8 (VIII 1937), 83-95.

— "A. Serrano Plaja (España)", *Nueva Cultura* 2ª época. 4-5 (VII- VIII 1937), [27-28]

— "Informe de los escritores jóvenes", *El Mono Azul* año 2. 26 (29 VII 1937), 1; 27 (5 VIII 1937), 1.

— *Poesía completa*, ed. Mª Paz Moreno & Ángel L. Prieto de Paula, Valencia, Pretextos & Instituto Juan Gil-Albert, 2004.

*

Almanaque literario 1935, Madrid, Plutarco, 1935
Anthropos 110-111 (1990).

BARGA, Corpus. "Política y literatura", *Revista de Occidente* VI (1935), 313-330; VII (1935), 92-116; VIII (1935), 182-199.

BELLVESER, Ricardo (ed.). *Homenaje a Juan Gil-Albert*, Valencia, Ayuntamiento, 1991.

BERGAMÍN, José. "Hablar en cristiano", *Cruz y Raya* 28 (VII 1935), 73-83.

BRETON, André. "Légitime défense", *La Révolution Surréaliste* 8 (XII 1926), 30-36.

— "Second manifeste du Surréalisme", *La Révolution Surréaliste* 12 (XII 1929); tirada aparte París, Kra, 1930.

— *Position politique du Surréalisme*, París, Le Saggitaire, 1935.

— "Posición política del arte de nuestros días", *Documentos políticos del Surrealismo*, Madrid, Fundamentos, 1973, 43-76.

— et al. *De cuando los surrealistas tenían razón, ibíd.* 103-118

BRINES, Francisco. *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pretextos, 1995.

El Buque Rojo, Valencia, 1936 (nº único, diciembre)

Caballo Verde para la Poesía (1935-1936). Facs. Nendeln, Kraus Reprint, 1974.

Calle del Aire 1 (1977).

Canelobre 33-34 (1996).

Cartelera Turia 1.088 (1984).

CHACEL, Rosa. "Cultura y pueblo", *Hora de España* 1 (I 1937), 13-22.

Cruz y Raya (1933-1936). Facs. Glasshütten, Auvermann, 1975.

DÍAZ FERNÁNDEZ, José. *El nuevo Romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930.

GAYA, Ramón. "Carta de un pintor a un cartelista", *Hora de España* 1 (I 1937), 54-56.

— "Contestación a José Renau", *Hora de España* 3 (III 1937), 59-61

— "España, toreadores, Picasso", *Hora de España* 10 (X 1937), 27-33. Véase Juan Gil-Albert

GIDE, André. *Retour de l'URSS*, París, Gallimard, 1936; trad. esp. Barcelona, Muchnick, 1982.

GIL DE BIEDMA, Jaime. "Un español que razona", "Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje", *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980, 254-255 y 294-317.

Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, [1938]; facs. Madrid, Hispamerca, 1978.

Hora de España (1937-1938). Facs. Vaduz, Topos & Barcelona, Laia, 1977, 5 vols.

HUYSMANS, Joris-Karl. *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 2000.

DE LOS RÍOS, Fernando. *Mi viaje a la Rusia sovietista*, Madrid, Caro Raggio, 1921; Madrid, Calpe, 1922; Madrid, Espasa-Calpe, 1935; Madrid, Alianza, 1970.

El Mono Gráfico 9 (1996).

El Mono Azul (1936-1939). Facs. Nendeln, Kraus Reprint, 1975.

MORENO PÁEZ, Mª Paz. *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 2000.

NERUDA, Pablo. *Residencia en la tierra*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935.

— "Sobre una poesía sin pureza", *Caballo Verde para la Poesía* 1 (X 1935), 1.

Nueva Cultura (1935-1937). Facs. Vaduz, Topos & Madrid, Turner, 1977.

DE LA PEÑA, Pedro. *Juan Gil-Albert*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2004.

PINA, Francisco. *Escritores y pueblo*, Valencia, Cuadernos de Cultura, 1930.

PLA Y BELTRÁN, Pascual. *Poesía revolucionaria,* Valencia, Nueva Cultura, 1936.

Poetas en la España leal, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1937; facs. Madrid, Hispamerca, 1976.

RENAU, Josep. "Contestación a Ramón Gaya", *Hora de España* 2 (II 1937), 57-60.

— "Función social del cartel publicitario", *Nueva Cultura* 2ª época.2 (IV 1937), 6-9; ibíd. 3 (V 1937), 6-11.

— *Función social del cartel,* Valencia, Nueva Cultura, 1937; Valencia, Fernando Torres, 1978.

La Révolution Surréaliste (1924-1929). Facs. París, Jean-Michel Place, 1975.

Romancero general de la guerra de España, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1937; Milán, Feltrinelli, 1966.

ROVIRA, José Carlos. *Juan Gil-Albert*, Alicante, CAPA, 1991.

SALAZAR CHAPELA, Esteban. *En aquella Valencia*, ed. Francisca Montiel, Sevilla, Renacimiento, 2001.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. "Leyendo y recordando a Juan Gil-Albert", *Calle del Aire* 1 (1977), 89-116.

SILVA, José Asunción. *De sobremesa, Obra completa*, ed. Héctor Orjuela, Madrid, CSIC, 1990, 227-352.

SIMÓN, César. *Juan Gil-Albert: de su vida y obra*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.

DE TORRE, Guillermo. "Arte individual frente a literatura dirigida", *El Sol* 26 I 1936, 2.

UNAMUNO, Miguel de. "Hablemos de teatro", *Ahora* 19 IX 1934.

VV.AA. *Literatura y compromiso político en los años 30. Homenaje al poeta Juan Gil-Albert,* Valencia, Diputación, 1984.

VILLENA, Luis Antonio de. *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert,* Madrid, Anjana, 1984.

VILLIERS DE L'ISLE, Auguste. *Axel,* París, Londres & Nueva York, Dent & Dutton, s.a.

LA OBRA COMPROMETIDA Y DE COMBATE DE JUAN GIL-ALBERT DURANTE LA GUERRA CIVIL

Manuel Aznar Soler

El tema que se me ha asignado en este Congreso titulado *Juan Gil-Albert: la memoria y el mito*, dirigido por el profesor Guillermo Carnero, es el de "La obra comprometida y de combate de Juan Gil-Albert durante la guerra civil". Es decir, excluye dos libros poéticos publicados en 1936, aunque anteriores al 18 de julio, como *Misteriosa presencia* y *Candente horror*, e implica el análisis, además de sus textos en prosa, de otros dos libros poéticos: *Siete romances de guerra* y *Son nombres ignorados...* Pero este tema me obliga a exponer, a modo de necesaria introducción, el problema de las incompletas *Obras completas* del escritor y también un problema de crítica textual referido a su obra de guerra que me afecta personalmente y, sobre todo –y es lo más importante–, que afecta a la relación de Juan Gil-Albert con su propia obra.

1.- Las incompletas *Obras completas* de Juan Gil-Albert

En los últimos y más radicales años de la dictadura franquista, era obligatoria para los estudiantes de la Universidad de Barcelona que queríamos obtener la licenciatura en filología hispánica la entonces llamada "tesina". Elegí como tema de la misma *Literatura y sociedad en Valencia (1931-1939)* y estructuré mi trabajo de investigación en cuatro capítulos: 1) La revista *Nueva Cultura*, 2) La poesía de Juan Gil-Albert, 3) La poesía de Pascual Pla y Beltrán y 4) La poesía escrita en valenciano en tanto variante dialectal de la lengua catalana. Aquel modesto trabajo, que presenté en junio de 1973, no tenía mayor mérito que el de tratar de iluminar un periodo histórico-literario, el de la Valencia republicana, condenado al silencio y al olvido por la desmemoria oficial. Pero durante aquel proceso de trabajo tuve el privilegio de conocer entonces a algunos de sus protagonistas (por ejemplo, a José Bueno Ortuño o a Juan Miguel Romá, redactores de *Nueva Cultura*) y de

visitar con cierta frecuencia a Juan Gil-Albert, que vivía su "insilio" particular (concepto que prefiero al equívoco de "exilio interior") en la calle Taquígrafo Martí, a escasos doscientos metros de la casa de mi familia. Porque en aquella Valencia franquista la censura y la miseria cultural dominante determinaban que el escritor "insiliado" residiera cerca, pero en realidad muy lejos de sus posibles lectores, sobre todo de los más jóvenes. Desde entonces seguí con interés todo el proceso de recuperación de su obra, al que contribuí en 1980 con la edición de un libro que él quiso titular *Mi voz comprometida (1936-1939)* y que reunía en realidad tres de sus libros poéticos: *Candente horror, Siete romances de guerra* y *Son nombres ignorados*. Esta edición, además de un apéndice titulado "Textos en prosa y poemas varios" –en que reproduje nueve textos suyos publicados durante la guerra civil–, venía precedida por un extenso estudio introductorio que titulé "La poesía *difícil* de Juan Gil-Albert (1936-1939)" (Aznar Soler 1980, 7-85). Posteriormente, en 1987 y en un número de la revista alicantina *Canelobre*, edité otros "Catorce textos de Juan Gil-Albert publicados durante la guerra civil" (Aznar Soler 1987a, 51-68). Así pues, el sentido de esta breve memoria personal es recordar un corpus literario que, a pesar de que existen unas supuestas *obras completas* del escritor (su *Obra poética completa* y su *Obra completa en prosa)*, no está reproducido íntegramente en ninguno de sus tomos porque, sencillamente, esas obras no son en realidad *completas*. Y como este carácter "incompleto" se agrava en el caso de su obra literaria durante la guerra civil, me parece necesario recordar otros hechos que se refieren a problemas de crítica textual y que aún siguen afectando, increíblemente, a la edición de su obra.

En 1981 la Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial de Valencia publicó el primer tomo de la *Obra poética completa* de Juan Gil-Albert, que reunía cuatro libros suyos: *Misteriosa presencia, Candente horror, Son nombres ignorados...* y *Las ilusiones, con los poemas de El convaleciente*. Me consta que el autor fue quien decidió el contenido del volumen, que carece por otra parte de un responsable de edición. Y lo que llama poderosamente la atención es que Gil-Albert decidiera suprimir en 1981 un libro completo, *Siete romances de guerra,* en una edición falazmente titulada, por tanto, *Obra poética completa*. Llama la atención, aunque en mi caso no me sorprendiera en absoluto, pues la edición de los *Siete romances de guerra* en *Mi voz comprometida (1936-1939)* me costó el año anterior una tensa aunque cordial discusión con el escritor y un discreto disgusto posterior por su inesperada decisión final. Me explicaré con mayor claridad.

Aunque Gil-Albert no tenía ningún interés en reeditar sus *Siete romances de guerra*, conseguí convencerle del carácter "histórico" de sus versos y, finalmente, accedió a que se reprodujeran, aunque planteó sus reservas en torno

al "Romance valenciano del Cuartel de Caballería". Al releerlo, quiso corregir algunos versos en nombre del derecho de todo autor a revisar su obra, derecho que naturalmente le respeté aunque, como editor y en nombre del rigor textual, le comenté que mi obligación consistía en anotar a pie de página las variantes de 1937 para advertir al lector que estaba leyendo en *Mi voz comprometida* algunos versos modificados en 1980. No me fue posible cumplir como editor con el compromiso del debido rigor textual. Naturalmente, cuando Guillermo Carnero reseñó la edición y criticó con razón textual que el romance se hubiera publicado sin anotar las variantes (Carnero 1981, 51-52), me vi moralmente obligado a publicar una "Nota autocrítica al *Romance valenciano del Cuartel de Caballería*, de Juan Gil-Albert" en la que restituí el texto original de 1937 y presenté la historia como un ejemplo de autocensura en la España de la transición democrática:

> Al meu entendre, aquestes variacions produeixen una greu modificació del to violent amb què, en el context passional de la guerra, fou escrit el romanç. D'altra banda, algunes modificacions afecten al sentit [polític] del poema. Per exemple, la censura a la "monarquía" s'ha transformat el 1980 en censura a l'"oligarquía" (vers 28), mentre que s'han edulcorat les referències de 1936 als militars revoltats com a "renegados" (versos 3, 33, 149 i 189), "villanos" (vers 57), "traidores" (vers 127) o "cobardes" (vers 176). D'aquesta manera, aquells "traidores militares / ociosos en sus guaridas" són el 1980 "crispados caballeros / sentados sobre sus sillas" (versos 49 i 50). Aquestes variants del "Romance valenciano del Cuartel de Caballería" constitueixen, per tant, un exemple significatiu d'autocensura davant la Monarquia i l'Exèrcit per part d'un escriptor espanyol republicà durant els anys de l'anomenada "transició democràtica". Òbviament, hi planava la llarga ombra d'un colpisme militar feixista que la nit del 23 de febrer de 1981 tornà a sumir en un "*candente horror*" la nostra dignitat col.lectiva (Aznar Soler 1986a, 51-52).

La verdad es que Gil-Albert tenía miedo en 1980 de su *voz comprometida* ante la posibilidad de un golpe de estado militar fascista como el que se ensayó el 23 de febrero de 1981, con el esperpéntico *martes de carnaval* de Antonio Tejero Molina al frente de aquel, felizmente fracasado, asalto armado al Congreso de los Diputados. Prueba contundente de esa voluntad de distanciar su *voz comprometida* fue la breve –y, a mi modo de ver, absolutamente innecesaria– nota introductoria que a última hora escribió para la edición y que está fechada en enero de 1980:

> Esta voz mía sólo puede ser asumida, por la comprensión ajena del lector, si consigue encarnarse en el momento explosivo en que fluyó de mí: asalto a la libertad civil de un pueblo, entre matanza fraterna (Gil-Albert 1980, 87)[1].

[1] Suscribo por completo las palabras de Pablo Corbalán cuando afirma en su excelente reseña crítica del libro: "No estoy de ninguna manera conforme con el contenido de esa nota que

Por ello no me sorprendió en absoluto que al año siguiente decidiera suprimir los *Siete romances de guerra* de su *Obra poética completa*. Sin embargo, no acabo de entender por qué en 1996 el Consell Valencià de Cultura publicó la *Primera obra poética (1936-1938)* de Juan Gil-Albert, con un prólogo y bibliografía de Pedro J. de la Peña, en donde se editaban *Misteriosa presencia, Candente horror* y *Son nombres ignorados* y, aunque el prologuista se refería a ellos en su estudio introductorio (Peña 1996), quedaban eliminados de nuevo estos *Siete romances de guerra*. Felizmente, este año 2004 María Paz Moreno ha publicado una nueva edición de la *Poesía completa* de Juan Gil-Albert donde se incluyen por fin íntegramente estos *Siete romances de guerra*. María Paz Moreno, quien desconoce mi "Nota autocrítica" de 1986, edita con acierto el texto del "romance valenciano" de 1937 y anota a pie de página las variantes de 1980 en *Mi voz comprometida*, aunque afirma:

> Sospechosamente, Aznar no advierte de los cambios en su edición, con lo cual queda la incógnita de si fueron hechos por mano de Gil-Albert o no (Moreno 2004, 125, nota 54)[2].

Ironías de la historia, pero me sorprende que a una editora le quepa la sospecha de que otro editor pudiera haberse atrevido en 1980 nada menos que a enmendar políticamente al poeta de 1937. La respuesta a la incógnita es, por tanto, obvia. Bastaba para ello con leer atentamente mi nota a aquella edición de 1980, en donde afirmaba: "Nuestro texto sigue el de las primeras ediciones de los tres libros poéticos que hoy reeditamos [...] El texto de nuestra edición, tras el cotejo de variantes, que no hemos anotado, ha sido revisado y fijado por el propio autor" (Aznar Soler 1980, 85). Y en 1986 añadía que "el poeta decidí, a última hora, de modificar, no sense vacil·lacions, alguns versos del *Romance valenciano del Cuartel de Caballería*" (Aznar Soler 1986a, 31). Con todo afecto y respeto a la memoria del poeta, quien en 1984 reconoció implícitamente su error[3], debo aclarar que Juan Gil-Albert, como

---

Gil-Albert ha creído obligado anteceder a sus poemas. Ni *Candente horror* ni *Son nombres ignorados*, ni siquiera los romances de agitación de guerra, necesitan disculparse. Cada pieza, en la obra de un poeta, tiene su valor. Algunas, sin medida de tiempo; otras, en relación con un momento determinado. Pero todas conforman al poeta completo. Era necesario que los lectores actuales repentinos de Gil-Albert conocieran sus "manos sucias". Es la única manera de que lo respeten de verdad" (Corbalán 1980, 50).

2 Sin embargo, Guillermo Carnero afirma que "Aznar deja entender, en cualquier caso, que ha sido voluntad de Gil-Albert el que así ocurra. Los versos remodelados contenían alusiones poco afectuosas a la monarquía y al Ejército. No creo que pueda nadie identificar a la monarquía de 1931 y al ejército de 1936 con los de 1981, salvo aquellos que creen que la guerra aún no ha terminado" (Carnero 1981, 52).

3 "Si he de ser franc, he de consignar que, facilitat, segons em consta, pel mateix poeta, es reprodueix el formós plec poètic, tal com pogué llegir-se el romanç el setembre de 1936, en

autor, tenía en 1980 perfecto derecho a corregir su romance de 1937 pero, como editor y en nombre del debido rigor textual, sólo me cabe lamentar que no me dejase anotar entonces a pie de página las variantes de su "Romance valenciano del Cuartel de Caballería".

La conclusión de toda esta historia parece clara: aparecidas durante este año 2004 tanto la *Poesía completa* como la reedición en tres tomos de la *Obra completa en prosa* de Juan Gil-Albert, sigue siendo necesaria una edición rigurosa de esta última que, en nuestro caso y para ser verdaderamente "completa", incluya un corpus literario de al menos diecinueve artículos publicados por el escritor durante los años de la guerra civil. Diecinueve textos que pueden ser más si se investiga a fondo en el Archivo Juan Gil-Albert, conservado en la Biblioteca Valenciana, institución que ha organizado también en este año 2004 una exposición conmemorativa en donde pueden contemplarse diversos manuscritos del escritor correspondientes a los años de la guerra civil, algunos de ellos probablemente inéditos.

2.- El *candente horror* al fascismo y la Unión Soviética como esperanza

El activismo militante de los primeros meses de la guerra civil, su frenética labor de agitación y propaganda desde julio a diciembre de 1936 (alocuciones radiofónicas, participación en mítines políticos, recitación de romances en teatros y plazas públicas) se corresponde en Gil-Albert con la práctica del romance por parte de un poeta convertido, por la fuerza de aquellas excepcionales circunstancias, en juglar de guerra que intervenía también en los frentes (Aznar Soler 2004, 18-34):

> Los convocábamos en las rudas iglesias a la luz de agonizantes perillas instaladas por nuestro equipo, y los muchachos, con sus casquetes de abrigo, escuchaban las arengas y los romances que desde un camión de transporte les decíamos en medio de aquellos muros de altares arrancados. Luego, sobre un lienzo proyectábamos películas soviéticas relativas a la guerra. Voceaban los muchachos, invadida la nave y trepados a los basamentos de las pilastras. Eran los que pronto, según se adivinaba, tomarían las armas para la ofensiva (Gil-Albert 1937a, 37).

La lealtad del poeta a la legalidad democrática republicana tras el 18 de julio de 1936 no debiera sorprender a ninguno de sus lectores. Baste recordar el proceso histórico y político que a lo largo de aquellos convulsos años treinta vivió

Homenaje al poeta Juan Gil-Albert. Literatura y compromiso político en los años 30, catàleg editat el 1984 per la Diputació Provincial de València amb motiu de l'exposició organitzada per aquesta al "Círculo de Bellas Artes de Madrid" durant els mesos de novembre i desembre de 1984 en homenatge a l'escriptor valencià. El romanç es reprodueix en la pàgina 135", escribía en mi "Nota autocrítica" (Aznar Soler 1986a, 34, nota 4).

el mundo y su influencia en la obra literaria de la inmensa mayoría de escritores. El propio Gil-Albert acertó a sintetizar ese proceso:

> Era el momento álgido de nuestra crisis; todos nosotros, escritores, pasamos de un modo u otro, por esta fase: horror por el nazismo alemán, desprecio por el reaccionarismo español que estaba preparando la puñalada trapera a la joven, incauta y también es verdad que medio caótica República; confianza si no ciega sí bastante embriagadora por Rusia, *engagement* de Gide, actitudes de Mann, de Einstein, etc... Todo fue sufriendo, si no su menoscabo, sí su depuración (Lechner 1968, 120-121)[4].

Por otra parte, la lectura de *Candente horror*, desde la inicial "Confesión a tres jóvenes comunistas" hasta el último poema, titulado muy reveladoramente "Radio Central Moscú", ilumina las simpatías procomunistas de Gil-Albert en vísperas de la guerra civil, una simpatía por la revolución soviética expresa ya en sus "Palabras actuales a los poetas" de 1935:

> Porque veamos, ¿no ha pasado ya el periodo de las obtusas desorientaciones y las angustias desoladas que trajera consigo el vacilante organismo burgués? ¿No hemos visto en estos últimos veinte años, cómo emergía del oriente europeo renovando el sol, ignoramos aún si las avanzadas de un mundo prodigioso, o la plenitud viva de cuanto la humanidad iba en el transcurso de los tiempos guardando en sus arcas de sensatez y belleza? ¿No sabemos ya con una certeza en crudo, inseparable de los hechos, una certeza –no verdad filosófica– que nos ha sacudido de manera directa, por vía poética podríamos decir, dónde se ocultan los germinadores de guerras, y de qué lado viven los prosélitos de la paz? (Gil-Albert 1935, 4-5).

Contra el "candente horror" inspirado por la amenaza de guerra que representaban el nazismo alemán o el fascismo mussoliniano -"los germinadores de guerras"-, Gil-Albert mantenía por entonces una "confianza si no ciega sí bastante embriagadora por Rusia", una gran esperanza en el socialismo soviético cuya crisis durante el siglo XX ha acertado a analizar François Furet en su ensayo *El pasado de una ilusión* (Furet 1995). Una ilusión que Gil-Albert aún mantenía viva en mayo de 1937 cuando, en su carta de respuesta a la de Ramón Gaya, se refería al "asombroso caso de Rusia, la deslumbradora URSS, ciega, naturalmente, a demasiados de los que en ella hemos puesto tantas esperanzas" (Gil-Albert 1937d, 29), deslumbramiento que llega hasta la idealización mítica del entonces llamado "hombre nuevo": "Este hombre que si en España se llama hoy el héroe, ¿no crees que puede en Rusia llamarse el semidiós, cuando en

---

[4] El texto citado es un fragmento de una carta de Gil-Albert a Lechner, fechada en Valencia precisamente el 18 de julio de 1966.

el noticiario soviético lo hemos visto desfilar joven y radiante ante nuestros ojos atónitos?" (Gil-Albert 1937d, 32)[5]. Una ilusión que Stalin, al apoderarse de la palabra "comunismo", hizo trizas y con la que Gil-Albert ajustó cuentas posteriormente en textos como éste de sus *Cantos rodados*:

> A mis antiguos compañeros marxistas. Cuando tomamos posición contra el nazismo alemán, lo hicimos no sólo contra su doctrina sino, tanto o más, contra sus "formas", contra su forma de actuar. La forma es tan primordial como el fondo. Porque son lo mismo fondo-forma. Una misma sustancialidad formal (Gil-Albert 1976, 91).

Protesta enérgica contra un mundo sórdido e inhumano, el mundo capitalista que impulsaba los fascismos como alternativa de supervivencia, Gil-Albert denunciaba también en los poemas de *Candente horror* la amenaza de guerra, muerte y destrucción que significaba el fascismo internacional. Y, como alternativa, esa "voz soleada o chorro plácido" de "Radio Central Moscú" era la que, diariamente, en 1936, a las diez de la noche y por encima del "sórdido respirar europeo", devolvía al hombre la fe en su dignidad amenazada, la fe en una nueva moral colectiva, en una vida vida más libre, justa y digna. Por ello resulta reveladora la nota a pie de página del poema "Radio Central Moscú" que Gil-Albert escribe en 1981 y con la que vuelve a expresar su voluntad de distanciarse públicamente de las antiguas simpatías comunistas de su *voz comprometida*:

> Dejo este poema en su puesto para resaltar hasta qué punto ciertos enclaves históricos electrizan o conmueven. Aquello no ha logrado mantenerse a esa tensión; al menos para mí (Gil-Albert 1981, 83).

3.- El poeta como juglar de guerra

La trayectoria ideológica y literaria de Juan Gil-Albert está dibujada con precisión por el propio escritor en su excelente prólogo a *Siete romances de guerra*, el mismo que reproducirá luego en *Son nombres ignorados...*[6]. Y en él

---

[5] En su artículo "Espectáculos" comenta también otras dos películas soviéticas, *Las tres canciones sobre Lenin* y *Días de maniobras*, artículo en el que afirma que "el estilo de las *Tres canciones sobre Lenin*, es el de la epopeya –sus sentimientos van de lo tierno a lo grandioso–, con lo que un realismo de "escuela" no podía de ningún modo convenirle" (Gil-Albert 1937c, 56). Y en esta misma prosa, en la que denuncia "ese horrendo teatro y ese cine banal" que se refleja en las carteleras republicanas, critica "que se sigan dando películas fascisvtizantes y –recuerdo en este caso concreto– un noticiario bélico del Japón en el que se lanzan cínicas insidias contra la Unión Soviética, y todo ante un público de milicianos, he aquí lo que nos parece demasiado" (Gil-Albert 1937c, 57).

[6] En el tomo primero de la edición de su *Obra poética completa*, Gil-Albert decidió suprimir en 1981 el primer fragmento del prólogo a *Son nombres ignorados* sin que se advierta al lector del hecho. Por otra parte, María Paz Moreno, quien publica íntegramente el prólogo a *Siete*

comprobamos cómo, en el contexto de la crisis de las vanguardias "deshumanizadas", la protesta en forma de "impertinencia wildeana" de aquel artista adolescente que había publicado en 1927 *La fascinación de lo irreal* se ha politizado hasta el extremo de estar "fascinado" ahora por la realidad social y de afirmar a la clase obrera y a la revolución socialista como concreta esperanza histórica:

> Nada podía hacer suponer en mi medio social, que algún día habría yo de repudiarlo de manera tan vehemente. Pero los caminos que llevan a la revolución son diversos y distintos [...] En mis veranos pasados en un pequeño valle alcoyano vivía rodeado de fábricas. Eran fábricas de tejidos, de borra, de papel. Desde niño conocí a esos hombres, los obreros, enrolados en una vida mecanizada y triste. Fue quizá en los últimos años de la dictadura, cuando la sórdida realidad española comenzó a inquietarme. Frecuenté el trato de los trabajadores, departiendo con ellos por los senderos campesinos o en sus hogares insalubres. Las mujeres hablaban siempre de jornales, de faenas y de miseria. Estuve con ellos cuando la Proclamación de la República y cuando la Revolución de Asturias. Nada puede igualar el sedante de estar en esos momentos con los que tienen razón. Naturalmente, desde hacía tiempo, Rusia se aparecía en el horizonte como una tierra cargada de promesas, casi como la realización lejana de la felicidad. Es por entonces, cuando por vez primera leo a Whitman (Gil-Albert 2004a, 123-124).

Y es que en el esteta Juan Gil-Albert se produce un proceso "racional" en donde ética y estética se van a conjugar en una actitud de antifascismo militante, aunque ese compromiso "socialista" –como el de Federico García Lorca, por ejemplo– no se concrete en ningún carnet de ningún partido político[7]. Revolucionario antifascista sin partido político, pero resuelto militante del frente popular de la cultura española, las experiencias del nazismo hitleriano y del fascismo mussoliniano contribuyeron a sensibilizar a los artistas y escritores y determinaron el compromiso de la intelectualidad en defensa de la cultura. En este sentido, la celebración en junio de 1935 del Primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, presidido en París por André Gide,

---

romances de guerra (Gil-Albert 2004a, 123-124), acaso debería haber anotado también en su edición de *Son nombres ignorados* (Gil-Albert 2004a, 157) que, al tratarse del mismo texto, no lo repite.

7 "Que sea el socialismo la forma de este nuevo orden económico, me parece indudable", afirma Gil-Albert en su carta de respuesta a Ramón Gaya (Gil-Albert 1937d, 30). Y a ese humanismo socialista llega a través de su sensibilidad ante la injusticia social: "Creo estar en lo cierto al asegurar que, lo que nos unió, fue un mismo sentido de la justicia humana, o mejor, la dramaticidad del sentimiento de lo justo, no tanto, pues, como una medida de lo correcto sino como un cálido contenido de humanidad. Eso que se llama las injusticias del mundo, nos soliviantaba y éramos capaces de comprometernos por un puro instinto de solidaridad" (Gil-Albert 1975, 260).

significó la organización del frente intelectual antifascista en todo el mundo. Pues bien, Gil-Albert tradujo para un número non-nato de la revista *Nueva Cultura* el discurso de André Gide, traducción que permanece inédita, y ese *engagement* de Gide no cabe duda de que constituyó el modelo ético en donde se afirmó su compromiso personal. Gil-Albert, antifascista que, sin ser marxista ni militar en ningún partido político, simpatizaba con la revolución soviética y era entonces un leal y sincero "compañero de viaje" del Partido Comunista de España, fue colaborador de la revista *Nueva Cultura* y se situó abiertamente en el Frente Popular de la cultura antifascista española.

En efecto, Juan Gil-Albert antes del 18 de julio de 1936 ya había colaborado en *Nueva Cultura* y la propia redacción de la revista aclaraba que "nuestro amigo el joven escritor valenciano J. Gil-Albert, artista de fino talento, aunque ve con evidente simpatía nuestro trabajo, no es un marxista"[8]. Sin embargo, Gil-Albert saludaba en nombre de la revista a André Malraux, Jean Cassou y Henri-René Lenormand, quienes habían viajado a España como representantes del Frente Popular francés, y aprovechaba para lanzar una inteligente advertencia contra la tentación de escribir una literatura "fácil" según consignas populistas o proletarias o según dogmas estéticos como, por ejemplo, el del realismo socialista:

> Ahora bien, aceptar la revolución, participar y bregar por ella desde el campo de la inteligencia o de la sensibilidad creadora, no tiene nada que ver con la literatura fácil como la de muchos, con una crítica fácil como la de demasiados, ni con una poesía fácil, como la de los innumerables; no. ¿Es acaso fácil la labor revolucionaria al obrero? ¿Su misma tarea de trabajador manual, es blanda o acomodaticia? He ahí el ejemplo de Lenormand, de Cassou y de Malraux. Sus opiniones, su participación revolucionaria, su empeño en favorecer el alumbramiento de un mundo mejor, está en ellos respaldado por su obra. Creemos ser ésa la auténtica fuerza con que el escritor y el artista puedan combatir en las mismas difíciles filas del obrero y el campesino (Gil-Albert 1936a, 3).

Así pues, en nombre de la complejidad de la revolución política y estética, ni literatura "fácil", ni crítica "fácil", ni poesía "fácil": la revolución exigía una literatura "difícil", escritores "difíciles" que combatieran "en las mismas difíciles filas del obrero y el campesino". El compromiso de Juan Gil-Albert con la poesía "difícil" estaba ya decidido antes del 18 de julio de 1936.

En marzo de 1937, cuando la revista en su segunda época era ya el órgano de expresión de l'Aliança d'Intel.lectuals per a la Defensa de la Cultura de València, publicó Gil-Albert en *Nueva Cultura* un artículo titulado "El poeta como juglar de guerra", texto teórico en donde reflexionaba sobre las transformaciones

---

[8] "Aclaración en torno a nuestra crítica de *Éxtasis*". *Nueva Cultura* 3 (marzo de 1935), 6.

objetivas, materiales y espirituales, que los primeros meses de la guerra civil habían producido en la situación social del poeta y en su producción literaria, un texto en el que empezaba por constatar una evidencia:

> Un curioso fenómeno ha tenido lugar en España durante los meses encarnizados de la guerra civil. La aparición del poeta en un plano de existencia bélica y su consiguiente y repentino auge entre las excitadas multitudes populares. Hoy que la guerra civil ha sido transformada por las circunstancias en una guerra de independencia sujeta al influjo de la feroz contienda internacional, y que por tanto, el hecho genuinamente español de nuestra lucha se ha convertido en el drama posible de la humanidad entera, podemos analizar esa presencia del poeta correspondiente a nuestra etapa heroica y espontánea (Gil-Albert 1937b, 8).

Gil-Albert, secretario de la sección de literatura de l'Aliança valenciana, interpretaba la guerra civil española como una nueva guerra de la independencia en donde el pueblo español combatía contra el fascismo internacional en defensa de la legitimidad republicana, de la democracia y de la libertad. La guerra civil española simbolizaba "el drama posible de la humanidad entera", prólogo de la futura segunda guerra mundial. Pero en esos primeros meses de guerra se había vivido una "etapa heroica y espontánea" que en marzo de 1937 había finalizado ya y que se había caracterizado por la comunión entre el poeta y el pueblo, por el protagonismo del poeta "entre las excitadas multitudes populares".

Gil-Albert alude a unos hechos históricos que se han "vivido de la manera febril y caótica que los hemos vivido", con intensidad y entusiasmo, sentimientos compartidos por el poeta y el pueblo. Y, en ese contexto, se escribe según él no sólo para comunicar sino también "para que quede registrado como documento". Ahora bien, el poeta y el pueblo han podido compartir esos mismos sentimientos porque el poeta "mantenía incólume esa porción vegetativa de su inocencia que lo señala todavía como pueblo" y porque, en esas circunstancias excepcionales, en el poeta se ha revelado "lo todavía más oculto, aquello que en él se mantiene "pueblo", su campo espléndido de intuiciones y reacciones primarias, directas, instintivas. Lo que en un momento dado, le hará compartir la suerte de los hombres elementales, abandonando otros medios enrarecidos donde la asfixia dificulta su entrega primordial a la vida". El poeta y el pueblo comparten, pues, "un destino que les es propio" y han hallado "de una voz unánime promulgada la fidelidad a una causa que por distintos caminos les pertenece".

El fascismo internacional ha provocado la guerra civil española porque necesitaba una guerra que ha venido a evidenciar "la plena madurez humana de nuestro pueblo". Pero poeta y pueblo coinciden en rechazar instintivamente la guerra:

> Por mi parte, repudio instintivamente la guerra. Y ésa parece ser la actitud de los jóvenes poetas de España, que asisten como hombres a la repentina avalancha armada [...] La madurez se advierte precisamente en eso: que no era la guerra, sino la revolución, lo que todos queríamos. (Gil-Albert 1937b, 8)

El poeta y el pueblo querían la revolución, pero "hoy, nosotros, los españoles, aceptamos la guerra como un deber, y no sólo la aceptamos, sino que la queremos como un deber". Esos primeros meses de guerra y revolución han evocado una lejana época de conciencia colectiva y significado la reaparición del romance, del octosílabo de tradición popular como expresión poética, "como forma narrativa de heroísmos y desdichas". Y el poeta se ha convertido así en juglar de guerra:

> Entonces, ¿qué ha sucedido aquí entre el poeta y el pueblo en esos miles de rimas circulantes por la España leal? Lo que ha sucedido es la coexistente significación de las palabras que rememoraban en todos, una lejana época de conciencia colectiva; la aparición del romance como forma narrativa de heroísmos y desdichas. Ese dormido eco de unas luchas comunes ha llegado de unas distancias que sólo nos pertenecían ya en espíritu, en lo que el espíritu tiene de transmisor de realidades profundas, y convirtiendo al poeta en juglar, le ha conferido por unos meses el don del anónimo, esa voz pública y despersonalizada del relato plañidero, en torno a un suceso que aun siéndonos favorable o victorioso, ha costado derramamiento de sangre. (Gil-Albert 1937b, 8-9)

El poeta participa en la lucha como un soldado más, como la voz colectiva de esa conciencia nacional y popular que combate contra el fascismo internacional. La imagen del poeta es la misma que la del miliciano, la imagen del mono azul y del uniforme del Ejército Popular:

> Todos recordamos al poeta en aquellos primeros meses de alzamiento unánime, trocadas las calzas y el jubón por el dril mecánico de la época y su correaje de soldado del pueblo, como salido bruscamente de su torturada vida, a una realidad asombrosa de confusión y de exterminio. Es el momento español en que el romance de monótona música y tristes acentos, va a ser oído sobre un hervidero humano que adivina quizás en la anécdota narrada por el octosílabo puro y sencillo, una herencia de siglos. Un momento que merece ser recogido por lo que tiene ya de imperecedero, de vivido y cerrado, porque el efímero retorno del romance se ha desvanecido con los últimos restos espontáneos de nuestra guerra civil, tan pronto como en las trincheras enemigas hemos visto aparecer las masas informes de la guerra moderna, monstruosamente blindadas. (Gil-Albert 1937b, 9)[9]

---

[9] En su artículo sobre La Barraca, Gil-Albert evocará la presencia en Valencia de Federico García Lorca y de los actores de aquel teatro universitario, vestidos con mono azul: "Aquí mismo, en Valencia, le vimos a él, rodeado de esos muchachos vestidos con monos azules como de su propia alegría, dominando el bullicioso medio estudiantil con la autoridad de su gracia. Produce estupor el saberlo de tal manera muerto, y que el uniforme de sus actores haya significado

Por ello ha surgido el romance de guerra, aunque "repito que esta fase de guerra romanceada ha expirado ya, y que la desaparición de nuestro escenario heroico del miliciano voluntario, arrastra consigo, como el hombre su aire, la de esos cientos de versos fáciles y patéticos que han acompañado la muerte increíble de unos hijos de España" (Gil-Albert 1937b, 9). Lo fundamental es, por tanto, que el juglar de guerra Juan Gil-Albert considera en marzo de 1937 que con *Siete romances de guerra* ha pagado ya su tributo de versos "fáciles" y que ahora debe enfrentarse a los versos "difíciles" del libro poético que acabará por titular en 1938 *Son nombres ignorados*[10].

En suma, durante los primeros meses de guerra "este pueblo, en uno de los momentos decisivos de su historia, vuelve a encontrarse con el poeta, no con un determinado poeta, sino lo que es sin duda, por el momento para el pueblo la ventura del hallazgo, con el poeta como olvidado personaje anónimo que regresa, trayendo en sus palabras que suenan como la música un mensaje de heroísmo y de amor. Heroísmo y amor, he ahí el medio en que conviven noblemente el poeta y el pueblo; de ellos, de ese heroísmo y de ese amor, brotan la vida y la muerte, los inaprehensibles temas que el poeta ha cantado en todos los tiempos. La muerte es ahora fácil, la vida es dura. Enterrar a esos muertos como merecen, y acompañar en su dura ascensión hacia la vida, al pueblo con el que hemos tomado un caliente contacto, éste es el tremendo porvenir del poeta cesadas, en el territorio donde los españoles levantan sus puños, sus correrías de juglar" (Gil-Albert 1937b, 9)[11].

---

después, durante varios meses, el vestido casi unánime de un pueblo en armas" (Gil-Albert 1937g, 77). Gil-Albert comentará posteriormente la aparición del *Homenaje a Federico García Lorca, contra su muerte* (Gil-Albert 1938a, 90-94).

[10] Años más tarde, inmerso de nuevo el poeta en su soledad creadora, en el prólogo a *Homenajes e In promptus,* se referirá a aquel momento excepcional del poeta como juglar de guerra: "Sólo en esos momentos delirantes –otra expresión que hay que restituir a sus orígenes- en que un pueblo, o la humanidad, por un trance especial, o aventura sintomática, toca, aunque no sea más que con mano trémula, el fondo del abismo, al sentirse justiciero, o feliz, el poeta se confunde con él como un hombre más y palpita al unísono. Porque siente, y sabe, que ese momento es puro, es verdadero, es sagrado. Es coincidente" (Gil-Albert 1981, II, 319).

[11] El militante comunista Ángel Gaos es autor de una nota crítica sobre la revista *Hora de España*, publicada en *Nueva Cultura*, en donde discrepa de Gil-Albert para defender la militancia orgánica de la intelectualidad y "sentar las bases reales de una política cultural" que venga a "ocupar el frente cultural de la revolución española" al servicio de la nueva cultura: "El verdadero destino del intelectual auténtico no consiste en acompañar con sus lamentaciones íntimas la dura ascensión del pueblo hacia la vida, sino fundirse con él, en la gigante alegría de crear –cada uno con sus herramientas- la nueva cultura humana" (Ángel Gaos, "Hora de España", *Nueva Cultura*, segunda época, 2 (abril de 1937), 22).

4.- La poesía "fácil" de los *Siete romances de guerra*

En el "Romance valenciano del Cuartel de Caballería", escrito al calor de aquellos hechos épicos, el poeta se deja impregnar por el tono ardiente y por la indignación airada que impulsa a la resistencia popular antifascista. Denuncia de la traición a la legalidad democrática republicana de los militares fascistas sublevados en el Cuartel de Caballería, el leal río Turia cumple aquí una función ejemplar al alertar al pueblo valenciano contra la sublevación encarnada por "un oficial renegado": "Hablaba así el renegado / con el odio que tenía, / en un cuartel de caballos, / en las riberas del Turia" (Gil-Albert 2004a, 126)[12]. Un cuartel que aún existe actualmente en el paseo de la Alameda, junto al cauce de un río Turia que atravesaba entonces la ciudad para desembocar en el mar. Pues bien, en este romance el río Turia alerta prosopopéyicamente a la ciudad de la traición que se avecina:

¡Oh!, tierra que voy regando,
quieren arrancar tu vida,
los traidores militares
ociosos en sus guaridas (Gil-Albert 2004a, 127)

La voz del "leal" río Turia alerta a toda la ciudad y el pueblo valenciano acude en masa a enfrentarse contra la sublevación militar. Está claro que esos militares fascistas sublevados en 1936 eran "traidores" a la legalidad democrática republicana y otro ejemplo de ese lenguaje "caliente" del poeta, que refleja perfectamente la temperatura pasional de aquellos primeros días de guerra civil, lo constituyen las palabras pronunciadas por Gil-Albert la noche del jueves 10 de agosto de 1936 en la plaza de la Universidad de Valencia: "Adelante, contra el militarismo cerril de nuestra Península, engendrador de generales traidores, con cabeza de asno y pecheras de cupletista" (Gil-Albert 1936b; reproducido en Aznar Soler 1987a, 54). Y a continuación escuchamos en el romance la voz del pueblo valenciano antifascista :

Los militares traidores,
gozan momentos de vida,
¡abrid las odiosas puertas
o asaltamos la guarida!
Valencia está con nosotros,
no es vuestra, Valencia es mía,

[12] Recordemos sobre el mismo tema las prosas tituladas "En los mismos días de la Feria de Valencia" y "El Cuartel de Caballería", reproducidas ambas en la *Crónica General de la Guerra Civil* (Gil-Albert 1937i y 1937j), prosas que he reeditado (Aznar Soler 1987a, 62-63).

los obreros y artesanos
que la trabajan y pintan,
lo sabemos por la boca,
del anciano río Turia (Gil-Albert 2004a, 130)

El río del pueblo valenciano antifascista se desborda de valentía y de ira y los militares "facciosos" comprenden la inutilidad de su empeño, amenazados por "miles de rostros" que "asoman / por la noche esclarecida, / con insomnes voluntades, / y el gran tumulto que hacían" (Gil-Albert 2004a, 131), una multitud que es incitada de nuevo a la lucha por el propio río Turia:

¡Esas llaves, insurrectos,
abrid que el pueblo está encima,
si le matáis tanta sangre,
yo os he de traer sequía;
reinaréis sobre unos campos
de charcas sin lozanía,
donde los mosquitos cundan
la peste, por mis orillas! (Gil-Albert 2004a, 131)

Y, a punto de producirse el asalto popular al Cuartel de Caballería, de nuevo la voz del río se escucha para avivar la memoria histórica del pueblo valenciano:

¡Venid, valencianos todos,
los de antiguas Germanías,
pisoteemos las piedras
de la flor de cobardía.
Ya relinchan los caballos
porque tienen alegría,
ya los presos van en hombros
que ya nadie los fusila,
ya las armas se arrebatan
de manos de la perfidia,
para volar a los campos
de Teruel y Andalucía! (Gil-Albert 2004a, 131-132)

El desenlace evidencia la condición criminal de un teniente fascista que, a sangre fría, "disparando su pistola / negra, cual furia asesina, / que a un miliciano ha doblado / con la muerte que caía" (Gil-Albert 2004a, 132). Este asesinato, tan cruel como inútil, provoca que los milicianos, "blancos de pavor en ira", lo asesinen en venganza. Y, finalmente, el pueblo va a celebrar la victoria para que la justicia poética se cumpla:

Valencia te tengo mía,
para que con tus vergeles,
nutras la sangre aguerrida
que sale a batirse el alma
contra la peña encendida.
Y regresaba a su cauce
como antaño, el río Turia. (Gil-Albert 2004a, 132-133)

El "comunismo poético" de Gil-Albert

Hay tres romances en donde Juan Gil-Albert evidencia que su *voz comprometida* simpatiza claramente entonces con la ideología y política del Partido Comunista de España. Me refiero en primer lugar a los "Tres romances de Juan Marco", un estudiante comunista de la Federación Universitaria Escolar (FUE) muerto a las cuatro de la madrugada en el frente de combate de Lomagorda por la emboscada traidora de unos requetés navarros que fingen ser republicanos de Azaña:

Cuando ya se disponía,
a dejar la zona franca,
entre las nieblas advierte
la bandera desplegada,
y, ¡oh perfidia manifiesta!,
no era bandera encarnada
ni tricolor, la que traen,
era la antigua, manchada. (Gil-Albert 2004a, 135)

La noticia de su cobarde asesinato llega a la ciudad y sus camaradas reaccionan con indignación, porque "si Marco era comunista, / bien alto se lo ganara. / En Valencia su partido, / quiere ese cuerpo del alba" (Gil-Albert 2004a, 136). Por ello viajan hasta el lugar del crimen para recuperar su cadáver y comprueban con horror la crueldad de sus asesinos:

¡Lomagorda, Lomagorda!,
a la luz de la mañana,
¿cómo mirarla, se puede,
esa cara machacada,
las dos manos en cercén,
las orejas arrancadas? (Gil-Albert 2004a, 136)

Pero la ejemplaridad "comunista" del estudiante alcanza su apogeo cuando el poeta introduce a su madre como protagonista del romance:

Juan Marco Martín, escucha:
Tu madre, sola y amarga,
ha venido hasta el Partido,
cuando el hijo le faltaba,
que quiere ser comunista,
¡qué hermosa sangre de España! (Gil-Albert 2004a, 137)

El tema de la muerte fecundante reaparece al final del romance para impregnarlo de esperanza, pues sus camaradas van a seguir luchando en el frente a fin de que el sacrificio del héroe no haya sido inútil:

Juan Marco, muchos de ellos,
no quieren dormir en cama,
quieren que la alcoba sea
la trinchera amenazada. (Gil-Albert 2004a, 137-138)

El segundo romance al que vinculo el "comunismo poético" de Gil-Albert es el "Romance de los labradores y su ministro", en donde el tono propagandístico se concreta en una exaltación personal de Jesús Uribe, ministro comunista de Agricultura, y de la consigna ministerial de trabajar por un incremento de la productividad campesina como forma de solidaridad con los milicianos que luchan en los frentes, el mismo tema de su prosa "Valencia, tierra que alimenta a los héroes". En esta prosa Gil-Albert afirma que la revolución ha devuelto las tierras a quienes las trabajan, a los campesinos: "Pero las tierras son vuestras ya; no sólo de los españoles, dicho así, con esa generosidad, que incluye a todos los nacidos dentro de los límites de la península, sino vuestras, de los campesinos que las trabajan, y de los que lucháis en las avanzadas, por una sociedad alegre y justa" (Gil-Albert 1936e; en Aznar Soler 1987a, 57). Convicción que se reitera en el poema "El campo", de *Son nombres ignorados*:

Vuestra es la tierra sin embargo [...]
Vuestra es la tierra para vivirla en esta mocedad poseída,
ahora que os asambleáis en los atardeceres
saltando las acequias y los ordenados cañizos,
inseguros y anhelosos entre vuestros compañeros
desconocidos de largas distancias, fumáis juntos,
¡oh los antiguos hijos de Deméter,
tan cerca ya del secreto materno! (Gil-Albert 2004a, 160)

En efecto, la función del poeta como juglar de guerra al servicio de la causa popular encarnada por el gobierno republicano; la convicción de que en

aquellas circunstancias excepcionales la voz poética debía estar al servicio de las necesidades de agitación y propaganda de la política republicana, alcanzan en el último de estos siete romances un carácter conmovedoramente "ejemplar". Un carácter conmovedor porque la claridad con la que Gil-Albert asume la necesidad de esta poesía "fácil", de esta poesía "urgente" y "necesaria" al servicio en este caso de la política del ministro comunista Uribe, confirman la entrañable sinceridad del poeta como juglar de guerra:

Vengo a deciros, huertanos,
labradores de Levante,
los que labráis estas tierras
con el oro deslumbrante,
que os necesita la patria
para sus necesidades,
que no abandonéis el suelo
querido de vuestros padres,
que le trabajéis la tierra
para tanto cosecharle,
que ni la sombra les llegue
a los soldados, del hambre. (Gil-Albert 2004a, pág. 152)

Pero el poeta constata el recelo de los labradores ante una nueva situación en cuyo trasfondo acaso se sitúen las colectivizaciones anarquistas, una nueva situación cuyos beneficios aún no han gozado:

No desaniméis, por tanto,
vengo a hablar de realidades,
que nosotros, los poetas,
somos hoy vuestros juglares. (Gil-Albert 2004a, pág. 153)

Y, finalmente, el poeta cede la voz al propio ministro, quien trata de calmar los temores de los labradores, y el juglar de guerra apostilla:

Es así, mis campesinos,
los huertanos de Levante,
cómo os habla quien protege
vuestra labor admirable.
¡A qué, pues, estar mohínos,
recelosos y expectantes,
si el Ministro que tenéis
es vuestro amigo, y no en balde!

A labrar los labradores,
a trabajar incesantes,
que en España está la guerra
y no se gana con hambre [...]
Pues a toda la región
quiero el alma levantarle,
que estas tierras son ya libres
y no quieren entregarse,
lo que quieren es nutrir
a los héroes leales.
¡A cosechar, campesinos!
Yo me voy hacia otra parte,
a otros pueblos de la vega,
a decir estas verdades. (Gil-Albert 2004a, 154-155)

Contra la criminal política de no-intervención de las democracias burguesas occidentales, la solidaridad internacional con la República española tuvo a México y a la antigua Unión Soviética como protagonistas relevantes. Pues bien, el "Romance del buque rojo" es el tercer ejemplo de este "comunismo poético" de Gil-Albert y en él exalta la solidaridad del pueblo soviético con el pueblo español antifascista:

Un relato que sorprende
quiere contaros mi lengua,
para que llegue a los pueblos
más diversos del planeta.
Solidaridad escuchen
en él los mares y tierras,
Romance del Buque Rojo,
aunque parece leyenda. (Gil-Albert 2004a, 140-141)

Leyenda de la solidaridad y del internacionalismo, los obreros y campesinos, hombres y mujeres soviéticos, cargan con alimentos un buque en el puerto de Odessa que atraviesa el Mediterráneo hasta atracar en puerto español:

Descargan los tripulantes
azúcar, leche y manteca,
mas después queda por ver
la portentosa sorpresa:
millares de trajes traen
para los niños en guerra,

millares de zapatillos
como en los cuentos de aldea. (Gil-Albert 2004a, 144)

El pueblo soviético se siente solidario con el dolor y la tristeza de las mujeres y niños españoles, "en ellos está pensando / Rusia, del Volga hasta el Neva":

¡Ay, gigante fabuloso!
¡Ay, corazón del planeta!
Está regresando el buque
a tu tierra más extensa,
se nos lleva mucho amor,
pero deja la promesa:
no hay razas, sólo hay los hombres
que quieren vivir más cerca. (Gil-Albert 2004a, 145)

De nuevo, a través de un buque rojo cargado de alimentos y ropa, el poeta exalta la ejemplaridad moral de la Unión Soviética, los valores de la cultura y del humanismo socialista, la dignidad de una revolución que, contra el racismo fascista, está construyendo una nueva moral colectiva fundada en la solidaridad y en el internacionalismo.

Moros y cristianos

El "Romance de los moros y alcoyanos" plantea, a partir del tema de la fiesta de moros y cristianos en su Alcoy natal, tanto la presencia de moros en el ejército franquista como la memoria histórica de la presencia árabe en Valencia. El Alcoy de la guerra civil es un Alcoy diferente a aquel Alcoy textil en donde "los fabricantes de antaño" y los "tejedores" constituían dos mundos aparte. Pero lo que constata el poeta es que este Alcoy en guerra es una ciudad despoblada porque los alcoyanos, "héroes voluntarios", han partido a los frentes del Sur, a Córdoba, a combatir al enemigo fascista:

Bien hicisteis en bajar,
frente a este Cerro Muriano,
en los baldíos de Espejo,
donde estáis atrincherados,
pues el moro verdadero
de Marruecos ha llegado.
No viene en lento bajel,

no cabalga en su caballo;
viene sobre alas nazistas
de un trimotor de regalo.
Si tanto jugaste al moro,
hoy lo tienes enfrentado. (Gil-Albert 2004a, 139-140)

La tradicional batalla de moros y cristianos en las fiestas de Alcoy se ha convertido ahora –ironías de la Historia– en una batalla de la guerra civil española en donde los moros luchan junto a los cristianos fascistas que la han provocado y que la conciben como una Cruzada:

No viste blanco jaez,
ni borceguíes dorados,
como cuando por la cuesta,
baja en tu fiesta adornado,
que lo han visto sobre el suelo
bien muerto, y mal trajeado,
cuando le han puesto delante
sus aliados cristianos. (Gil-Albert 2004a, 140)

Unos moros que son carne de cañón del ejército de Franco, quien los ha engañado con falsas promesas cuando en realidad les espera la muerte:

Que han dejado en sus kabilas,
las mujeres esperando,
hundidas en su miseria
las promesas que le han dado,
y sólo llega la muerte,
por el estrecho, volando. (Gil-Albert 2004a, 140)

El pueblo alcoyano combate hoy no sólo contra los moros infieles, aliados engañados por Franco, sino contra aquellos españoles que son herederos históricos de la Inquisición y la Cruzada. Pero, con la victoria del ejército popular republicano, de nuevo alcoyanos y moros,

pacto haréis, larga amistad,
a la caída de Franco,
que los malvados de hoy,
no son moros, son cristianos. (Gil-Albert 2004a, 140)

El tema del moro engañado constituye también, como veremos, el tema principal del poema "Lamentación", de *Son nombres ignorados*.

El "Romance de los naranjos" mantiene cierta afinidad temática con el "Romance de los labradores y su ministro" y con la prosa "Valencia, tierra que alimenta a los héroes". En efecto, estos "naranjales de la vega" han sido testigos mudos de una primavera hermosa, pero también de un verano sangriento por la guerra: "Muchas cosas han pasado. / Cosas malas y peores, / que te han ofrecido al moro, / como mujer sin pudores, / y te ha vendido el de Burgos, / al basto alemán del Norte" (Gil-Albert 2004a, 147). Pero el poeta incita a esos naranjos a dar fruto, a alimentar a los milicianos, a los héroes populares, sin que falte tampoco la alusión positiva a la sociedad soviética:

> Que los frutos de tus ramas
> manjar son de héroes mayores,
> y han de acercar dulcedumbres
> a labios de luchadores [...]
> Sé este año la abundancia
> que la victoria recoge,
> en banastas a hospitales,
> en trenes hacia los hombres,
> en barcos no temas irte,
> a las neblinas de Londres,
> a consumir suntuario
> el brillo en manos de Lores,
> que por Oriente te esperan
> para sus mesas más nobles
> las barriadas que el Soviet
> construye a trabajadores.
> Sal a la pugna enconada
> de tus venturosos bordes,
> que está sonando la hora
> de entregar nuestras pasiones. (Gil-Albert 2004a, 148-149)

Por último, el "Romance de la niña Durruti" reincide en la exaltación del héroe, "noble anarquista" (Gil-Albert 2004a, 150) caído en combate:

> Soy España torturada
> la que lo he visto morir,
> entre espantosa humareda
> de nuestra Guerra civil. (Gil-Albert 2004a, 149)

Durruti "era un héroe proletario" (Gil-Albert 2004a, 150), un nuevo Hércules que ha muerto porque luchaba junto a sus compañeros anarquistas "hasta vencer o

morir" (Gil-Albert 2004a, 151). Y esa España doliente que habla en este romance busca a la niña Durruti para recordarle el tema de la muerte fecundante, para decirle un mensaje de esperanza:

> Que ser la hija de un héroe
> es más hermoso que abril".
> Si él murió en aurora roja,
> tú eres nuestro porvenir. (Gil-Albert 2004a, 151)

La calidad poética de estos siete romances gilalbertianos no es muy relevante, razón fundamental por la que creo que el poeta quiso eliminarlos de su obra *completa*, sin descartar, claro está, la voluntad de ocultar las "manos sucias" de su "comunismo poético" ("Tres romances de Juan Marco", "Romance de los labradores y su ministro" y "Romance del buque rojo"). Estos romances responden a la necesidad y urgencia de una poesía de agitación y propaganda política, de narración épica de hechos históricos ("Romance valenciano del Cuartel de Caballería"), de tono deliberadamente didáctico ("Romance de los moros y alcoyanos", "Romance de los naranjos") y de exaltación de héroes caídos en el combate ("Romance de la niña Durruti"). Deben ser juzgados únicamente en función de su contexto y de su propósito, aunque estas "manos sucias" poéticas no tienen por qué ocultarse y, a mi modo de ver, creo que, sin duda, engrandecen humanamente al autor.

La crítica no ha valorado excesivamente la calidad poética de este libro de Gil-Albert. Arturo Serrano Plaja, por ejemplo, afirma que "hay en estos romances un contenido real, un realismo, si se quiere" (Serrano Plaja 1937, 77)[13], y que "son los romances que expresan la relación social con la guerra. Son, efectivamente, romances de guerra, impregnados del tono trágico, anonadador siguiendo la calificación que el propio Gil-Albert emplea para designar la realidad española de esta hora, pero en los que palpita siempre la personalidad poética de Gil-Albert, en su ascendiente de tradición levantina y de influencia y aprendizaje clásicos" (Serrano Plaja 1937, 77).

A tiempos excepcionales, poesía "fácil" por parte de un poeta "difícil" que, tras los *Siete romances de guerra*, ajustaba cuentas en la prosa de "El poeta como juglar de guerra" con su propia trayectoria para empezar a escribir con su *voz comprometida* unos poemas "difíciles" que reunirá al año siguiente en su libro

[13] Gil-Albert, sin embargo, rechazaba contundentemente el realismo como poética de guerra: "No creo, desde luego, que el momento pueda ser expresado por un arte realista" (Gil-Albert 1937a, 35).

Son nombres ignorados.

5.- La poesía "difícil" de *Son nombres ignorados*

Pasada la fiebre pasional de aquellos primeros meses de guerra, Gil-Albert experimentó, como tantos otros escritores, la necesidad de recuperar la especificidad del trabajo intelectual y creador, siempre al servicio de la causa popular. De ahí la aparición el 3 de diciembre de 1936 del primer y único número de la revista *El Buque Rojo*, órgano de la "Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura" de Valencia[14] –en donde se reprodujo un fragmento de la ponencia de André Gide ante el Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en junio de 1935 en París (Aznar Soler 1987c)[15]– e, inmediatamente, la creación de *Hora de España*, "revista mensual. Ensayos, poesía, crítica, al servicio de la causa popular", sin duda una de las mejores revistas de la España republicana durante la guerra civil[16].

Me interesa subrayar que a *El Buque Rojo* le sucedió *Nueva Cultura* que, en su segunda época, fue órgano de expresión de la Alianza valenciana y que Gil-Albert, aunque siguió colaborando en *Nueva Cultura*, pasó a formar parte, junto a Manuel Altolaguirre, Rafael Dieste, Ramón Gaya y Antonio Sánchez Barbudo, del consejo de redacción de *Hora de España*, de la que llegó a ser secretario. Recordemos que Gil-Albert era también secretario de la sección de literatura de la Alianza valenciana y que, como tal, fue uno de los principales organizadores del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, inaugurado el 4 de julio de 1937 en el Ayuntamiento de Valencia, en donde fue también uno de los firmantes de la ponencia colectiva de escritores y artistas españoles, el documento más valioso para estudiar el pensamiento estético del Frente Popular de la cultura española republicana[17].

La mayoría de los poemas recogidos por Gil-Albert en *Son nombres ignorados* fueron publicados anteriormente en *Hora de España* y las ediciones

---

[14] He reproducido facsimilarmente ese primer y único número en (Aznar Soler 1986b, págs. 173-178). En él colaboran Rafael Alberti, Rafael Dieste, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert ("Romance del Buque Rojo" y "Telegrama"), José Moreno Villa, Luis Pérez Infante, Antonio Sánchez Barbudo, con ilustraciones de Ramón Gaya, Antonio Rodríguez Luna, y Arturo Souto. Constaban como "responsables de El Buque Rojo": Arturo Souto, Miguel Prieto, Rodríguez Luna, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Rafael Dieste y Antonio Sánchez Barbudo.

[15] La ponencia de André Gide, titulada "Defensa de la cultura", la he reproducido en mi libro (Aznar Soler 1987c, 201-208).

[16] Gil-Albert ha relatado con minuciosidad la fundación de *Hora de España*, cuyo primer número apareció en Valencia en enero de 1937 (Gil-Albert 1975, pags. 175-276).

[17] Esta "Ponencia colectiva" fue suscrita por Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José

de la propia revista fueron quienes publicaron en 1938 el libro. El espléndido prólogo de éste, el mismo de *Siete romances de guerra*, ponía el dedo en la llaga con una lucidez excepcional sobre las complejas interrelaciones entre el contexto social y la creación poética:

> Que esta preocupación social haya influido en mi arte, es indudable, pero considero secundario el que sean los temas los indicadores de una influencia que podría ser, en todo caso, superficial; lo importante y vivaz será registrar las transformaciones que ello haya podido producir en mi forma de sensibilidad, y la amplitud de rumores nuevos que mi inspiración conduzca al seno de la poesía. Olvidar que todos somos en cuanto a lo social, poetas de transición, es olvidar demasiado. Y exigir de nosotros ese brusco viraje de los acontecimientos traducido de una manera directa, es provocar una repentina desvalorización y decadencia de nuestra obra, y, claro es, por tanto, de la lírica española[18].

Gil-Albert tiene razón al precisar que "lo importante y vivaz será registrar las transformaciones" que la guerra haya podido producir en su sensibilidad poética. Y es que, tal y como escribe en su carta a Ramón Gaya, tras un año "de una guerra como la nuestra, alumbradora de una profunda transformación social, [...] los artistas españoles comienzan a ver claro y manifestarse, o como tú prefieres, a intuir y a crear. Llamo ver claro, en este caso, a discernir por sí mismo, si no por encima, a pesar de tanto bizantinismo en torno, su papel creador y el ineludible deber que las circunstancias le imponen de realizarse plenamente, de entregarse entero, como enteramente en el campo de batalla su camarada le entrega la vida" (Gil-Albert 1937d, 28-29). Si la guerra ha producido "una profunda transformación social", el poeta Juan Gil-Albert debe entregarse "entero" a su vocación poética y, coherente con su singular sensibilidad y tras haber agotado la etapa del poeta como juglar de guerra, en esta etapa de entrega total a la causa colectiva, hallar su voz más personal y auténtica. Y, en este sentido, Gil-Albert es absolutamente sincero cuando afirma en el último fragmento del prólogo del libro:

> Para mí, la Naturaleza y su inusitado esplendor de siempre, sigue pulsando en los hombres la más entrañable necesidad de poesía. ¿En cuanto a su porvenir?

Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya. Leída por Serrano Plaja el 10 de julio de 1937, fue reproducida en *Hora de España*, VIII (agosto de 1937), pp. 83-95, y posteriormente en *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (1937). Actas, ponencias, documentos y testimonios*, edición de Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1987, 185-195.

[18] Juan Gil-Albert, prólogo a *Son nombres ignorados*. Barcelona, Ediciones Hora de España, 1938, 9.

> Me parece prematuro el pronosticar tanta generalidad vaga. Si en todos aspectos no actuamos hoy sino en función del mañana, Píndaro podría resumir para mí una aspiración de belleza. Su grave alegría y su poderosa musicalidad plástica constituyen lo que yo me atrevería a llamar, su valencianismo pleno y deslumbrador. Pero los tiempos están lejanos aún para tales plenitudes de armonía humana, y el tono elegíaco con que los poetas comienzan a manifestarse no descubre –y ahí es donde hay que buscar la relación más compleja entre el hecho social y el fenómeno poético– sino la anonadadora realidad de España[19].

Una "anonadadora realidad" que amenaza la paz secular del campo y que en el primer poema de *Son nombres ignorados*, "El campo", escrito en junio de 1936, se expresa con extrema claridad:

> Pero el campo ha dejado de ser esa fatal belleza desconocida, [...]
> no obstante,
> algo que no estaba en los últimos años
> modifica la fisonomía impávida de la naturaleza,
> y la presta esa incógnita que da miedo y alegría
> cuando el hombre protegido de la ciudad
> sale de sus cercos y percibe anonadado,
> que ya el agro no es la paz que su cansancio busca.
> (Gil-Albert 2004a, 159)

Uno de los poemas más hermosos del libro es el titulado "Elegía a una casa de campo", poema clave para entender la ejemplaridad ética de su actitud personal. El poeta asume con serenidad la pérdida de la casa de campo familiar de El Salt, del paraíso perdido de los veranos de la infancia ("Porque no habremos llegado como siempre / a tu venturoso solsticio, / ni los perros del huerto / nos recibirán saltando bajo los perfumados nogales" (Gil-Albert 2004a, 161), el lugar mítico en donde ha experimentado el conocimiento de la naturaleza y el placer de su contemplación[20]. Ese paraíso perdido está invadido ahora por jóvenes milicianos armados y la "anonadadora realidad" de la pérdida de aquella "imposible morada

---

[19] Juan Gil-Albert, prólogo a *Son nombres ignorados, ob. cit.*, 10 (reproducido en Gil-Albert 2004a, 124). Vuelve a referirse a Píndaro como ejemplo de creación poética en su prosa "En torno a la vocación (lo popular y lo social)": "El sentido que trato de dar a las palabras sometimiento y desprendimiento, el sentido y su diferencia, es aproximadamente el que existe entre el copiar y el crear. Y para el desprendimiento a que me refiero, sírvanos un ejemplo muy elocuente. El de Píndaro, el más griego de los poetas de Grecia" (Gil-Albert 1939, 56; reproducido en Aznar Soler 1987a, 68). Gil-Albert escribió también una "Oda a Píndaro" que puede leerse en Gil-Albert 2004a, 265-266.

de la sierra" se conjuga en el poeta con una aceptación serena de ese "destino inaplazable", aun cuando se exprese un acento elegíaco de tenue melancolía que contribuye a la convincente sinceridad del poema:

> El mundo no detendrá por ello su destino inaplazable
> cuando los pies del hombre se han llenado de tierra nueva
> y trasladan su corazón sin nostalgia
> allí donde tú, casa deshabitada,
> no eres nadie. (Gil-Albert 2004a, 162)

De la colisión entre realidad objetiva y mundo interior del poeta surge ese tono elegíaco que predomina en los poemas de *Son nombres ignorados* o, más concretamente, de la colisión entre la contemplación de la Naturaleza y la "anonadadora realidad" colectiva de la guerra y sus horrores, de la destrucción y de la muerte. Poesía elegíaca, aunque apresurémonos a señalar con palabras de Lechner que es "poesía elegíaca, si se quiere entender por el término "elegíaco" no en primer lugar "lamento por..." –acepción que, como se sabe, no tuvo siempre–, sino "dolorida reflexión sobre el destino humano" y aún así no delimitamos bien el concepto ya que hay dolor en la poesía de Gil-Albert, pero se manifiesta como melancolía, en tono menor [...]; sin embargo, no es una poesía sombría, desesperanzada, pesimista" (Lechner 1968, 191). Palabras muy precisas, porque en la poesía de Gil-Albert se impone siempre un sentimiento rotundo de exaltación de la vida sobre la anonadadora realidad de la muerte.

Y este fondo de fe jubilosa en la existencia, de apasionada afirmación de la vida, constituye la singularidad ejemplar del mundo poético gilalbertiano:

---

[20] Gil-Albert ha confesado la influencia que a Arturo Serrano Plaja y a él mismo les produjo la lectura conjunta de la traducción realizada por Luis Rosales y Luis-Felipe Vivanco de las *Églogas* de Virgilio, publicadas en la revista *Cruz y Raya* que dirigía Bergamín: "En mi "Elegía a una casa de campo", en mi composición "A Valencia", la huella de aquel deleite impregna como un eco la marcha de más de algún verso natural como se copia en el agua de un río el verdor de los árboles y el azul del cielo" (Gil-Albert 1975, 261). Y, por su parte, Rosa Chacel precisa que "en los poemas de *Candente horror* y en los de *Son nombres ignorados*, la fe de Juan se retrae, pero no por desfallecimiento, sino por una especie de pudor, que acaba manifestándose como añoranza en la "Elegía a una casa de campo". Añoranza de la fe que parece perdida, pero que en *Las ilusiones* renace plenamente" (Chacel 1977, 41). Recuérdese en este sentido, por ejemplo, el "Himno a la vida" de *Las ilusiones* (Gil-Albert 2004a, 224-226).

> Vivir es cual si digo goce, placer. Hay quien dice: vivir es dolor –desde muy lejos ya–; y así es. Pero cuando yo digo, placer, no excluyo de la palabra ni el dolor ni el sufrimiento. [...] Por eso si digo: vivir, el acorde conceptual que despierto es el de placer; conceptual y espontáneo; tiene que intervenir luego la reflexión para que yo me vea obligado a confesar que la vida es pena, es dolor, es sufrimiento. Lo espontáneo de mi naturaleza es esta otra coordinación: vivir es goce. (Gil-Albert 1974, 117)

La "anonadadora realidad" de la muerte relaciona temáticamente los poemas "Despedida de un año (1936)", "Palabras a los muertos", "A la muerte (Estela)" y los dos sonetos escritos a la memoria de Federico García Lorca. El poeta despide a ese sombrío año 1936 y le dice:

> Tu definitiva noche se cierne sobre la tierra,
> y los luchadores en las frías avanzadas
> por segunda vez te piensan
> como un ser mágico que ahora se desvanece
> arrancando de la realidad
> una última vagoneta de cadáveres. (Gil-Albert 2004a, 166)

Muerte, pero inmediatamente la exaltación de la esperanza, la inminencia de la victoria, que sitúa al hombre en el umbral de una nueva era en donde la vida volverá a triunfar sobre la muerte:

> Loor a ti, sin embargo,
> que con espada de fuego y pecho de piedra,
> asistirás en el umbral
> a esta era en que mi país
> inicia su esperanza de continuidad
> sobre sus campos abandonados,
> sobre sus ciudades deshechas. (Gil-Albert 2004a, 166)

"Palabras a los muertos" es un homenaje entrañablemente elegíaco por las víctimas de la guerra, por los milicianos republicanos caídos en combate. De nuevo el tema de la muerte fecundante aparece como signo de esa esperanza colectiva en el triunfo de la vida, porque esos muertos han caído en defensa de una nueva vida y cuando "los sagrados pies de unos hombres mejores" conquisten la victoria, tendrán que pagar la deuda con ellos contraída, pues

> nadie acierta a vivir mientras no cumple
> la pavorosa deuda contraída. (Gil-Albert 2004a, 168)

El mismo vitalismo se manifiesta en el poema "A la muerte (Estela)", en donde el poeta apuesta por la primavera, por la resurrección de la vida[21]:

> ¿No ves que frente a ti nada detiene
> a esa llama que trae la primavera
> que aún la sonrisa es nuestra y flota libre
> sobre un claro secreto que no sabes? (Gil-Albert 2004, 188)

El asesinato de Federico García Lorca significó para Gil-Albert, como para la práctica totalidad de poetas españoles republicanos, un impacto emocional a cuya sorpresa siguieron el estupor, la indignación y la ira. Baste recordar las palabras que, ante un público compuesto por estudiantes, obreros y artesanos, pronunció Gil-Albert la noche del 10 de agosto de 1936 en el tablado de la Federación Universitaria Escolar (FUE) de la plaza de la Universidad valenciana para comprobar ese tono visceralmente agresivo, nacido de las entrañas mismas del horror:

> Como secretario de la Sección de Literatura de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, tengo que daros una triste noticia. En Granada, la canalla fascista ha asesinado al más popular poeta de nuestro momento: Federico García Lorca.
>
> Camaradas, protestemos con los puños en alto por la salvajada insólita que tal hecho representa, y ante la nueva víctima coronada de mirto recordemos las que cada momento sucumben a la barbarie, repitiendo: ¡Juventud española, adelante!
>
> Adelante, contra los españoles lacayos de Hitler que asesinan al poeta García Lorca y preparan las insultantes hogueras de libros. [...]
>
> Juventud española, contra la tiranía militar, la esclavitud física y moral y el oscurecimiento.
>
> Hacia el trabajo liberador, el bienestar y la vida. ¡Adelante! (Gil-Albert 1936b)

El sentir generalizado interpretó su asesinato como una prueba del odio a la inteligencia por parte del fascismo, como el fusilamiento de la poesía simbolizado en el asesinato del poeta granadino. Y para Gil-Albert, en el segundo de sus sonetos a Federico García Lorca, era también el asesinato de la belleza:

---

[21] "Estando en los oscuros lugares de la patria / bajo tanta inclemencia del fatídico invierno / he visto entre las sombras del dolor y la muerte / como surgía intacta la libre Primavera", versos iniciales del poema "La hija de Deméter" (Gil-Albert 2004a, 189).

Los hombres que repudian la Belleza
convirtieron en losa lo que fuente
manó siempre vivaz, siempre sonando (Gil-Albert 2004a, 175)

En la antología de *Poetas en la España leal* se incluyeron cinco poemas de Gil-Albert. Además de la "Elegía a una casa de campo", "Despedida de un año (1936)" y "Palabras a los muertos", ya comentados, se editaron también "Lamentación" y "A la vid". En el prólogo de esta antología, realizada en 1937 "por la redacción de *Hora de España*", se afirma que "son los poetas que encabezan el Romancero Popular, que ellos mismos han recitado ante su pueblo en los días más duros y hostiles de la contienda. Hoy, y en esta colección no son sus romances los que ofrecemos al público, sino sus poemas de la guerra y la revolución escritos en la atmósfera febril española, y más impresionante por tanto, dada la forma de dignidad humana con que se expresan unos sentimientos heridos, unos corazones agitados, unos ojos atónitos ante la inmensa calamidad caída bruscamente sobre el pueblo español. La confianza en el porvenir, ilumina muchas de estas palabras de dolor y de ímpetu"[22].

Entre sus poemas de la guerra y de la revolución, la "Lamentación (por los muchachos moros que, engañados, han caído ante Madrid)" es un ejemplo de poesía elegíaca, un poema excepcional por el que el poeta me consta que tenía una debilidad convicta y confesa. Esta "Lamentación", poema insólito, ilumina esa singularidad poética de Gil-Albert, pues está escrito por un poeta "leal" que, con emoción elegíaca y afecto humano por el combatiente enemigo, lamenta el engaño con el que esos muchachos moros del ejército de Franco, sanguinarios e impulsados por un espíritu de cruel barbarie y de rapiña, han sido conducidos a "la muerte falaz que han encontrado". Esta particular sensibilidad de Gil-Albert hacia la presencia de soldados moros en el ejército fascista enemigo estaba ya presente en sus palabras del 10 de agosto de 1936 con motivo del asesinato de García Lorca: "Adelante, contra el ladrido infecto de los ejércitos mercenarios, en los que rifeños y legionarios extranjeros aparecen sobre nuestro suelo para imponer ferozmente a las masas trabajadoras la crápula dorada de sus amos" (Gil-Albert 1936b). Esos soldados moros son ahora mercenarios rifeños al servicio de los intereses económicos de la monarquía y de la oligarquía española, quienes mandaron a sus soldados a Marruecos, a una guerra colonial para preservar sus intereses económicos en tierra africana:

---

[22] *Poetas en la España leal*. Madrid, Editorial Hispamerca, 1976, 11 (primera edición: Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1937).

> Españoles: durante largos años hemos arrastrado una lucha triste contra los hombres de la tez oscura que al otro lado del Estrecho eran nuestros enemigos forzosos, por las viles conveniencias de las oligarquías que dirigen el destino de los pueblos. Durante largos años los deficientes trenes españoles, los polvorientos barcos, han arrebatado a su suelo a millares de hijos que no volvían luchando con "el infiel". Todos recordamos, durante años enteros, la sorda protesta de las madres ante la hecatombe inagotable de sus entrañas en servicio del rey. Pues bien; he aquí a los infieles, traídos de la mano de dios, arrancando las vidas andaluzas y extremeñas de los que a su tiempo hicieron el ofrecimiento de su sangre junto a las piteras africanas. Con esta faz de supremo traidor a su patria irrumpe en la historia el fascismo español, vencido en sus deseos de patrullar por el mundo su hedor castizo. (Gil-Albert 1936c)

Los oligarcas de España "han hecho posible el espectáculo desgarrado de hoy, el suelo envilecido por las patas mercenarias, hollado por el fulgor sexual de los instintos agarenos" (Gil-Albert 1936c), un espectáculo que en "El camarada fusil" –texto fechado en octubre de 1936– se describe en estos términos:

> Nos encontramos en estos momentos con un ejército sublevado contra las libertades del pueblo, con la morisca de nuestras colonias, saqueando a las órdenes de unos generales enloquecidos por la traición, los poblados ya de por sí miserables de los campesinos andaluces y extremeños, con las banderas del fascismo universal señoreando sobre trozos arrebatados de nuestra patria. (Gil-Albert 1936g; reproducido en Aznar Soler 1987a, 60)

Porque, ironías de la Historia, ahora "los generales de billar y bodega, los aristócratas germanófilos, los prelados de la leyenda negra y los banqueros piratas, ¡traían como forjadores de su Estado a los cabileños africanos de nuestras colonias!". Lejos quedan los tiempos de la Reconquista, la lucha contra "la amenaza del pueblo islámico de los moros". Y nada tienen que ver aquellos "beduinos humanistas de la luminosa Córdoba", que representaban "la luz de la inteligencia y el esplendor de las artes", con estos "mahometanos del católico Franco" (Gil-Albert 1936c). Ahora bien, la memoria histórica de Gil-Albert recuerda la expulsión de los moriscos valencianos y, en ese sentido, valora su lucha como la reconquista de unas tierras que fueron antes suyas:

> Bien se comprende, cómo los sedientos hijos del desierto, espoleados por la posesión de estos vergeles, asesinan poblados enteros, en la ruta que les marca el bandidaje militar de la España católica. Embrutecidos por nuestra dominación

colonial, de padres a hijos, se han transmitido el recuerdo seductor de estas tierras que fueron suyas, y que ellos cultivaron como poemas minuciosos. Pero los mismos que ahora necesitan para sus laureles, de bestialidad cabileña, los ascendientes de su mismo espíritu de rapiña cruel, los arrancaron en su tiempo de estos campos donde el sudor y las lágrimas, habían bordado las cintas de las acequias en torno a los dorados naranjales. La sangre de millares de moriscos, clama todavía por la espesura de nuestras huertas. (Gil-Albert 1936e)

Finalmente, el quinto y último poema seleccionado en la antología de *Poetas en la España leal* es el titulado "A la vid", en donde la contemplación de la belleza en medio de la anonadadora realidad de la muerte es, de nuevo, una necesidad ineludible para el poeta, ansioso de hallar signos de vida. La vid es una imagen de esa vida que el poeta exalta, y la belleza que produce su contemplación es un placer al que no puede sustraerse Gil-Albert:

Presencia inesperada.
Surges asombrosamente,
cuando el corazón
indeciso entre el abatimiento y la esperanza
reclama un excitante poderoso
que devuelva a los seres
una imagen perenne de su vida. (Gil-Albert 2004a, 168)

El poeta ansía el fin de la guerra y de la muerte e imagina en el futuro el placer de la contemplación serena de la belleza, el gozo en paz de un buen vaso de vino, la felicidad de la alegría compartida:

¿Pero cuándo, ¡oh impetuosa vid!,
en moradas felices
secos ya los recuerdos de estos hechos que aturden
osarán los vigorosos corazones
embriagarse a sus anchas? (Gil-Albert 2004a, 169)

Y, con amargura no exenta de esperanza, responde a continuación el poeta:

Han de tardar aún
en lejanos otoños,
las promesas de los viejos racimos
colgantes sobre la paz que embarga
brotada como tú misma
de esa oscura realidad de la muerte. (Gil-Albert 2004a, 169)

Luis Cernuda publicó una reseña de *Poetas en la España leal* en donde elogiaba algunos poemas de *Son nombres ignorados* y, ante todo, la orientación hacia una "poesía difícil" de Juan Gil-Albert:

> Gil-Albert había publicado, hace poco más de un año, un libro de bellísimos sonetos, donde un claro sentido de la naturaleza iba expresando con voz de clásico abolengo, en la que se percibía, a veces, un dejo de Góngora y de Mallarmé. El momento más seguro de su trabajo coincide precisamente con la actual inseguridad de la vida española. Los versos que figuran en la colección comentada lo demuestran de evidente manera. Quien lea los poemas "A una casa de campo" y "A la vid", ha de reconocer allí la presencia ineludible de un poeta. Y de un poeta que no se contenta con el trabajo, quizá más halagador para muchos, de la corriente lírica que brota simplemente en un temperamento bien dotado; su instinto y su inteligencia le llevan hacia una poesía difícil, donde tal vez el éxito sea menos inmediato. Pero, ¿quién puede torcer los profundos designios de la vocación? (Cernuda 1937, 74)

Por su parte, Arturo Serrano Plaja publicó en la misma revista *Hora de España* una crítica del libro en donde subrayaba la singularidad de una poesía en donde se conjugaban simultáneamente ese tono elegíaco y una "emoción vegetal" ante la belleza:

> Su tono elegíaco, hondamente elegíaco, brillantemente elegíaco a veces, también, contiene siempre su atmósfera, la guerra, la anonadadora realidad de la guerra que nos hacen. Pero percibiendo simultáneamente, siempre, la belleza, la eterna belleza irrenunciable. [...] En el fondo, es como un irrenunciable afán de belleza exterior y objetiva que al mostrarse imposible en la guerra, al declararse inútil y superfluo, deja en Gil-Albert un aroma de aceptada fugacidad de los tiempos en la que se sumerge con dignidad dolida. (Serrano Plaja 1938, 56-57)

La aversión al anecdotismo de la guerra; el tono elegíaco; la actitud contemplativa, reflexiva y distanciada de los sucesos cotidianos; la meditación dolorida sobre la condición humana; una esperanzada fe en la victoria de la vida sobre la muerte; una resignada renuncia al gozo de la belleza por solidaridad ética; una dignidad poética fundamentada en el compromiso moral con la tragedia del hombre, son algunas de las características más evidentes de los poemas que constituyen *Son nombres ignorados*, cuyo título quiere ser un homenaje a esos hombres anónimos que han luchado y muerto durante la guerra y a los cuales presta su voz el poeta, ya que "nadie dará sus nombres ignorados" (Gil-Albert 2004a, 163).

Y ésta es una de las virtudes más extraordinarias de los poemas escritos por Juan Gil-Albert durante la guerra civil y publicados en su libro *Son nombres ignorados*: que siendo una poesía digna, literaria y humanamente, no es estrictamente poesía política, ni sectaria, ni panfletaria, ni urgente, ni de agitación y propaganda como la de sus *Siete romances de guerra*, sino una poesía nacida de una actitud meditativa que, sin perder su carácter de autenticidad personal, resulta además poesía comprometida. "Poesía difícil" en donde hallamos también, por tanto, su *voz comprometida*, una voz que, aunque no resulta ajena al ámbito colectivo, nos suena más personal y auténtica. Y en esa "dificultad" radica la grandeza poética de Juan Gil-Albert, que debe incluirse por méritos propios en la nómina de los mejores poetas en lengua castellana durante la guerra civil española (Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Pedro Garfias, Jorge Guillén, Nicolás Guillén, Miguel Hernández, Antonio Machado, José Moreno Villa, Pablo Neruda o Emilio Prados), al igual que *Son nombres ignorados* debe constar en la nómina de los mejores libros al lado de, por ejemplo, *El hombre y el trabajo*, de Arturo Serrano Plaja, o *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo[23].

6.- Conclusiones

Voy a tratar de resumir cuanto he expuesto en forma de nueve conclusiones:

1ª.- Antes de la guerra civil Gil-Albert fue un republicano frentepopulista que, sin militar en ningún partido político, se afirmó como enemigo radical del *candente horror* fascista, un "compañero de viaje" del Partido Comunista de España que, sin ser marxista, simpatizó abiertamente con la revolución soviética y con el socialismo.

2ª.- La *voz comprometida* de Gil-Albert se fundamentó en su sensibilidad social ante la injusticia capitalista y ante la realidad de la lucha de clases. Hijo de una familia burguesa acomodada y "señorito", el suyo fue un compromiso ético en defensa de las clases sociales explotadas (obreros y campesinos) y de los valores del humanismo socialista, un compromiso ético en el que influyó decisivamente el ejemplo de la actitud de *engagement* de André Gide.

---

[23] "Pudiera decirse que si existió una poesía "de" guerra, hubo otra –y a este apartado pertenece la de *Son nombres ignorados*– "en" la guerra. Aquí la guerra está fuera, es una circunstancia impuesta, y desde esta perspectiva nos habla el poeta. A veces clamando, a veces en trance de elegía. [...] *Son nombres ignorados* es un libro de gran merecimiento y tampoco ante él se puede decir la estupidez de que la guerra civil no produjo excelentes obras de poesía. Incluso grandes obras, como la ya citada *Capital de la gloria* y, claro está, la enorme, la arrebatadora de Vallejo: *España, aparta de mí este cáliz*, entre otras. Si un día hubiera que reunir –que sí habría que hacerlo– el poemario escogido nacido de la lucha, en él se encontraría *Son nombres ignorados*" (Corbalán 1980, 50).

3ª.- Tras el 18 de julio de 1936, Gil-Albert fue un poeta "leal" al gobierno republicano y a la causa popular antifascista que, durante los primeros meses de la guerra civil, asumió la función del poeta como juglar de guerra y su entusiasmo por la revolución soviética[24]. Los "Tres romances de Juan Marco", el "Romance del buque rojo" y el "Romance de los labradores y su ministro", así como las prosas "Por qué luchamos" y "El camarada fusil", constituyen una prueba contundente del "comunismo poético" de Juan Gil-Albert, un "comunismo poético" pasional y caliente que iría enfriándose progresivamente desde mediados de 1937.

4ª.- El juglar de guerra, en la línea de la tradición popular española, se sirvió del romance como forma de expresión y publicó así en 1937 sus *Siete romances de guerra*, poesía de agitación y propaganda al servicio de las necesidades de la causa popular republicana.

5ª.- En la primavera de 1937 y superada la fase "heroica y espontánea" de los primeros meses de la guerra civil, Gil-Albert se replanteó en su artículo "El poeta como juglar de guerra" su trayectoria poética y decidió dar por concluida esa etapa del Romancero popular, que en su caso podemos concretar entre julio de 1936 y marzo de 1937.

6ª.- Su *voz comprometida* intentó expresar ahora su voz más personal, la elegíaca, fiel a su propio mundo poético y a su autenticidad más singular. De ahí fueron surgiendo, publicados la mayoría en la revista *Hora de España*, los poemas que acabarían publicando en 1938 las ediciones de la propia revista con el título de *Son nombres ignorados.*

---

[24] Gil-Albert se refiere a "ese increíble reportaje de la *Juventud feliz* que el cine Actualidades pasa durante esta semana ante el asombro de nuestros ojos": "Por esta realidad nos batimos los españoles, casi por instinto; por esta realidad de salud, de fuerza, de belleza, que el noticiario ruso ha hecho desfilar por la pantalla de Actualidades. [...] Juventud feliz de Rusia: veros desfilar por vuestra plaza de Moscú, enarbolando espigas y rosas, es pedir el fusil para el frente, donde nuestra felicidad se conquista" (Gil-Albert 1936f, 8). Y en otro texto de ese mismo mes de octubre de 1936, Gil-Albert evocaba la expresión "camarada máuser" de Maiakovski y afirmaba que "para nosotros, [...] antimilitaristas y antibélicos, "el camarada máuser" de Maiakovski, aún en su pureza expresiva de compañero liberador, nos sonaba a lucha cruenta, a lucha en la que se ventila la sangre y es por lo que acaso, no conseguíamos hacerlo nuestro": "Hoy, jóvenes españoles, guerrilleros antifascistas, soldados del ejército popular, comprendemos profundamente la voz de Maiakovski, y abrazados a nuestra arma, podemos murmurar íntimamente compenetrados con el fin que nos guía en nuestra lucha: ¡camarada fusil!" (Gil-Albert 1936g, 3-4). No olvidemos, por último, que "Juan Gil-Albert, estimado camarada, recitó con adecuado énfasis su entonado "Romance del buque rojo" y su traducción del poema "Juventud", de Maiakovski", en el Homenaje de Valencia a Rusia y México, celebrado en el Teatro Principal de la ciudad el 8 de noviembre de 1936, según informa el periódico *Verdad* el 9 de noviembre de 1936 (en Aznar Soler 1986b, 147).

7ª.- En su artículo "En torno a la vocación (lo popular y lo social)", fechado en "Cataluña, 1938", Gil-Albert se manifiesta contrario a la imposición del realismo como dogma estético. Debe entenderse un desacuerdo crítico, tanto con el realismo socialista impuesto a los escritores soviéticos por el Partido Comunista de la Unión Soviética como en defensa de su independencia y de su libertad de creación[25].

8ª.- Esta distancia crítica del "compañero de viaje" respecto a la política comunista debió acrecentarse con la exclusión de André Gide del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en julio de 1937 (Aznar Soler 1987b, 228-238) y con la experiencia del fallido Premio Nacional de Literatura 1938 que, según la versión del propio Gil-Albert, le fue concedido inicialmente a su libro *Son nombres ignorados* y, al parecer, posteriormente retirado por razones exclusivamente sectarias[26]. Esa distancia crítica le interesó al poeta subrayarla con posterioridad en diversas ocasiones, como en 1981 al pie del poema "Radio Central Moscú", en el primer volumen de su *Obra poética completa,* y también en 1980 en la nota introductoria a *Mi voz comprometida.*

9ª.- Debemos conocer "completo" el corpus literario escrito y publicado durante los años de la guerra civil por Juan Gil-Albert, tanto sus libros poéticos como sus textos en prosa porque, a mi modo de ver, ese conocimiento "completo" de sus "manos sucias" no disminuye sino que, por el contrario, acrecienta el valor de su limpia trayectoria literaria y humana.

---

[25] Este texto me parece fundamental para entender el "desprendimiento" de *Son nombres ignorados* y la actitud estética independiente de Juan Gil-Albert tras el voluntario e inevitable "sometimiento" de sus realistas *Siete romances de guerra*: "Los esquemas que algunos quisieran imponernos, no nos sirven de nada, no ya como realización, sino, lo que es peor, ni siquiera como búsqueda, pues los caminos del espíritu son otros, y en todo caso esa rigidez de la estaca que se pretende hacernos pasar por la realidad, no es más que un madero insensible, mientras no la consuma la "llama de amor viva" de nuestro clásico. He ahí Balzac [...] No, sometimiento a los hechos, no; desprendimiento de los mismos, me parecía una fórmula más fecunda. Todo sometimiento entraña una tristeza, un rencor, una renunciación, y así, un largo cortejo de negaciones. El desprendimiento no significa por su parte pérdida de la realidad ni alejamiento de los hombres" (Gil-Albert 1939; reproducido en Aznar Soler 1987a, 67).

[26] La historia de la concesión del Premio Nacional de poesía 1938 para la zona republicana que me contó el propio escritor (Gil-Albert 1980, 60, nota 102) es, en síntesis, ésta: un jurado formado por Enrique Díez-Canedo, María Zambrano y Josep Renau, entre otros, falló inicialmente a favor de *Son nombres ignorados,* de Juan Gil-Albert. Pero la intervención posterior del subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que a la sazón era Wenceslao Roces, anuló dicho fallo y concedió el premio a Pedro Garfias, militante del Partido Comunista de España, al parecer por razones exclusivamente sectarias. Pues bien, ignoro en qué mes del año 1938 pudo fallarse el premio, pero presumiblemente debió de ser hacia mediados de año si

BIBLIOGRAFÍA

AZNAR SOLER, Manuel. "La poesía difícil de Juan Gil-Albert", en Juan Gil-Albert, *Mi voz comprometida (1936-1939)*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona, Laia, 1980, 7-85.

——"Nota autocrítica al "Romance valenciano del Cuartel de Caballería", de Juan Gil-Albert". *Batlía* 4 (primavera-estiu 1986a), 31-34.

——"L'Aliança d'Intel.lectuals per a Defensa de la Cultura de València i la creació de la Casa de la Cultura", en AAVV, *València, capital cultural de la República (1936-1937). Antologia de textos i documents*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986b, 99-318.

——"Catorce textos de Juan Gil-Albert publicados durante la guerra civil", *Canelobre* 9 (invierno-primavera 1987a), 51-68.

—— *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1987b.

—— *Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (París, 1935)*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1987c.

——"Juan Gil-Albert y Max Aub: insilio y exilio literario republicano", *Debats* 86 (otoño 2004), 18-34.

CARNERO, Guillermo. "Poesía incompleta de Juan Gil-Albert", *Quimera* 11 (septiembre 1981), 51-52.

CERNUDA, Luis. "Poetas en la España leal (1937)", *Hora de España* VIII (agosto 1937), 73-75.

CHACEL, Rosa. "Juan Gil-Albert cree en lo que ve", *Calle del Aire* 1(1977), 39-42.

CORBALÁN, Pablo. "El candente horror de Gil-Albert", *La Calle* 116 (10 de junio 1980), 50-51.

FURET, François. *El pasado de una ilusión. Ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX*, traducción de Mónica Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

---

pensamos que Arturo Serrano Plaja reseñó *Son nombres ignorados* en el número de la revista *Hora de España* correspondiente al mes de junio de 1938. Así, si recordamos que, al formar su nuevo gobierno, el presidente Negrín sustituyó a finales de marzo de ese mismo año 1938 al comunista Jesús Hernández por el anarquista Segundo Blanco como ministro de Instrucción Pública, cuanto menos habrá que poner en duda la responsabilidad directa del comunista Roces en esta historia.

GIL-ALBERT, Juan. "Palabras actuales a los poetas", *Nueva Cultura* 9 (diciembre 1935), 4-5.
——"Malraux, Cassou y Lenormand en España. Saludo de Nueva Cultura a los intelectuales franceses del Frente Popular", *Nueva Cultura* 3 (marzo 1936a), 6.
——"Ante el asesinato de García Lorca. Palabras de Gil-Albert, pronunciadas la noche del jueves 10 de agosto en la plaza de la Universidad", *Verdad* (13 de septiembre 1936b), 2.
——"El espectro marroquí". *Verdad* (22 de agosto 1936c), 2.
——"Fusilamiento de la familia patriarcal", *Verdad* (6 de septiembre 1936d), 3.
——"Valencia, tierra que alimenta a los héroes", *Nueva Cultura para los que luchan en el frente*, segunda hoja (septiembre 1936e).
——"Por qué luchamos", *Verdad* (24 de octubre 1936f), 8.
——"El camarada fusil", *Manual del miliciano*. Valencia, Ediciones Nueva Cultura, 1936g, 3-4.
——"En tierras aragonesas", *Hora de España*, II (febrero 1937a), 35-38.
——"El poeta como juglar de guerra", *Nueva Cultura* 1, segunda época (marzo 1937b), 8-9.
——"Espectáculos", *Hora de España* IV (abril 1937c), 55-57.
——"Cartas bajo un mismo techo" (Ramón Gaya y Juan Gil-Albert), *Hora de España* VI (junio 1937d), 23-32. La carta de Gil-Albert, en páginas 28-32, está fechada en "Valencia, mayo 1937".
——"Unas palabras y un poema de Juan Gil-Albert", *Frente Universitario* 8 (1 de junio 1937e), pág. s/n.
——"Ponencia colectiva" ante el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, *Hora de España* VIII (agosto 1937f), 83-95.
——"La Barraca", *Hora de España*, X (octubre 1937g), 76-77.
——"Octavio Paz", *Hora de España* XI (noviembre 1937h), 75-76.
——"En los mismos días de la Feria de Valencia", en AAVV, *Crónica General de la Guerra Civil*, recopilada por María Teresa León con la ayuda de J. Miñana. Madrid, Ediciones de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, I, 1937i, 73-74.
——"El Cuartel de Caballería", en AAVV, *Crónica General de la Guerra Civil, ob. cit.*, 1937j, 75-77.
——*Siete romances de guerra*, Valencia, Ediciones Nueva Cultura, 1937k.
——"La poesía. En la muerte de Federico García Lorca", *Hora de España* XV (marzo 1938a), 90-94.

——"*El hombre y el trabajo*, poemas de Arturo Serrano Plaja. Ediciones Hora de España, Barcelona, 1938". *Granada de las letras y de las armas* 1 (agosto 1938b), 8.
——*Son nombres ignorados*, Barcelona, Hora de España, 1938c.
——"En torno a la vocación (Lo popular y lo social)", *Taller* 3 (mayo 1939), 54-56 (texto fechado en "Cataluña, 1938").
——*Los días están contados*, Barcelona, Tusquets, 1974.
——*Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975.
——*Cantos rodados*, Barcelona, Ámbito, 1976.
——*Mi voz comprometida (1936-1939)*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Laia, 1980.
——*Obra poética completa*, València, Diputació Provincial de València, Institució Alfons el Magnànim, I, 1981.
——*Poesía completa*, edición de María Paz Moreno. Valencia, Pre-Textos/ Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004a.
——*Obra completa en prosa*, Valencia, Consell Valencià de Cultura-Institució Alfons el Magnànim, 3 volúmenes, 2004b.

LECHNER, Jan. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1968.

MORENO, María Paz. "Aproximación a la poesía de Juan Gil-Albert", prólogo a su edición de la *Poesía completa* de Juan Gil-Albert, Valencia, Pre-Textos/ Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004, 27-70.

PEÑA, Pedro de la. "Prólogo" a *Primera obra poética (1936-1938)* de Juan Gil-Albert, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1996, 13-61.

SERRANO PLAJA, Arturo. "Ediciones Nueva Cultura", *Hora de España* VI (junio 1937), 74-77.
——"*Son nombres ignorados*, de Juan Gil-Albert". *Hora de España* XVIII (junio 1938), 56-59.

LA OBRA POÉTICA DE JUAN GIL-ALBERT DURANTE EL EXILIO

Francisco CAUDET

> No siempre se vence con las armas; en ocasiones, son las plumas las que atestiguan que el espíritu está en pie, ya que no resulta tan fácil hacer caer, sobre él, la losa del olvido. (Caudet 1975, 477).

En marzo de 1939, a punto de terminar la guerra, se refugió Juan Gil-Albert, siguiendo la misma suerte que casi medio millón de republicanos, en el sur de Francia. Después de haber pasado unas semanas retenido en el campo de concentración de Saint-Cyprien, tuvo la fortuna de poder trasladarse, con otros escritores y artistas que se hallaban en ese y otros campos de concentración, a una finca que el escritor Jean Richard Bloch tenía cerca de Poitiers[1]. A mediados de junio, él y casi todo el grupo de compañeros reunidos por Bloch en su casa de Poitiers partieron a México en el *Sinaia*, barco que transportó a América la primera gran expedición de emigrantes republicanos.

La voz comprometida de Gil-Albert (Gil-Albert 1980), como la de la gran mayoría de escritores republicanos, se acalló en esos dramáticos momentos de derrota y humillación, y entró en un lapsus de profunda reflexión para, muy pronto, intentar dar con vías nuevas, necesariamente nuevas, de expresión[2]. Entonces,

---

[1] Jean Richard Bloch, autor francés que tuvo un papel muy destacado en la Asociación Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios, fue un activo defensor de la causa republicana durante y después de la guerra civil –como muestra el que sacara del infierno de los campos de concentración franceses a intelectuales republicanos y los acogiera en su finca–. En aquelles semanas de 1939 pasadas en Poitiers, el poeta Arturo Serrano Plaja, amigo de Gil-Albert, conoció a Claire, hija de Bloch, y al poco se casaron. Carlos Serrano, hispanista francés recientemente fallecido, era hijo de Arturo Serrano Plaja y de Claire Bloch.

[2] Alberti anunció este cambio -fue el primero en hacerlo- en "Nocturno" (Caudet 1975, 58).

como en los años de la guerra, se fue a la busca de una estética –no era, nunca lo es, fácil– que estuviera en correspondencia con la respuesta que cada escritor entendía debía dar a la desgarradora situación histórica que, tras el fiasco de 1939, les tocó arrostrar. Dado que la situación del desterrado no era la del combatiente y/o propagandista en la guerra que acababa de terminar, la respuesta estética a la recién iniciada experiencia del exilio –una experiencia, contra los primeros vaticinios, larga, interminable...– tenía que ser otra muy distinta. (Caudet 2005).

Dejando a un lado la primera etapa de Gil-Albert como escritor, etapa que desarrolló en los años previos a la revolución de Octubre de 1934, una revolución que, por ser símbolo de la fractura social y política que iba a estallar en el resto del país, y también por la manera como esa revolución fue reprimida, marcó la radicalización del compromiso político de muchos escritores españoles de la época (Cano Ballesta 1972; Caudet 1993), compromiso del que ya no hubo vuelta atrás cuando estalló la guerra civil.

Durante la guerra, Gil-Albert estuvo, como rezaba el subtítulo de la revista *Hora de España*, de la que él fue uno de los más destacados puntales, *al servicio de la causa popular* (Sánchez Barbudo 1937, 70-75.). El 30 de abril de 1973 me escribía Gil-Albert –nada en esta carta tiene perdida:

> *Hora de España* se puede decir que se fundó en mi casa, hoy derruida, de Colón, 33, con los cristales hechos trizas de resultas de un bombardeo, estando reunidos con el grupo de amigos que constituimos la redacción: Gaya, Altolaguirre, Dieste, Sánchez Barbudo y yo, Pepe Bergamín y José Moreno Villa, que le dio el nombre, es decir, el que elegimos entre los que se nos fueron ocurriendo: fue el primer acierto. No podría decir cómo conectamos con Propaganda, que nos hubiera gustado rehuir, pero se necesitaban fondos. En efecto, el titular del Ministerio era Carlos Esplá, alicantino como yo, a lo que se debió, sin duda, el deseo que demostró de ponerse en contacto conmigo. Nos aceptó la idea de la revista y, corriendo con todos los gastos, nos puso un administrador que nos fue de gran utilidad; las colaboraciones eran pagadas pero sueldo sólo tenía el secretario que fue Antonio Sánchez Barbudo; cuando tuvo que alistarse, por la llamada de su quinta, pasé a ocupar su puesto, coincidiendo con la marcha del Gobierno a Barcelona, donde se trasladó, también, la redacción. Que la idea de editarla hubiera partido de Dieste, no me extrañaría, sin poderlo asegurar. La forma y el estilo se lo dieron: Altolaguirre, con su gusto tipográfico, y Gaya, con sus incomparables viñetas que conservan hoy todo su frescor; como vivía con su mujer y su pequeña, nacida en aquellas jornadas poco propicias, conmigo, en casa de mis padres, yo se las veía garabatear en un santiamén, como los prestidigitadores se sacan un conejo blanco de un sombrero de copa, diez minutos antes de llevarlas a la imprenta. Nada más correcto que la actitud del Ministerio con nosotros; jamás se inmiscuyó en nada, ni directa ni torcidamente, dejándonos obrar a nuestro entender siendo así que, en realidad, no éramos más que un grupo de jóvenes en un mundo muy

removido dentro del que actuaban tensiones muy acusadas de ideología y partido; bien es verdad que, por lo que se ve hoy, a distancia, nos apuntamos un triunfo –tal vez el mayor del Ministerio–; recuerdo una visita que me hizo, en el despacho de Barcelona, don Enrique Díez-Canedo, que venía de Europa, en la que me dijo que *Hora de España* era la mejor propaganda que salía al exterior; de poco nos sirvió, pero ahí queda.

Más difícil resulta aclararle otros puntos referentes a nuestra actitud, a nuestros sentimientos, nuestras reacciones, la lucha misma, interior, entre lo que nos imponía nuestra fidelidad a la causa que defendíamos, la causa popular como la resumíamos espontánea y hábilmente, en la revista, y las inevitables decepciones que lleva siempre en sí el vivir con una tónica muy alta de ilusión.

Seguramente la postura de D. Antonio Machado, tradicional en él, no simplemente reactivo del momento que vivíamos, contaba para nosotros, pero en nuestra generación se había leído mucho a los extranjeros, en primer lugar a los franceses, y hombres como Romain Rolland y Barbusse, y escritores con gran dosis de preocupación social, pesaban en nuestro juicio, pero sobre todo creo yo, André Gide, por su extraordinario prestigio, hacia el que miraba, por aquellos años la juventud europea, tuvo que influir, de un modo muy especial, por representar de manera tan preeminente al intelectual, en nuestro enfoque del mundo en crisis, cuyas apocalípticas calamidades se nos venían encima. Habíamos asistido a la crisis de la Monarquía muy lastimera y a la llegada, con verdor primaveral, de la República; el fascismo italiano y, sobre todo, la irrupción demoníaca, por llamarla de algún modo, del nazismo alemán, explican, más allá de todos los posibles motivos, el que la Revolución rusa, vista aún sin discernimiento, en bloque, con todo su halo de país que había roto cadenas seculares y se proyectaba hacia el exterior como la portadora, en sus manos, de un nuevo, posible, paraíso terrenal, explican muchas páginas de *Hora de España*, así como iluminan la fuerza motriz, un tanto elemental, de nuestros deseos. Me atrevo a asegurar que mis compañeros de redacción, a los que uno el nombre de mi gran amigo Arturo Serrano Plaja, al que no veo desde Buenos Aires, se expresarían en líneas generales dentro de este esquema, con sus variantes. (Caudet 1975, 477-478).

Esos propósitos y ensueños de Gil-Albert y de quienes estuvieron, en *Hora de España* y/o en otras publicaciones, *al servicios de la causa popular*, llevaban impreso el signo colectivo, como lo llevaba la ponencia –presentada bajo el tótulo "Ponencia colectiva"– que un grupo de escritores y artistas, del que formaba parte Gil-Albert, presentó, en Valencia, en el Congreso de intelectuales antifascistas de 1937 (Caudet 1975, 352-367). Pero, desde el punto de vista artístico, ese signo colectivo, como se señaló en la "Ponencia colectiva", no debía implicar nunca sumisiones ni renuncias. No era fácil que esa doble premisa, en tiempos de guerra en los que el arte ha de tener una función de agitación y propaganda ideológica, fuera posible su realización. Pero importa destacar que esos extremos –libertad de

creación, de un lado; de otro, propaganda y agitación– se debatió sin trabas, o sin apenas trabas[3], aunque fuera en pequeños islotes –tal es el caso del círculo de la revista *Hora de España*–, en el plano teórico y se llevó, sin apenas interferencias de la censura oficial –es el caso nuevamente de *Hora de España*–, al plano de la praxis creativa.

Para no salirnos de Gil-Albert, él es un buen ejemplo de que se hizo, de que se pudo hacer una obra de agitación y propaganda, la de los romances de *Siete romances de guerra* (1937d), y de que también fue autor de otro tipo de poesía, la del libro *Son nombre ignorados* (1938), que era, en el fondo y en la forma, distinta. Distinta de los romances era la poesía de este último libro, pero estaba, de todos modos, animada por la misma finalidad de *servicio a la causa popular*.

La cuestión que se había planteado en la "Ponencia colectiva", a la que ya he aludido, era si el arte servía mejor a esa causa sometiéndose a dictados que son ajenos y/o contrarios –para decirlo en palabras de Ernst Fischer– a su naturaleza (Fischer 1968). Y habría que añadir, y así lo hizo Gil-Albert, a la naturaleza de los hechos y realidades de la causa a la que el arte se había puesto a servir.

En "En torno a la vocación (lo popular y lo social)", unas reflexiones que Gil-Albert había escrito en 1938 y fueron publicadas en México, en mayo de 1939, en la revista *Taller*, era Gil-Albert así de explícito:

> La cuestión en sí, dejando de lado otros puntos de partida posibles, y las múltiples derivaciones de los mismos, se refiere a la imposición para el escritor, para el poeta, para el artista en general, de un modo de arte, de una cierta manera de expresión, de una norma, de cuyo sometimiento o no dependerá el que la obra de arte no sólo resulte viva o muerta, actual o retrógrada, sino que también sea beneficiosa o nociva, dentro de un concepto puritano o pedagógico de la labor creadora, en auge hoy en ciertos sectores de opinión. (Gil-Allbert 1939 a, 54).

Poco más adelante añadía:

> Se nos dice en el mejor de los casos: un arte que exprese nuestro tiempo, un arte vivo, fuerte y actual, en el que nuestros contemporáneos se reconozcan, vivan recreados y permanezcan... ¿y quién podría oponérseles? Sólo que el tiempo, nuestro tiempo como cualquier otro, rebasa los hechos reales de nuestra vida diaria, y nadie sabe en medio de la tormenta feroz por que atraviesa nuestro pueblo, qué reacciones mentales, qué cambios de sentimiento y de apetencia, qué íntimas llamadas del espíritu, pueden estar configurando al hombre de hoy, y más aún, al de mañana. Los esquemas que algunos quisieran imponernos, no nos sirven

[3] Algunas de esas trabas las denunciaron veladamente Ramón Gaya y Juan Gil-Albert en "Cartas bajo un mismo techo" (Caudet 1975, 281-292).

> de nada, no ya como realización, sino, lo que es peor, ni siquiera como búsqueda, pues los caminos del espíritu son otros, y en todo caso esa rigidez de la estaca que se pretende hacernos pasar por la realidad, no es más que un madero insensible... (Gil-Albert 1939, 54-55).

No hay en este escrito ninguna certeza expresada en términos absolutos. El suyo era entonces –y también después, en el exilio– un pensamiento a su modo –el peculiar modo de alguien ni hegeliano ni marxista– dialéctico.

Unos meses después, en noviembre de 1939, aparecía en la misma revista, en *Taller*, dos notas escritas en Cataluña, también en 1938, que llevan al significativo título: "La forma de las horas". En una de esas notas, en la que se ocupaba de la retirada de las tropas hacia el frente de Cataluña, decía:

> Bajo nuestras cabeceras la imprenta de campana seguía su labor y hasta nosotros, rítmica como un pulso, llegaba amortiguado el golpe de pedal con que uno de nuestros camaradas parecía impulsar la noche. Con los ojos abiertos traté de incorporarme ante tal diversidad de rumores, inquieto por esa vivificadora presencia difundida de la cual se me revelaba casi tocándome, su agitación y su poder. Por entonces había yo leído estas palabras griegas que me turbaron muy especialmente: Todo está lleno de dioses. (Gil-Albert 1939b, 54-55).

La turbación que le produjo esta escena se explica porque había sido testigo de ese laborar en la imprenta con una entrega incondicional a los demás, aceptando en silencio que eran unas piececitas más de una gran maquinaria que necesitada de todo y de todos para el enorme proyecto de transformación de la realidad nacional; y porque obrar así, aceptando ser una parte, tan necesaria como cualquier otra de la totalidad, les hacía a ellos y a todos dioses...

Por otra parte, en ambos escritos, lo cual ha de tenerse asimismo muy presente, subyacía la pregunta de si para dar testimonio de que "todo estaba lleno de dioses" había que hacer un arte que expresara aquel tiempo con o sin sumisión a unas directrices de partido. Del partido que fuera.

Estas preguntas –que los vencedores no se hicieron porque estaban contra la naturaleza de su ideología, porque no estaban capacitados para hacérselas y porque, en el caso de habérsele pasado a alguno por la cabeza, no le hubieran permito hacérselas– quedaron en suspenso cuando terminó como terminó la guerra y cuando, de resultas de ello, quienes se hacían esas preguntas tuvieron que exilarse.

Bueno, quedaron en suspenso hasta cierto punto.

Que sólo fue hasta cierto punto lo prueba el que Gil-Albert ya en uno de los primeros poemas publicados en México replanteó esas preguntas que el final de la guerra había dejado temporalmente en suspenso. Lo hizo en la revista *Taller*, heredera –lo cual es muy sintomático– en su contenido y en su presentación

tipográfica de la revista *Hora de España* –además *Taller*, a pesar de que Octavio Paz lo negara años después, recibió ayudas del SERE, organismo creado por Gobierno republicano, que permitieron su publicación, interrumpida por falta de fondos, poco antes de la llegada de los exiliados a México–. El poema de Gil-Albert en cuestión, publicado en *Taller*, en diciembre de 1939 –Gil-Albert hacía entonces de secretario de esa revista, como durante la guerra lo hiciera de *Hora de España*–, llevaba el título "Los ídolos" (Gil-Albert 1939c, 37-40). Ese poema dejaba entrever con meridiana claridad que esos ídolos nada tenían ya que ver con los que atisbó faenando en Cataluña, en los meses finales de la guerra, sino con unos ídolos derrotados, caídos, hechos añicos... Este poema de finales de 1939 llevaba el significativo subtítulo: "Su destrucción". Y el poema trata, en efecto, de la destrucción de los ídolos, pero no de cualesquiera ídolos, sino de aquellos ídolos de Cataluña; o lo que es lo mismo: de aquellos sueños que fueron incendiados y convertidos en cenizas en 1939.

Además, este poema trata también del propio poeta Gil-Albert, que individualizaba en su caso una situación que compartía con los demás poetas y escritores que estuvieron durante tres años al servicio de la causa popular. Esa situación era muy simple y a la vez de una enorme complejidad y trascendencia: él ni ninguno de los poetas y escritores que compartieron con él la misma causa eran ya los mismos que habían sido porque otra era la situación histórica, otra era la realidad de todos ellos.

"Los días están contados", un extenso escrito autobiográifco de 1952 –por el que siempre he tenido una especial devoción–, ofrece Gil-Albert una crónica puntual de ese proceso que se inició al poco de cruzar, en 1939, los Pirineos.

En ese escrito de 1952 recordaba Gil-Albert su llegada a la casa de Jean Richard Bloch en Poitiers, llegada que había coincidido con el comienzo de la primavera, la estación por excelencia de la reapertura cíclica a la vida. O mejor habría que hablar, en aquellos momentos de muerte civil, de un nuevo renacer, de un nuevo volver a la vida. Como sea, a aquella tan singular y tan única primavera de 1939 dedicaba Gil-Albert años después, en 1952, estas palabras:

> Era en Poitiers. Habíamos salido del "campo de concentración" y transportados por ensalmo, como en los cuentos de hadas, de la más baja forma de la existencia a la cumbre del bienestar: de la vejación y la miseria al rosado declive de la primavera. Nuestra casa era gris con los postigos y hierros de los balcones en blanco; estaba situada en un valle –de un afluente del Loire quiero creer– y las leves colinas que teníamos enfrente –por la parte trasera, por la anterior eran huertos frutales y plantaciones de jacintos y luego ya los campos colindantes de las otras fincas, y serpenteando entre ellas, apacible, el camino de la ciudad, se coronaban de bosques de un acuarelado color de herrumbre y que pronto fueron

tomando por días, por momentos, en la incitante llegada primaveral, una densidad anhelosa; llovía de vez en cuando y luego, a poco, todo aquel rubor de la tierra, parecía más seguro de sí mismo y avanzaba en unas horas lo que durante meses subterráneos en el fragor del invierno. Olían fuertemente las yemas vegetales al desplegarse, con intensa morosidad, de sus capullos y entonces las hojas, como un poco asombradas de sí mismas, iniciaban su vida y el fresco sol equinoccial y la caldeada atmósfera nocturna parecían alentar, con su complicidad beneficiosa, toda aquella invasión gestante que se resumía ante nuestros ojos en tan graciosas formas. (Gil-Albert 1974, 128-129).

Más adelante continuaba recordando Gil-Albert:

> Acabábamos de perder tantas cosas. ¡Quién sabe si un mundo!: el que nos proponíamos realizar. Pertenecíamos aún a un organismo que sangraba y puede que entonces cada uno de nosotros éramos a manera de una herida sobre un cuerpo convulso. Y las heridas se engangrenan o se restañan; no hay más. En unos se restañaron y en otros... Pero ya como individuos, como individualidades, aisladamente, cada cual como partícula idónea de un destino que en un momento dado, de excepción, nos fue común. Porque la vida, como esta primavera que llegaba tan gentilmente a besar nuestros labios, provocando en nosotros un estremecimiento precursor de nuevas aventuras amorosas, renace incansablemente y el hombre, si no quiere esquematizarse en la sequedad de una forma fija, debe beber su dosis de renuevo en la fresca llama de ese conjunto vital. (Gil-Albert 1974, 129-130).

Gil-Albert empezaba entonces, todo parece indicar, a interrogarse cómo había que restañar las heridas que en él y en el colectivo republicano dejó el sueño roto, el sueño roto de "un destino –parafraseo a Gil-Albert– que en un momento dado, de excepción, les fue a todos ellos común". Pero, a la vez, se preguntaba Gil-Albert en Poitiers, así lo recuerda en ese escrito de 1952, si aquella primavera de 1939 cabía "esquematizarse en la sequedad de una forma fija", o debía él y todos, sin renunciar al sueño, a la razón última de la batalla, no de la lucha, perdida, "beber su dosis de renuevo en la fresca llama de ese conjunto vital." "De ese conjunto vital", sí, porque se trataba de un sueño compartido, de un sueño de todos, de toda una España, de la España que soñó el sueño republicano.

La dialéctica entre lo individual y lo colectivo, que en términos artísticos se traducía en la dialéctica entre un arte individual y un arte colectivo, un arte de signo normativo y utilitarista, era una cuestión en buena medida falsa. Porque como ya había señalado Gil-Albert en "En torno a la vocación (lo popular y lo social)": "¿Arte social? ¿pero qué verdadero arte no lo es?"

La cuestión, en cualquier caso, se planteaba en el exilio –quiero poner en ello especial énfasis–, desde otra perspectiva. Así era porque la cuestión se había desplazado a una nueva situación. Ya no se trataba en el exilio de

hacer arte social, porque no había propiamente Estado republicano ni sociedad republicana. Aquel Estado y aquella sociedad habían sido quebrados y se hallaban desperdigados, abandonados a su suerte. Pero los escritores y artistas de aquel Estado y de aquella sociedad, ya *de facto* inexistentes, debían, porque tenían/representaban una existencia *de jure*, continuar sintiendo, pensando y escribiendo como republicanos, como víctimas y testigos de la masacre, y al hacerlo como tales hacían un arte que si no era social, políticamente social, era expresión de la condición de exiliados, de cuanto suponía –y era mucho y muy diverso, tanto en el plano individual como en el colectivo, en el político como en el cultural...–esa nueva condición que todos los exiliados, los que eran escritores y artistas como los que no lo eran, compartían. Por ello, ese arte tenía, en una última instancia, una dimensión sociológica. Aunque solamente fuera porque era expresión de la condición sociológica de la condición –perdonéseme la redundancia– de la condición de exiliados que todos los republicanos tenía en común.

Hubo en el exilio quienes se autoproclamaron albaceas exclusivos del legado cultural nacional, y de él se apropiaron. Produce arrobo, más aún con el paso de los años, releer muchos versos de León Felipe, o incluso de Luis Cernuda, o también muchas páginas de la revista *España Peregrina*... El españolismo, el nacionalismo españolista, del que hicieron gala numerosos poetas y ensayistas exiliados da grima. Había en ese exclusivismo y en ese nacionalismo sobre el que se pasaba la pátina del republicanismo –al que dicho de paso flaco favor se le hacía–, un mecanismo de autodefensa que respondía a una instintiva necesidad –algo que, por cierto, caracteriza a todos los exilios– de preservar lo propio, pero las más de las veces se pasaba del encarecimiento de esas particularidades a declarar su supremacía.

José Pascual Buxó, en un excelente artículo titulado "Las alas de Ícaro", confirma, de manera mítico-alegórica, esta actitud que él, joven exiliado, observó en la generación de sus padres y en la suya:

> Ícaro transterrado, ostentó con orgullo su irrenunciable origen; evocó sin tregua su patria originaria; exaltó el pasado anterior a la desdicha y cuando la memoria faltaba, suplió los recuerdos imposibles con imágenes artificiosas; se desdobló para el elogio y para la injuria y llegó a pensar [...] que no todos los fantasmas merecían el nombre de Ícaro, sino sólo aquellos que podían honrarse con un linaje heroico. (Pascual Buxó 1995, 396).

Pero, con todo, ¿no era acaso esa actitud una respuesta psicológica a una situación traumática? ¿No estaba desgranando José Pascual Buxó, en esa inculpación que lanzaba, los rasgos más característicos del exilio, de todo exilio?

Desde un primer momento, Gil-Albert quiso –no fue el único caso– ser un exiliado distinto. Y lo consiguió, como intentaré demostrar, hasta donde pudo.

En Poitiers, en aquel "breve reposo francés" de la primavera de 1939, recordaba Gil-Albert en "Los días están contados",

> se me hizo la luz sobre tantas cosas... de este mundo; sobre tantas cosas humanas. Y pensé que toda lucha era inútil o, al menos, para mi sentir, banal, si el grano que se cosechaba al fin entre tanta paja, polvo, ruido, brega, tensión y cansancio, no resulta verdaderamente alimenticio... (Gil-Albert 1974, 131).

Y más adelante añadía estas otras reflexiones

> Tengo mi fuerza oculta, mi temple, mi inapreciable espada arcangélica; y en ocasiones, también, mi rotundo puño espiritual. Me tengo a mí mismo y a los demás; no a estos que me rodean aquí y que pretenden confundir con el mío su soplo vencido o, lo que es más descorazonador, tan virulento como el de los que, ahora, nos mandan; a los demás, a los desconocidos, a los lejanos, a los esparcidos como grano de oro a lo ancho de la tierra; a los solos, a los justos, a los hermosos, a los redimidos por sí mismos, a los que han de extraer de la trémula vaina de su carne la espada de fuego; a los que conoceré tan sólo de paso, en un cruce, en un azar feliz, como estrellas errantes, pero que yo sé que, al unísono, y particularmente a la vez, viven, parpadean y se extinguen; dejan su confidente luz graciosa en la estepa del mundo... (Gil-Albert 1974, 133-134).

México le corroboró todas estas intuiciones y premoniciones. Pero si en Francia giraban en torno al reencuentro con el anuncio primaveral de un volver a nacer a la vida, en México lo hicieron girando en torno a la alta planicie y recibiendo de ella

> la sensación angustiosa del límite, de que allí acaba la tierra del hombre y de que toda esa luminosidad helada, plateada, de altura, que resplandece en las cosas es ya el abismo, el más allá inhumano o sobrehumano; el no va más para nosotros. (Gil-Albert 1974, 136).

Y continuaba recordando/elucubrando el sentencioso Gil-Albert:

> Pensando en todo ello, mientras desfilaban resplandecientes las nubes luminosas, me dije: por todos los caminos se puede ir lejos; y el que se me presenta ahora, como más necesario es regresar, regresar al punto mismo de donde vine; para darme cuenta exacta, no tanto del camino recorrido como del que me falta por recorrer, sólo que hacia dentro y, como si dijéramos, sin moverme, bien compenetrado de mí mismo, que es la manera, parece, más eficaz, de recorrer distancias.(Gil-Albert 1974, 137-138)[4].

En "Los ídolos. Su destrucción", poema que publicado en la revista *Taller*, en diciembre de 1939, no ha recogido en libro hasta la publicación en 2004 de su *Poesía completa*, escribía:

---

[4] En "Desde el destierro. Cartas a mi hermana Laura sobre México y el amor" (Gil-Albert 1940, 28), decía: "El cielo cuajado de estrellas se transparentaba oscurísimo. ¿Estábamos en Andalucía?"

Pero hoy, cuando apenas
lo que es fuerte perdura,
y en tumultuosa decrepitud
vemos pasar los portentos de ayer
los íntimos coloquios
los galardones y nostalgias,
aleteando como aves rencorosas
que dejaran atrás
la tibieza de un aire
y el frescor de unas cimas,
¿cómo podrán los ídolos resistir
tras sus frágiles armaduras
el embate de la pasión?

Pasa y piérdete,
sin volver la cabeza como esas aves,
en el rumbo que te corresponde,
gris, como la naturaleza de tus alas.
(Gil-Albert 2004, 743).

¿Era consciente Gil-Albert de que había empezado a suplantar la leyenda de la revolución social por la leyenda de la revolución homoerótica? ¿Un ídolo cambiado por otro ídolo? En ese mismo poema continuaba escribiendo:

Yo no soy ya,
aquel entusiasmo que conociste
esperando la llegada del amor
bajo una pesada corona de fuego.

El cuerpo es el que ordena
la calma, el arrebato,
la quietud o la lucha
la noble dignidad,
él mismo el que responde.

Sus impulsos dormidos
son los sueños que escapan a la vida,
su esfuerzo es la morada de la tierra,
su placidez, la dulce dinastía de los dioses.

Cultivad su arrogancia,
ese firme soporte donde oculta
se trasmite una llama
sin la cual el planeta,
giraría apagado entre los astros
su confuso esplendor.
(Gil-Albert 2004, 744).

Y en "Imprecación a una divinidad hostil", poema publicado en marzo-abril de 1940 en la revista *Taller* y tampoco recogido hasta la publicación en 2004 de su *Poesía completa*, se distanciaba de la divinidad hostil, por inhumana, o no humana, y se instalaba en la aceptación de su existencia humana, en la expiación que suponía esa aceptación:

Déjame, déjame mientras la muerte
prepara sus caminos celestiales
o las sendas oscuras donde el cuerpo
no levanta ya nunca la cabeza.
Déjame sin el eco de esos goces
enajenado hundirme en la existencia
como un árbol sin nombre que se pierde
como una voluntad que se derrumba.

Cuando llegue hasta mí la que cantando
lúgubre me derrame por el suelo
has de bajar de esa insaciable cima
desde donde conduces las tormentas
al más humilde fuego anonadado
la compartir conmigo en el silencio
a eterna roedumbre de las mismas
horas que levantáramos unidos.

Porque la expiación es ese eterno
ser lo que fuimos ya sin esperanza.
(Gil-Albert 2004, 751).

Ese "ser lo que fuimos" no hace referencia a la nacionalidad, a la memoria del espacio perdido que tanto obsesionó a la gran mayoría de escritores exiliados republicanos, y que tanto terminaría obsesionando a Gil-Albert en los dos o tres

últimos años de haber regresado a España. No. Aquí ese "ser lo que fuimos" es una afirmación y una aceptación de su homosexualidad.

Una afirmación y una aceptación, que entiendo tiene mucho de liberación gozosa y a la vez esa liberación está ligada en muchos poemas de *Las ilusiones* y en otros poemas del exilio, a México, a esa orilla del olvido y de la plenitud homoerótica.

En muchos poemas de *La ilusiones* (Carnero 1998), la tierra, el tiempo, los cielos, las nubes, las aves, las flores... son parte de la naturaleza. De la naturaleza, sin más. De la naturaleza, sin más, que siendo por suerte solo eso, se convierte en compañera y cómplice del amor, de un amor que libera y enaltece, le ofrece la dádiva de un orgullo que por ser ese "ser lo que fuimos" le estaba previamente vedado.

Paraíso perdido entre sus brazos
que cual alas me nimban, id fluyendo,
deleites de los ojos, primaveras
de errante paso antiguo, latitudes
de lejanas nostalgias y columnas
dulcemente quebradas por el viento:
levantad la cabeza como flores
mientras lícito goce nos depara
el fatigado dueño de las cosas.
(Gil-Albert 2004, 202).

La naturaleza es convertida en muchos poemas de *La ilusiones* en símbolo de los ciclos de la vida, del continuo retorno de la pasión, de –en una palabra– la vida. Vida, que a pesar de cuanto en ella hay de terrible, de melancólico, de nostálgico, de angustioso, de caduco, de mortal... es, mientras dura, deseo y goce, vida... En "A un arcángel sombrío", con ese tono sentencioso de muchos de sus poemas, decía:

¡Venturoso el corazón que alberga
tu terrible placidez!
Aquellos sobre los que has descendido libremente
–como en nuestra melancólica tierra
solemos encontrarnos,
cual insospechado vestigio de tu existencia,
las encantadoras criaturas
sobre las cuales posamos nuestros ojos
con angustia mortal–

tendrán al fin aprisionado
en el frágil reducto de su cuerpo,
tu luz enternecedora,
el filo de tu espada que da vida,
y en torno a sus mudas frentes de placer
el aleteo negro de tu fruición
estará moviendo aquellas lacias cabelleras deseadas.
(Gil-Albert 2004, 208-209).

En "Los viñedos", en "La melancolía", en "Las granadas", en "La rosa", en "La lluvia" y en otros muchos poemas de *La ilusiones* no hay referencia alguna a España, o a la condición de exiliado de Gil-Albert. Poemas situados fuera del espacio y del tiempo, son disquisiciones sobre la ilusión y su inevitable contrapartida, la desilusión.

Y esas disquisiciones son resultado de la experiencia del exilio. En buena medida, la poesía de *Las ilusiones* es poesía de la experiencia. En "Los días están contados" escribía Gil-Albert "[L]as experiencias cuando son auténticas, cuando nos han instruido de una manera preciosa, a costa de precio, eso es –de sangre– imprimen carácter a nuestras determinaciones sucesivas." (Gil-Albert 1974, 138).

Pero, como sea, las experiencias que están presentes en muchos poemas de *Las ilusiones* no fueron las únicas experiencias. Ni la estética de orillar la siempre hiriente memoria del tiempo y el espacio perdidos fue siempre la estética dominante.

Se fue colando, aquí y allá –aunque no es menos cierto que de manera casi siempre recatada, hasta pudorosa–, la memoria del terruño y de la familia dejada atrás. En suma, hizo también presencia, aquí y allá, los más característicos *topoi* de la experiencia del exilio.

Así, en "Los naranjos" aparece esta cuña, en la que no todos identificarían que el poeta estuviera aludiendo a su tierra valenciana ni –si no fuera por el título– a las naranjas:

Estad seguros
de que en aquel país donde de niño
vi caminar al sol junto a mis pasos,
cual joven compañero, unos boscajes,
caídos en la flor de las montañas,
cobijan en sus densos manantiales
un pagano alimento.
(Gil-Albert 2004, 216).

En "Las lilas" las referencias a España son más directas y más explícitas. Gil-Albert comparaba las lilas que había estado divisando desde la casa donde Jean Richard Bloch le había dado cobijo al abandonar España, en marzo de 1939, con las lilas de España, estableciendo en esa comparación las diferencias de la fértil Francia –fértil de suelo y de cultura– con la árida España –árida de suelo y de cultura–:

Mi naturaleza de español las recordaba
allá en la tierra más áspera,
como flores de selección
reclinadas en los vasos maternos,
pálidas de intimidad y de lujo,
como en el ala de un sombrero antiguo,
dejando su declinante aroma
en el salón penumbroso.
[...]
Mis ojos no se cansaban de mirarlas,
allí extendidas y trepadoras,
con sus vaporosas túnicas malva,
balanceantes al eterno cansancio de la brisa.
(Gil-Albert 2004, 219).

Pero ni en este poema ni en el anterior, "Los naranjos", hablaba realmente de España, sino de las ilusiones y de los desengaños, o más precisamente de cómo toda ilusión acaba en el desengaño. "Las lilas" terminaba con estos versos:

La variedad de su balanceo
y su inagotable florecer,
me consolaba de su indiferencia,
y como no eran una sola criatura
a quien mirar sumiso,
sino un alma múltiple
encadenada al mismo misterio,
cada racimo de su despertar
era para mí un retoño de seguridades
y entre ellas viví engañado como tantas veces,
dedicando los latidos de mi corazón
a la hermosura de una sombra,
sombra muda que se interpone entre mi deseo
y la verdad que busco.
(Gil-Albert 2004, 230).

Esa interposición se debía –según interpreto yo la visión del mundo del Gil-Albert de *Las ilusiones*– a un asumido fatalismo que tiene mucho de romántico y hasta de decadentista, sin descartar que hubiera algo de pose, pero también porque la sociedad, cuando se veía cuestionada o amenazada, ponía bridas a la naturaleza. Gil-Albert se sentía, pues, exiliado por razones políticas y por ser homosexual. En "Los caballos", poema incluido en *El convaleciente*, segunda parte de *Las ilusiones*, denunciaba la torpeza de la sociedad que niega a ese otro que es el homosexual y ejerce sobre él los correctivos de la doma y le priva de libertad. "Los caballos" termina así:

> Los corceles
> dueños son de un encanto misterioso
> que nubla el alma y llévala consigo
> tras galopantes vértigos al fondo
> de la naturaleza¡ ¡Bellos seres
> del brío y la indolencia soberana!
> Cuando os veo pasar sobre tobillos
> de marfil, la energía es una gracia,
> me digo, y domar a los caballos
> la tentación del hombre a quien espanta
> esa gran libertad.
> (Gil-Albert 2004, 267).

En "Los días están contados" decía Gil-Albert:

> En todo rebelde, en su causa originaria, hay un moralista *afectado*; afectado por la falsedad y la suficiencia; por la suficiencia de la falsedad reinante. Todo rebelde digno de serlo añora –necesita– un orden; por no encontrarlo, por no poder considerar como orden la imagen engañosa y mezquina que se le presenta como sinónima de tal, helo aquí viviendo, tal vez en contra mismo de su profunda disposición ordenadora, en rebeldía. (Gil-Albert 1974, 146).

Por unas u otras veredas, no podía faltar el tema de España y que se ocupara de él sin reticencias, abiertamente. España era con Franco, y lo había sido antes también, el espacio por antonomasia de la "la falsedad y la suficiencia". En "Los días están contados" recordaba Gil-Albert:

> Cuando nosotros comenzamos a andar sobre la tierra de nuestros mayores, España parecía un cuerpo entumecido por la edad, arrellanado en su poltrona al borde del fuego, contemplando, entre anodina y rumorosa, lo precario de su combustible. No había ley: todo eran costumbres: rutina: restos de cosas pasadas que habían ido perdiendo en el trasiego su savia inicial: quedaban olores, resonancias, sentimentalismos, vaciedades, sombras. (Gil-Albert 1974, 139).

Pero creyeron muchos, entre ellos Gil-Albert, que a aquella España era posible –entramos nuevamente en la dialétcica ilusión/desegaño– convertirla en un espacio de tolerancia y de libertad, y también de justicia. Todo lo cual, más que una ideología definida, más que la adscripción a un credo político concreto, llevó a Gil-Albert a ponerse durante la guerra *al servicio de la causa popular*. Y ello explica, por otra parte, que el tema de España debía aparecer, como ocurrió, sin ambages, con toda su crudeza, en los poemas gil-albertianos del exilio. Y también, sobre todo en los dos años antes de volver a España, lo hizo con una fuerte tensión nostálgica.

El poema "El linaje de Edipo", incluido en *El convaleciente*, presenta a España en unas tonalidades que recuerden a algunos poemas de *Campos de Castilla* y al Cernuda más agrio. "El linaje de Edipo" empieza así:

Bajo la maldición de nuestro padre
los viejos fratricidas recorremos
la indiferente tierra pregonando
el maldito linaje que nos dio el ser.

Nada calma esta sangre en que se yergue
el espectro terrible del destino
lanzando por su boca el horroroso
fallo de amor: matarás a tu hermano.
(Gil-Albert 2004, 270).

Y termina así:

Los desterrados cantan la alborada
de su lejano amor y perseguidos
por el perro del odio se aniquilan
en ese mismo fuego que les prende.

El oráculo cumple su amenaza
terrible en esas venas familiares
del canto y la aflicción y entre las manos
de los jóvenes pone el rayo vivo

que destruye y a un tiempo vivifica,
mientras el negro vino que los une
espera en su pupila ver copiarse
una nueva matanza de sus hijos.
(Gil-Albert 2004, 271).

Abundan más los poemas con una fuerte tensión nostálgica. Un primero ejemplo lo ofrece el poema "A las hierbas de España", incluido en *El convaleciente*. De este poema me gustaría destacar la memoria nostálgica de España y sobre todo que el poeta se sienta sin un público receptor a las cuitas de esa memoria:

> mas ¡ay! ¿quien puede aquí, al oír mis cantos
> palpitar con un son desconocido?
> (Gil-Albert 2004, 284).

Francisco Ayala en "Para quién escribimos nosotros", publicado en México en 1949, había planteado, en la línea de lo expresado en estos dos versos, las dificultades que encontraban los autores exiliados para encontrar fuera de España un público afín, y en su personal balance de los años cuarenta, llegaba a la conclusión de que para los autores exiliados todo aquel decenio había sido "pura expectativa, un absurdo vivir entre paréntesis..." (Ayala 1949, 40).

En *El existir medita su corriente*, poemario que fue reuniendo entre 1945 y 1947, año del regreso de Gil-Albert a España, la nostalgia del terruño y el ámbito familiar y el reencuentro, vía imaginaria, con un espacio mítico, el Mediterráneo, que reemplaza al mito de la nación, la grande o la chica, los dos *topoi* por excelencia del exilio, son prácticamente los temas centrales de este nuevo libro que publicó en Madrid, en 1949.

En la nota previa a este libro, explicaba Gil-Albert:

> Los poemas de *El existir medita su corriente*, fueron escritos entre los años 45 al 47, a mi salida de Buenos Aires, remontando el Pacífico, en mi regreso a México... Es significativo que, en esa última producción mía, de América, el libro venga a resultar, a todas luces, un homenaje al Mediterráneo, expresión geográfica patente de mi vida emotiva y cultural, como indica el poema llamado con su nombre y que inicia la colección... (Gil-Albert 2004, 315).

Finalmente concluía esta nota con el siguiente comentario:

> *El existir medita su corriente* es, en gran parte, la continuidad de *Las ilusiones*, continuidad nacida del mismo brote, de la misma raíz; en ese sentido, podría decirse que mis ilusiones se desbordan en mi existir meditativo o, más propiamente, se repliegan, puesto que si ilusionar es desplegarse, meditar es recogerse. Y con ambas aptitudes, entonces sí, se cierra el todo; ese todo que yo resumiría al decir: Formo parte de un enigma inmenso, el de la existencia. (Gil-Albert 2004, 315).

Evitaba poner el énfasis en esta nota que el enigma de la existencia no se podía desligar su condición de partidario y ex servidor de la causa republicana, condición que le llevó al exiliado. Gil-Albert, aunque se llama "sombrío

desterrado" en la primera estrofa del primer poema del libro, apostilla que lo es "de esa zona", no de España. En "Los días están contados", escrito en 1952, dejaba bien en claro:

> No estoy en contra de lo que fui; no estoy, ni mucho menos, arrepentido, pero no puedo intentar una defensa de lo que no tiene ya conmigo relación ninguna. Ni siquiera puedo decir, por lo demás, que todo aquello haya dejado de interesarme; me sigue, y con más conocimiento de causa, interesando, pero estoy en otro lado, veo distinto, pienso diferente, quiero de nueva manera y voy en contraria dirección: soy, en fin, otro. (Gil-Albert 1974, 110).

A continuación, para despejar la menor sospecha que sus palabras pudieran levantar en quienes las mal interpretaran –temía con razón que pudiera ocurrir y, por cierto, ocurrió–, se aprestaba a puntualizar:

> No es que hubiera cambiado; no me había, ni siquiera, entibiado; pero era otro. La lucha tal como se planteaba entonces pertenece a mi otro yo; y he aquí que, ahora, soy alguien necesitado de nuevos incentivos. (Gil-Albert 2004, 110-111).

Pero, como sea, el verso de la segunda estrofa de "El Mediterráneo", en la que se describe como "sombrío desterrado de esa zona", bien podría entenderse –al fin y al cabo este libro se publicó en 1949 en España– como la añoranza que un emigrante cualquiera siente por una zona geográfica de la que estaba alejado. Recuerdo, para poner ese verso en el lugar que le corresponde y poder entender mejor lo que pretendía decir el poeta, las dos primeras estrofas de este poema:

Padre de dioses, hijo de clementes
fuerzas y gracias, mar de los cimientos,
ligeros pies de arcilla que sostienen
la flor impetuosa de los mundos:

uno de tus entrañas te saluda
con el eco de voz que le cediste,
sombrío desterrado de esa zona
donde la hermosa luz abrió los ojos.
(Gil-Albert 2004, 319).

Gil-Albert –no se entienda como una crítica o un reproche lo que voy a decir– había sacado el libro de poemas *El existir medita su corriente* de la historia y había iniciado, ya en ese libro que había terminado en 1949, el regreso a España. Un regreso, que le devolvió a su familia y al terruño valenciano, pero él se instaló, trascendiendo familia y terruño, en el mito, en el mito del Mediterráneo. Así fue

–entiendo yo– porque se sentía sobre todo parte de la cultura mediterránea y porque era, como antes de abandonar España. profundamente antinacionalista y a la vez profundamente valenciano y profundamente español.

Lo cual se explica, entre otras razones, por reacción contra la burguesía española, bajo cuya denominación –para decirlo en el lenguaje actual– incluía a todas las naciones y regiones del Estado. En "Los días están contados" rememoraba

> La burguesía sin "ideal" alguno que le correspondiera, estudio, humanismo, europeización, vivía hipnotizada por el prestigio secular de la aristocracia, y, a su vez, sintiendo con horror y disguto la convivencia con los que venían detrás: las clases populares. Esta inexistencia de la burguesía como clase social motivó, llegada su hora, el fracaso de la República. Sus hijos ocupaban ya, es cierto, todos los puestos de mando, pero la inercia de lo tradicional mantenía un estado de cosas no del todo incómodo, desde el punto de vista de una abulia heredada, pero que, despertados bruscamente del sueño, resultó ser mortal, mortal y delictivo, criminal, pues que de todo hubo: muerte y crímenes. Me atreveré a decirlo: lo que resulta a veces más digno para el hombre es la deserción: desertar de lo que se nos presenta como normal, como honroso, como honorable... (Gil-Albert 1974, 139).

El encuentro con Maragall, con unos versos de Maragall, iba a desahacerle –dice Gil-Albert en "Los días están contados"– "el nudo de aquella congoja" (Gil-Albert 1974, 149) y le abrió unos nuevos horizontes. Maragall, dice a continuación en "Los días están contados", fue en su ayuda,

> de manera tan afín a la que yo durante tanto tiempo apetecía, me habló, si no en castellano, en lengua española también, aunque distinta, y en esta modalidad más vieja de nuestra habla se me transparentó el porqué de lo que había crecido extraño en mis sentimientos, y vi entonces, por el contrario, cuán hondas eran también mis raíces y el porqué despertaban en mi ánimo consoladoras vibraciones algunas brisas extranjeras. Ahora lo escuchaba bien: era mi verdadera cultura: era la Provenza, era Italia, era el mar, el Mediterráneo sí, antiguo y fresco, tal vez demasiado colmado, y allá en su lejana orilla rosa, la Grecia inmortal. Bebí pues en aquellos manantiales con avidez y. por esta vez al menos, lícitamente, me decía, y encontraba yo aquí, en mi propia casa, en el seno de mi misma tierra madre, el entronque con lo ajeno que me seducía pero, digámoslo de una vez, marcado por una generosidad de alma, con una grandeza, con una bondad, que quién sabe si, aun dándose en la excepción de un caso regional, nos pudiera pertenecer por completo: esto es, acreditarse de profundamente español. (Gil-Albert 1974, 149).

En los años 1945 a 1947 se había reencontrado, estando en tierras americanas, con ese viejo mito y con el sueño –en esos años de exilio, una necesidad– de reacreditarse en aquellos términos "de profundamente español". Pero la vuelta a

España en 1947 fue la vuelta a otro exilio, al exilio interior. Entonces, lo primero que comprobó es lo poco que España había cambiado y, por contraste, lo mucho que él, que ya era más que nunca antes otro, había cambiado. Y se empezó a preguntar:

> ¿Por qué he cambiado tanto y España tan poco? Al entrar de nuevo en ella ¿no aspiramos en el acto un tufillo proverbial? Sí, es España. Pero. ¿Cómo? ¿Aquel remolino en el que estuvimos a punto de sucumbir, en el que tantos sucumbieron-no ha dado más que esto? Así parece. Y ojalá no sean más que apariencias. (Gil-Albert 1974, 138).

La memoria del ayer le devolvía a las razones del pasado, a la historia, a la historia de la que el mito no le podía, nunca le pudo, del todo sacar.

Pero ni la memoria del ayer, ni la historia ni el mito eran incompatibles. Ni lo fueron en adelante. Gil-Albert, por encima de todo un moralista, contempló la realidad a la que había regresado e intento comprenderla. Y comprenderse a sí mismo.

En "Los días están contados", de regreso al "lugar de sus entrañas", escribía:

> El aire flota en la comarca primorosamente mezclado; con un dejo de la languidez andaluza, con un poco de la pastosidad valenciana, y cerniéndosele por detrás, sobre la línea ligera de sus hombres, apurándose, la dilatada claridad de la estepa. Sorprende que porción tan mínima de terreno, acotada entre las tres poderosas fuerzas peninsulares, se la pueda señalar como algo diferente diciendo: eso es lo alicantino. Y así es: un aire delgado, unas formas precisas, una rotundidad frágil, y entre el mar y la tierra, el concurso de un olor incomparable a sol, a tierra viva, a vejez, bajo una comba azul eternamente dichosa. (Gil-Albert 1974, 165).

Memoria, historia, mito..., sí, todo ello complatible y hasta complementándose, pero, ¿no era en el mito donde mejor se sentía?

¿Acaso era así porque por encima de todo era un poeta?

Un poeta que le definía lo que para él definía al hombre: ser trinos, mensajes de unas horas... En el poema "A mi madre como Deméter", poema recogido en *El existir medita su corriente*, escribía:

> Trinos, madre nuestra,
> trinos somos, mensajes de unas horas,
> hay quien viene a cantar, quien a morirse
> en su primaveral flor, y es su canto,
> a tiempo en que la piedra entorna el hoyo
> por el que vaga luz desaparece
> como sacrificada, tan agudo
> en nuestro corazón, que todo duele,
> la luz, la vida, el sol y la belleza.
> (Gil-Albert 2004, 328).

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, Rafael. "Nocturno", *Hora de España* 22 (octubre 1938).

AYALA, Francisco. "Para quién escribimos nosotros", *Cuadernos Americanos* 43 (enero-febrero 1949), 38-59.

CANO BALLESTA, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución, 1930-1936*, Madrid, Gredos, 1972.

CAUDET, Francisco. *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.

—— *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra-Historia, 2005.

FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*, Barcelona, Laia, 1968.

GAYA Ramón y GIL-ALBERT, Juan. "Cartas bajo un mismo techo", *Hora de España* 6, (junio 1937).

GIL-ALBERT, Juan. *Mi voz comprometida (1936-1939)*, ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona, Laia, 1980.

—— "Desde el destierro. Cartas a mi hermana Laura sobre México y el amor", *Nuestra España* 8 (mayo 1940), 27-29.

—— "En torno a la vocación (lo popular y lo social)", *Taller* 3 (mayo 1939a), 54-56.

—— "La forma de las horas", *Taller* 6 (noviembre 1939b), 52.

—— "Los ídolos", *Taller* 7 (diciembre 1939c), 37-40.

—— *Siete romances de guerra*, Valencia, Nueva Cultura, 1937d.

—— *Los días están contados*, Barcelona, Tusquets, 1974.

—— *Las Ilusiones con los poemas de El convaleciente,* edición y estudio de Guillermo Carnero, Barcelona, Mondadori, 1998.

—— *Poesía completa*, ed. María Paz Moreno, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004.

Hora de España. Antología, ed. Francisco Caudet, Madrid, Ediciones Turner, 1975.

PASCUAL BUXÓ, José. "Las alas de Ícaro", en R. Corral, A. Souto Alabarce y J. Valender (eds.), *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, México, El Colegio de México/Fondo Eulalio Ferrer, 1995, 391-397.

"Ponencia colectiva". *Hora de España* 8 (agosto 1937).

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. "La adhesión de los intelectuales a la causa popular", *Hora de España* 7 (julio 1937).

LA POESÍA DE JUAN GIL-ALBERT DESDE SU REGRESO A ESPAÑA

Francisco Díaz de Castro

El retorno de Juan Gil-Albert a España, del exilio atlántico al exilio interior, dio lugar a una producción en prosa y verso extensa y multiforme iniciada por los sonetos de *Concertar es amor*, un libro que publicó la colección Adonais en los momentos en que abría sus ediciones a las otras lenguas peninsulares con su *Antología de poetas catalanes contemporáneos* (1952) y a una tímida muestra de la España peregrina (Teruel 2003, 59) con este libro de un recién regresado a las sombras del exilio interior y, en 1952, con *Presencia a oscuras*, de Ernestina de Champourcín.

Concertar es amor

Resulta curioso que los primeros poemas que el autor publica, en 1951, sean los sonetos de *Concertar es amor*, en un volver a empezar que recupera en simetría el uso del soneto de su libro primero, *Misteriosa presencia*, aunque ahora en la estela de *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente*. A diferencia del "acusado barroquismo gongorino" de estos –como calificó su estilo el propio autor–, los nuevos sonetos se presentan, igual que el retorno que testimonian, como una delicada recuperación personal de las raíces de un vivir y de una tradición lírica encarnados en la propia sensibilidad. El propio Gil-Albert sitúa al lector en esa perspectiva: "La Provenza es, para mí, un clima espiritual, una manera de sentir y pensar, de actuar, de vivir en suma", dice en un breve pórtico que es a la vez testimonio de su tanteo en pos del entronque en una escritura, diríamos, mediterránea como forma de afianzamiento de su ser escrito:

> De aquellos que, logrando entroncar con su legítima ascendencia, consiguen a su vez que su sangre se remoce con la brisa de lo que, eternamente joven,

reconocen y comprenden como móvil y estilo de su vivir, de aquellos, digo, será el reino de la tierra, que es tanto como decir el seguro aplomo de su corazón.

Desde las páginas del diario *ABC* recordaría Gerardo Diego la aparición de *Concertar es amor* con un título que ha hecho fortuna, "Sonetos como frutos" (Diego 1972) y con un breve perfil de su autor "en un ambiente de refinada belleza, con su chaleco rojo a lo Gautier, porcelanas, óleos, acuarelas, el piano, los amigos...".

Gerardo Diego puso algunos reparos a las formas de *Concertar es amor* como libro de sonetos, unos reparos que que no deben obviarse porque, aunque estos sonetos no estén a la altura de los que en aquellos años escribieran otros, como Blas de Otero o Vicente Gaos, tienen mucho que ver con la actitud particular de Gil-Albert ante la función de la métrica, para él siempre subsidiaria respecto del movimiento esencialmente discursivo de su decir poético. Decía Diego:

> Sus sonetos [...] nos suenan frágiles, huidizos, quebradizos, con frutas aún verdes, pero que albergan dentro el minador gusano que les impedirá la robusta salud perfecta [...] Juan Gil-Albert parece en este libro que se siente provenzalmente inmaturo y no le importa dejar su soneto abierto, declinante, dehiscente, levemente abollado, insurgente contra la ley de la exactitud. Lo mismo que los poetas españoles y americanos del modernismo, deja a sus sonetos que a veces se le bifurquen en rimas diferentes los cuartetos, o consiente falsas rimas o extravíos maliciosos, cuando iban más derechos a la meta. No siempre, porque de artífice después de todo tan diestro y delicado cabe siempre esperar la obra perfecta.

Sin duda, Gil-Albert consigue mejores logros cuando no se somete a la norma estricta de la estrofa –aquí la sintaxis desborda constantemente la métrica–; cuando su decir se desenvuelve más atento al fluir lento y matizado de su reflexión, aunque el objeto de los reparos, ciertos, de Gerardo Diego –una sílaba de más en un verso o el desnivel de una palabra– puede entenderse también como exponente de una voluntad expresiva que, en medio de la efervescencia sonetística de los años cuarenta, rinde homenaje a la tradición provenzal –aquel "otro *dolce stil nouvo*, con su sabor agraz de forma primaveral todavía incipiente y no fijada", dice Diego– sin dejar de buscar su propia diferencia personal, tanto en las relativas libertades métricas o de rima –que no son tantas– como en la cualidad sutil de su meditar, que Gerardo Diego destacaba como valor principal de *Concertar es amor*: el exquisito canto del renacer de la vida, la riqueza de matices, de luces, de cambiantes aromas.

Con su variedad de tonos y motivos, unifican *Concertar es amor* el tiempo fechado, de septiembre de 1949 a junio de 1950, el transcurso de las estaciones desde el otoño al renacer primaveral y a los primeros oros del verano, una espacialidad levantina trascendida hacia la ejemplaridad mítica del modelo griego

y, sobre todo, un meditar sensual sobre la existencia que anuncia la más desnuda reflexión filosófica de los libros posteriores.

Divididos en dos partes asimétricas, "Sonetos de septiembre" –diez textos fechados en septiembre de 1949– y "El año. Sonetos valentinos" –cincuenta y siete textos fechados entre noviembre de 1949 y junio de 1950–, los sonetos de *Concertar es amor* pueden leerse como un diario íntimo versificado (De la Peña 2004, 131), o también, globalmente, como las variaciones en torno al tema único de la reintegración fiel del protagonista en su mundo propio: naturaleza, vida, cultura.

Desde una elegía sin dolor y también como una sencilla y sensitiva alegoría autobiográfica, "Pequeño concierto" ahínca admirablemente la forma natural de la fusión con la armonía del mundo perdido y hallado de las propias raíces:

Ya el mal tiempo pasó y los pajarillos,
entre frescas monedas de oro puro
que tintinean dentro del oscuro
boscaje, se retozan...
...se oye el río
cual una voz amiga que quisieras
resucitar –¡la muerte suena en vano!–.
Me late el corazón, el mundo es mío[1].

Ya en los diez sonetos de la primera parte el poeta despliega las facetas y los tonos principales de su reintegración al mundo mediterráneo: el halo mítico de "La bruma" en el valle, que aparece velando a una diosa que teme ser raptada. El

[1] A propósito de este poema, y también del vivir en aquellos momentos la reintegración al medio natal, tan importante para Gil-Albert, dice el autor en "Concierto en mi menor", de *Memorabilia*: "Me encontraba yo ahora recibiendo lo que recibí, sólo que en un plano menos corruptible. Ya no estaba con el mundo, y con aquel, precisamente, en una relación parasitaria, sino simbiótica, de igual a igual [...] Los hechos graciosos de la vida escapan a todo intento posible de destrucción: se nace un día, supongamos que un primero de abril, en una casa concreta, de una ciudad determinada. Cuarenta años después, y regresado de unas lejanías fantásticas, en ese mismo paraje, sentado junto a un viejo laurel campesino, a la sombra de unos olmos, casi centenarios, aquel recién nacido, que tal vez estalló en llanto de extrañeza o de ilusión al sentirse incorporado a la vida, escribe en una fugaz mañana de septiembre: "Ya el mal tiempo pasó y los pajarillos..." (sigue el soneto) Y lo titula: "Pequeño concierto". Así, con medios tan frágiles, se sella el pacto de fidelidad. Una vinculación sobrevive a lo largo de un acopio de vicisitudes pasajeras. ¿Existe una esencialidad irrevocable, una radiante nota azul, que dé un sentido último, y un fin coherente, al paso de tanto rostro quimérico, de tanta apariencia infiel? ¿Existe, como se empeñaron en llamarle los griegos, el Ser?" (Gil-Albert 2004, 59-60).

zumbido de un abejorro. La naturaleza percibida como en un cuadro de Gozzoli, mientras el poeta fuma su tabaco inglés, en plenitud instantánea –"Y en el vaivén fugaz de vida y vida/ se entrelaza la mía enriquecida"–. La lectura recogida –Nietzsche, Maragall, Ronsard– mientras llueve sobre la naturaleza aldeana. El sentimiento de otoño que evoca a Chopin (Moreno 2000). La fascinante ondulación de una culebra, como terca y hermosa imagen del pecado. La conciencia, en fin, de sentirse heredero fugaz de un mundo en vilo, en uno de los poemas más explícitos del libro:

Como quien heredero se pasea
por una extraña finca que ahora es suya,
tal que no teme a nadie que lo excluya
de aquella propiedad, así parece

que hay días en el hombre en que se acrece
una seguridad vital a cuya
gracia es inseparable que le huya
toda sombra indecisa; un genio orea

dentro del pecho viñas y bondades
como colmada herencia, nubes, cosas,
que por los ojos pasan presurosas

a hacerse nuestras: sueños, realidades...
Todo lo que es la nada y se extravía
sube hasta el corazón y se confía.

Preside los sonetos valentinos de "El año" el dedicado "A Aussias March", cuya figura sirve de nexo con la tradición provenzal a que remite el conjunto y en el que, excepcionalmente en valenciano, dirige al "germà" y "amic" este canto de retorno a las fuentes de su ser:

Esta tonada
ets tu mateix, amic, qui me refresca

de llavi a llavi un glop de fam sagrada
i que em diu mentres bec ensomnie i cant
que tot s'en va i tot torna eixe és l'encant.

Y es que los primeros poemas escritos por Gil-Albert a su regreso a Valencia componen en su variedad un canto de amor que se abre desde el gozo básico de la contemplación personal del ámbito natal hacia una reflexión mucho más amplia

sobre la manera propia de proyectar en la escritura un estar en el mundo. Si, como señalaba Francisco Brines, "el ámbito geográfico valenciano conforma la visión gilalbertiana" (Brines 1977), *Concertar es amor* se instala ya desde el título en ese ámbito particular y describe esas "cúpulas, seres, torres y reflejos:/ donde se anudan cosas terrenales/ con esas celosías celestiales": es el "suelo amado" de los sonetos XLVIII, XLIX, L; el "edén provinciano de "El Parterre" (XXIII), limitado por "gigantescos magnolios y jazmines", en cuyo centro el rey "que nos señala el mar latino" amplía el ámbito de la pertenencia a un Mediterráneo mítico que es "nuestro arcano/ del que extrajimos raza y alegría" (XXIV). Pero las señas particulares de la naturaleza trascienden a menudo a una visión mítica, emblematizada por los objetos, el despliegue floral (II, XXI) o las naranjas, vistas como los "misteriosos dones naturales" que encierran en sí las cuatro estaciones de la naturaleza (XV). Igualmente, en el diálogo nocturno con el río Turia (XLIII) este se siente literariamente vinculado al Ródano y ambos remiten, para el poeta, al Escamandro.

Dando fe del culturalismo entrañado de Gil-Albert, asoman por entre las imágenes del mundo real que exalta el poeta los estímulos del mundo griego, como homenaje y como identificación: así, en el soneto XX, "Sobre la muerte de Anacreonte", o en el anterior, "Achileo vendando a Patroclo", donde se funden, a partir de la imagen representada en una copa de alfarería, el recuerdo de la *Ilíada* y el siempre punzante estímulo del amor entre hombres, del amor lejano en el tiempo y en el espacio, evocado o sugerido por una presencia joven (XXV, XXVII, XXVIII, XXXVII).

Así, entre la cronología y el territorio intemporal del mito, se desarrolla una temporalidad dialéctica entre temas constantemente entrelazados: el transcurso del invierno hacia la primavera nueva (VII), la pujanza permanente de la vida, que es tanto constatación como firme esperanza –"Dejemos que el invierno/ muja su tiranía opaca y triste;/ la vida es más que él y le resiste" (XI)– y, más allá, la percepción pagana de la Pasión de Cristo (XXX, XL), "un joven dios" que ha muerto "como todos los años" para fertilizar la naturaleza: "Este muerto/ ¡qué antiguo y qué feliz! Lo que promete/ no son sombras, tal vez, pues canta el aire/ una sutil canción apasionada/ en cuyo son me sumo; no somete/ la vida, la despliega por el aire/ dejándola más pura y más delgada".

El poeta se sume espiritualmente en la corriente vital de la naturaleza primaveral, pero la constancia primera es la sensorialidad física. De la misma manera que al observar el entorno recuperado vuelven recuerdos de infancia (LIII), la conciencia del envejecer es la que dicta en estos poemas tanto el gozo del estar como la conciencia de vigía que, en los sonetos XVII o LV constata las alternativas del tedio, la alegría o el dolor de todos los demás seres. Además,

la exigencia de una expresión artística en la que salvar "todo este vaivén que aprisionado/ hoy late en mi ciudad" en una permanencia que es, aquí la escritura del soneto: "De todo este vaivén que aprisionado/ hoy late en mi ciudad, ¿quién me rescata?:/ "La permanencia". ¿Y quién es quien la ata?;/ una forma intangible, mi soneto". (XXXVII). Igualmente, la responsabilidad asumida de la enseñanza al joven, recordando la identificación posterior con el centauro Quirón (XII) y también y ante todo la reflexión sobre la muerte tan característica de Gil-Albert y más presente en cada nuevo libro.

Dos sonetos en particular abordan el tema de la muerte como alimento misterioso de la corriente de la vida: en el X el poeta desliza esta intuición como una certidumbre oscura:

> Cuando alguien muere, ¿brotan más espinas
> o más rosas?, no sé; pero es lo cierto
> que algo se intensifica en el concierto
> del existir [...]
> Es cual si hablara
> algo que ya no está, cual si se unieran
> oráculo y abismo. ¡Oh extraña cosa
> que nos transfunde vida misteriosa![2]

Más íntimo, el soneto XXIX recupera con mayor dramatismo la experiencia física de la muerte del padre – "El pulso de mi padre, su esperanza,/ tengo en mi mano a punto de extinguirse"– y, nuevamente, la intuición de una corriente vital interminable y subterránea, trasmitida aquí por las voces infantiles que irrumpen en la escena, desemboca en una pregunta que es afirmación.

> El pulso de mi padre, su esperanza,
> tengo en mi mano a punto de extinguirse,
> a punto de cesar o de evadirse
> a una región más honda... Leve lanza

---

[2] Gil-Albert se refiere a este soneto en *Memorabilia* recordando una de tantas dramáticas circunstancias del exilio: "Con Concha [Méndez] viví en México la experiencia siguiente: creíamos que el exilio era un paréntesis, una sala de espera. Pero, de pronto, un afín nuestro; Mariano Orgaz, arquitecto y pintor, enfermó y murió. Una madrugada, sonó mi teléfono y Concha, que acababa de ser avisada desde la clínica, recabó mi ayuda diciéndome: "¿Estás dispuesto a lo peor?". Se refería, por la ausencia de familiares, a la necesidad de asumir el papel de adecentar, para la ceremonia, el despojo de nuestro amigo. Sí, estaba dispuesto, como se está, para todo, en circunstancias de excepción. Su inhumación, la primera en nuestras huestes, a la que asistíamos y que abría un surco, y, tan feraz, había de inspirarme, tras largos años de distancia, uno de los sonetos de *Concertar es amor*". (Gil Albert 2004, 148-149).

su apenas perceptible balbuceo,
cual si entre este latir y su morirse
no mediara ya nada, apenas irse.
¡Tan solo!, aunque lo toco y aún lo veo.

En esto vocecillas infantiles
óyense desgranar: sus nietos llegan
cual si una clara fuente en los pretiles

se abriera del ocaso... Estar naciendo
¿es similar latido a estar muriendo?
Y uno y otro se funden y me anegan.

Esta percepción del vivir como corriente resulta muy indicativa del tono moral desde el que Gil-Albert introduce el tema de la muerte en este libro de afirmación vital y de reintegración en una naturaleza propia que remite a la vez al mundo mítico de la cultura griega. Porque entre tantas bellas imágenes y tan delicada palabra como sustenta el esteticismo de este nutrido repertorio de sonetos aflora un sentido ético que se formula como un esfuerzo de elevación, que coincide con la conclusión del soneto XXXIII, uno de los pocos que abre en el libro el otro espacio de la reflexión intimista sobre la condición humana:

¿Se quiere ser el mismo, siempre el mismo,
u otro acaso? Tal vez. ¿Lo que queremos
es ahondar esta esencia que tenemos
como un oscuro pozo o apartarnos

de sí y en otra cosa transformarnos
menos ensimismada? Nos mecemos
en ambas latitudes: descendemos
con horror al misterio de sí mismo

para rasgar más tarde los espacios
con pasión desbordada... Tronco y alas
somos de un mismo ser indescifrable

que se espanta y recrea, en parte lacios,
en parte arrebatados, somos malas
copias de lo gracioso y lo inmutable.

No puede pasarnos desapercibida la clara afirmación del poeta en el soneto VIII, aún en los comienzos del libro. La aparente sencillez de la escena, la espera

del retorno primaveral de las aves, desemboca la conciencia de en un deber sencillo pero elocuente: "Sueños y alegría/ debo alentar en mí, debo nutrirlos/ en mi pecho despierto y caluroso/ corazón dar en prenda de mi juego...". A lo largo del libro se han ido sucediendo las constataciones de una integración acorde con la naturaleza: "una armonía/ nos invade las fibras lentamente/ hasta tocar los centros en que vivo/ nuestro ser sólo late y se extasía" (XXXV), para concluir ahora asumiendo el camino hacia el acabamiento acorde con el avance de la estación estival, que apaga los verdes de la primavera: "Sí, yo también dorando estoy al fuego/ las verdes esperanzas, me desnudo/ de hojas y flores y hallo mi destino/ en este obedecer al que me entrego/ con absorto esplendor y aprieto el nudo/ que me liga a la tierra y a su sino" (LVI).

Variaciones sobre un tema inextinguible y *Migajas del pan nuestro*

Dos reducidos conjuntos establecen en la escritura de Juan Gil-Albert la transición a los poemas de *Carmina manu tremente ducere: Variaciones sobre un tema inextinguible*, escrito en 1952 pero publicado muy tardíamente en 1981, como colofón de la trayectoria, y *Migajas del pan nuestro*, de 1954 pero publicado en 1963 como segunda parte de *A los presocráticos*, y a ellos voy a referirme a continuación brevemente.

Variaciones sobre un tema inextinguible, con su sencillo testimonio de serenidad, es una pequeña obra maestra, un poema inspirado y bellísimo que Gil-Albert decidió dar a la imprenta en 1981, "extraído de mis papeles, bosques donde se van acumulando nuestras palpitaciones dentro de los años", como declara en la nota introductoria a la edición. Ciertamente, a la vista de las decenas de poemas inéditos y de los no publicados en libro que rescata María Paz Moreno para la reciente edición de la poesía completa (Moreno 2004), a Gil-Albert parece haberle importado menos la calidad, en su mayoría a la misma altura de los publicados, que la oportunidad de su inserción en el interior de un conjunto: "mi decisión supone un rescate", dice el poeta en el prólogo a estas *Variaciones*.

Dedicadas en el momento de su publicación a Clara y Robert Schumann, dos criaturas románticas, la luminosidad y la ligereza musical de estas diez variaciones constituyen un homenaje íntimo a la tierra natal, un diálogo del hijo con su madre que busca la lucidez –"cuando el hombre sueña se trastornan/ sus sentimientos"– para poder expresar el sentimiento hondo de pertenencia a una totalidad, planetaria, si, pero ante todo mediterránea, porque "La Tierra y eso es todo;/ o casi todo". También lo perceptible, descrito en su elementalidad con sencillas imágenes sensoriales, y algo más, misterioso, verdadero motivo del poema, que es el vivir esa tierra, "ese misterio inaccesible/ de verdor y de tierra", motivo del afán y de este canto depurado: "Y esa es mi tierra, casa, templo,

amores:/ esa es la tierra dulce del sudor/ y esa la verde sombra del descanso.

La riqueza acumulada del vivir tiene que ser desposesión, desnudamiento de ambiciones y de afanes –"Ser hombre es pasear como si ocioso/ fuera mendigo el ser"– para permitir al individuo otra forma de acrecimiento al integrarse en el ritmo de la tierra:

> No sé, pero la sombra de los años
> hace hermoso el otoño
> y todo lo que pasa por el hombre
> lo va como llenando de esos jugos
> que van azucarando, poco a poco,
> su pasión inicial.

Ese hombre afincado en su elemento telúrico es, para Gil-Albert, el protagonista intuido –"Uno no sabe nunca", dice– de la aventura humana; un ser, como define en la variación central del poema, que no es ángel, ni tampoco animal tan sólo, más aún que persona: es el individuo capaz "de hacer en el silencio/ obra de salvación,/ obra de creación/. Capaz de estar tan solo y alegrarse/ de haber nacido". Y, cómo no, capaz de asumir la vida como amor, entendido como proyección de un yo sobre la vida: "Y no dejar que nada se repose/ en la paz de la muerte". En el desarrollo de estas variaciones sobre el vivir afincado en las raíces, Gil-Albert deja también constancia serena de la condición caduca de la vida, que lo va alejando irremisiblemente del goce de su posesión, pero salva, y estos son los versos que dedica a los Schumann, los frutos luminosos de su estar, si fue fecundo, de su hacer, "tendido/ hacia todo imposible", de ese lujo verdadero de crear, el valor ético en última instancia de estas reflexiones:

> Vivir no es existir oscuramente;
> en el hombre vivir es un despliegue
> de sus fuerzas oscuras:
> vivir es alumbrar, tú bien lo sabes.
> En el hombre alumbrar es más ligero
> y como más lujoso y desprendido;
> porque el hombre fecunda
> y el que fecunda es libre:
> deja en algún florón de la existencia
> su grato peso.

Cercanos al tono y a los motivos de *Variaciones sobre un tema inextinguible*, los dieciocho poemas de *Migajas del pan nuestro*, fechados en 1954 –antes de la ruina económica de la familia del poeta– y publicados con *A los presocráticos*,

son "restos del festín" dice el poeta, poemas sencillos de la naturaleza, idílicos, canciones que avanzan la depuración expresiva de *La Meta-física*, pero que mantienen la levedad y la sencillez luminosa de los anteriores, en tono menor. Un renovado elogio de la tierra, en "Moderna canción de trilla". Un diálogo de hombre solo y árbol viejo en "Olivo y yo", elegidos al tiempo por un pajarillo para elevar su canto. La nota erótica de un tropiezo con un muchacho, en "Encuentro con un ángel". El ocio paradisíaco a solas en la naturaleza en "La siesta", o en la ciudad, en "Domingo". La conciencia de posesión, que no de propiedad, en "El patrimonio". Una nota sarcástica en "Las gentes" o, entre tantos otros motivos similares, la nada entristecida visión del propio envejecer, hecho casi mítico pastor, en "Los alegres rebaños":

Pero la vida es más, cabras gentiles,
la vida es más.
Es ir acostumbrándose sereno
a lo que pasa.
Ver cómo el tiempo corre y nos señala
con sus huellas profundas.
Sentir que nuestros ojos se nos hunden
entre un telo de ave
para que desde dentro, desde lo hondo,
nuestra sabiduría
resulte más extraña,
venida de más lejos.
Es tener que velar.
Es llevar un cayado.
Es ir petrificándonos pacientes
como el pastor.

Entre *Concertar es amor* y *Carmina manu tremente ducere*, estos dos conjuntos prolongan el homenaje al espacio propio y, con él, a la naturaleza elemental del primero. Con ello elevan a testimonio universal la indagación particular del poeta sobre su esencia mediterránea, desarrollada directamente en "El etnos", uno de los poemas más directos de las *Migajas del pan nuestro*. Por otra parte, dan un paso más hacia la reflexión filosófica sobre la existencia a la que se abre la escritura inmediatamente posterior, pero todavía desde un lirismo armonioso de canto elementalizado: "Vivir es ser" dice su último verso.

Carmina manu trementi ducere

Los poemas de *Carmina manu trementi ducere*, publicados primero en 1961, en *La caña gris* significan, como señala Guillermo Carnero (1993), el inicio de la orientación filosófica de dimensión ética característica de la última etapa de la escritura de Gil-Albert. Una orientación que está latente en su poesía del exilio y que, tanto en *Las ilusiones con los poemas del convaleciente* como en *El existir medita su corriente* se manifiesta en diversos poemas con el mayor grado de conflicto interior entre mundo y existencia, entre la defensa de un hedonismo ético y la constancia del "valer" que exige una respuesta a las indignidades de la sociedad contemporánea. En los sonetos de *Concertar es amor* Gil-Albert había evitado la mención de estas porque se trataba de un libro de reintegración y de homenaje a los orígenes geográficos, pero en algunas prosas y en los poemas inmediatamente posteriores vuelve a expresarse desde la dialéctica entre ambas tensiones retomando la perspectiva de textos como el "Canto a la felicidad" que cierra *El convaleciente*, al que pertenecen estos versos:

¿Será verdad que el mundo está rodando
en sus inexorables fuerzas ciegas?
¿Que hay lastimeros ayes, que hay matanzas
en los oscuros días de los hombres?
¿Por qué yo pues me siento redimido
y esta alegre tensión de mis entrañas
hace ascender dichosa hasta mis labios
una dorada espuma? Viejos monstruos,
destructoras legiones de infortunio,
espíritus aciagos que pretenden
sellar al hombre dulce como bestia
sometido a la paz de su rebaño,
doblad ante mi júbilo indefenso
vuestra horrenda cerviz, llorad al menos
vuestra insana potencia revelada,
cuando no habéis podido aniquilarme,
y cual nocturno beso del rocío
hace brillar la tierra entre cendales
de tenebrosos sueños, un ser puede
con sólo abrir sus labios encantados,
hacer brotar de sí la dicha ajena.

En un conjunto misceláneo como *Carmina manu trementi ducere* esta dialéctica vuelve a plantearse como producto de una reflexión más densa y también

más conflictiva y arriesgada en sus resultados. La enunciación interrogativa creciente es un vehículo que el poeta utiliza provechosamente para una meditación existencial que trasciende en última instancia a un territorio "meta-físico", en el sentido en que Gil-Albert utiliza el término, es decir, a una especie de mística materialista que, aunque busque el sentido general sólo puede desenvolverse en primera persona y que, por ello, queda siempre en los umbrales de la certidumbre confirmada.

La serie de tres poemas que abre el conjunto, "En la muerte de V.", introduce la reflexión sobre el morir de un ser querido como primera cuestión frente a la que el poeta se obliga a tomar posiciones, lejos de todo patetismo, de todo sentimentalismo. Al fin y al cabo, la conciencia acendrada de la muerte reafirma el canto vitalista. Lo que se plantea como elegía fúnebre se conjuga desde el primer poema con la afirmación vitalista de base, con lo que se actualiza el planteamiento de los dos sonetos de *Concertar es amor* sobre la muerte antes comentados (X y XXIX). Desde los primeros versos de "El desasimiento", primer poema de la elegía, Gil-Albert equilibra la expresión del dolor sobre un vivir que es valor absoluto y misteriosamente trascendente: "Ya la mano no toca nuestra mano,/ ya aquel calor irradia en otro sitio/ su dulce fuego". La disposición estoica apela, más allá de la tristeza, a la busca explícita –"¿Qué diré?", razón estética también, por lo tanto– de una forma nada simple de reafirmación vitalista:

Esta misma congoja que me oprime,
este duelo que cuelga de los muros
como un jirón de aquello que me hablaba
semejante a mí mismo,
esto es también vivir,
esto es la vida llena de ese soplo
que acaba de expirar
y ronda mi cabeza sacudida
por extraños desvelos.
¿Qué diré? ¡Es más la vida todavía!
Algo ha pasado al flujo de mis venas,
algo que reconozco y que ya existe
dentro de mí.

Desde el sentimiento voluntarista de integración en el yo de ese aliento ajeno, que vuelve a decirse en el poema "Integración" con una reafirmación vital –"¡Vida!¡Vida!"– de esa "ráfaga postrera que se fija en nosotros", la elegía se cierra con un romántico "Nocturno" que desemboca en un lamento abierto frente al "rostro de la nocturna esfera" y que remite a la expresión de un desasimiento

dolorido, de una duda radical sobre el proyecto afirmativo básico que instala en el conjunto del libro algunos de los claroscuros determinantes de su designio global: "en esa duda/ no sé dónde poner mis ilusiones/ y a quien brindar la dicha de sentirme,/ tibio de vida en medio de los mundos, / hijo fiel del ardor y la pereza.

Sobre el "triunfo de esperanzas/ con los soles despiertos" la imaginación nocturna domina el final de la elegía y deja abierto el conjunto a la varia reflexión sobre el existir que lo compone: "¡Oh noche, oh fragua/ de los altos desvelos, solitaria/ cripta donde reposan sus racimos/ hombres y estrellas!". El movimiento interior, la tensión no resuelta, o resuelta sólo como confirmación del conflicto interior del individuo en vilo entre el sentido de totalidad de lo real y la conciencia íntima dominan el conjunto de este libro y mucho de la escritura posterior, y responden a la sencilla presentación que Gil-Albert sitúa a la cabeza de los poemas, en torno al sentido de su obra,

> un sentido que oscila entre lo estético y lo moral. O, más bien, tratando de identificarse: estético en un sentido educativo, moral en un sentido vital; ambos condicionados por la vida, pero no sometidos a la acción petrificadora de ningún pragmatismo.

En esa tensión ética y estéticamente irresoluble pero fructífera se mueve el conjunto más nutrido y, al tiempo, más contrastado de este libro, compuesto por los poemas agrupados en la sección "Varios": "La impotencia", "Oda", "Hípica", "El paso permanente", "Tríptico" y "La vida es sueño" multiplican en su diversa expresión las alternativas de conciencia y sentimiento en pugna. Así, en el poema "La impotencia", en el movimiento interior que analiza sin más conclusiones que la "impotente majestad" que el ser humano puede alcanzar como todo resultado de su aventura intelectual, el poeta refleja el desconcierto ante la muerte entendida como ley de la existencia, y la intuición, gracias a la intensidad de la belleza del mundo natural –morosamente evocada– de que "algo se juega aquí más venturoso/ que el celestial mensaje, venturoso/ por lo que tiene en cambio de aflictivo y de fugaz". En el fondo de esa constatación, un hallazgo ético-estético que alimenta la escritura:

> Es como si notara que algo tengo
> que decir y no acierto lo que es.
> Una expresión de algo que me aqueja
> pero que en cierto modo me mantiene
> lleno de fe o de fuego.
> Se nota que el vivir es cosa viva
> y acaso incomparable.

A la plenitud contemplativa de muchos poemas anteriores sucede en estos, con un menor despliegue de las imágenes sensoriales, la inquietud existencial, la añoranza de un deber ser, en "Oda"; la lección libertaria a un joven español, en el curioso poema "Hípica"; las didácticas inversiones y especulaciones en torno la realidad (española) y el deseo, sobre la consagración del presente –"Recorrer los andamios de la tierra/ cual si esto fuera nuestro para siempre–, en el bello poema "La vida es sueño"; la segura afirmación de la valía del vivir, pese a todas sus incógnitas, a la ruindad y al miedo, en "El paso permanente", un poema-canción de expresión muy depurada por momentos, que adelanta el estilo característico de "La Meta-física". En fin, el "Triptico" formado por "Bíblica,", "Apetencia" y "Panorama", tres poemas incluidos también como apéndice al texto, en prosa "delatora", *Drama patrio*[3] en torno a la realidad española con que el poeta se encuentra a su retorno a España, que vienen a ser la otra cara, la oscura, de los sonetos de *Concertar es amor* (el clamor frente al cántico, podríamos decir a la vista de lo cercana que está la forma expresiva a los poemas de la segunda serie de Jorge Guillén).

Son los poemas más duros de Gil-Albert después de la guerra civil y abordan desde la denuncia otra faceta del intento de explicación del vivir humano que impulsa la escritura de estos momentos. El poeta deja dramáticamente abiertas las interrogantes ante el contraste entre la seguridad de la propia elección vital y la degradación colectiva: "El asco de la gente que me rodea/ pervierte mi virtud", dice en el arranque de "Bíblica", y se suceden, en tiempo fechado a manera de crónica –"veintisiete de mayo/ del año del Señor cincuenta y ocho"–, con una densidad inusitada en este poeta, las imágenes plásticas de la corrupción, la falsedad y la bajeza colectivas, la burla y la sátira de la ambición y el lucro frente a la exigencia esencial de una pureza espiritual:

> Es inútil que apele a los jazmines,
> que robando un clavel ponga en un vaso

[3] Dice Gil-Albert en la nota introductoria a estos poemas: "Este tríptico resulta ser el mejor exponente, en el tiempo que fue concebido, no tanto de mi pensamiento como de lo que yo llamaría mi estado, traducible, en su complejidad, al lenguaje poético, más bien espontáneo, aunque un tanto, en algunos puntos, para mí mismo, críptico, de lo que me pasaba y que conserva, por tanto, si se quiere, su oscuridad, pero que considero muy significativa, muy reveladora, de la ocasión en que cristalizó. Creo que completa bien, a otro nivel, subterráneo en este caso –el demonio interior dostoievskiano–, el panorama enteramente lógico y lo más despersonalizado que me fue posible ofrecer de la prosa delatora del que llamo *Drama patrio*. Por eso he querido unirlos como muestra, repito, externa e íntima, o, con lenguaje menos modesto, dialéctica y óntica de lo que vi, sentí, soporté y se me alambicó, en el tiempo, no por alejado menos real y sufrido, de mi reincorporación a España". (Gil-Albert 2004, 260)

su intensidad. Lo invade todo el fruto
de sus hedores. Hablan y consuman
lo más hediondo.
No es posible ya aislar lo que me queda
de aquel jirón azul.

Sobre el degradado panorama urbano –"La gran ciudad es selva y sólo selva"– el último poema despliega un severo discurso moral en torno a los comportamientos colectivos y sólo al final se reafirma lo que es un ideal de vida expresado ahora no como la complacida constancia de otros momentos anteriores y futuros de su obra, sino tan sólo como aspiración, como el programa renovado de una ética íntima:

Quiero creer, creer en lo que quiero
creer, en la amistad, el privilegio
de esta ambición humana de ser hombre.
Creer en esta luz de mi conciencia
que nunca deja, nunca, de alumbrarme
como una yesca viva, como un dardo
que acaban de arrojar cada mañana
desde alguna azotea silenciosa.
Quiero creer que el hombre está repleto
de un proyecto divino y misterioso,
de un proyecto que nunca estará escrito
en ninguna pared, creer que existe
la razón de vivir humanamente
sin que nadie nos mande, sin que nadie
levante más la voz, creer que es cierto
que cada cual es dueño de sí mismo
como unidad umbrosa y pensativa.
Creer en mí.

Los quince poemas de la sección "Homenajes" avanzan lo que tomará cuerpo y sentido unitario en *Homenajes e impromptus*, es decir, el sondeo en sí mismo que Juan Gil-Albert realiza mediante los estímulos o las incitaciones externas de un autor, de un instante preciso, de un espacio concreto. Testimonios de gratitud todos ellos, la unidad que revisten en su conjunto remite a la renovada construcción de un clima moral y estético, que contrasta con el penoso análisis elaborado en los poemas anteriores.

Asomado a un balcón, en "La tarde", el poeta medita sobre la consistencia de un saber que sólo proporcionan los años acumulados, un saber que ayuda a existir

al desnudo, "como un cuerpo, paradisíacamente" y que resulta, paradójicamente, despojamiento y "retorno fiel a la ignorancia". El "Himno incompleto", con el estímulo pindárico, expresa la exigencia de elevación hacia la luz frente a la evidencia de la sombra interior, pues "el hombre no comprende/ sino lo que le cuentan desde fuera/ sus enemigos". "El baño" integra en sus tres versos de homenaje a Omar Kayam la continuidad del estímulo erótico, igual que en los "Idilios" de homenaje a Teócrito se expresa la ausencia del amor; mientras que en "La vagancia", a Baudelaire, y en "Omnímodo", homenaje a Goethe y su Fausto, el poeta enfrenta la conciencia lúcida de la vida como fugacidad, "tregua pavorosa" desde el saber "que sólo vive lo fugaz/ y que como la nube pasajera/ que abunda en trigo rubio así su sombra/ es portadora dulce del secreto/ que nunca, como un dios, se exterioriza".

A su admirado Juan Maragall dedica Gil-Albert el hermoso homenaje de "El azul", ese color "intenso e infinito/ que corona la vida"; a San Juan de la Cruz los tres breves poemas con que vuelve a decirse la canción de la sed inagotable de vivir, en "Moneda"; a "Ronsard" la metáfora revivida del vivir cotidiano como rosa; a Rosalía de Castro la melancólica meditación simbolista sobre la lluvia, música gris, "cadencia/ triste como es el alma pensativa/ de quien la escucha"; a Virgilio y Dante, "pareja irremediable", en "Las edades", esa otra pareja irremediable de Naturaleza y Santidad en el camino de la vida. De Leopardi, en fin, es el lamento gozoso del pajarillo nocturno en la ventana el que pone la delicada música de una esperanza sobre la tristeza insondable del vivir. El poema último de la serie, "Alicante", deja paso a los seis poemas de "La fidelidad", la sección siguiente, en un canto a la geografía natal ante la visión de un carretero cantando por el camino. A partir de una intensa descripción sensorial de la naturaleza idílica –el blanco, el azul, el siena, el rumor del mar, la canción, el tableteo del carro, el polvo como seda, el olor fuerte a mar, a monte, a tomillos irritados, el sol torrencial del mediodía–, la visión del carretero atrae, sencillamente, el mito, la intemporalidad: "Y el hombre aquel, erguido como Atreida,/ que consumió su casa y ahora es siervo,/ iba pespunteando el campo grande/ con su aguja de oro".

Cierra Gil-Albert lo contrastados claroscuros de este libro en el otro territorio afirmativo y luminoso al que desemboca por la puerta del mito, un referente necesario en el entramado vida-cultura que organiza la poesía del autor. Explicitando la perspectiva ya adoptada en *Concertar es amor*, la declaración que acompaña al título de "La fidelidad", última serie de poemas, precisa la poética del espacio natal: "A lo largo del vivir, mi tierra alicantina y el solar griego se me han identificado herméticamente, como si de ambos cuerpos gemelos se exhalara la respiración de una misma alma.

Gran ejemplo del grecismo de Juan Gil-Albert, inmejorable muestra de la percepción del espacio propio como paisaje de cultura, los seis textos que componen "La fidelidad" desarrollan naturalmente la identificación con el mundo griego que avanza el poema "Alicante". No hay ningún exotismo –y así lo subraya el poeta– en la imaginación griega de lo que los sentidos perciben al cruzarse con un ciego que hace pensar en Edipo, o con un muchacho ligero que remite a Aquiles. Y el entusiasmo de la incitación culturalista lleva a la explicación en los mismos versos: "Porque ellos mismos nada extrañarían/ de esta sal, de estos ojos soleados/ bajo la ceja oscura, de este aceite/ que brilla como el oro más profundo/ de la raza dormida".

De lo uno a lo otro, el protagonista de esta aventura imaginativa va fundiendo en los versos de los seis textos ambas realidades, pues tanto reconoce el mito en lo vivido, como lo que es palpable y cierto en lo leído: "Si Homero dice vino, sé que es vino [...] Si Sapho me menciona las palomas/ del carro de Afrodita, reconozco/ pasar su blando vuelo". Y todo desemboca, como por sorpresa, vuelto sobre la intimidad del pensamiento en primera persona, en un deseo íntimo, en una conclusión en alto que resulta luminoso deseo de una tumba

en la alta sierra
cubriéndome, cual techo, el cielo azul.
Y allá abajo en la arena, refrescante,
el rumoroso mar. Unos olivos
en torno de mi piedra sin que impidan
al sol dejar sus besos sobre el nombre
de quien lo amó. Después, a ser posible,
que un festón de violetas muy oscuras
abracen, cual guardianes, esa sombra
de un mortal ya dichoso.

A los presocráticos

El breve conjunto *A los presocráticos* (1963) se presenta, en la dedicatoria a Juan Luis Panero y en la nota preliminar, como un arrebato, como un estallido imprevisto en medio del verano: "Presocráticos, es decir, antes del raciocinio y la moral". El propio Gil-Albert precisa también que lo que le cautivó desde siempre en estos filósofos era lo que había "de físico" en su pensamiento:

> Esta especie de descargas eléctricas, a cuya luz se vislumbran las profundidades de unos hombres gigantes, me obligaban a retener el aliento y a meditar. De una manera inmediata, diría yo, material; no sintiéndome todo espíritu, sino todo hombre, cosa viva, patente misterio. Comprendí en seguida que el clima que se

> respira en aquellas alturas no era asequible a todos, daba vértigo; y aceptarlo comporta expuesta temeridad. Es un mundo que niega la nada y del que, por tanto, no hay escapatoria posible. Todo es existencia. Pero, y esto es el otro aspecto de lo que constituye su supervivencia estremecedora: sin causa y sin fin.

Son unas líneas muy significativas porque en ellas no sólo está explícita la perspectiva del autor en torno al impulso creador de los poemas, sino también una forma coincidente de enfocar la escritura y el sentido de otro libro posterior, *La Meta-física*, cuyas bases intelectuales coinciden esencialmente con lo escrito en este prólogo.

En los siete poemas que componen esta serie, Gil-Albert no trata de glosar la teoría de cada uno, sino más bien de desarrollar sus propios pensamientos sobre la realidad al hilo de la emoción personal y de la incitación que cada uno de estos filósofos le suscita, pero además, y esto me parece destacable, lo realiza dentro de una argumentación orgánica, que va desde "Lo físico", dedicado curiosamente a Pitágoras, hasta "Lo póstumo", homenaje a Demócrito, en una línea que recorre la concepción del amor como energía, la integración elemental en la música del mundo, en la felicidad de un saber que es más que la sabiduría intelectual, la esencia humana que es fuego primitivo sobre la tierra, la duda del no ser, la tensión entre las fuerzas contrapuestas del amor y del odio, la energía que es en sí la materia en continuo movimiento, el habla como realización suprema del hombre en su fugacidad, en comunicación con los demás, el enigma, en fin, de un más allá, que no acongoja, sino que impulsa más al poeta a repetirse y a decir a los otros su propia norma: "Vivamos plenos/ esto que se nos da sin esperanza".

"Todo hombre, cosa viva, patente misterio" dice el poeta en el prólogo: en la complejidad que componen estos conceptos Gil-Albert ha fundido, en lo que llama, de acuerdo con Francisco Brines, "sincretismo filosófico", unos estímulos no intelectualmente sistemáticos que le permiten avanzar oscuramente en la formulación de su poética y de su ética personales. De lo físico a su energía, estos poemas se abren a una indagación sobre la esencia del mundo atravesado por la vida. Hay en cada uno un desplazamiento desde lo que es constancia material hacia un significado espiritual que trata de trascenderla en los versos con su melodía en busca de la otra armonía, de ese "algo que se nos revela/ como latiendo", como dice en el homenaje a Pitágoras.

El poeta sabe que no hay respuestas posibles a sus interrogantes, por eso necesita asentar su razonamiento en una poesía de la realidad que posibilite la elevación hacia los misterios que asedia sin esperanza desde el asentimiento. En *Breviarium vitae* afirma Gil-Albert: "Para mí la poesía es una forma de felicidad, la más alta y la más inagotable; una forma de expresar, o apresar, lo enigmático" (Gil-Albert 1999, 302). Esa misma felicidad que anima en "Lo insólito", dedicado

a Jenófanes, al envidiable personaje que se proclama feliz sin que nadie pueda desentrañar el origen de esa plenitud, tan sólo contemplarla como metáfora de la armonía de lo que es:

No es fruto de enseñanza
lo que sabe. Es el fruto de la vida.
Un saber más que es
que lo que lo es.
Que no se puede apenas referirlo
si no es con el mirar, con el callar,
con el estar bañado en su agua pura,
sumido en transparencia.
Se diría que flota de sus hombros,
como invisible manto mensajero,
la música del mundo.

Por otra parte, como señala Pedro de la Peña en el análisis de estos textos (De la Peña 2004, 141), "el hombre le importa mucho más [...] En ninguno de ellos se encuentra ausente el hombre. Por el contrario, son profundamente humanos y hasta personales, si partimos de que sus ideas estelares se apoyan en dos columnas básicas de la intimidad: el amor y el alma". El indiscutible enfoque humanista de la reflexión sobre los presocráticos se despliega en todos los poemas a partir, no ya de las aventuras del intelecto, de la pregunta lógica, sino de la percepción elemental de los sentidos que son los que permiten un conocer que el poeta irá tratando de trascender poéticamente. Baste como ejemplo el juego de pregunta racional y respuesta sensorial en el inicio de "La tierra", dedicado a Parménides:

Frente al mar rumoroso me pregunto:
¿soy el ser terrenal?
Esto que en mí latiendo se revela,
esta porción del mundo,
la dulce y limitada intransigencia,
este cuerpo dichoso,
¿es el punto más claro de la vida?
Todo lo que mis ojos me transmiten,
mis manos me conturban,
mi olfato me reclama,
¡qué proceloso está, qué vario existe!
Y sin embargo opera en mis sentidos
un feliz resultado: la armonía.

A partir de esa constancia de la armonía, desarrollada diversamente como acorde sinfónico o como tensión entre opuestos, la otra constancia de la desaparición individual desde la que arranca "Lo póstumo", el último poema, Gil-Albert confirma como punto de llegada el salto desde la desolación última a incitación a la plenitud –"Vivamos plenos/ esto que se nos da sin esperanza./ Vivamos atenidos al murmullo de esta carne mortal"– que, sin embargo, no impide la queja ante la soledad esencial –sola está el alma en su proceso de vida y muerte"– ni tampoco impide la tristeza en la afirmación de un valor precario pero decisivo en nuestra fugacidad, ese justamente que perdemos:

¿cómo olvidar que en el paraje
terrenal donde el hombre se hace hombre,
bajo las arboledas, frente al viento
del mar azul, dejamos para siempre,
sin remisión, con ropas, techo, oficio,
lo que es más dulce, acaso, que la vida:
La humana convivencia?

Homenajes e impromptus

Aunque publicado en 1976, *Homenajes e impromptus* precede a *La Meta-Física* en su composición y en la publicación de la mayor parte de sus textos. Dicha edición recoge los homenajes incluidos al final de *Carmina manu trementi ducere*, los incluidos en el libro misceláneo *La trama inextricable* y ocho impromptus, de los que cuatro aparecieron en *Fuentes de la constancia*. Se trata, por lo tanto, de un conjunto de poemas publicados años antes de su aparición bajo este título unitario, y pertenecen al momento creativo de los primeros años sesenta.

Una extensa explicación de Juan Gil-Albert al frente de los homenajes remite la primera idea de su composición a la sugerencia de Manuel Altolaguirre, en los años de la guerra civil. La idea fue madurando secretamente en la conciencia de Gil-Albert hasta que afloró en una creación continua, fruto de los meses de un verano, de julio a septiembre de 1964 (De la Peña 2004, 156). En palabras de su autor, "son el resultado de una vida *sui generis*: la mía propia", y suceden, dice más adelante, de un modo inevitable,

> en una región geográfica y cultural precisa: en la zona mediterránea. No he podido rescatarme de ella. Hasta este extremo: un árbol no es para mí un árbol si no se trata de un olivo, de un algarrobo, de una higuera [...] Así como la islita de Salamina sigue teniendo para mí, actualmente, más importancia que Australia, y Siracusa como ciudad, una dosis de evocación infinitamente superior a Nueva York. Lo cual me acredita como un provinciano impenitente.

El conjunto ofrece en su diversidad una densa reflexión unitaria que ahonda en círculos en el mundo íntimo en el que Gil-Albert ha centrado en estos años su escritura poética. "Variaciones sobre un mismo tema" llama el poeta a este libro que es, con *Las ilusiones*, una de sus cimas poéticas y que, por otra parte, se escribe en una época en que poetas españoles de distintas generaciones abren sus creaciones a un culturalismo de signo diverso: desde *Desolación de la Quimera* (1962), de Luis Cernuda, y *Homenaje (*1967), de Jorge Guillén, por poner sólo dos ejemplos generacionales, hasta la brillante, diversa y provocativa irrupción de varios de los poetas *novísimos* –Guillermo Carnero, Pere Gimferrer, Antonio Carvajal, Jaime Siles, etc.–, pasando por el grupo *Cántico* de Córdoba. Refiriéndose a estos textos de Gil-Albert tanto como al sentido profundo de su propio *Homenaje*, Jorge Guillén, en su nota a *La trama inextricable* (Guillén 1968) sintetizaba con admirable exactitud el sentido de este volumen y de los poemas en él incluidos:

> Tan rico de sustancia como de forma, este volumen viene a ser un "breviarium vitae". Poesías, memorias, ensayos, anotaciones, componen un libro que, a tan diversos niveles, expresa una visión unitaria. El horizonte es, sin cesar, amplísimo: la vida con su inmediato encanto y su drama entre paisaje y cultura. Bien arraigado en su Levante nativo, el autor afronta "la anchura de la creación", que él desea en toda su variedad. De ahí, el elogio de la tolerancia, de la "convivencia inteligente", de la ecuanimidad: "yo pienso, yo equilibro". Exaltando esas virtudes el humanista defiende al hombre por oposición a "lo monolítico". En los homenajes a figuras ilustres resuena también la nota lírica, que va de lo delicioso a lo grave, de Franz Lehar a Gandhi, de Catulo a Einstein. Así se consigue "atrapar la condición humana en su núcleo contradictorio para, por medio de ese zarpazo inesperado, conjurarla". De ese modo, la "pasión y muerte de X", nos hace sentir la angustia de nuestro destino con admirable vivacidad patética. El estilo evita, ágil, muy ágil, "la pantalla" artificiosa. Ser, "no claro como el agua, ser agua clara"), es el propósito de Juan Gil-Albert, poeta de rara calidad.

En efecto, los homenajes componen un conjunto armónico a cuya unidad contribuye la continuidad del tono reflexivo, un discurso de desarrollos imaginativos controlados, más efectivos cuanto menos frecuentes, y de ritmo mantenido por el fluir continuado del endecasílabo blanco, con la sola excepción –con motivo– del soneto "Laura", que es a la vez un homenaje a Petrarca y a la estrofa misma. Juan Gil-Albert trata de esclarecer la realidad profunda de su vivir mediante un razonamiento fulgurante que se abre a una reflexión sobre la condición humana, gracias a la implicación, modélica casi siempre, de tantos nombres y de tantas creaciones de distinto signo.

El conjunto viene a constituir lo que llamaba Jaime Gil de Biedma "una abreviatura universal de su experiencia"(Gil de Biedma 1974) y, como tal, sus poemas con nombre particular son menos un diálogo con el escritor, artista o científico concreto que una reflexión intimista en el presente de su edad en torno al propio recorrido vital, de la misma forma que los homenajes colectivos a los árabes ("Las revelaciones"), a Játiva ("Mi nostalgia") o a España ("Carne y sueño") expresan el sentimiento de integración en lo colectivo que sitúa al poeta en su realidad histórica. Por su parte, otros como el "Homenaje a los Monstruos ("La ambición") o el "Homenaje al dios Pan" ("Canicular") tienden el puente entre su historia y el mundo intemporal –por ello vivo– de los mitos clásicos.

De lo uno a lo otro, de la autobiografía a la historia humana, de la realidad al mito, Gil-Albert ahonda insistentemente en el ámbito imaginario y en los temas constantes de su obra. La base la constituye una intensa sensualidad elegíaca –y este matiz me parece permanente en el libro– cuyos fundamentos étnicos se exploran desde lo elementalmente sensorial en "Las revelaciones" (Los Árabes) y desde el desvelamiento intelectual de una dependencia de lo real que es instintiva, como descubre en "El frenesí", a Shopenhauer, una fulgurante imagen:

Nada se me oculta
del frenesí, conozco el paño viejo
de este amarillear empedernido
que todo lo trastorna con su aliento
de sol y languidez de larga siesta
bajo un árbol clemente [...]
Porque saber no impide que me lance
una vez más en busca de mi suerte,
de mi desgracia, en medio de ese pecho
que se agita perenne y victorioso,
de ese pecho mayor de la existencia
y que como un amante, día a día,
consúmeme, latido tras latido,
año tras año, instante tras instante,
para su solo afán.

Y es la realidad de la naturaleza la que Gil-Albert canta una y otra vez en su variedad y desde todos los estados de conciencia, desde la elementalidad de la materia, en "Los átomos", a Marie Curie, hasta la trascendente alegoría general (en la que culminan los homenajes) de un *homo faber* que se recorta sobre el silencio cósmico, en "Alegoría", a Einstein: "La tierra es un ruido, el cielo calla".

Muchos de los motivos de los libros anteriores de Gil-Albert se recuperan ahora en este libro antropológico y personal en que la naturaleza importa en sí

misma y, sobre todo, como escenario de la vida humana. En "Las labores", A Hesiodo, el ritmo "balsámico" de la lluvia ahonda el pensamiento y hace sentir a humano protagonista "un ser dueños de todo, un no ser nada", verso emblemático de la ética gilalbertiana a estas alturas de su obra.

En ese escenario natural omnipresente que brinda una y otra vez elementos anecdóticos sobre los que ir edificándose el pensamiento –como la muerte de un pajarillo en "El percance", a Catulo, o en "El jardín", a Epicuro–, la tierra natal pasa a primer término en la elegía, en "Mi nostalgia", a Játiva, dedicado a Francisco Brines, como espacio, no vivido así, y de ahí la nostalgia, del laboreo agrícola: "Sólo así yo sabría oscuramente/ qué sabor verdadero guarda el hombre/ de su honradez antigua y su tristeza". Ligado con el trabajo, sin embargo, es el otro trabajo del creador el que traslada un sentirse estar hondo en la naturaleza al terreno más alto de la creación humana: poesía y naturaleza, en "El poema (Dualidad de lo único)" que, como homenaje a Horacio, inventa la anécdota de un poema abandonado en la playa que emana "mi espíritu, que me habla y alecciona/ separado de mí, vibrando solo".

De ahí a la nueva configuración mítica de la naturaleza no hay ni un paso. Poemas como "Canicular", al dios Pan, la transcriben como ámbito, en vilo, eso sí, de la armonía perenne de todos los seres:

> ¿Es uno flor, delicia, pasatiempo,
> felino adormilado, mariposa,
> ramas que penden suaves a la brisa,
> o el mismo sol insecto rumoroso
> que nos circunda? Nada nos parece
> que existe fuera, dentro, estar es todo...

Y sobre ese mito de lo real se erigen dos figuras complementarias con las que se identifica la imaginación del protagonista: el centauro Quirón, en "La ambición", homenaje a los Monstruos –"la frente clara/ brotando sobre un cuerpo sensitivo"– y la metáfora de la vida concentrada en la pasión de Cristo, en "Trasvasando vino", a Simone Weil: "¿Cómo no resumir la vida entera/ en dos hechos opuestos, invencibles,/ que hemos visto de golpe conjugados,/ primavera mortal que huele a gloria?".

En ese otro territorio de la imaginación mítica Gil-Albert vuelve fatalmente al valor privilegiado del eros juvenil, con una tonalidad elegíaca que es nostalgia del amor, evocado en segunda persona en "La infelicidad", a Benjamín Constant, y, con mayor tensión dramática, en la invitación a consumir el instante que recrea la "Balada", homenaje a Rilke. Pero es en "Arquetipos", homenaje a Brunetto Latino, donde el poeta, no sin acusar la reprobación social al amor homosexual,

canta al eros de los cuerpos juveniles, formas de un solo mito y a la vez imágenes reales de mecánico, obrero o vendimiante, como arquetipo único intemporal del deseo, vistos no en su caducidad, sino como vehículos tentadores de la juventud eterna:

Los jóvenes no son lo que parecen
niños que se harán hombres, luego padres,
luego viejos. Los jóvenes dorados
son otra cosa, seres invencibles
que atraviesan la vida con la espada
desenvainada. Un halo los circunda
como si el sol sus hijos señalando
una marca dejara principesca
sobre la frente.

Y la "vieja pasión" que despiertan en el observador adquiere protagonismo como tema en uno de los poemas más hermosos y representativos del erotismo en *Homenajes e impromptus:* "Anacreonte o el enamorado. Homenaje a la vejez". En la línea de Cernuda, una línea luego continuada de manera relevante por Francisco Brines, Gil-Albert escribe uno de sus poemas más emocionantes y apasionados del erotismo vivido en el envejecer –un erotismo no exclusivo de la homosexualidad, ciertamente, y de ahí su valor universalizable–: la sorpresa de seguir, pese al tiempo, sintiendo como raíz misma del ser íntimo, el ardor del deseo penetrando la mirada:

Todo es suave
como un atardecer ensimismado.
Y aunque el cuerpo cansino no recuerde
sus sobresaltos, dentro, muy adentro,
el permanente joven sin torturas,
el corazón, no cesa de decirse:
–a quién, ya no se sabe, a quién, en dónde–
Amor, amor, amor, amor, amor.

Amor y tiempo indisolubles, ciertamente, porque es la conciencia de la temporalidad la que da su valor a cuanto más valoramos. Por eso podría decirse que, estrechamente fundida a la subjetividad de toda esta poesía, la coordenada protagonista es la temporal, el "tiempo terco" de Rubén Darío o, como dice Gil-Albert, "el tiempo corto" que instala un ambiente de profunda tristeza en "El presentimiento", el poema que abre los homenajes, dedicado a Antonio Machado, cuyos versos del poema CXXI evoca literalmente –voy caminando solo,/ triste, cansado, pensativo y viejo"–.

Es muy importante considerar que en este poema inicial Gil-Albert rompe a decir sus homenajes desde "la última costa", "solo y triste / lejos de todo aquello que en su día/ creí ser mío", subrayando así el remontar espiritual que tendrá lugar en el desarrollo del libro al hilo de la reflexión sobre los nombres. Sin que ello implique, desde luego, la desaparición de la elegía temporal que abarca la reflexión de todo el libro y que adquiere protagonismo sucesivamente en torno a la decadencia del mundo aristocrático en "La primavera", a Franz Lehar, y en "Ana de Noailles", homenaje también al mundo proustiano de *À la recherche du temps perdu*, en torno a la desaparición de un mundo vivido, en "Las generaciones", a Victor Hugo y, en el territorio más abstracto y general de la tradición clásica, en "La brevedad", dedicado a Pascal, que vuelve a centrarse sobe la conciencia íntima del cumplimiento.

Frente a la oscuridad íntima confesada en estos poemas, "Sensación de siesta", homenaje a Rubén Darío plantea inmejorablemente el otro polo del movimiento moral de Gil-Albert en este libro, que es un libro vivo gracias a su dialéctica interna, base de la lección ética que desprende. En muchas ocasiones y en otros escritos Gil-Albert ha explicado su posición intelectual ante la conciencia de la fugacidad y de la muerte. Resulta oportuno aquí citar una frase de *Breviarium vitae*, uno de sus escritos fundamentales, en mi opinión:

> El destino del hombre es vivir. La muerte no es más que un accidente extemporal de la vida de la cual el único provecho que se puede extraer redunda en beneficio de la vida misma. La muerte intensifica el valor de la existencia, por eso es un acontecimiento positivo si hemos sabido proyectarla sobre nuestro vivir como la sombra de una nube anunciadora de lluvias fecundas. No queremos la muerte, pero sabemos que es ella la que nos limita en la armonía de la creación haciéndonos por lo fugaces, tiernos y arriesgados a la par, y en ese nuestro destino perecedero apuramos tanta delicia y angustioso sobresalto, que los mismos dioses, en su letal poderío, nos envidian el sabor agridulce del grumo terrestre hecho tan sólo para el frenesí de los labios humanos. (Gil-Albert 1999, 100).

A la luz de expresiones como esta cobra sentido y valor poético el extenso ensayo de autodefinición abarcadora que es "Sensación de siesta" y que reside, precisamente, en la hasta cierto punto consoladora conciencia de arraigo telúrico:

> Estar enamorado de la vida [es]...
> percibir el pespunte inverosímil
> que nos liga a la tierra, nuestro sino,
> nuestra caducidad. Sentimos cuerpo,
> leve y larga caricia dolorosa,
> de un todo más extenso, de unos moldes

que han impreso la gracia involuntaria
del que somos [...]
Una debilidad que induce al alma
a no querer que nada nos separe
de esta adversa materia que respira
bondad, incertidumbre, dicha, muerte.

La lección ética que desprende el conjunto de los homenajes se configura diversamente, de manera indirecta, afianzando una mirada estética, en poemas como "El friso de Fidias" (Homenaje a Bach) –"Voy siguiendo los pasos reposantes/ cual si yo mismo allí, ya confundido/ con sus altos alientos, ascendiera/ escuchando los golpes del martillo/ que nos esculpe en vida victoriosa"– y, más directamente, en otros que reclaman el orgullo de la lucha por ser quien se es, de acuerdo con la lección clásica. Así los poemas "El amor propio", dedicado a Unamuno –"Ser un hombre,/ un hombre escuetamente aunque vencido"–, y "Consigo mismo", homenaje a Nietzsche, en que el yo rechaza la soledad puesto que asume el mundo en la andadura propia:

No estoy solo, este tacto es el reflejo
de otra presencia: soy, soy algo, un mundo.
Llevo conmigo el mundo, un ser me aprieta.
No soy la soledad, llevo este peso
que me desdobla el día y en la noche
abrázame secretamente sólo
fiando en mí.

La identidad orgullosa así expresada asume y acumula a la realidad del tiempo destructor un deseo irrealizado de vida retirada, en "Bernardo de Clairvaux", homenaje a los Claustros, una forma de despojamiento moral vinculado a la ruina familiar que asoma en "La ilustre pobreza", el doble homenaje a Cervantes y a Lucrecio.

Gil-Albert completa su reflexión, inevitablemente, con la mirada crítica a la sociedad humana, en sus miserias morales –los "Tres cantos" del homenaje a Walt Whitman"– en sus ambiciones –"El pecado original", a Engels– o en los resultados destructivos de sus invenciones –el monólogo dramático de Openheimer en "El genio (Doctor Faustus)". Frente a estos ejemplos, completando la complejidad de sus *Homenajes*, el poeta explicita los valores morales de su concepción de la vida colectiva en los desarrollos diversos de "Perenne edad", una defensa de la inocencia más allá de la edad, dedicado a Juan Ramón Jiménez; el arraigo en la vida común como destino, en "Carne y sueño", homenaje a España, o, de manera

más amplia y general, en "La edad de oro", a Gandhi, y "El prójimo", a Pablo de Tarso.

"El mundo según Gil-Albert", podríamos llamar al conjunto de los *Homenajes*, una de sus más altas creaciones poéticas, que culmina en la apretada reflexión intimista de los ocho breves impromptus en endecasílabos que cierran el libro, una densidad viva que asoma a estos poemas surcada por las evocaciones personales en las que la elegía se torna expresión desnuda de un abandono a la inacción en la "playa eterna" del estar elemental en pura pérdida, en

el lecho inerte
de la arena y del mar como unos brazos
que nos prometen claros los rumores
del amor que está lejos, cerca, nunca,
parsimoniosamente repitiendo
su vaivén sin igual, su playa eterna.

Este estar del primer poema, sin embargo, es sólo un punto de partida para más tristes poemas: la constancia de la ignorancia mutua de los hombres, en el II, o la melancolía del fracaso del amor, perdido quién sabe por qué errores –"Vivir es cometer esos errores/ que nunca humanamente se reparan", dice en III, "México"–. A partir de estos vuelve a alzarse en los tres siguientes la resistencia moral ante la conciencia de la soledad: en IV, "La Historia", la imagen del "rubio mar de Homero, el mar de uva", sirve de espejo para reiterar el abandono al recuerdo –"Al pie de su hermosura/ lánguido me recuesto en los confines/ del universo. Solo se está solo./ Pero la historia fulge como un manto de esplendor matutino". En VI "(Susana)", la niña que interrumpe la lectura del poeta con sus "pasitos incipientes" se traduce en "esta resurrección, siempre animosa,/ un eco nuevo, voz, voz que se acerca,/ que nos confirma. Un lastre, un sueño, nada". Pero al fin vence en la serie una angustia ante la vorágine del tiempo que deja abierto el libro en la cúspide de una tensión amarga: "la sensación mortal de estar viviendo".

La Meta-Física

Tras la publicación en 1972 de *Fuentes de la constancia* en la colección Ocnos, una autoantología en la que muchos de mi generación pudimos leer por primera vez poemas de Juan Gil-Albert y en la que el autor incluía varios poemas inéditos de *Homenajes e impromptus*, la misma colección publicó dos años más tarde *La Meta-Física*, un libro en la estela de *Carmina manu trementi ducere*, como señala Guillermo Carnero (1993, 53), más desnudo de expresión y pensamiento, en el que, como principal novedad, Gil-Albert introduce un tipo

de poema breve, sentencioso a la vez que elíptico, que contrasta con la escritura ancha y sensorial habitual en el poeta.

La Meta-Física es un libro breve, compuesto por veinte poemas, de los que siete corresponden a esa nueva organización métrica a base de estrofas formadas por dos, tres y, excepcionalmente, cuatro versos sin rima, que se alternan asimétricamente con los poemas de andadura lenta y mayor extensión característicos. El carácter de excepcionalidad de estos poemas lo pone de manifiesto el autor en una nota previa que orienta la lectura del conjunto:

> He aquí unos versos en los que lo agreste y lo anímico tratan de fundirse en un apurado abrazo espacial. Cuál de los dos púgiles arrastra al poderoso contrincante y quién sucumbe a quién. Si se supiera no habrían sido escritos.
>
> (Visión retrospectiva.)

Estos dos términos, "lo anímico" y "lo agreste" apuntan, en mi opinión, a la división en dos partes de la palabra "metafísica" que da sentido al libro desde el título, una de esas "paradojas constituyentes" de Gil-Albert que mencionaba Francisco Brines en el texto citado. Sobre la realidad física de la naturaleza, a la que corresponden los nuevos poemas depurados y agrestes, dispone Gil-Albert la reflexión trascendente sobre el mundo y la vida –"juntando realidad", dice el poeta–, en unos poemas de mayor desarrollo que funden a la vez lo elegíaco personal y biográfico y la aspiración anímica a una fusión con lo vital universal, que es siempre "algo más", "más allá". Se trata, por lo tanto, de una metafísica de lo material que sin embargo no es nueva en el pensamiento del autor y que, como hemos visto sucintamente, ya se formula en la misma dirección en los poemas a los presocráticos.

Dialogan aquí dos formas de expresión y dos tonos contrastados que hacen del conjunto uno de los más interesantes de esta etapa. La novedad métrica no es, sin embargo, lo que predomina, y estos poemas depurados, cercanos a la canción, hacen pensar en los poemas breves intercalados por Luis Cernuda en su obra última, en particular las delicadas canciones de *Desolación de la Quimera* que aportan un emocionante tono menor lírico a la diversidad tonal del libro. Aquí, Gil-Albert procede de manera semejante. Porque lo básico en este libro sigue siendo el tono mayor, el poema de andadura lenta, que remite la belleza sensorial de las canciones a la intimidad personal y al proceso de elevación integradora del protagonista en la totalidad de lo que existe. Así, "Verano, ardor, presencia", el primer poema –de título muy guilleniano, por cierto–, constituye la elegía de partida desde la que se produce el proceso de elevación: en su lamentación por la pérdida del espacio mítico de su ocio creador el poeta contrasta pasado y presente, campo y ciudad, dominio y servidumbre:

Todo es inmensidad y fuerza ciega
que en vaivén prevalece.
Ayer se es rey del campo,
hoy paria en la ciudad.
Y donde hubo noches estrelladas,
algún fulgor errante,
y hasta el amor, tal vez, cuando una puerta
dejó pasar insomne como un astro,
alguna aparición,
ved lo que queda: un eco.

El lento autoanálisis se desarrolla a lo largo del poema mediante la sucesión de preguntas y respuestas, exclamaciones y comparaciones hasta concluir, abriendo la problemática del libro, en el umbral impreciso de un estado anímico en tierra de nadie, abierto a la realidad fragmentaria y que irrumpirá con fuerte sensorialidad en el poema siguiente, "Los colores vivos". Pero la conclusión de "Verano, ardor, presencia" ya comienza a trazar la disposición moral y el camino hacia el sentido todo del libro:

Un vibrante postigo en el que estamos
sin entrar ni salir, sin añoranzas,
sin ambiciones, quietos, favorables,
recibiendo presencia y más presencia,
viviendo lo que somos: hoy, ahora.
Juntando realidad.

Crea un fuerte contraste el poema siguiente, "Los colores vivos", que dispone el cromatismo del ciclo diurno como una alegoría del estar pleno en la naturaleza que avanza cíclicamente hacia el acabamiento simbólico: "Se acerca receloso/ el instante supremo.// Negro, negro profundo/ cuando todo se apaga". Igualmente, en "Lo innombrable" se expresa una paradójica desolación feliz y melancólica:

Ya no queda de mí más que esta idea
desnuda de la dicha.

La posesión del ser sin exigencias,
este frasco vacío,
esta felicidad.

Algo tan quebradizo y duro en cambio
que más vale callar sobre su alcance.

Una sola palabra bastaría
a disiparlo entero.

En estos poemas sintéticos, de "apretamiento sustancial", como lo llama Pedro de la Peña (2004, 148), el poeta prescinde de la narratividad y reflexiona, sentenciosamente a veces, sobre la fusión antigua de su vivir con la realidad en torno: "cuánto no-yo circula en mi proceso/ de crecer y extenderse", dice en "Lejano vivir" y, en "Un mito", la sugerencia amorosa reproduce desde la incitación erótica, el otro ciclo humano de la vida renovada:

Ven, fundámonos pues,
sin dejar cada uno su pendiente.

Tú, la de aprender;
yo, la de abandonarte lo perdido.

Sucedámonos. Simultáneos.

Alternadas con los poemas extensos, particularmente en la primera mitad de *La Meta-Física*, estas canciones despliegan en su sensorialidad sintética otras tantas formas de esta elegía triste, que es punzante en "Canción" pero cuya serenidad se sostiene sobre la reiterada permanencia de lo otro, en El confín": "estar aquí tan joven como el mundo,/ tan viejo como yo,/ tan transparente,/ cual la vida en su centro cristalino./ Como el núcleo de sombra inmemorial"; sobre el fluir de la sangre por las venas como una melodía misteriosa, en "La música", como un acorde más de la totalidad y a la vez como una conclusión moral que afianza la valía de la pequeñez humana en el tejido de la realidad:

Qué intimidad en el hombre cuando suele
dedicarse a la sola certidumbre
de saberse vivir.

Una constelación puede que sea
algo reinante, algo decisivo.

Pero un hombre tendido que reposa
centro de soledad,
es también enigmático,
es una luz más sola, más consciente,
de su limitación y su grandeza.

Aunque el poeta evita en lo posible lo anecdótico en los poemas extensos, también más despojados de halago estético, su disposición en el libro permite establecer una cierta línea argumental de síntesis biográfica, en la que no faltan el tema familiar, en "Fraternal", ni la celebración de "Cincuentenario", aunque el peso principal recae, ya vencida la primera parte del libro, sobre aquellos que abstraen en su desarrollo la reflexión continuada sobre la temporalidad y el sentimiento amoroso.

Pero antes, tras "Verano, ardor, presencia", Gil-Albert aborda en su particular reflexión metafísica la cuestión de su no creencia religiosa en "Con el Cristo", un poema sobre la soledad metafísica, y más adelante, en "La divinidad", sobre la propia soledad existencial. En este, ultrapasando una cierta nostalgia de la fe, el poeta asume su biografía de hombre solo, de conciencia sola del existir, desde una orgullosa afirmación que es también balance biográfico, y que desvía hacia la mítica pagana su certidumbre única:

No hay como reparar en esa cosa
del vivir solitario,
para que nos sintamos prisioneros
de una grandeza extraña:
del ser.
Yo soy, me digo.
Soy esta soledad intransferible,
este fuego interior.
Me muevo, pienso, hablo, me enamoro,
doy fe de vida.
Doy fe de mi ilusión.
Me entretengo pasando cuenta a cuenta
los días fugitivos.
Y una ansiedad avanza retadora
como un ala sublime.
¿Una ansiedad de qué?
De nada exactamente.
De ser esto que soy, de acostumbrarme
a todo cuanto he sido: un hombre solo.
Un gran disipador de la existencia,
un conductor feliz de la energía;
nada concreto: un dios.

Estos versos cifran el sentido moral de todo el libro: soledad, tiempo, plenitud del ser en su fugacidad incesante, despojamiento de lo accidental para mantener en vilo hasta el final la insolencia de su sí. Como dice en "Juicio final": "Si a mi

edad no se arranca de raíces/ todo cuanto no importa/ qué triste el panorama de una vida".

La tarea humana, tal como la desarrolla Gil-Albert a lo largo de los poemas extensos de la segunda mitad del libro consiste en las variaciones en torno a la esforzada busca cotidiana de la conciencia de la realidad enfrentada al misterio del existir individual: "Hay un enigma en este ritmo intacto/ que se llama mi nombre./ Un incomunicable vaticinio/ que sólo yo soporto".

Y el amor en la edad de la alta conciencia –ya presente en el citado y elusivo "Mito"– vuelve a romper toda atadura lógica: para la afirmación final de la vida que desemboca muy en alto en el poema conclusivo, "El verano en su cenit o el verano soy yo" –"La vida o nada"–, el poema "Alegoría solar", con mayor despliegue sensorial, introduce el deseo amoroso como acicate misterioso que desborda al ser racional aislado que ha tratado de edificar su personal metafísica en este libro. Con su configuración como metáfora solar, ya en el título, el objeto del amor oscurece toda lógica discursiva con el fulgor sexual ante el que se rinde, sin pudor inútil, toda victoria de la conciencia y, sin embargo, materializa en su metáfora la plenitud material del existir que el poeta ha ido elaborando en su especulación abstracta:

Último abrevadero de mis años,
joven de bronca voz
sobre cuyo toisón oscuro
se yergue la flor de la vida
reclamando la dignidad de la especie:
nadie en el ancho horizonte del mundo
resume con pureza semejante
la irresponsable gracia de la existencia [...]
¡Oh postrero acicate!
Yo que soy la constancia del rigor más amargo,
yo que soy el esclavo de la lógica,
veo pasar en mí,
cual en que está en prisión la nube errante,
el frívolo resplandor de tu naturaleza
y bajo la copa verde de tu aliento
renazco de nuevo a la lozanía de la carne
saboreando en toda su intensidad
la impostura gloriosa.

Como colofón, quiero recordar unos párrafos de la nota anónima que figuraba en la contraportada de la primera edición de *La Meta-Física* en la colección Ocnos: una colección dirigida por Joaquín Marco y en cuyo consejo de

redacción figuraban Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Ángel Valente, José Agustín Goytisolo, Luis Izquierdo, Pedro Gimferrer, Manuel Vázquez Montalbán y Carlos Barral. Una nota anónima, como digo, pero de una precisión sugerente y actualísima:

> *La Meta-Física* –quizá su último libro de poemas– es el testimonio y la reflexión de un gran poeta disfrazado de moralista... *sui generis*, a través de unos versos agrestes y anímicos que son todo inmensidad y fuerza [...] Poesía de supervivencia, en *La Meta-Física* se recobra ese énfasis pindárico sostenido airosamente por el teclado de Chopin que ya tenía por ejemplo *Las ilusiones*; al mismo tiempo se mantiene la tensión de los opuestos, esa guerra latente en la que nadie gana, pelea eterna: "Nada como el ser hombre, nos decimos,/ en el rápido ardor de la conciencia". He aquí los signos de esa pelea: *La Meta-Física*, obra sorprendente de uno de los grandes de la literatura española de este siglo.

El ocioso y las profesiones

Un último conjunto cierra la trayectoria poética de Juan Gil-Albert. Se trata de *El ocioso y las profesiones*, publicado en 1979 y presentado en la nota introductoria como el proyecto de "conjurar el lirismo reinante haciendo entrar la poesía en la prosa de la vida". En la línea de los retratos con nombre de Vicente Aleixandre, como señala Guillermo Carnero, el poeta vuelve su mirada de otra forma a lo cotidiano común de la gente que en sus oficios labra un vivir que se comparte, involuntariamente, diríamos.

En su prólogo al libro, incluido en la edición de *Obra poética completa*, Luisa Capecchi realiza una sugerente lectura del sentido global del libro que comparto en lo esencial y que señala que Gil-Albert adopta de una postura de tipo barroco, porque es el "oficio" el que analiza los "oficios": un laberinto de espejos que podemos observar desde el interior, mientras reflejan a su principal artífice, y que como concepción unitaria, esta "fábula" del trabajo humano está organizada como un círculo perfecto, desde "El pintor" a "El psico-pompos" en forma de una cosmogonía cotidiana que mezcla raíces culturales y sentimentales muy diversas (Capecchi 1981, 13-22)[4].

A partir de esta síntesis, y recordando que en la *Obra poética completa* de 1981 el libro se dedica a Hesíodo, sólo me cabe ahora destacar que, al hilo de su utilización emblemática de las profesiones –y este valor me parece importante subrayarlo–, a partir de la perspectiva inicial de un ocioso contemplativo, irónica en última instancia –pocos escritores han mostrado en su vida una actitud

[4] El estudio de Capecchi se realizó sobre la primera edición del libro, lo que explica los desajustes posteriores de una opinión que, sin embargo, sigue valiendo en lo esencial.

más laboriosa que la suya–, Gil-Albert desarrolla lo que puede verse como un cambiante recorrido por las dedicaciones humanas pero que se organiza en otro nivel como un nuevo círculo de su constante recorrido autobiográfico.

El poeta actúa como observador activo, que nos guía a aparente distancia por detrás de las historias de algunos de sus protagonistas, retratados en su hacer y en sus vidas –"El cajista de imprenta", "La costurera", "La manicura", "La prostituta", etc.–, pero también se confronta a sí mismo con el hacer ajeno –"El científico", "Los labriegos"– o con su vivir –"El monje"–; tiende puentes en "Los arquitectos", que se dispone sobre el modelo de J. S. Bach, supremo arquitecto de la música; satiriza, incluso, en un poema como "El potentado"; reafirma la continuidad de la vida en el tratamiento del oficio de enterrador, en "El Psicopompos" y, en fin, recupera una experiencia erótica personal para construir la estampa del "Barman", un copero de Zeus o un simple muchachillo.

Desde la ancianidad, un libro como *El ocioso y las profesiones* retrata en filigrana a un poeta que apura hasta la muerte el equilibrio entre la incansable búsqueda de sí mismo en su escritura y el gozo de la creación como forma de ser feliz. Quiero terminar con dos citas de Juan Gil-Albert extraídas de su *Breviarium vitae* que remiten a ambas cuestiones. La primera confiesa la insatisfacción íntima del poeta ante sus resultados:

> Mi obra escrita, por lo que oigo, exhala un perfume de serenidad, de acoplamiento con el mundo, de complacencia en el vivir, incluso de alegría. Y, sin embargo, yo no soy así. Y también, sin embargo, no finjo al escribir lo que escrito queda. ¿Contradicción? ¿O dos naturalezas? ¿Quién es uno: lo que se trasluce o lo que queda incomunicado? Esa propensión a expresar, a plasmar, a cantar, no lo contrario de lo que se siente, pero sí algo que puede ser el efecto de un supersentir, tal vez sea la única posibilidad que se le ofrece de salir a flote a un ser que me acompaña y que, aunque menos tangible, también soy yo, y que pretende dejar huella patente de sí mismo cuando los dos hayamos rendido a la vida, yo mi suspiro último, él su palabra postrera (Gil-Albert 1999, 434-435).

La segunda, con todo, su satisfacción, ya la hemos visto, su concepción de la creación poética como la forma más alta, y más generosa también, de su estar en el mundo:

> Para mí la poesía es una forma de felicidad, la más alta y la más inagotable; una forma de expresar, o apresar, lo enigmático (Gil-Albert 1999, 332).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BRINES, Francisco. "La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert", *Calle del Aire*, 1 (1977). En *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pre-Textos, 1995, 128.

CAPECCHI, Luisa. "Un proyecto cosmogónico en *Las profesiones* de Gil-Albert", en Juan GIL-ALBERT, *Obra poética completa*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, vol. III, 1981, 13-22.

CARNERO, Guillermo. "Prólogo" a Juan GIL-ALBERT, *Antología poética*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993.

DE LA PEÑA, Pedro. *Juan Gil Albert*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2004

DIEGO, Gerardo. "Sonetos como frutos", *Obras completas. Prosa*, vol. VIII, Madrid, Alfaguara, [1972] 2000, 648-651.

GIL-ALBERT, Juan. *La Meta-Física*, Barcelona, Ocnos, 1974.

GIL-ALBERT, Juan. *Breviarium vitae*, Valencia, Pre-Textos/ Instituto de Cultura Gil-Albert, 1999.

GIL-ALBERT, Juan. *Memorabilia. Drama patrio. Los días están contados*, Barcelona, Tusquets, 2004 a.

GIL-ALBERT, Juan. *Poesía completa.* Edición de María Paz MORENO. Introducción de Ángel Luis PRIETO DE PAULA. Valencia, Pre-Textos/ Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", 2004 b.

GIL DE BIEDMA, Jaime. "Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje", *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica, [1974] 1994.

GUILLÉN, Jorge. "Nota", *Obra en prosa* (edición de Francisco DÍAZ DE CASTRO), Barcelona, Tusquets, [1968] 1999, 638.

SIMÓN, César. "Una panorámica", en José Carlos ROVIRA, *Juan Gil-Albert*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, [1982] 1991, 211-212.

TERUEL, José. "Sobre un canon poético en la década de los 50: la colección Adonais y la Escuela de Barcelona", en AA. VV., *60 años de Adonais: una colección de poesía en España (1943-2003)*, Madrid, Devenir, 2003, 59.

MITO Y TRANSGRESIÓN MORAL EN JUAN GIL-ALBERT

Luis Antonio de Villena

Entre los términos que más sentido tienen o que más pueden alumbrar el conjunto de la obra gilalbertiana (obra, por cierto, que a mi entender, no está aún situada en el escalafón histórico-literario que merece) "mito" y "transgresión", que a ratos pueden sonar contrapuestos, resultan fundamentales, y complementarios en ella.

Con "transgresión" significamos, a menudo, la ruptura de un orden político/ moral que no nos satisface. Transgresión no es, por tanto, un término negativo sino desde ese orden que tiende a perpetuarse. "Mito" (al contrario, en buena parte) es la encarnación de un emblema de tiempos pasados que, generalmente –ese mito– nos satisface y cumple. Pero ni siempre "mito" es la palabra positiva que parece, ni siempre "transgresión" la negativa. A menudo –como acabo de adelantar que ocurre en la obra toda de Gil Albert– ambas realidades se aglutinan en informan de sus mutuos significados.

La propia vida de Juan Gil-Albert (¿tendremos alguna vez, en España, el hábito de las nobles y cabales biografías, sin la hagiografía vana que convierte al muerto en estatua de mármol?) fue, en buena medida, una callada transgresión. Desde el joven galante que –aún en los años 20 del pasado siglo– se vestía de ruso refinado, en lo que él denominaba "a lo Yussupov", hasta el hombre maduro que vuelto ya del exilio (1947), siguió viviendo del ocio y en ocio, aún cuando las condiciones económicas familiares, que habían sido buenas, dejaron de serlo, pasando a menudo a ser menos que regulares, escasas. Pero él –artista, poeta, hombre libre– quiso seguir siendo "ocioso", término ahora en que mito y transgresión se aúnan. En un poema de su libro *Los homenajes* (1964, pero editado en 1976) titulado "La ilustre pobreza) (Homenaje a Miguel de Cervantes)" leemos: "La vida es ocio". Y más adelante el poeta, que se nos ha mostrado pobre y ocioso, leyendo a Lucrecio en un jardín público, culmina diciéndonos que pese

a todo –pese a las dificultades que sabe– intentará "acometer lo mágico inaudito/ de mantenerme siendo un ser dispuesto/ a defender impávido mi lujo". ¿Y cual es el lujo de ese hombre que tiene apenas lo necesario?. Obviamente el ocio es su lujo. (No ha variado hoy, sino que ha crecido, la pertinencia del poema).

En esa muy gilalbertiana fusión o confluencia de transgresión y mito –que naturalmente el escritor intenta resolver– juega un papel importante lo que suele llamarse "la España eterna". Algo que quedó muy bien definido en el ideario –teóricamente recuperado por el franquismo– de Marcelino Menéndez y Pelayo. "La España eterna" que une indisolublemente el Estado (la Monarquía Hispánica) con la religión católica, es la España de los llamados Siglos de Oro, entendiendo que sus valores no han caducado jamás, aunque políticamente quedara abatida y perdida con el fin de la dinastía Habsburgo, a la máximo. Esa "España eterna" será admirada por Gil-Albert (igual que por Luis Cernuda, recordemos el célebre poema "El ruiseñor sobre la piedra", el que cierra su libro *Las nubes*, 1940) en lo que tiene de grandeza artística e histórica –pasada irremediablemente– pero denostada en cuanto falsa herencia que ha recuperado siempre una derecha inmovilista y retrógrada, que sigue acudiendo a aquellos valores para justificar un país atrasado y sin libertades, en nombre de Dios y de su Iglesia.

Frente a la supuesta "España eterna" –viva aún, fantasma oscuro, en pleno siglo XX– Juan Gil-Albert se une de manera propia a una tradición que principalmente surge en el más avanzado romanticismo europeo: un retorno a la Grecia clásica, como emblema de una moral y de un modo de vida diferentes, renovadores desde el prestigio de una tradición casi perdida y censurada. (Recordemos a Gerard de Nerval en uno de los sonetos de "Les Chimères" –1854– exactamente en el titulado "Myrtho": "Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce").

En Gil-Albert (alicantino, muy mediterráneo) esa vuelta al paganismo clásico era compatible con la recuperación de los momentos más tolerantes –en lo moral– del Islam español, justamente aquel Al-Andalus de los reinos de taifas, entre cuyos régulos estuvo el de Valencia. Aunque acaso históricamente habría que hacer más de una precisión, para Gil-Albert –pertrechado de ejemplos literarios– la tolerancia vital del califato andalusí y de los consiguientes taifas (hasta la llegada de los rigurosos almorávides) podía equipararse algo a la misma tolerancia de la Grecia y de la Roma clásicas, antes de que se impusieran los valores judeo-cristianos. Esa moral tolerante (poco católica) en parte deconstruiría la "España eterna", pero en buena medida también, haría brotar una España nueva (la que quisieron los hombres y mujeres de la 2ª República) que sin negar lo mejor de los valores antiguos, abriría nuestra nación a un tiempo distinto, a prosperidad mayor y a una libertad mental –pensaba Gil Albert– que la mayoría de los españoles aún no ha conocido. Cervantes, Góngora o Velázquez serán los genios que son y que fueron, pese a la Inquisición y el orbe tridentino. Y eso es lo que mudaría,

no los genios auriseculares, sino el clima cerrado de la España de Trento, que había venido a parar –decayendo– en lo que Antonio Machado, con rabia cívica, llamó España "de cerrado y sacristía" (en el poema "El mañana efímero," 1913). Esa España vieja, mas que debía renovarse, es a la que Juan Gil-Albert dedicó dos magníficos ensayos literarios, *Drama patrio* (escrito en 1964 y publicado en 1977) y el no del todo concluso –pero interesantísimo, con todo– *España, empeño de una ficción*, editado en 1984. Este libro está dedicado a José Ortega y Gasset y a Miguel de Unamuno, para Gil-Albert, pensadores fundamentales de lo español contrapuesto, y uno de los cuales (Ortega) había influido muy decisivamente en el ideario de su juventud, al igual que ocurrió con otros autores de su misma generación. Desde Rosa Chacel a Benjamín Jarnés. Si tomáramos el título que el doctor Gregorio Marañón usó para su libro famoso sobre Toledo y lo pasáramos a España, a este referido libro de Gil-Albert mucho le cuadraría también haberse titulado "Elogio y nostalgia de España", porque el poeta alicantino echa de menos una España que bien podría existir –sus bases están y está su aliento– pero que no ha llegado a existir, porque el orden vigentísimo de la "España eterna" (vigentísimo, desde luego cuando Gil-Albert escribía) lo había impedido. España es mito y transgresión en su obra, como en otro sentido –ya adelantado– lo es el ocio, que se ejemplifica en una costumbre española y mediterránea: la siesta estival. Gil-Albert no llegó nunca a ir a Grecia, pero vio fotografiado en un libro, un monasterio bizantino en el Ática. El monasterio de Kaissariani. En él sitúa el poema titulado "A un monasterio griego" (del libro *El existir medita su corriente*, de 1948, una prolongación, ya en España, del clima de *Las ilusiones*, libro editado en Buenos Aires en 1944) en el que podemos leer:

> Más que el amor que un día me cediste,
> te pido, ¡oh Providencia!, que me lleves
> a aquel rincón que guarda entre sus brazos la indolencia
> divina.
> En el Himeto...

"A un monasterio griego" (no se cita su nombre) es un canto a la indolencia divina, al deleite de sestear, a la plenitud de una cultura, que se ha convertido en un modo de vivir. Parar inteligentemente. Difícil encontrar personaje, como Gil-Albert, tan ajeno a cuanto el negocio es e implica. "Siesta" y "ocioso" son palabras repetidas (incluso como títulos) dentro de la poesía y la obra gilalbertianas. En "Sensación de siesta. (Homenaje a Rubén Darío)", del libro *Los homenajes*, leemos al comienzo:

> Estar enamorado de la vida
> no es ahuyentar la muerte, no es temerla.

No es difícil entrever ahí al Gil-Albert que optó entre todas las filosofías postaristotélicas, por el tan denostado y mal comprendido epicureismo, por una filosofía de la moderada felicidad, que le cuadraba tanto a él como la máxima de Epicuro: "Vive escondido". (Retengo el título completo de un hermoso librito de Emilio Lledó: *El epicureísmo. Una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad,* Montesinos, Barcelona, 1984.) El ocio no es vago, como la indolencia tampoco es ascética. Al contrario, el ocio es fértil (como en el sentido griego de "scholé", a la par ocio y escuela) y la indolencia es gustosamente sensual y sensitiva... El primer poema de *Las ilusiones* –uno de los dos grandes libros poéticos de Gil-Albert, el segundo sería *Homenajes*– se titula "Himno al ocio". En esa oda, el ocio encarna todo el gozo de una vida, aceptada como forma del tiempo, pero casi arcádica en sus necesidades. Curiosamente unido al poeta, parte suya y de ese ocio, de la espera fluyen melancolía y tristeza, momentos también de la vida, "mientras duerme el mancebo aquí en mi cuerpo / su poderosa noche".

Ese "mancebo" (unido al ocio, hijo suyo o fruto suyo) es el amor, que en Gil-Albert fue siempre un homoerotismo de claro signo pederástico, en el sentido más griego del término, cada vez –por cierto– más plebeyizado, roto y usurpado por la prensa de hoy al confundir al "paidófilo"[1] con un horrible asesino de niñas...

Quizás el gran mito transgresor de la obra gilalbertiana es el del "muchacho hermoso", el ο παις ο καλος de las ánforas griegas. Un joven hermoso es la sublimación de la Belleza que (platónicamente) contiene en su transitoria imagen muchos de los valores y bondades que caben suponer al alma. Neoplatónico contumaz, Juan Gil-Albert es uno de los escritores más helénicos de nuestra cultura (quizá no fue tan casual o meramente oportuno entonces que Gil de Biedma lo relacionara de pasada con Cavafis) cuya militancia en pro de la libertad homosexual, y a favor del prestigio de la pederastia griega proviene, sin embargo, no sólo de sus lecturas –francesas probablemente– de Anacreonte o de Teócrito, sino de la importancia, en los años 20 y 30 del pasado siglo, de la figura emblemática para la homosexualidad intelectual de Europa, de André Gide.

Como sabemos Gil-Albert escribió en 1955 un magnífico ensayo sobre la condición homosexual, que por razones de censura sólo vio la luz en 1975: *Heraclés (sobre una manera de ser).* Heraclés –el héroe Hércules– está enamorado de un hermoso muchacho, Hylas, que ha sido amorosamente raptado por las ninfas de un lago... Desesperadamente (el libro invoca en su inicio esta leyenda argonáutica) Heraclés, Hércules, busca a Hylas. Es la misma búsqueda (desesperada y atemorizada) del homosexual moderno, sobre todo cuando ama a los jóvenes (recordemos el castigo ejemplar a Oscar Wilde) precisando vitalmente

[1] La voz "pedófilo", aunque sea etimológicamente correcta, debiera evitarse en español, por obvia cacofonía, siendo más exacta y menos anfibológica la forma "paidófilo".

prestigiar lo tan condenando por la moral cristiana. De nuevo –como al requerir una España nueva– nos hallamos con el sentido moral, con la propuesta de una moral renovadora, de fondo pagano, grecorromano, al enfrentarnos con la obra plural y rica de Gil-Albert. Pero una advertencia, por lo demás obvia: Su frecuente apelación al clasicismo nunca es un marmóreo o académico afán neoclásico. Todo lo contrario. Su apuesta por la renovación moral del clasicismo pagano –como en el "Quattrocento"– es una apuesta de futuro. El deseo de un más pleno y solar día mejor para todos, que aún no ha venido.

La paideia que une al joven con el adulto no es demasiado aceptada por la cultura actual, sin embargo Gil-Albert no dejó de verla como el carácter básico (al menos para muchos homosexuales) de ese día futuro, que nos haría a todos bisexuales, como lo eran los jóvenes espartanos –en un lejanísimo contexto– educados en los preceptos del "amor dorio". Lo dijo el poeta alicantino a menudo, pero en determinados momentos (aunque no debamos olvidar la prioridad cernudiana) alto y más claro. Sobre todo en el libro poético, ya muy citado, *Homenajes e in promptus*, como se tituló en la *"Obra poética completa"* (1981), el libro llamado originalmente –1976– *Los Homenajes*, escrito en 1964. Ahí está el poema "Los muchachos. Homenaje a Porfirio Barba-Jacob", que comienza así de rotundo:

Me veo precisado a repetirlo
una vez más: mis solos compañeros
de ruta y lecho: jóvenes que fuisteis
mi tentación más firme y el encanto
de mi flaqueza....

Llega después "Anacreonte o el enamorado (Homenaje a La Vejez)", y más tarde (en el mismo conjunto) "Arquetipos (Homenaje a Brunetto Latino"), donde volvemos a oír:

Los jóvenes no son lo que parecen
niños que se harán hombres, luego padres,
luego viejos. Los jóvenes dorados
son otra cosa, seres invencibles
que atraviesan la vida con la espada
desenvainada...

Esos "jóvenes dorados" son, efectivamente, arquetipos platónicos que la realidad no nos hurta y que fueron cantados por el poeta tardomodernista colombiano Porfirio Barba-Jacob, cuya obra –desigual pero a veces muy brillante– conoció Gil-Albert durante su exilio en México; o Brunetto Latini (Gil Albert

escribe "Latino") el maestro de Dante, a quien este sitúa en el Infierno de la "Commedia" entre los sodomitas, quedándose muy sorprendido de su aparición y tratándolo –pese a la lluvia de fuego– con notoria benevolencia. (*La Divina Commedia. Inferno.* Canto XV, 30: Siete voi qui, ser Brunetto?).

Juan Gil-Albert escribió, además, dos relatos que atañen muy de cerca a nuestro tema: *Valentín (Homenaje a William Shakespeare)* –1971– y *Los arcángeles* (1981). Más redondo quizá el primero, historia de amor con trasfondo uranista, entre dos actores shakesperianos; la segunda es más cercana a la actualidad y contiene probablemente elementos de la propia biografía del escritor. En todo este "corpus" homoerótico, insólito en la España en que Gil-Albert lo escribió (antes de 1970) la transgresión queda aparentemente frenada –o reforzada, según se mire– por la naturalidad. Juan no tiene que defender explícitamente al aún heterodoxo tema que trata. Se defiende sólo, pues aparte de la peripecia dramática, el lector nota –ve– que todo lo que ocurre en el texto es "natural", y si se quiere mejor aún que natural, pues todo está aureolado por el mito transportador de la Belleza platónica, figura del espíritu en la materia, y que se plasma en una realidad básicamente moceril. Como he apuntado –y conviene repetir– Gil-Albert no ejemplifica su defensa del amor homosexual con el amor entre dos hombres maduros, sino según lo prestigió la Antigüedad y el Humanismo más tarde (Ficino, Miguel Angel, Cellini, Benedetto Varchi) entre un adulto y un joven o entre dos jóvenes, uno algo mayor. La relación ideal –e idealizada– erasta/erómeno.

Es cierto que tanto Luis Cernuda como Gil-Albert (como en otra cultura Klaus Mann) deben mucho al magisterio gideano, a la actitud de Gide, y no lo ocultaron, además. Pero hay que recordar que deben más al ejemplo de Gide –también escrito– que a su estricta obra literaria. Por eso, si André Gide influyó tanto en la Europa de su tiempo, puede decirse que tuvo seguidores y no discípulos. Literariamente hablando, por ejemplo, Juan Gil-Albert fue más lejos en ese camino.

Estos temas (en tanto que vertebran toda la obra gilalbertiana) podrían llevarse mucho más allá. Son en realidad el meollo o la semilla de un gran libro. Yo he querido, apenas, desbrozar los inicios...

Una España nueva que recoja lo mejor de la España aurisecular (pero que no es la "España eterna" decimonónica), el ocio como manera de vida propia del artista y del intelectual, y en tanto "ocio fértil" también de los pueblos cultivados, y el homoerotismo –incluso paídico– como una natural manera de ser, que puede y debe ser aceptada como una más entre las opiniones eróticas de vida en una sociedad libre y culta, son tres de los grandes mitos/transgresiones que sostienen la obra total de Gil-Albert. Su singularidad máxima radica en que (en el ámbito hispánico) son muy modernas a la par que muy clásicas, en el sentido de la tradición grecorromana. Eudaimonista y pensador –hombre

eminentemente razonador, sin dejar de ser sensibilísimo– creo que fue Gil de Biedma quien definió a Gil-Albert como "un español que razona", lo que evidentemente quería ser algo irónico en la época en que se escribió o dijo, en los tiempos finalísimos del franquismo. (Aunque la cita no proviene de ahí, sigue siendo muy iluminador el ensayito de Jaime Gil de Biedma, "Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje", publicado por vez primera como epílogo a la primera edición de *Valentín* y recogido después en el tomo de ensayos varios de Gil de Biedma, *El pie de la letra,* 1980).

¿Hay en la literatura española, hasta su tiempo, e incluyendo la alta cima que fue Cernuda –a quien Gil-Albert quiso maestro y amigo– un escritor tan de pasado y tan de futuro, otra de las maneras de entender la transgresión y el mito? Casi todo en la obra de Gil-Albert apunta hacia el futuro, que es rasgo de los transgresores. Y al tiempo, todo hunde sus raíces en una cultura que es tierra fertilísima y plena de nombres propios, lo que es pasado y en su mejor lectura, mito o posibilidad de mito. Un autor renovador y clásico, parejamente, no es común entre nosotros. Incluso un escritor que sabe parecer frívolo cuando conviene, siendo siempre sereno y serio. (Gil-Albert, el recuerdo viene bien al paso, prefació las obras traducidas de Jean Cocteau que Aguilar editó, en España, en 1966, *Obras escogidas*. El prólogo se titula "Coreografía de un espíritu: Cocteau"). Sin duda, Juan Gil-Albert fue –en su tiempo– un español atípico. El escritor español de una minoría nuestra siempre silenciada cuando no tachada de "antiespañola". ¿No es también Gil-Albert un autor preclaro y muy significativo de esa realidad tan española que se conoce históricamente como "la Anti-España"?. ¿Ha existido la España que Gil-Albert quiso? ¿Es acaso la nuestra? ¿O no existe aún hoy esa España anhelada?

He empezado por ahí: pese al reciente centenario de su nacimiento (1904) la obra de Juan Gil-Albert no está, ni mucho menos, en el escalafón que le es debido en la historia de nuestras letras. Razones históricas y sociológicas contribuyen sin duda a ello, pero también la dificultad de ubicación de un espíritu tan moderno y tan clasicista: transgresión y mito.

Quizás a Gil-Albert lo caracterice algo así como un mazazo suave. Su propuesta ética da una vuelta casi copernicana a nuestro mundo, y hablamos claramente de un rebelde. Pero sus modales, su forma de decir –la propia textura elegante de su prosa– son tan suntuosos, que el llamado a un cambio radical percibe a la par de la fuerza, una "vibración de estío", como tituló Juan su segundo libro juvenil (1928) no recogido voluntariamente en sus obras completas. Rotundidad y suavidad. Aticismo y radicalismo. Hay que cambiar, pero se pide –precisamente– una revolución en las formas. En el penúltimo de sus "In- promtus" (el VII) dedicado a "Elisabeth de Austria" (otro pequeño mito de nuestro autor) se concluye con este verso tan marcadamente suyo: "la sensación mortal de estar viviendo".

Todo vuela y corre, todo se deshace y huye en y con el tiempo sin dejarnos gozar pensativamente de esa sensación tan humana: Vivo y siento, siendo mortal. Mi gozo está en mi fin, como mi melancolía. Y el verso, casi azaroso, cifra muy bien la obra plural y sólo aparentemente contradictoria de Gil-Albert: la intensidad soberana de vivir (cuerpo, sensibilidad, inteligencia) depende de nuestra finitud que no es temida –como supieron Epicuro o Lucrecio– sino aceptada. Lo español civilizado. Aceptar morir potencia el gozo de la vida, y ahí está toda la ética de Gil-Albert (anticristiana) dando un sentido nuevo a la vida española. Sin temor a la muerte –que está ahí– goza de la vida. Ociosamente, cultivadamente, como el príncipe que eres de los sentidos alerta. La literatura –la poesía– son goces, júbilos pensativos. Su misión modesta: Cambiarte a ti, para cambiar la vida. Para edificar otro mundo. Todo transgresor principia en el idealismo y todo mitómano o mitógrafo no cesa jamás de vivir en él. Gil-Albert no podía ser distinto.

BIBLIOGRAFÍA

CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo (1924-1962). Seguido de "Historial de un libro"*, prólogo de José Ángel Valente, álbum de Arturo Ramoneda, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

DANTE Alighieri. *La Divina Comedia. Inferno*, Milán, Rizzoli. 1949.

GIL-ALBERT, Juan. *Obra poética completa*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981, 3 vols.

— *Drama patrio*, Barcelona, Tusquets, 1977.

— *España: empeño de una ficción*, Madrid-Gijón, Júcar, 1984.

— *Valentín (Homenje a William Shakespeare)*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974.

— *Los arcángeles*, Barcelona, Laia, 1981.

— *Heraclés. Sobre una manera de ser*, Madrid, Taller de Ediciones JB, 1975.

GIL DE BIEDMA, Jaime. *El pie de la letra (Ensayos 1955-1979)*, Barcelona, Crítica, 1980.

LLEDÓ, Emilio. *El epicureismo. Una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad"*, Barcelona, Montesinos, 1984.

MACHADO, Antonio. *Poesías completas* (1940), 11ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

NERVAL, Gérard de. *Oeuvres. I. Texte établi, présenté et annoté par Albert Beguin et Jean Richer*, París, Gallimard - La Pléiade, 1966.

SIMÓN, César. *Juan Gil-Albert. De su vida y obra*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.

PRIMERA ÉPOCA DE LA PROSA DE JUAN GIL-ALBERT: HASTA 1939

Jacobo CORTINES

A veces los centenarios suelen deparar sorpresas, como este de Juan Gil-Albert, que me ha llevado a relacionar al escritor con alguien con el que nunca se me hubiera ocurrido, Joaquín Romero Murube, si no existiera la coincidencia en el año de nacimiento, 1904, con pocos meses de diferencia: Gil-Albert, el 1 de abril, en Alcoy (Alicante); Romero Murube, el 18 de julio, en Los Palacios y Villafranca (Sevilla). Dos escritores, que por razones diferentes, han quedado, o habían quedado, al margen de la generación a la que por derecho propio pertenecían: la muy afamada y reconocida del 27. Pero lo que me lleva a relacionarlos entre sí no es tanto la estricta coetaneidad, sino que ambos tuviesen, a pesar de la distancia geográfica, un maestro común: Gabriel Miró. En ninguno de los dos ese magisterio fue uno más entre otros, sino que significó en ambos la piedra angular en el edificio de su producción literaria. En el caso de Gil-Albert, la presencia de este influjo o, si se prefiere, de esta afinidad estética, fue prontamente reconocida por el mismo escritor y ha sido luego ampliamente estudiada por sus comentaristas; en el de Romero Murube, que también la reconoció, ha sido señalada, pero no ha transcendido al público lector de la misma manera, entre otros motivos, por los escasos lectores que ha tenido el sevillano desde su ya lejana muerte en noviembre de 1969. Miró le reveló a Gil-Albert el amor por la tierra nativa, y el paisaje alicantino es la gran geografía de su prosa y de su verso. Miró igualmente le llevó a Romero Murube a descubrir su geografía sevillana, y lo que es más importante, a persistir en ella. Ambos escritores iniciaron sus respectivos viajes literarios desde un mismo punto de partida, el de la prosa neomodernista del maestro alicantino, tan sensual y ontológica, tan de rara perfección formal entre nosotros, aunque luego ellos tomasen andaduras diferentes. Como Gil-Albert, Romero Murube se inició en la Literatura con la prosa, con dos novelas cortas, *La tristeza del Conde Laurel*

(1923) y *Hermanita Amapola* (1925), en las que la descripción de la Naturaleza es de clara filiación mironiana. A estas dos obritas de casi adolescencia siguió un libro aún más deudor de Miró, *Prosarios* (1924), conjunto de prosas breves que tanto temática (insistencia en el universo vegetal) como formalmente (morosidad y sensualismo) llevan el sello del maestro alicantino, si bien no es el único. Y a Gabriel Miró dedicó, en reconocimiento a su magisterio, su siguiente libro, *Sombra apasionada (Colección 1925-27)*, aparecido en 1929, en la colección *Mediodía*, de cuya revista era redactor jefe. Aunque el libro –una selección de prosas y versos- le fuese dedicado y Miró siguiera presente en algunas de sus páginas, la estética de Romero Murube había experimentado por esos años de intensísimo contacto con los del 27 un salto cualitativo. *Sombra apasionada* es un libro vanguardista, donde las afinidades con Guillén, Salinas, Lorca, Bergamín, Cernuda... saltan a la vista. En esto se diferenciaba de Gil-Albert, que no entró en contacto con los miembros de su generación hasta años más tarde, a comienzos de los treinta en Madrid, y más definitivamente en Valencia con ocasión del traslado del Gobierno de la República tras el estallido de la guerra civil. Aquí Gil-Albert sí entró de lleno a formar parte de la Generación al ser secretario de la revista *Hora de España*. Quedaba atrás su primera etapa, la que algunos llaman su prehistoria literaria, que tras esta breve digresión me propongo recorrer.

La arqueología gil-albertiana tiene su indudable interés, pues si bien en ella no se encuentra lo más granado del escritor (lo contrario hubiese sido lamentable y monstruoso), en esas primeras muestras se rastrean muchos de los temas y procedimientos formales que florecerán en la madurez, del mismo modo que las hachas de sílex preanuncian las de bronce, y las cuentas de piedra las joyas de oro y plata. Cinco títulos componen esta primerísima etapa: *La fascinación de lo irreal,* Valencia, Tipografía La Gutenberg , 1927; *Vibración de estío*, Valencia, Tipografía La Gutenberg, 1928; *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado*, Valencia, Tipografía La Gutenberg, 1929; *Gabriel Miró.(El escritor y el hombre)*, Valencia Cuadernos de Cultura, 1931; y *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo,* Valencia, Tipografía El Turia, 1932. Todas estas obras están en prosa, aunque al poeta (en verso) podría entrevérsele en muchas de sus páginas por su ritmo y cadencia y por esa sensibilidad que no puede ser de alguien que no esté tocado de la gracia poética. Pero Gil-Albert fue primero prosista, un precoz cultivador de la prosa, y luego poeta, un tardío versificador, aunque sin abandonar nunca el primer instrumento, donde a tan altas cimas llegaría como memorialista sin par en nuestra historia literaria.

Y a sus testimonios biográficos acudo como insustituible fuente para conocer sus inicios de escritor. Así, en su *Crónica general* (1974) hay una sección titulada "Mis maestros", donde con la lucidez que le caracteriza el escritor analiza la

enseñanza recibida de Miró, Valle-Inclán y Azorín. Son estos tres nombres los únicos que figuran al frente de las páginas respectivas, pero no los únicos que aparecen allí mencionados como "maestros". Porque Miró no fue su primer descubrimiento. Poco antes de conocerlo personalmente en Madrid en 1927, Gil-Albert había escrito ya varios cuentos que revelan unas amplísimas lecturas, provenientes éstas no de las trepidantes vanguardias, que irrumpían en los grandes focos culturales de la España de entonces, como Madrid, Barcelona, o la misma Sevilla, sino lecturas de un Modernismo cosmopolita en su espléndido ocaso. El joven Gil-Albert era un esteticista fascinado por Oscar Wilde, de quien imitaba incluso su dandismo. La misma indumentaria que llevaba el día en el que conoció a Miró es muy significativa de su gusto refinado y un tanto nostálgico. De ella recordaba en la *Crónica:*

> Yo me vestía, entonces, mucho más seriamente que ahora. Llevaba sombrero duro, como mi padre, trajes negros con listilla blanca, abrigos ingleses semi-entallados, aquel día de color canela, botas de charol con caña de antílope, un bastón claro y, suprema impertinencia, colgada de cintilla de *moiré*, un monóculo inservible montado en una circunferencia de oro. Nunca supe lo que pudieron decir ni el efecto, en aquella casa, de una *tenue* tan irreprochable pero que, precisamente, mis pocos años convertían en un juego no se sabía si serio o irónico. (Gil-Albert 1995, 23)

El artificio como máscara para ocultarse a la vulgaridad, para oponerse a la plebeyez y singularizarse; herencia de la bohemia romántica en su dimensión rebelde e individualista. El atuendo como tarjeta de visita con un nombre también enmascarado: no Juan de Mata Gil Simón, sino el más literario de Juan Gil-Albert, con el pseudoaristocrático guión a lo Valle-Inclán. Y quien vestía así y se autobautizaba tan artísticamente tenía necesariamente que leer unas obras en consonancia. En la misma *Crónica* escribe:

> El contacto con la literatura española se había producido ya: las *Sonatas* de Valle-Inclán podían ser, en aquel momento, la mejor ilustración de mi gusto; género peligroso: modernismo, decadencia, atracción del pasado, más como un tapiz que como épica, pero que, y a través de todo ello, una como búsqueda de claridad, de sencillez, de mayor sinceridad expresiva, de renovación de fondo y forma. En realidad mi ídolo era Wilde, que introducido en España por Ricardo Baeza, expresaba como nadie, con brillantez cautivadora, esa sincronización del tiempo moderno con la antigüedad en cuya oscilación trascendente se extasiaba mi alma; entendiendo por antigüedad el mundo helénico. Entonces, un compañero de universidad de curso superior, J.M.E. y que se mantenía, como ninguno al acecho de novedades, un alumno de excepción, con un largo y prematuro rostro filosófico, y del que se murmuraba por los claustros su postura socialista, me habló de un libro que, según él, estaba hecho a mi medida: *Las figuras de la Pasión*

del Señor. Él sería también quien me puso sobre la pista de Proust y el que me aconsejó la lectura de una obra, por entonces, en España, ignorada por todos, el *Corydon* de Gide. Juega pues, en mi vida, el papel de Mentor o de Diablo. (Gil-Albert 1995, 21-22)

Gil-Albert leyó con apasionamiento esa y otras obras de Gabriel Miró, que fueron para él una auténtica revelación, un "milagro" literario. Lo que supuso la lectura y el conocimiento del hombre lo reconoció una y otra vez; no sólo en las páginas de esta *Crónica general*, sino mucho antes en el opúsculo que le dedicara al maestro tras su muerte, el mencionado *Gabriel Miró. (El escritor y el hombre)*, de 1931, y en el prólogo de su reimpresión, *Gabriel Miró: remembranza*, con motivo del centenario del maestro, en 1980. De nuevo insistía Gil-Albert, al comienzo de su evocador estudio, en su idolatría por el creador de *Dorian Gray:*

> Yo leía entonces a Óscar Wilde. Todo adolescente cultivado lee a Óscar Wilde, pero muchos lo leen por snobismo y algunos por vicio. Yo leía a Óscar Wilde por su prosa y por el gran atractivo que tenía para mis años mozos la aguda libertad de su pensamiento. Siempre he creído que a pesar de su dandismo podía ser leído con gusto por el demócrata más puro –la burguesía, incluida la aristocrática y la socialista, odia a Wilde-. Además de que en su obra hay siempre un latido magnífico de su humanidad. Sus páginas sobre el socialismo y su célebre "Balada de la cárcel de Reading", son obras desconocidas completamente por el pueblo, y no deja de ser una lástima. (Gil-Albert 1982b, 203)

De Óscar Wilde le atraía al joven Gil-Albert tanto su estética como su ética. Si formalmente el irlandés era un prodigio de brillantez, de ingenio, de elegancia e ironía, humanamente Wilde era ejemplo del individualista rebelde, de la afirmación vitalista, de la exaltación del placer, y en sus años finales, tras su dramático encarcelamiento, de la aceptación del dolor. Sus ideas sobre la Belleza, la autonomía del Arte, y su pensamiento filosocialista marcaron la ideología del entonces estudiante de manera indeleble. Quizás convenga recordar algunas de las formulaciones de Wilde sobre el Arte y la Literatura y ver cómo esos mismos principios fueron los seguidos por Gil-Albert en sus primeros libros. Uno de los textos teóricos más sugerentes de Wilde es el pequeño ensayo *La decadencia de la mentira,* de 1889, escrito a manera de un diálogo platónico entre dos personajes: Cyril, defensor de la Naturaleza, y Vivian (trasunto del propio Wilde), del Arte. El libro es un feroz y brillante ataque contra las teorías naturalistas que con su exacerbado realismo pretendían reflejar la verdad de la vida. Wilde se mostraba decidido partidario de la superioridad del Arte sobre la Vida, y para él la verdad era "entera y absolutamente cuestión de estilo". La Vida no podía ser la fuente del Arte, sino el mismo Arte. El realismo como método era un fracaso, y la escuela

adonde había que acudir para producir nuevas obras de arte era el Arte. Famosa es su teoría de que al final la Naturaleza imitaba al Arte, que no tenía más finalidad que en sí mismo y cuya utilidad era inútil buscarla fuera. En tan substanciosas páginas de teoría estética hay un pasaje que resulta ser clave para entender el título del primer libro de Gil-Albert. Dice Óscar Wilde:

> El Arte comienza con la decoración abstracta, con un trabajo puramente imaginativo y placentero que maneja lo irreal e inexistente. Ése es el primer estadio. Entonces la Vida queda fascinada por esta nueva maravilla y pide entrada en el círculo encantado. El Arte toma a la vida como parte de su materia bruta, la recrea y la remodela en formas inéditas, es absolutamente indiferente a los hechos, inventa, imagina, sueña, y mantiene entre sí y la realidad la barrera impenetrable del estilo bello, del tratamiento decorativo o ideal. El tercer estadio es cuando la Vida se alza con el poder y expulsa al Arte al desierto. Ésta es la verdadera decadencia, y esto es lo que ahora nos aqueja. (Wilde 2003, 37-38)

El Arte maneja lo "irreal" y la Vida queda "fascinada". El título le venía dado en estas líneas, *La fascinación de lo irreal*, pero había que saberlo leer y Gil-Albert lo supo hacer muy bien, con pleno acierto. Lo que en un principio le atrae, le fascina, es lo inexistente, lo que no existe antes de la creación artística, lo cual no quiere decir que desprecie lo real, la "materia bruta", de la que parte para transformarla y elevarla a una realidad superior, la de la escritura, sin aspirar a utilidad alguna más allá del culto a la belleza. Así lo reconoce en las palabras preliminares:

> Mi libro es completamente inútil. Tiene toda la artística inutilidad de una danza clásica o de una de esas copas cinceladas con amor por los joyeros del Renacimiento. ¿Sois capaces de sentir una dulce emoción ante las figuras plásticas de la danza griega? ¿Sabéis beber en una de esas copas de ónice y esmeralda con un gesto de patricio?... Leed, pues, el libro. No va dirigido ni al corazón, ni a la inteligencia, sino simplemente al sentido artístico. De esto deduzco que muy pocos debieran leerlo, ya que muy pocas sensibilidades van quedando que vibren de unción maravillosa ante esa eterna divinidad que llamamos Belleza. (Gil-Albert 1927, 5)

Seguidor de Wilde, Gil-Albert se decanta en su primera entrega, nacida del "exquisito" ambiente de esa nueva Florencia, como llama a Valencia, por un arte minoritario cuyos pilares básicos son el placer y la belleza. El libro, único conjunto de cuentos del autor, está compuesto por siete narraciones: "La pecadora de Magdala", "Historia de un príncipe juvenil", "El juglar que logró ser feliz", "El verdadero pecado", "Isogai", "Una extraña pasión" y "Carnavalesca". Todas son narraciones, de prosa muy trabajada, que se ambientan en escenarios irreales: la Palestina evangélica, el palacio ducal de un pequeño estado en la Italia del *Quattrocento*, un bosque y un castillo medieval de un cuento de hadas,

la corte dieciochesca de Versalles, el Pekín imperial, la Turena de los Valois, y una mascarada en los salones de la Pompadour. Si exceptuamos el escenario palestino, los restantes son ambientes aristocráticos, aunque lo que los une es el gusto o la fascinación del joven escritor por la Historia, una de las constantes de su obra. Pero no la Historia vista a partir de los datos que pueden proporcionar los archivos, sino contemplada a través de las visiones que nos ha legado el Arte, según reconocía Wilde: "El hecho es que nos asomamos a los tiempos pretéritos exclusivamente a través del arte, y es una gran suerte que el arte no nos haya dicho la verdad ni una sola vez" (Wilde 2003, 72).

La "mentira" artística con toda su carga de verdad –valga la paradoja- es lo que le interesa a Gil-Albert; la verdades de la intrahistoria, los sentimientos de unos personajes al margen de la moralidad al uso, que se convierten en símbolos del comportamiento humano, con sus deseos, aspiraciones y fracasos que pregonan una nueva moral. El protagonista de la "Historia de un príncipe juvenil" se suicida porque "sin alma y sin ideal nadie vive"; la Duquesita se suicida también por amor hacia el juglar que, por no tener corazón, sólo siente por ella un placer superficial; el "verdadero pecado" de la corte versallesca no son las relaciones adúlteras del Rey con la Condesita de Lys-Royal, sino la falta de imaginación de quienes la rodean que hacen que ese alma inocente opte por el suicidio; Isogai, el joven pekinés, quiere contemplar el rostro de la emperatriz, a sabiendas de que puede llevarle a la muerte; desafía la prohibición y es ejecutado al amanecer, momento en el que también muere la emperatriz; la moraleja es que "todo artista se lleva a la tumba el ideal de su vida"; la "extraña pasión" de la Princesa Margarita por Guido Manfreddi es haber amado un ideal que era tan sólo un "frío cadáver"; el Pierrot de "Carnavalesca" acaba como un mendigo andrajoso después de que con la ayuda del hada Fantasía haya hecho desfilar distintas épocas de la Historia: desde el Egipto de los faraones hasta la decadente España del Hechizado.

Estas seis narraciones siguen la estela de las narraciones simbolistas de Wilde y el esteticismo decadente de las *Sonatas* de Valle. Hay mucho culturalismo en ellas. Las referencias a artistas plásticos son numerosas, desde los prerrafaelistas, como el Pinturicchio y Gozzoli, hasta los dieciochescos, como Van Loo y Boucher, pasando por los grandes artistas del Renacimiento y el Barroco: Leonardo, Rafael, Bellini, Giorgione, Tiziano, Veronés, el Greco, Rubens y un largo etcétera, que son muestras del interés del autor por la pintura especialmente, tema central de su libro *Cómo pudieron ser.* Detrás de todas esas referencias plásticas está la Grecia clásica. El entusiasmo por ese mundo hermoso y pagano lo condensa el escritor en esta página de "Carnavalesca":

> Luego, en la misma Hélade, conoció la belleza y la inteligencia. Hacia la Acrópolis subía la procesión de las Panateneas, y llevadas en carros de marfil iban las jóvenes patricias de "mirada húmeda", cuyas manos habían tejido un año completo el péplum maravilloso para la Diosa. Los efebos esplendorosos como mármoles pasan detrás; los filósofos, que les han visto discutiendo en la Akademos, o que han contemplado sus cuerpos desnudos en el Gimnasio, les miran con el mismo arrobamiento que a las muchachas. En el Cerámico, los alfareros siéntanse a las puertas de sus viviendas, y con leves estiletes pintan deliciosas figurillas rojas sobre la arcilla dada de color, que moldean elegantemente. Allí van las hetairas y compran los vasos más bellos, y pasan después por el estudio de Praxíteles, extasiándose ante la lánguida cabeza de su Eros, y por el de Apeles, maravillándose frente a su Venus Anadiomena, y en sus lechos de plumas leen a Homero y cantan a Saffo, mientras llegan los invitados para el banquete...(Gil-Albert 1927, 259)

Un abigarrado cuadro, sensual y ceremonioso, no exento de adolescente ingenuidad, pero en el que no podía faltar la alusión a la belleza homoerótica, otro de los temas que Gil-Albert tratará con profundidad en su madurez en obras como *Valentín* y *Heraclés*.

Algo diferente del resto de estas seis narraciones me parece la primera, "La pecadora de Magdala", que bien podía haberla firmado su admirado Gabriel Miró. Tiene en común con las restantes la recreación historicista, pero frente al paganismo de las otras revela el impacto que le supuso la lectura de *Las figuras de la Pasión del Señor.* Dice en el opúsculo dedicado a Miró:

> Mi Dyonisios pidió el bautismo. Esa es exactamente la frase que me sugiere mi actitud espiritual de aquel entonces. El paso de *El retrato de Dorian Gray* a *Las figuras de la Pasión del Señor*. Es el placer lo que Wilde inculca en la juventud, un placer maravilloso, elevado a la categoría de "virtud helénica" por la fuerza de su elevada mentalidad de artista. Es en ese momento de la individualidad rabiosa. Griegos bulliciosos de Atenas o de las islas nos creemos entonces con una vitalidad de oro, o mancebos del Renacimiento, abrumados de pasiones ególatras, como si por nuestras venas corriera una sangre excelsa. –No son los mismos efectos que producen las suntuosas morbosidades de D'Annunzio–. Y al pasar a Miró parece como que salimos de nuestro endiosamiento en virtud de una especie de panteísmo estético. Algo muy nuestro, muy de corazón va filtrando el mundo que nos rodea: es el sentirse cristiano, es el tierno aliento socialista. Y Gabriel Miró, compenetrado hondamente con la humanidad, ha elegido de ella la tragedia más representativa: la del Hijo del Hombre. (Gil-Albert 1982b, 205-206)

La formación estética y moral de Gil-Albert se enriquece con la dimensión cristiana, no como creyente ortodoxo, sino como humanista, haciendo compatible su paganismo cultural y vital con un evangelismo interiorizado, limpio y

transparente, despojado de dogmatismos impuestos, en una síntesis armoniosa, panteísmo estético, que le singulariza frente a los radicalismos extremos de la mayoría de sus contemporáneos.

La fascinación de lo irreal, escrita a los veintipocos años, no podía ser aún una obra plenamente conseguida; el exceso de culturalismo y su carácter mimético de literatura "fin de siglo" explican que el escritor adulto la relegara al olvido, pero en este libro primerizo hay muchas de sus claves posteriores, entre las que quiero destacar la preocupación por la construcción de un mundo personal, sincero y hermoso, fruto de sus apasionadas lecturas y de sus conocimientos de la Historia y del Arte, nada desdeñables y bien asimilados.

Con *Vibración de estío*, narración aparecida al año siguiente, 1928, más extensa que la mayor de las anteriores, 156 páginas frente a las 99 de "Carnavalesca", Gil-Albert se afianza en su mundo. Las influencias siguen siendo prácticamente las mismas, aunque tal vez la sombra de Valle se haga más visible que las demás por el título. Ese "estío" remite a la *sonata* de su mismo nombre, aunque por la atmósfera enfermiza de la historia gil-albertiana se acerca más a la de *otoño*. Porque la historia es decididamente sentimental y triste. El hilo argumental es muy delgado: Luis Fernando, joven artista, soñador y romántico, conoce a comienzos de un verano a la adolescente Adelaida, rubia, pálida y enferma de tuberculosis, hija de campesinos, pero adoptada por la Baronesa María de Aguas–Claras. Entre los tres personajes se establecen una relaciones, unas "vibraciones", que terminan, a la entrada del otoño, con la marcha a París de Luis Fernando, que promete volver, aunque sabe que a su vuelta Adelaida habrá muerto y aquel mundo ya habrá dejado de existir. La acción es apenas perceptible. Todo transcurre, a lo largo de los nueve capítulos que se disponen como estampas mironianas, muy estáticamente.

La prosa sigue siendo muy trabajada, a veces en exceso hasta caer en el verso camuflado. Lo que en la historia cobra verdadero protagonismo es el tiempo, cuyo paso se señala con precisión: "Son los últimos días de una Primavera" (I, 10); "Era la tarde del último domingo de Mayo" (III, 31); "El deslumbrante mes de Junio pasó en una abundancia de cosechas primerizas" (IV, 53); "Comenzaba Julio con los primeros calores" (V, 78); "En los búcaros de la estancia se marchitaba el último esplendor de las rosas de Septiembre" (VIII, 136); "El difumino dorado de principios de Octubre le daba al paisaje una gracia desvaída" (IX, 145-146). También las descripciones del paisaje y de los interiores lujosos cobran una extraordinaria importancia. La novela, si así puede llamársele dada su falta de entidad dramática y escasa penetración psicológica, se ambienta en "La Cinta", la aristocrática mansión de Aguas-Claras en la fértil huerta valenciana a principios del siglo XX, aunque

debido al carácter rural del escenario, la época resulta más bien atemporal. A esta sensación de atemporalismo contribuye el arcaico uso del "vos" en la conversaciones habidas entre los personajes principales, donde se habla mucho de literatura. En aquel refinado ambiente Luis Fernando le recordaba a Adelaida "las leyendas doradas de los griegos o los mitos y costumbres de las remotas civilizaciones" (64), pero ella prefería que le leyese "ese libro tan bello de Gabriel Miró, fina ampolleta de vidrio fenicio en donde se han recogido todas las esencias de la Judea y las plácidas mansedumbres del mar de Tiberiades" (65); al protagonista le muestra la niña "sobre una mesa, con lindas encuadernaciones, el "Huerto de Granadas", de Óscar Wilde; "La Sonata de Otoño", de Don Ramón María del Valle-Inclán; "La Princesa Malena", de Mauricio Maeterlink, y "Las Pastorales", de Teócrito... (84). La Baronesa "releía "Il Piacere", de Gabriel D'Anunzio" (87); Luis Fernando sueña con una Adelaida "hilando en la rueca o leyendo a Petrarca" (113). Todas estas lecturas se producen al son de los arpegios de un arpa, los acordes de un piano o unas arias italianas. El decorativismo cultural se hace omnipresente en el libro, pero también asoma alguna página de un "realismo", muy mironiano, que contrasta con ese mundo de preciosismos excesivamente estilizado; así, por ejemplo, la muerte del perro, que no podía tener otro nombre que "Hermes":

> Terminada la misa, se acercaron con mucho misterio a los establos. Olía a fetidez el animal, con las orejas comidas de mosquero. Zumbaba un abejorro en la penumbra húmeda. Le libertaron del peso de la cadena. El perrillo de la familia labradora acogió con grandes muestras de júbilo esta libertad del amigo. Era feúcho y pequeño, de barraca humilde, pero sus años de cachorro los había pasado entre juegos y saltos con el perro de raza. Manuel incorporó a "Hermes" de la pajiza maloliente, y lo fue arrastrando con cariño hacia el patio de luz de las caballerizas. Atravesaron el jardín, pasaron junto al peristilo de la casa. "Hermes" era como un esqueleto peloso, aquel esqueleto que había sostenido hasta hacía bien poco la línea irreprochable de galgo legítimo. El otro animal le iba promoviendo un bullicio. Cuando llegaron al campo con rastrojos de panizos, entre los que crecían algunas amapolas, cavaron un hoyo, limpiándolo de maleza; arrastraron a "Hermes", que se dejó hacer con mansedumbre. Hundido en su tumba levantó la cabeza el can pesadamente y les vertía una mirada de tristeza enfermo. El guardabosque le apuntaba al cerebro. Sonó el disparo. De la cabeza del animal comenzaba a escaparse una sangre viscosa de meninges. El perro de los labriegos se marchaba con la cabeza baja exhalando un tiste gemido. (Gil-Albert 1928, 139-140)

Hay aquí una gran capacidad de observación y mucho amor hacia el mundo natural, que de alguna manera se opone a la frivolidad y sofisticación mundanas.

Vibración de estío consolida *La fascinación por lo irreal.* Ambas obras se complementan y conforman un microuniverso, un periodo cerrado dentro de la considerada primera época. Con el nuevo libro *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado*, 1929, Gil-Albert da un paso adelante en su carrera como escritor. Su mundo se hace más selectivo, menos mimético y más personal. El tema central de la nueva obra es la Pintura, no vista simplemente con los ojos del cuerpo, sino con la imaginación estética. Dos libros de dos grandes maestros pudieron servirle de referencia: *Apolo. Museo*, 1911, de Manuel Machado y *Tres horas en el Museo del Prado*, 1923, de Eugenio D'Ors. Pero el libro, con enfoque y estilo muy personales, es, esencialmente, fruto de sus continuadas visitas al Museo del Prado, adonde acudía cada mañana, hallando en sus salas un portentoso mundo visual que le enriquecía, según confesión propia, mucho más que las desasistidas clases en la Universidad y más incluso que los libros. Si en *La Fascinación* y *Vibraciones* las referencias a artistas plásticos y las descripciones de algunas de sus obras proliferaban por sus páginas en abigarrada combinación con otros elementos decorativos, en el nuevo libro su capacidad de penetrar más allá de lo puramente formal encuentra campo abonado. Indaga, escruta, inventa, fantasea, vivifica. La Pintura le lleva a la Historia, y ésta a la Vida de los seres que contempla y que los presenta al lector en toda su humanidad. A pesar de que dejó dicho que en él "siempre hubo una inclinación de historiador fallido" (Gil-Albert 1995, 27), lo cierto es que consigue reconstruir las épocas con una riqueza de detalles que no habían logrado los historiadores profesionales.

Nueve capítulos conforman el libro: "La Emperatriz y el Tiziano", "El Greco y el Evangelista", "María de Médicis y Rubens", "Tres familias reales" (Velázquez y la familia de Felipe IV; Van-Loo y la familia de Felipe V; Goya y la familia de Carlos IV), "La Anunciación y Fray Angélico", "La enana de Carreño" y "El Príncipe anónimo de Nattier". Unas piezas muy bien elegidas, por lo que suponen de mundos diversos que le facultan para que su estilo, que se va depurando de languideces y cansinas sensiblerías, se haga más ágil y brille con más precisión. El estilo era la cualidad que destacada su prologuista, Francisco Pina, en "El Estilista y la Historia". Decía allí:

> Todo gran estilista acaba por asimilarse –intuitiva y refinadamente- una o varias épocas pretéritas; luego nos ofrece una síntesis mórbida y estética de lo que ha podido ver, oír, tocar, oler y gustar por un milagro de su imaginación. En la España actual: Gabriel Miró: *Las figuras de la pasión del Señor*. Ramón del Valle-Inclán: *El ruedo ibérico*. (Pina 1982, 11-12)

Y del estilo de Gil-Albert, seguidor de éstos, señalaba que era "un estilo personal y moderno, saturado a veces de una fina ironía, y otras de una tierna comprensión" (Pina 1982, 13), augurándole un puesto entre los mejores de la literatura del

mañana. A Miró y a Valle, tan oportunamente mencionados por Pina, habría que añadir Azorín, más tardío en su influjo en Gil-Albert, pero presente ya en la prosa dedicada a la Anunciación del Angélico. Escribe Gil-Albert al respecto:

> Allí busco, ahora, la presencia de otro dios tutelar: Azorín. ¿Pero la encuentro? No con la evidencia de las otras y que parecen sobreponérsele. Está, diría yo, potencialmente. Y explicaré por qué. Azorín se me ha ido imponiendo con lentitud, sin que me apercibiera de ello: sin despertar en mis facultades repercutidas ese brusco choque captatorio que, como dije, me produjo Miró y, en un orden de valores estéticos menos íntimo, más externo, Valle-Inclán. La labor de Azorín ha consistido en librarme de los otros, en ir redimiéndome del influjo ajeno; no para atraerme hacia él, aunque así ocurra siempre en el primer término de un hallazgo, de una amistad nueva: el papel de Azorín consistió en que, ante la imposibilidad de imitarlo, me dejase flotante y solo, sí que es verdad con su enseñanza: descartar lo contingente, manteniendo lo esencial. (Gil-Albert 1995, 32)

Con este bagaje formativo Gil-Albert se adentra por las galerías de El Prado y se topa con la sala del Tiziano, llena de la luz proveniente de los mismos cuadros. Allí está el retrato póstumo de la Emperatriz, y él insiste una y otra vez en que se trata del "retrato de una muerta". Efectivamente, Isabel había muerto en 1539 y Tiziano pintó el cuadro en 1548, en Augsburgo, a partir de otro, hoy perdido, que hiciera teniendo como modelo uno pequeño de Isabel que le entregó el Emperador en Busseto "nolto simile al vero, benche di trivial' penello", según el Aretino. Pero Gil-Albert no tiene en cuenta, o desconoce, esas circunstancias; la estricta realidad histórica no es lo que le interesa, sino la recreación imaginativa de un mundo que nos lo aproxima en su cotidianidad; y así nos presenta a un Tiziano, ya viejo (cuando no lo era tanto), pintando el retrato de la Emperatriz en su taller de Venecia con su hija gordezuela como modelo. Y luego el narrador-espectador se adentra en el alma de la retratada, "asustadiza y fragante" que contrasta con la "varonil fragosidad del César". Dos sensibilidades: la frágil lusitana y la recia, de descuidada higiene, del Rey de Castilla, amo del mundo. Escenas de besos y abrazos. Qué verdadera resulta la ensoñación que luego se deshace en la magia de oros del retrato.

Después *El Evangelista* del Greco. Unas pinceladas biográficas sobre Theotocópulos, para pasar al san Juan escribiendo el *Apocalipsis* en la isla de Patmos. Señala que frente a la definida homosexualidad del pintado por Leonardo, el del Greco es de naturaleza espiritual, sin ambigüedades, y sólo en lo físico está tocado por ciertos reflejos de feminidad. El escritor recrea al evangelista como una nueva "figura" de la Pasión. Ya no es un pastiche mironiano como la Magdalena de *La fascinación*, sino un texto más sobrio y reflexivo, en el que la influencia se transforma en concomitancia.

El retrato literario de María de Médicis refleja las cualidades plásticas del pintor. Así, esta observación que nos recuerda, por otra parte, a Gómez de la Serna: "Y en la paleta de colores pastosos, de leche rubia que había en la Reina, Rubens pudo saciar sus ansias de carnicería femenil" (Gil-Albert 1982a, 28). El Gil-Albert espectador indaga en la psicología de la reina francesa al observar con detenimiento la enfática gorguera: "Es una mujer vanidosa que ha llevado hasta más allá del límite la importancia de lo superficial" (29). La ve muy bien en su palacio del Louvre, arrastrando sus mantos de terciopelo veneciano, enjoyada, todo fachada y masas de color. Y allí en El Prado "muy repantigada y muy guapa". Cuando le leyó esta página a Miró, según cuenta en el ensayo sobre el escritor y reproduce en la *Crónica general*, "Miró asintió, repitiéndola: así es, muy repantigada y muy guapa. Pero digo yo ahora: ¿De dónde procedía esa manera?: de Valle-Inclán" (Gil-Albert 1995, 27).

Las "Tres familias reales" es un prodigio de comparaciones. Frente a la sobriedad conventual de *Las Meninas*, la arquitectura de opereta de Van-Loo, donde hasta el cielo es un tapiz de seda; frente a lo verdadero de los Austrias, lo postizo de los Borbones. Y en esta cuesta abajo de las familias reales, la del "matrimonio apócrifo" de Carlos IV y María Luisa de Parma, "como arrinconada para un fusilamiento". No se puede ser más penetrante e irónico. Gil-Albert se apropia de la mirada goyesca que hace suya y recrea en el camino de las tres sombras, el Rey, la Reina y Godoy, camino del exilio, y en la escena final donde dialogan en un patético y humorístico *ménage à trois*.

Cuánta ternura, sin embargo, en la actualización -tan azoriniana- del personaje de Fray Angélico. Todo cuanto se refiere a él tiene el primor de un "alma de niño". Y qué actual le resulta a su espectador. "-¿Primitivo? ¿Llaman Sus Reverencias a esto un primitivo? ¡Moderno! ¡Moderno y maravilloso" (Gil-Albert 1982a, 51).

Y cuánta tristeza, conmiseración y patetismo en la pintura de la monstruo de Carreño en la corte del Hechizado. La pluma de Gil-Albert se afila como un estilete y su prosa se vuelve valle-inclanesca, sarcástica y grotesca, esperpéntica, pero sin perder la humanidad mironiana. Describe, denuncia y siente: "La gordura, realmente, es tan plebeya, que mueve a la carcajada (la carcajada de la Corte de las Españas y las Indias, que deja en su estertor un vaho de dentaduras sarrosas)" (53). Y pocas líneas más abajo: "Las grasas le están sobrecargando el miocardio, ahogándole las pulsaciones. Las nalgas, fofas de linfatismo, el vientre hidrópico de líquido seroso, le suben al rostro sin edad, las pústulas y vesículas de las herpes y eritemas. ¡Pobrecilla!"(53). No, es poco humano reírse de esa desgraciada, que no hubiese encontrado un destino menos trágico en nuestro tiempo como objeto de estudio en una Facultad de Medicina. Él, que es un espectador sensible, un

esteta y por ende un moralista, tiene que compadecerse de ella, de su soledad, y criticar la crueldad de una sociedad obscurantista, donde reinaba un monarca extenuado de exorcismos.

Y frente a esa España tenebrosa, la admirada Francia a la que "se le perdona todo por su manera elegante de hacer las cosas" (66), como escribe en el cuadro final tras contemplar el retrato del Orleans de Nattier. No hay frivolidad en esas palabras, a pesar del eco wildeano. Gil-Albert se consideró siempre un afrancesado y de su conocimiento de la cultura francesa ha brotado buena parte de lo mejor de su obra. Aquí, en la visita a una de las salas de la escuela francesa, admira de nuevo a Francia, su siglo XVIII, su estilo rococó, su Revolución. También su siglo XX, tras el apagón del XIX con "sus ripios bordados de sublimes lagrimones" (68). Y para Príncipes –concluye-, aquel de Nattier, símbolo de toda una época de belleza y amoralidad. Pero para el escritor hoy ya no son necesarios tales seres:

> Hoy gozamos de una camaradería encantadora, optimista, juvenil, helénica, pero ¿vida de sociedad? Cuatro cotorronas de nariz ganchuda, con sus respectivos Caballeros de tresillo y de poker –mascarones enquilosados de 1913–, se empeñan en despabilar a la momia nobiliaria leyéndole al oído los legajos de las hazañas muertas. Tienen la nota ridícula de lo que no evoluciona. (Gil-Albert 1982a, 69-70)

El lector de Oscar Wilde, de Valle, Miró, Azorín y tantos otros, sí parece haber evolucionado de su inicial esnobismo esteticista para adquirir una mayor conciencia de su tiempo. Se ha despojado de sus disfraces. Está empezando a descubrir, a través de las obras de arte, la modernidad, con lo que de compromiso conlleva este descubrimiento. Éste es el gran paso que representa la publicación de *Cómo pudieron ser*. Su próximo libro sobre Miró aparecerá dos años después, el mismo en el que se proclama la República, en una editorial de izquierdas, "Cuadernos de Cultura", indicativa del cambio ideológico del escritor.

El libro, como ya dijimos, es un homenaje a Miró tras su prematura muerte, y consta de once capítulos: I. "Las figuras de la Pasión del Señor"; II. "La humanidad de Cristo"; III. "Nuestro padre San Daniel" y "El Obispo Leproso"; IV "Su campo"; V. "Los poderes oscuros"; VI. "Cómo conocí a Gabriel Miró"; VII. "Gabriel Miró y la Real Academia de la Lengua"; VIII. "Dónde debe buscarse el sentido social de la obra de Miró"; IX. "La significación estética de Miró, y España"; X. "El tributo de los intelectuales"; XI. "Como final". Un trabajo breve, de 65 páginas, a pesar de las numerosas partes, sin otra finalidad que la de acercar al lector la figura de Gabriel Miró. Y en este acercamiento Gil-Albert comienza por analizar el libro que tanto le impresionara: *Las figuras*, cuya prosa le parecía no sólo "táctil", como señalara Azorín, sino olorosa y masticable. "El sabor –escribe– ha sido una de las aportaciones más interesantes que nuestra literatura

debe a Miró"(Gil-Albert 1982b, 208). Eso desde el punto de vista del estilo, porque ideológicamente Miró dio al mundo su recreación de la Buena Nueva; renovó el mensaje evangélico buscando el meollo de lo humilde, fundiendo el orientalismo bíblico con su primoroso alicantinismo.

Las otras dos obras analizadas son las dos grandes novelas sobre Oleza, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, que le produjeron ilimitado asombro. Esa pintura de la anormalidad cotidiana, que no es realista, sino plasmación de la realidad que debiera haber sido.

Para Gil-Albert la nota más característica de Miró es su visión del paisaje, que se erige en protagonista. Una visión que perfora lo externo con los cinco sentidos para devolvernos el frescor primitivo de la tierra, no la de una geografía universal, en la que no cree, sino de la suya , la alicantina, que se universaliza porque es esencia, porque nos devuelve el encanto de lo virginal. Ese retorno a la Naturaleza no es simple delectación sensorial, sino labor socializadora que se opone al pujante Capitalismo. Miró nos lleva al campo cuando todo tiende a la ciudad. Y de aquí Gil-Albert saca conclusiones muy personales. Ve en esa vuelta al campo la opción más auténtica entre dos tendencias opuestas, representadas en su tiempo por América y Rusia, por el Capitalismo y el Comunismo, por el materialismo burgués y la verdad y belleza de lo humilde. El joven escritor, que mira con simpatía los sucesos de la Rusia revolucionaria, proyecta sus ideales en la interpretación que hace del legado mironiano: "No la individualidad económica, sino la individualidad espiritual" (Gil-Albert 1982b, 261).

Por eso critica con apasionamiento los poderes oscuros de la España negra que emprenden una odiosa campaña contra Miró y le cierran las puertas de la Academia, que lo condenan como inmoral, que lo tachan de mal escritor, que se ensañan contra uno de los espíritus más sensibles no sólo de España sino de Europa. Gil-Albert arremete contra el iberismo y lamenta que Miró sea en su patria un escritor más minoritario que pudiera serlo en otros países europeos. Como prototipo de artista puro, Miró siempre será para minorías, pero en las manos de todas las clases sociales y no en las de una casta exclusivista.

El opúsculo, en el que contaba también su encuentro con el escritor, termina con la relación de intelectuales que figuraban al frente del comité de "Amigos de Gabriel Miró", entre los que figuraban Azorín, Baeza, Unamuno, Valle-Inclán y Salinas, que proyectaban la edición de la obra completa. La nota final daba cuenta de la intencionalidad de su particular ensayo.

La última obra de su primera época, *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo*, 1932, es muy novedosa respecto a las anteriores. Aquí está ya el Gil-Albert que puede ser reconocido como el futuro autor de *Crónica general.* Es un libro ameno, divertido, irónico, serio, plenamente moderno. El autor se

apropia del género de las crónicas mundanas, las de las revistas de actualidad, para reflexionar sobre su tiempo y ofrecernos personalísimas observaciones que contribuyan a comprender mejor la época que le ha tocado vivir. La prosa se aligera, se moderniza, se contagia de la brillantez de otros cronistas del momento, como el cosmopolita Paul Morand, y la frase se hace breve, rápida, nerviosa, certera siempre. Se yuxtapone frenéticamente: "Estudios cinematográficos italianos. La casa de un fotógrafo. Bambalinas de tela. Palmeras de salón. Un sofá de estilo. Tres sillas doradas. Un abanico antiguo. Flores de papel. Pedestales con estatuas clásicas. Gabinete-tocador. Galería sobre el mar" (Gil-Albert 1982c, 25). O se alterna con períodos más largos, llenos de matices y de rica imaginería. Alguna es una perfecta greguería, como ésta: "los abrigos de pieles se van de los escaparates como fieras embalsamadas" (133). Es el estilo que conviene a la actualidad que se evoca. El escritor es el reportero que nos da noticias frescas de los mundos a los que se aproxima. La capacidad de imponer su punto de vista radica en la palabra, y Gil-Albert es ya dueño de ella.

El libro aparece organizado en tres secciones. La primera, "Narciso. Actitud del cronista", es una original lectura del mito clásico, en la que se interpreta al personaje como un "anarquista", el primer individualista de la historia, el hombre que no se asusta ante sí mismo, el símbolo del artista, que sacrifica su vida para ofrecer su flor: su obra. La segunda, "Crónicas de mujeres de anteayer", es una espléndida galería de retratos femeninos. Y la tercera, "Crónicas", sin más aditamento, son tres nuevos cuadros del presente histórico. La parte más extensa y, a mi modo de ver, más interesante es la de las mujeres, en la que el autor despliega toda su "ironía de guante blanco", como la definió Almela y Vives. Por sus páginas desfilan la Reina de Rumanía, moderna, elegante, renovadora, singular, con su corte cinematográfica; Anna Pavlova, la ingrávida bailarina rusa, vista ya cincuentona por el cronista en el Liceo de Barcelona, cuyo arte "rezuma el hedor exquisito y malsano de la Santa Rusia imperial" (93); la enigmática Mata-Hari, cuyo fusilamiento por espía se convierte en un alegato antibelicista; Cecile Sorel, la longeva actriz parisina, prodigio de distinción; Antonia Mercé, "Madame Argentine", descrita yendo al encuentro de una Dolorosa un Viernes Santo en una Sevilla sarcásticamente sensual y oscurantista; Francesca Bertini, la idolatrada actriz italiana, verdadera "primitiva" de la Historia del cine, desbancada por la "enfilosofada" Greta Garbo; Bozsi Simon, la húngara que alcanzó el título de Miss Europa en 1918, una feminidad de músculo, nervio y piel, "el triunfo de la inquietud, de la inteligencia, sobre las falsas retóricas que ya huelen a cadáver"; la Kaiserina, la reaccionaria, "la protestante filistea", la mujer del "cupletista imperial" Guillermo II; Isadora Duncan, "la portadora en sus venas de un nuevo paganismo redentor"; y Josefina Baker, la "negra excelsa en aquella triste y fúnebre Europa". Como muestra del humor y la ironía del autor, este comentario con el que cierra el retrato de la Baker:

> Pero si lo verdaderamente gracioso es que Josefina Baker no es ni siquiera una negra, sino una mujer como todas, y le cabe a uno la esperanza, de que con el tiempo todas las mujeres serán como ella; en ese caso las Damas Catequistas irán desnudas por las calles realizando una verdadera labor meritoria: repartir entre los niños pobres los plátanos de sus cinturones y collares (Gil-Albert 1982c, 165).

Las tres últimas crónicas tratan asuntos muy diversos. "La bicicleta", dedicada a Benjamín Jarnés, es una evocación, no exenta de placentera admiración, de Lenin. La sencilla bicicleta del bolchevique contrasta en París con el lujoso Mercedes de una burguesa que ejerce la caridad. De París a San Petesburgo: escenas de la corte de los Romanov (algo muy embrionario de lo que será *El retrato oval*). De allí a Moscú para ver a Lenin trabajando en su despacho del Kremlin. Ante las noticias de los horrores revolucionarios, el escritor está convencido de que el líder ruso, con su "calva divina preñada de génesis", está construyendo la gran catedral del socialismo. Pasa una bicicleta. Lenin siente nostalgia de sus paseos y el autor lo compadece. Como en otros lugares, Gil-Albert se muestra aquí decididamente pro-soviético. Para un lector de hoy esta exaltación leninista no deja de ser un rasgo de ingenuidad en un idealista (poco informado, o sólo parcialmente, de lo que en verdad estaba ocurriendo) que se rebelaba contra "lo más cursi de nuestra educación de señoritos". Veámosle, pues, el lado positivo.

Así lo corrobora también la última crónica, "De la Kchessinskaia a la Kollontay", subtitulada "Ritmos de la Historia", donde nos presenta dos vidas paralelas: la de Matilde, la niña de origen humilde, la Kchessinskaia, que consigue llegar a primera bailarina de la corte del Zar, y tras la caída de éste, vivirá pobre y exiliada en París; y la de la rica Alejandra, lectora de Marx, que convertida en la camarada Kollontai, será embajadora en la corte del Rey Gustavo de Suecia.

Sigue latente un cierto maniqueísmo, de buenos y malos, de premios y castigos, que será ampliamente superado en su obra de madurez. Y muy en esta línea dicotómica podría insertarse "La última mascarada de los Austria. Reportaje rápido de aquellos tiempos", escrita en mayo de 1931, a las pocas semanas de la caída de Alfonso XIII, donde el cronista pone en contraposición dos formas de monarquía: la democrática y tolerante de Cristian y Alejandra de Dinamarca, y la de la Dictadura de España. La muerte de la Reina Madre de España, María Cristina de Habsburgo, da pie al autor para un sarcástico reportaje en la estela de *El Ruedo Ibérico:*

> Sobre un reclinatorio rezaba con la capa extendida y vinosa el cardenal Primado. El Rey de Dinamarca, le estuvo mirando con extrañeza su cabeza tosca

de sembrador con yunta de bueyes en la Mancha. Aquella noche, todo el Palacio olía a liturgia con el eco de una adoración nocturna en torno a la muerta. (Gil-Albert 1982c, 185)

Terminados los funerales, los reyes daneses toman el té en el escenario de la Costa Azul y comentan lo desagradable e insano de lo vivido en España.

Pocos años después de publicadas estas *Crónicas*, estallaría la Guerra Civil en la que Gil-Albert militó abiertamente en defensa de la causa republicana. La derrota. El exilio a Francia y luego a México. Y la vuelta a su tierra nativa en 1947. Una labor literaria, silenciosa y constante, que empezaría a ser descubierta a principios de los años setenta. Después el reconocimiento y la cadena de premios y homenajes, hasta llegar a hoy con la celebración de su centenario.

¿Y de aquellos libros de su primera época qué nos queda? El comienzo de un gran escritor, que no es poco; un periodo de cinco intensos años, 1927-1932, en el que hay una firme evolución que le conduciría a encontrar su personalidad y su voz propia. En ese quinquenio va tomando cuerpo el esteta y el rebelde, el moralista y el vitalista, el alicantino y el griego, el pagano y el cristiano, el cronista y el ensayista, el escritor silencioso e independiente, que adelanta el modo de cómo enfrentarse al mundo a través de su estilo. Una etapa que no puede pasar desapercibida si se quiere comprender al escritor en su totalidad.

De esos cinco libros, los dos primeros, *La fascinación de lo irreal* y *Vibración de estío* no pasan de ser, a nuestro entender, ejercicios vocacionales. Valen más por lo que prometen que por lo que ofrecen. Su interés es más diacrónico que sincrónico. Los tres últimos, sin embargo, son obras que han desafiado al tiempo y lo han vencido. *Cómo pudieron ser* sigue fascinando por su poder evocativo y por la trasparencia de su estilo. *Miró, el escritor y el hombre* es uno de los ensayos más lúcidos que aún hoy podemos leer sobre el autor de las *Figuras*, al tiempo que es un texto fundamental para oír la voz de la tierra en la obra de Gil-Albert. Y las *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo* son documentos inmejorables para entender las primeras décadas del siglo XX. En ellas Gil-Albert nos revela cómo se puede historiar a partir de lo aparentemente intrascendente, adelantándose a los modernos enfoques de la Sociología y el nuevo Periodismo. Él era entonces un privilegiado espectador desde la atalaya de su formación plástica y literaria. Aquella época, que tan bien supo ver, luego la interiorizaría en su obra de madurez y la convertiría en experiencia vital, "fuera del mapa y del calendario", en expresión de Machado. Otra vez por sus páginas Isadora Duncan, Madame Argentina, Francesca Bertini, las Cortes europeas, la tragedia de los Romanov, la Turena, Gabriel Miró, y tantos otros temas que había tratado en esta su prehistoria literaria en la que podemos admirar pinturas de tanta calidad y permanencia como en las mejores Altamiras de la Literatura.

BIBLIOGRAFÍA

GIL-ALBERT, Juan. *La fascinación de lo irreal*, Valencia, Tipografía "La Gutenberg", 1927; reedición facsímil Alicante, Instituto de Estudios Gil-Albert, 1985.

—— *Vibración de estío*, Valencia, Tipografía "La Gutenberg", 1928; reedición facsímil Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1984.

—— *Cómo pudieron ser*, en *Obra completa en prosa,* I, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982 a.

—— *Gabriel Miró remembranza*, en *Obra completa en prosa,* I, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982 b.

—— *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo*, en *Obra completa en prosa,* I, *Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982 c.*

—— *Crónica general*, Valencia, Pre-Textos & Instituto Juan Gil-Albert, 1995.

LINARES, Abelardo. *"La obra primera de Juan Gil-Albert", Calle del Aire* 1977, 313-330.

PEÑA, Pedro J. de la. *Juan Gil-Albert*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2004.

PINA, Francisco. "El estilista y la Historia", en Gil-Albert 1982a, 11-13.

ROMERO MURUBE, Joaquín. *Obra selecta* I y II, ed. de Jacobo CORTINES y Juan LAMILLAR, Barcelona, Fundación José Manuel Lara, 2004.

SIMÓN, César. *Juan Gil-Albert: De su vida y su obra*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.

VILLENA, Luis Antonio. *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert,* Madrid, Anjana, 1984.

WILDE, Óscar. *La decadencia de la mentira*, Madrid, Siruela, 2003.

LA OBRA EN PROSA DE JUAN GIL-ALBERT DESDE 1939

José Luis FERRIS

La figura literaria y humana de Juan Gil-Albert contiene varias singularidades que, de algún modo, justifican su tardío reconocimiento y su difícil catalogación (disculpen la palabra) dentro de un contexto generacional concreto o, incluso, dentro de un tiempo y un país.

Las singularidades a que me refiero afectan tanto al hombre, esto es, a la vida de Juan Gil-Albert, como a su obra, teniendo en cuenta además que esta última es consecuencia de la primera y viceversa. Si nos atenemos a la vida del escritor, descubriremos que Juan Gil-Albert fue un hombre desubicado a quien, de alguna manera, se le consideró una excepción dentro la norma. Hagamos un breve repaso:

Su infancia fue, sin ningún tipo de engaño, la de un niño feliz dentro de una familia acomodada, distinguida y próxima al lujo que no le permitió asomarse al lado bronco de la vida, a las asperezas del mundo.

Sus veraneos en la casa alcoyana de El Salt, en la playa de Villajoyosa o en la finca del Monst Sant, a la sombra del castillo de Játiva en plena y selecta naturaleza, marcan seriamente su espíritu y su estética y le proporcionan precozmente una mitología personal (recuérdese la imagen de los arrieros descendiendo el monte, canturreando algún fandango antiguo).

En el colegio de los Escolapios, con apenas nueve años, el padre Olucha lo elogia como lector y le llama artista delante de todos sus compañeros. Esta anécdota, considerada capital por el propio Gil-Albert ya que lo consagraría como lector oficial del colegio, parece que marcó su futuro: "ser artista –dirá años más tarde el escritor– es una cosa aparte, una ocupación sin ocupación, vida dentro de la vida y que trasciende a la vida" (la anécdota aparece en "El Bautismo", relato recogido en su obra *No salir de mi asombro, Memorias*, 1965).

A los 20 años, con el consiguiente disgusto de sus padres, decide abandonar sus estudios (la carrera de Derecho y de Filosofía y Letras). La holgada situación económica de la familia le llevó a pensar que podía pasar siempre de rentas. Encandilado por una idealizada vida de escritor se lanza a la aventura literaria y publica por su cuenta sus dos primeros libros: *La fascinación de lo irreal* (1927) y *Vibración de estío* (1928), dos obras de filiación tardomodernista, decadentes y anacrónicas que no ofrecen otra imagen que la de un escritor fascinado por el lujo sensorial, la belleza y un puñado de mitos culturalistas algo artificiales, impostados. Un joven, en suma, fascinado que quiere ser, ante todo, escritor y que se lanza a lo que pudiéramos llamar, como ha señalado Jacobo Cortines en este mismo volumen de actas, "ejercicios vocacionales que valen más por lo que pretenden que por lo que ofrecen".

Un escritor anacrónico como él, por esos años, no es sino la consecuencia exacta de un hombre ajeno en parte a la realidad de su tiempo, desubicado del mundo ("su experiencia vital –vuelvo a citar a Jacobo Cortines– estaba entonces fuera del mapa y del calendario"). Pero había más. Su condición, nunca oculta, de homosexual tampoco era plato del gusto de su época. Pese a que asumiera desde el principio con valentía y con suma coherencia el amor homoerótico, "su manera de ser", las consecuencias de esa singularidad se harían palpables en duros periodos de soledad, en momentos de insatisfacción y desde bien temprano; hablamos, sin ir más lejos, de ese primer libro de versos publicado en 1936 que titula *Misteriosa presencia*. Este conjunto de sonetos, guiado por un impulso amoroso ("feroz impulso clandestino") y marcado por un caduco gongorismo y un garcilasismo que se resiente y rechina, no deja de ser un eufemismo poético, un poemario fallido escrito con la voluntad de enmascarar la obviedad, de disipar la evidencia de un amor homosexual y en contra de las normas imperantes, fuera de la ley: todo un esfuerzo que le conduce a cubrir los versos de espesuras sintácticas y de una desmesurada complejidad expresiva. También hay que decir al respecto, en honor a la defensa que de esta obra hace Jaime Siles en estas mismas páginas, que desde el punto de vista temático, *Misteriosa presencia* es uno de los libros más audaces de la poesía española del siglo XX por su canto al amor subversivo y por lo que entraña de rebelión sexual y erótica.

Durante la contienda civil, también Gil-Albert es un hombre desubicado, un hedonista en medio del terror, cercado por las circunstancias. En el exilio no es más que un joven aristócrata empobrecido que sobrevive de la caridad ajena y que no consigue zafarse de la soledad.

A su vuelta a España en 1947, Juan Gil-Albert sufre un cambio sustancial y se refugia en sí mismo. Es consciente de que se halla en medio del camino, en medio de la vida, y comienza a mirar de otra manera. Asume la soledad como un

don, como un estado de gracia, y descubre, después de tantos avatares, el goce de la vida retirada. Toma conciencia del tipo de existencia que quiere, la misma que le ha sido dada, y la asume definitivamente. Él mismo confiesa a poco de su regreso:

> ¡Curiosa situación la mía! No estoy en contra de lo que fui, no estoy, ni mucho menos, arrepentido, pero no puedo intentar una defensa de lo que no tiene ya conmigo relación alguna. Ni siquiera puedo decir, por lo demás, que todo aquello haya dejado de interesarme: me sigue, y con más conocimiento de causa, interesando, pero estoy en otro lado, veo distinto, pienso diferente, quiero de nueva manera y voy en dirección contraria: soy, en fin, otro. Bien poco podría reconocer en mí del joven que se me despegó...; no es que hubiese cambiado; no me había, si siquiera, entibiado; pero era otro...

Hasta aquí la cita recogida en su obra *Los días están contados*.

Desde su regreso a España y hasta 1974, cuando comienza a ser reconocido, su vida es una aventura de escritura callada, de fracasos íntimos (su falta de experiencia y su carácter llevan a la quiebra la empresa familiar). Escribe, como después veremos, con febril entusiasmo, pero su obra suena en el vacío. Es un autor desplazado de su tiempo que no interesa a sus contemporáneos.

En resumen, Gil-Albert, hasta ese reconocimiento tardío, es un hombre desubicado cuyo perfil físico y psicológico, modelado ya desde la infancia, puede resumirse en una serie de rasgos que nos conducirán directamente al escritor:

1. El gran contemplador, el ser reflexivo.
2. El vitalista: la fascinación por la vida.
3. Ni filósofo ni erudito: sabio.
4. El gusto, la pulcritud, la belleza.
5. El amor como energía primera.
6. El incorregible idealista.
7. Su vanidad creadora.
8. Los reproches.
9. La gran lección vital.

1. El gran contemplador, el ser reflexivo. Si nos dejamos guiar por el testimonio de quienes conocieron y trataron de cerca al escritor, la primera característica que conviene destacar de él es su capacidad de observación. "Recuerdo la impresión que me produjo Juan –comenta César Simón–. En primer lugar, un señor joven que hablaba lento, muy lento, y que usaba mucho la muletilla "¿verdad?", y al que le temblaban al hablar las manos... Un señor joven que hablaba muy lento y de un modo que se despegaba de todo lo que hasta

entonces yo había escuchado... Al salir de casa, yo estaba impresionado por lo que había visto y escuchado. Acababa de conocer a alguien superior..." (Simón 1991, 40-41)

Se trata de una superioridad que intrigaba a muchos de los que le conocieron. Evidentemente era una persona muy leída y de una enorme capacidad para la intuición, pero su discurso no era el de un profesor o un erudito, tampoco el de un intelectual; ni siquiera el de un simple esteta. Era un sensitivo de la carne y de la mente, un intuitivo, pero un intuitivo de los encandilados por la vida. Y un hombre encandilado por la vida es un ser de lenta y abundante condición interior, de modo que en Gil-Albert a la inteligencia se sumaba el embeleso. Rápido y dilatado, así han definido muchos al escritor. Rápido para intuir, dilatado para ir desgranando lo intuido. "Captaba inmediatamente, pero no con la celeridad y viveza del listo –comenta de nuevo César Simón– sino con el encantamiento del que parece ingenuo, que en eso consiste la verdadera profundidad. Luego, asumido lo captado, le daba vueltas... La intuición de un lento, y, sus posteriores resultados: su obra. Si hubo algo primordial en Juan fue la intuición silenciosa con que contemplaba..." (Simón 1991, 42)

Lentitud activa, hechizamiento elevado, lejanía embelesada... Juan Gil-Albert parecía habitar un ámbito dorado, un espacio hímnico y elegíaco al mismo tiempo. Esa condición indudablemente refinada era la que él representó tanto en la vida como en la obra. En resumen, tal y como señala Francisco Díaz de Castro en el trabajo que recoge este volumen, Juan Gil-Albert era un ocioso contemplativo, un escritor de andadura lenta. O como asimismo indica Luis Antonio de Villena en páginas anteriores: el creador es un hombre ocioso (ocio fértil), un escolástico que necesita tiempo para pensar en su obra.

2. De lo expuesto anteriormente obtenemos otra de sus características: **el vitalismo: la fascinación por la vida.** El resultado de su vida está plenamente reflejado en su obra. Nada hay en Juan Gil-Albert de decadente (perdonemos sus primeras obras en prosa), sino pleno de vida. La plenitud vital es una negación de la decadencia. Gil-Albert es sobre todo un escritor de voz honda, grave, que de cuando en cuando estiliza. Hablamos de un autor hímnico que aborda la vida desde la exaltación, desde el entusiasmo, desde el gozo de la contemplación.

3. **Ni filósofo ni erudito: sabio.** Detrás de esa imagen de erudito o de intelectual que desprende nuestro escritor, hay una verdad más profunda. Quizá la mejor definición que hallamos para él sea la de sabio. Esa es la palabra: sabiduría. Acertó, sin duda, Jaime Gil de Biedma al calificar a Gil-Albert de ese modo. Juan Gil-Albert era el sabio que no hace alarde de serlo, quizá porque él mismo

ignoraba que lo fuera. Rara vez se le oyó pontificar, porque la pontificación reside en la actitud con que se habla, y no, propiamente, en lo que se dice.

4. **El gusto, la pulcritud, la belleza:** Gil-Albert era meticuloso con el detalle y sometió su vida cotidiana a un cuidado exigente: cómo se recibía a las visitas, cómo se preparaba la mesa y se servía la comida, cómo se arreglaban las flores... Comenta de nuevo César Simón que "sentarse a su mesa constituía una pequeña ceremonia. Una ceremonia, pero natural... La razón, para él, era que la vida es lo que los hombres quieren hacer de ella. Lo escribió en *Crónica general*: el protocolo como salvación... Hacer de la vida algo bello y amable. Contra la vulgaridad, siempre alerta. Era su consigna..." (Simón 1991, 49-50)

Gil-Albet era un esteta con proyección, con intención, con destino ("Tener un destino es sentirse súbitamente comprometido en una empresa interior", escribe en *Breviarium vitae*). La estética vital era para él un vía de acceso hacia la expresión de la vida.

La figura del poeta escribiendo, en su tumbona, en pijama y batín, recordaba inevitablemente a uno de esos hombres de letras que oscilaron entre el lujo bizantino y la desnudez franciscana, entre el esplendor y la pobreza. Él se decantó por lo clásico, por lo goethiano, por lo equilibrado. Aunque conviene aclarar que el esteticismo gilarbertiano contiene siempre un sentido ético, un deber moral de elevación hacia las más bellas cumbres de cuanto objeto o pensamiento le salga al paso.

5. **El amor como energía primera:** si hay una palabra que singularice a Gil-Albert, esa es, sin vacilaciones, la palabra amor. Amor por la vida. Juan Gil-Albert es uno de esos escasos poetas que ha escrito bien desde el entusiasmo. Habitaba en las esferas no propiamente metafísicas, sino meta-físicas, como tituló uno de sus libros: lo físico como susceptible de ser amado para elevarlo a una categoría superior. El filósofo exprime la vida y el tiempo para trasformarlos en conceptos, mientras que el escritor, el poeta, los considera en su cualidad, en su irrepetible individualidad. Hay en Juan Gil-Albert este fervor por la materia y esta dimensión celeste, cualidad que no abunda en los poetas de su generación. La inmersión en lo sensible se proyecta hacia lo alto, y no secciona en ningún momento la raíz terrenal, sigue unido a la tierra.

6. **El incorregible idealista:** Siempre hubo idealismo en Gil-Albert, incluso en los peores momentos. Un simple detalle de ese idealismo lo encontramos en una pequeña confesión del escritor: "Nunca hay que conocer a la familia de quien amamos; de lo contrario, esa personalidad se desmitifica. El ser al que amamos debe quedar como perteneciente a los semidioses".

7. **Su vanidad creadora:** Francisco Brines dijo: "la vanidad de Juan, de la que él estaba al cabo de la calle, significaba un homenaje a la vida". Por eso pocos se lo reprocharon seriamente. Gil-Albert se sentía favorecido por la vida, y se lo agradecía. Una vez contó que Ramón Gaya le había dicho: "A ti lo que te salva es tu gran vanidad". Recordemos la pregunta de Unamuno: "Y la vanidad ¿qué es sino ansia de sobrevivirse?".

8. **Los reproches:** Por su apariencia externa, por el decadentismo de sus primeras obras, por ciertos rasgos de su carácter, Gil-Albert fue considerado en muchas ocasiones un temperamento frívolo. Hay, en efecto, en él cierta dimensión wildiana. Siempre le sedujo la personalidad de los tres grandes homosexuales de la literatura: Óscar Wilde, André Gide y Marcel Proust. No obstante, la tan traída y llevada frivolidad de Gil-Albert, en caso de ser tenida en cuenta, sería más propia de su juventud: luego vino a ser en él más epidérmica y muy ocasional. Frente a ello hay que considerar el orgullo, la valentía y la franqueza con que defendió "su manera de ser"; desde su juventud, no disimuló jamás quién era. Pese a ello, algunos se quedaron en la simple idea de que Gil-Albert fue, más que un indolente, un hedonista y un ocioso sin remedio.

Pero lo que interesa por encima del reproche es el autoreproche (dice en *Breviarium vitae*: "Una nota encontrada al azar. Mi vida ha terminado trágicamente debido a que no me queda tiempo para rehacerla. Ni tiempo ni facultades") Se trata de un relativo arrepentimiento ante quienes reprochaban su inutilidad, ante quienes le echaban en cara su frivolidad y su impudor. Si en el ambiente literario se le zahirió por narcisista, por vanidoso, incluso por cursi, transcurrido el tiempo, parte de sus detractores han acabado reconociendo la obra y la dignidad de nuestro escritor. Si empleó alguna vez el impudor fue como medio de llegar a una verdad: el develamiento de la hipocresía. Gil-Albert creyó siempre que había que ser audaz y osado en la vida para rescatarla. Hablamos, como ha dejado claro Luis Antonio de Villena en este volumen, de la ruptura de un orden político-moral, es decir, de la transgresión.

9. **La gran lección vital:** Gil-Albert nos deja resuelta una ecuación de sabio: cuando desaparecemos, ¿qué nos llevamos de la vida, qué hemos ganado, cuál ha sido nuestro balance? Lo que nos llevamos de la vida es la intensidad y la verdad con la que hayamos vivido. Él nos dejó escrito un discurso impagable. Nos mostró cómo debemos transitar por la vida: dejándose guiar por la ambición de alcanzar una conciencia profunda de ésta.. Esa fue su conquista y su valioso legado.

Tras este repaso por el hombre, conviene acercarse ahora al escritor. Estos es, después de trazar el perfil humano de Juan Gil-Albert, las razones que vamos a exponer sobre su desacomodo literario, su singularidad de escritor probablemente sin género definido, su desasimiento generacional, puede que nos resulten menos espesas.

La conclusión a la que pretendemos llegar alcanzado este punto es bien sencilla: Juan Gil-Albert no es propiamente un poeta, un narrador, un cronista o un filósofo literario. Gil-Albert es, ante todo, un pensador en un tiempo muchas veces ajeno a su propio tiempo, a las modas y a las consignas generacionales. En sentido estricto y siendo consciente del reduccionismo al que someto al escritor, Gil-Albert sólo se dedicó al ensayo, entendido el discurso ensayístico como un genero superior que puede manifestarse en prosa (a modo de crónica, memoria, estampa o relato filosófico), en verso (como poesía metafísica), o en artículos más o menos extensos. Todo cuanto no pueda ser englobado bajo esa concepción, el ensayo, me atrevo a decir que es una obra fallida del autor, un libro ajeno a la propia naturaleza de Juan Gil-Albert y, por lo tanto, en cierto modo falso o impostado.

Al hilo de esta idea, se puede considerar que tanto sus primeras prosas (aunque en ellas se halle el germen de su producción posterior, o los procedimientos formales que aparecerán en su madurez), así como sus libros de poesía anteriores a 1944, son obras inmaduras, ejercicios de un titubeante presididos por un lenguaje sacudido por las influencias, carente de convicción, de personalidad, de voz en suma.

La fascinación de lo irreal y *Vibración de estío* se publicaron respectivamente en 1927 y 1928. El escritor se dio, pues, a conocer como prosista en medio de una generación, la del 27, que si bien le correspondía por edad (él nació en 1904, Alberti y Cernuda en 1902, Manuel Altolaguirre en 1905), nada tenía que ver por esas fechas con ese discurso gilalbertiano ofensivamente decadente y anacrónico.

Cuando en 1936 publica sus dos primeros libros de poesía: *Misteriosa presencia* y *Candente horror*, el grupo del 27 se puede considerar ya cerrado o en fase de extinción. El barroquismo de sus sonetos amorosos es ya un juego inútil; su otro libro, impulsado por una voluntad militante ante la contienda civil, supone una obra forzada por las circunstancias, un salto precipitado de la tradición a la revolución, una concesión a esa vanguardia tardía disfrazada de surrealismo político que trata de enjoyarse con elementos morales; un Gil-Albert, en suma, a quien le sienta postiza una poesía protestataria y de circunstancias, un verso de probable simplificación ideológica, tremendista y febril.

En síntesis: de haber desaparecido nuestro escritor en plena guerra civil, su

obra no habría pasado a mayores y hoy no estaríamos celebrando el centenario de Juan Gil-Albert porque sería un perfecto desconocido o uno de esos nombres ignorados que se perdieron en las aguas de la mediocridad. Si no fue así, se debe enteramente a su obra posterior.

Tendrá que cumplir nuestro escritor cuarenta años y hallarse fuera de las barricadas para que la vida comience a darle argumentos de peso y a involucrarlo en ella hasta el fondo. El poeta se encuentra en el destierro (México, Buenos Aires) y es allí donde empiezan a aflorar los primeros síntomas claros del ensayista, del ser reflexivo que, por primera vez, no recurre a vidas o a voces ajenas para expresar el mundo. Su dilatado bagaje le proporciona suficiente caudal como para hacer uso de su propia memoria. Es así como escribe *Las ilusiones*. En este libro, el poeta emplea como vía de redención su mundo interior, ése que ha dejado lejos y que ansía recuperar: la evocación de la exquisitez, los mitos de su infancia, el refinamiento de una época y las formas de vida de un pasado mejor (el lujo). Hay también cierta melancolía, pero desde un intimismo contenido que no se detiene en la anécdota del destierro, sino que la trasciende y la proyecta sobre los mitos, sobre las limitaciones del amor o sobre la pérdida de la juventud.

Las ilusiones es la obra en la que Gil-Albert comienza a encontrar su voz, su mundo, y de ello dan prueba las palabras del escritor mexicano Alfonso Reyes, quien al conocer el libro, comenta: "el carbón ya se ha convertido en diamante".

Pero ¿a qué se debía este hallazgo? ¿Qué horma estética o ética comenzaba a acoplarse a su instinto literario? La respuesta vendría en 1947, tras su regreso a España. En ese repliegue, en ese cambio vital antes aludido, el escritor halla cierta serenidad y descubre en su propia vida un manantial inagotable para la reflexión, el discurso, el poema o el relato. Elige la vida retirada y se encuentra consigo mismo. Es entonces cuando Gil-Albert comienza a escribir una serie de prosas de carácter ensayístico cuyo eje lo configuran sus experiencias vitales. El poeta ha llegado a la madurez y comienza a dar forma a su obra más sólida. El escritor deja fluir, sin traba, instintivamente, el discurso del sabio. Ahora va a escribir de lo que más sabe y de lo que nadie le ha de refutar: de sí mismo, de su vida, de la memoria personal como fuente perpetua.

Nos hallamos en este momento en el punto exacto, en el lugar al que he querido traerles para hablar de la obra en prosa de Juan Gil-Albert posterior a 1939. Y aunque el camino ha sido largo espero que haya merecido la pena.

Sin prescindir de la serie de artículos y colaboraciones en prosa que nuestro escritor publicó durante el exilio americano, básicamente en diarios y revistas de México y Buenos Aires (*El hijo pródigo*, *Sur*, *El Nacional* y *La Nación*), textos que delatan ya al memorialista, al moralista refexivo, al contemplador (*La cordura de la muerte*, *En mi desván. Desvelos y juicios de un indolente*, *Evocaciones y*

semblanzas. Lo efímero, cito sólo algunos títulos); sin prescindir de estos escritos casi de supervivencia, digo, la prosa de Juan Gil-Albert tras la guerra civil y el exilio podríamos clasificarlas, con numerosos matices, en dos grupos fundamentales:

1) El ensayo propiamente dicho, las memorias, la crónica.

2) El relato, es decir, las obras concebidas con una preponderante voluntad narrativa.

Dentro del primer grupo cabe citar, siguiendo un cierto orden cronológico:

Los días están contados
Intento de una catalogación valenciana
Contra el cine
Concierto en mí menor
No salir de mi asombro. Memorias (Sobre mí mismo y El bautizo)
La trama inextricable
Memorabilia
Drama patrio
Crónica general
Heracles
Breviarium vitae

En el segundo grupo, es decir, la producción narrativa de Juan Gil-Albert tras su exilio, tendríamos cinco obras:

El retrato oval
Valentín
Tobeyo o el amor
Razonamiento inagotable
Los arcángeles

Hablar pormenorizadamente de cada uno de estos libros no es un método recomendable para un trabajo de esta naturaleza. Sin embargo, conviene detenerse en varias de estas obras para comentar algunas notas imprescindibles y ciertas constantes de interés.

Por ejemplo, entre 1947 y 1952, Gil-Albert escribe su libro *Los días están contados*. Más allá de ser el primer ensayo que desarrolla tras su regreso a España, lo importante es que constituye el comienzo, como ya hemos adelantado, de su obra original y en él se exponen los fundamentos de la concepción gilarbertiana del mundo en su madurez. Toda su producción posterior (hasta comienzo de los años ochenta) está presidida por las ideas esenciales que pasaremos a enumerar y que son aplicables, sin demasiado esfuerzo y con los matices necesarios, no sólo

a la prosa del autor sino, incluso, a su producción narrativa y poética (volvemos al escritor sin género).

La obra de madurez de Gil-Albert se sitúa en general entre dos ideas o conceptos opuestos en apariencia (como una armonización de contrarios):

- La especulación y la memoria.
- El mito y la transgresión.
- Lo cultural y lo personal.
- Lo concreto y lo abstracto.
- Lo externo y lo interno.
- El ensimismamiento y la contemplación del entorno.
- El campo y la ciudad.

La dicotomía "lo cultural y lo personal" no es, ni más ni menos, que ese juego entre cultura y vida. La obra de Gil-Albert es un producto indudablemente culto, pero no enfáticamante culturalista. Si hay evocación de lugares míticos, personajes de la antigüedad, del arte, de la música, de la filosofía o de las letras es ya por una necesidad vital y nada artificiosa.

La armonización mito-transgresión ha quedado sobradamente explicada en las páginas de este volumen por Luis Antonio de Villena.

La fórmula difícilmente conciliable entre el campo y la ciudad contiene esa alabanza de aldea que lleva implícito el rechazo del mundo deshumanizado, arrollador y bullicioso.

De este repertorio, sobradamente resuelto en la obra de Gil-Albert, obtenemos una lección de armonía. La síntesis teórica se asienta en la experiencia personal, se nutre de ella. Aunque adopte maneras teorizantes, Gil-Albert no es un pensador profesional, ni siquiera un ensayista profesional. Parte siempre de intuiciones expresadas de un modo metafórico. En aquello de que posee una experiencia directa se expresa con magisterio indudable: cuanto se refiera a la vida y al arte, cuanto haya quedado dentro de la esfera de las sensaciones y de los sentidos. Teoriza sobre la vida desde una competencia que nadie se atrevería a discutirle: la de la suya propia. La actitud y el objetivo de su obra recuerda básicamente a las del sabio antiguo. Escribe desde los posos de la sensibilidad y de la conciencia, desde las grandes experiencias (la guerra y el exilio) hasta las minucias de la vida cotidiana, que en él adquieren dimensión trascendente.

En *Los días están contados*, la obra de la que partimos, Gil-Albert es ya ese observador fascinado. Dotado de una mirada entre distraída y receptiva, entre distante y encandilada, extrae un profundo caudal de su observación. Tras el primer plano inmediato de su mirada hay un segundo plano, más que atento, pasmado, en el sentido literal de la palabra, ante las incitaciones físicas.

A esa capacidad de observación hay que añadir la de transformar la anécdota en categoría, la capacidad de aprovechar al máximo lo observado, trascendiéndolo.

Nos hallamos ya ante un vitalista cuya lección nos recuerda que hay que vencer el pesimismo y vivir contra corriente. Vivir contra corriente significa actuar contra lo multitudinario, atenerse al presente, vivir nuestra vida, pero lejos de la confusión espantosa de nuestro tiempo. Frente al panorama de angustia vital, él propone el modelo de hombre cultivado, realizado ("hombre cultivado es aquel en quien el instinto se ha convertido en energía espiritual"). En definitiva, la finalidad de la cultura es el hombre libre.

La obra de Juan Gil-Albert es el resultado de un programa de vida creadora, gozadora e interiorizada. En medio del desastre, el poeta se dedica a lo único que todavía le es dado hacer: escribir, en cualquier rincón del mundo. Pero escribir ¿para quién? Por supuesto que contra la mayoría, contra la masa, para el espíritu, para la elite dispersa, puesto que ya no existen las mayorías, en el sentido tradicional. "Los solitarios son héroes silenciosos", dirá el escritor; la vida epicúrea –nos comenta Luis Antonio de Villena en la conferencia que recoge este volumen– del que "vive oculto", del disidente de una moral que no le satisface. Y para justificar esta afirmación ("Los solitarios son héroes silenciosos"), para hacerla comprensible, hay que recurrir a uno mismo y echar mano de la vida propia: las primeras alineaciones infantiles, el colegio, las revelaciones de las primeras emociones a través del arte, etc.

El tema siempre es el vivir. Existir y saber que existimos: ese es el goce. Por eso, a mayor actividad, a mayor ejercicio del oficio de vivir, mayor intensidad habrá del goce.

Nos salva nuestra vida, la vitalidad interior, lo personal. La vitalidad de Juan Gil-Albert se vuelca en su escritura, se vuelve materia última, eje, argumento. La modernidad de Gil-Albert consiste en superar la melancolía, la negatividad, a favor de una afirmación del ser. Y en ese discurso plagado de digresiones y evocaciones, aparece el afán del escritor de poner orden en su vida, de ordenarla, porque él es un ordenador, un clarificador del caos.

Todo cuanto acabo de enumerar se desprende de ese primer ensayo de Juan Gil-Albert: *Los días están contados*. Obra que ejemplifica ya lo que Jaime Gil de Biedma llamó "meditación autobiográfica" y que sirve para definir *La trama inextricable* y *Crónica general*, pero también, en gran medida, toda su obra en prosa posterior a este libro.

Los días están contados es una reflexión sobre la vida en medio del camino, esto es, a los cuarenta y ocho años del autor. Esta referencia es la que sirve de hilo conductor a todas las reflexiones, argumentos, testimonios y evocaciones que afloran en el texto. Después de hablar del exilio, de Francia y México, de

la España de primeros de siglo, de su experiencia universitaria, sus lecturas, de Maragall y la cultura provenzal, del gobierno de la República en Valencia, la publicación de *Hora de España*, se retoma el eje vertebrador la obra: la vida sólo depende de uno. Vivir es conciencia y la conciencia es finalidad. Y todo ello, es decir, narración, descripción y argumentación, aparece modulado con una prosa musical que envuelve el discurso de ritmo y de una emoción precisa.

Esa cadencia es igualmente apreciable en *Intento de una catalogación valenciana (sobre Pedro de Valencia y su región)*, libro publicado en 1955 en la colección Mis cosechas, es decir, en una autoedición de Gil-Albert que le sirve para manifestar su idea de que Valencia es una ciudad aparatosa, de gente barroca, generosa sí, pero de una chabacanería colosal y de una sensualidad de bajo porte. También en la misma colección se publicaría en 1955 *Contra el cine*, ensayo en el que deja patente su negativa opinión sobre ese mal llamado séptimo arte, al que considera un producto de aluvión, sin unidad artística y sometido a la industrialización, carente de pulso rítmico y de vida verdadera. Sólo el género documental, Visconti y Chaplin se salvarán de ese ácido ataque.

En 1964 se publica *Concierto en mi menor*, una de sus meditaciones autobiográficas más significativas. Analiza las etapas fundamentales de la contemplación: la *tesis* es la niñez, primera fase de la vida y estado de embeleso ante el espectáculo del mundo (infancia alcoyana del escritor); la *antítesis* la constituye la segunda fase, la que va de la adolescencia a 1958, año del desmoronamiento del patrimonio familiar y la sensación vital de que el mundo se derrumba; es la entrada en la historia, la toma de conciencia de la propia identidad y la pérdida de la fe, es decir, la superación de la credulidad de la infancia; y, por último, la *síntesis*: tras la fe de la niñez y el descalabro de la realidad, se alcanza la esperanza de la madurez, la aceptación de lo que se tiene. Ni Parménides y el estatismo infantil, ni Heráclito y la angustia de la contingencia, sino ambos: armonía y equilibrio, síntesis.

La trama inextricable, escrito entre 1954 y 1956, es, entre otras cosas, un homenaje a Azorín y una composición en cinco tiempos con un tema recurrente: el campo. Cinco discursos que recorren asuntos tan dispares como la pintura, el fracaso, Francia, nosotros y el futuro, el tiempo presente. El ensayo comienza y termina con la referencia de la casa alcoyana de El Salt. La finca es el espacio, pero el protagonista es el tiempo, el transcurso y el sentido de la vida en la época que nos ha correspondido. La pintura española, expresión de la vitalidad de la vida, la muerte de X, cuñado del escritor, Francia como ejemplo de señorío, de tolerancia e inteligencia, la extraña visita de una vieja visionaria a la gruta de El Salt o la simple afirmación de que la vida sigue, de que "nada se detiene ni se rezaga" conforman el tejido de la obra.

Memorabilia, publicada por primera vez en 1975 se mueve entre lo histórico, lo costumbrista y lo anecdótico. En este libro, Gil-Albert se propone evocar todo lo digno de ser recordado entre 1934 y 1939, es decir, su vida pública y literaria, su experiencia personal. Se trata, pues, de una crónica de nombres, hombres y acontecimientos, una indagación en el recuerdo quintaesenciada y trascendida por la que circula la elite literaria del 27, las vísperas de la guerra en Valencia y en Madrid, las Misiones Pedagógicas, *La Barraca* y Federico, el generoso hogar de los Altolaguirre. En esta obra se aprecia de nuevo el proceso creativo gilalbertiano: síntesis, disertación y generalización filosófica.

Drama patrio es la contribución personal de Gil-Albert a la celebración de los 25 años de paz franquista. Escrito, pues, en 1964 parece, ante todo, una lección de repaso, una sucesión de núcleos temáticos que el escritor desarrolla ponderadamente, con una enorme dignidad de tono, de ritmo y de belleza expresiva sin caer en los fáciles y tentadores ejercicios verbales. Ahí está la España eterna a la que aludía Villena en su intervención, el conservadurismo doblado de pillería, la inflación religiosa, el boato, la ausencia de pensamiento. "Una ciudadela de la impasibilidad –escribe Gil-Albert–, esto es lo que se ha pretendido que fuera España". Y tras ese acercamiento, el autor nos invita a repasar las monarquías, la guerra de Marruecos, al dictador andaluz de feria y saraos, el 98, la República, la oligarquía terrateniente, la ceguera de los republicanos, Casas Viejas, Asturias, el frente Popular, la guerra civil y las huestes victoriosas...

En 1974, Barral Editores publica *Crónica general*, la que puede considerarse crónica por excelencia del autor y, en opinión de Guillermo Carnero, su mejor libro en prosa. Esta obra es una detallada confesión, una fuente informativa de la vida y los temas favoritos, artísticos y literarios de Juan Gil-Albert. El escritor se halla en plena madurez y se sitúa en medio de la escena, él es ahora el punto de referencia y se dispone a emprender una indagación en sí mismo. Consta de dos partes: una primera más exterior en la que se ampara esencialmente en la memoria; la segunda es más íntima y toma el tono de la autobiografía.

¿Se trata de una lección de historia? ¿De una concatenación de acontecimientos más o menos lejanos? En absoluto. Juan Gil-Albert nunca hace historia porque no le interesa la historia, sino el sentido de ésta, la sugerencia. Lo suyo es el ensayo literario, el discurso flexible que le permita referirse a los demás y a sí mismo cuando y cuanto le plazca; historiar la vida o vivificar la historia, esa es la cuestión. Pero además, es en ese espacio sin género, en el ancho llano del ensayo, donde conviven el gusto del novelista por lo concreto, por el hecho o la acción, con el espíritu del poeta y su disposición a elevar lo especulativo hacia lo alto. La materialidad e inmediatez son necesarias, pero el fin es el mito. Y ahí están de nuevo los temas gilarbertianos, la cosmología personal del escritor maduro, es

decir: el poder trasformador del arte y la belleza, la música, el lujo y la ambición, lo español y lo francés, la opereta y el cine, la familia imperial rusa ya apuntada en su prosa de anteguerra, el amor homoerótico...; cantos rodados, en fin, de un mundo indudablemente propio.

Heracles, sobre una manera de ser es el ensayo que aporta mayor originalidad al tema del homosexualismo. Redactado en la finca de El Salt en 1955 no fue publicado hasta veinte años después. Es un libro de referencias históricas y de afirmaciones. No es una defensa, sino una fundamentación. En él se exponen las causas de la homosexualidad, su existencia e incluso su finalidad. "El homosexual, dirá el autor, es un disidente vitalicio".

Breviarium vitae es el más amplio compendio del pensamiento de Gil-Albert, un cuaderno de apuntes que comenzó a redactar en México en 1945 y que recoge la labor de treinta años de anotaciones pausadas, "apuntes desiguales de tamaño y color –confiesa el poeta–, unos resueltos en una sola línea, algunos en varias páginas". Se trata, pues, de un compendio de sentencias, pequeños poemas en prosa, breves ensayos, notas sueltas que no dejan tema por tocar; un libro que apareció en Alcoy en 1979 y que supone la obra más inclasificable de Gil-Albert, libro que si bien revela una intención espontánea, improvisadora, se aproxima, no obstante, a la tradición moralista y deja claro cierto propósito docente.

Por último, de las obras con voluntad narrativa cabe citar *El retrato oval*, desarrollo pormenorizado del fusilamiento de la familia imperial rusa, los Romanov, tema ya recogido por el autor en 1932, en su prosa *Crónica para servir al estudio de nuestro tiempo*, así como en *Crónica general*. Lo que interesa y fascina, en este caso, a Gil-Albert, no es la atroz ejecución de la familia, en 1918, sino el destino augurado por una serie de indicios y detalles históricos. El *fatum* de los Romanov, el estupor de lo trágico anunciado en el retrato de la zarina es el motor de la obra. Y en ello empeña el ahora novelista toda su fuerza expresiva, la máxima plasticidad de su lenguaje. Pero aunque lo novelesco se apoye en episodios y anécdotas, recreados con verdadera fuerza, la obra no deja de ser una mezcla de historia, narración y reflexión, es decir, un ensayo apoyado en la acción.

El otro ejemplo lo constituye *Valentín (homenaje a William Shakespeare)*, escrito en 1964 y publicado por la Gaya Ciencia en 1974. No vamos a desmenuzar ahora la trama argumental, pero sí frases tan significativas como las que desliza el autor al comienzo de la obra: "Valentín me pertenece por entero, pero no soy yo"; se trata de un "libro artificioso, pero no artificial"; en él se produce ese "eterno enfrentamiento entre el rigor y la ambigüedad". De nuevo el amor homoerótico es el tema central de un libro de Gil-Albert, un amor en este caso consumado que provoca la aventura del conocimiento y un nuevo choque de contrarios: el ser y la nada, la perfección y la contingencia, el instante y la eternidad. Richard, el

protagonista, no consigue resolver la antinomia, y la solución, en consecuencia, es la muerte.

También de nuevo surgen aquí las dudas: ¿nos hallamos ante un discurso profundamente narrativo o es susceptible, debido a su complejidad, de matizaciones novelísticas? La conclusión, como todo en Gil-Albert, nos lleva a un género que no se puede definir propiamente como relato, sino a una suerte de especulación acerca de una crisis, es decir, un *tratado* sobre el intento de librar a la criatura amada de dos inevitables enemigos: la promiscuidad y el tiempo.

Para concluir y en síntesis, Juan Gil-Albert, el escritor sin género, el hombre desubicado de cualquier generación, de modas y tendencias, el hombre desplazado también por su extracción burguesa, hedonista y acomodada, por sus íntimas preferencias sexuales, tendrá que hallar el reconocimiento ya en la vejez. En 1972 aparece en Ocnos (Barcelona) su antología *Fuentes de la constancia*. Jaime Gil de Biedma conoce su libro y descubre una obra personalísima. Él influye decisivamente para que editoriales como Barral, Tusquets y la Gaya Ciencia publiquen el resto de su obra. Éstos dan a conocer en 1974: *Crónica general*, *Los días están contados*, *Valentín* y *La Meta-Física*. También en Valencia se publica ese año una reedición de *Contra el cine* y *Mesa revuelta*.

Se acelera su proceso de recuperación. Desde 1974 a 1982 publica una veintena de libros. En 1982 recibe el Premio de las Letras Valencianas, y es declarado hijo adoptivo de Valencia.

Sabemos ya que la obra más genuina de Juan Gil-Albert es, como indicaba Gil de Biedma, una "meditación autobiográfica". En ella propone siempre un vitalismo humanista en un marco geográfico y cultural mediterráneos. Exponer ese mundo en la España de entonces (años 50) e incluso en el mundo de entonces era como predicar en el desierto. Se llevaba la angustia y lo social, la literatura marxista y el existencialismo. De haber editado en esas fechas habría sido acusado de individualista, de esteticista, de evasivamente marginal. No publicará, pues, hasta 1974. La gran lección de Gil-Albert es que hay que vencer el pesimismo y vivir contra corriente, y esa lección no fue escuchada hasta unas décadas más tarde, cuando las nuevas generaciones acertaron a descubrir en sus libros un mensaje precursor, un anticipo de lo que habría de ser la literatura del último tercio del siglo XX.

Juan Gil-Albert, el hombre desubicado, el escritor sin género, supo siempre, pese a su gran lección vital, que quien no es como los otros corre el riesgo de ser tenido por un disidente, por un delincuente. Puede que el drama o la comedia del mundo consista en ser como los demás, pero la tragedia, la gran tragedia, es ser distinto.

BIBLIOGRAFÍA

AMO, Álvaro del. "La obra en prosa de Juan Gil-Albert", *El País. Libros*, Madrid, 26 de septiembre de 1982.

AZANCOT, Leopoldo. "Crónica General", *La Estafeta Literaria* 556 (enero de 1975).

——, "*Heraclés*. Sobre una manera de ser", *Índice* 4 (abril de 1976), 16.

BRINES, Francisco. "Vigencia de los mitos en Juan Gil-Albert", *Anthropos* 110-111 (julio-agosto de 1990), 89-98.

CALOMARDE, Joaquín. *Juan Gil-Albert, imagen de un gesto*, Barcelona, Anthropos, 1988.

CARNERO, Guillermo. "El compromiso político-literario", *Cartelera Turia* 1088(10-16 de diciembre de 1984), 54-55.

CARRO, Javier. "Claves modernistas en la *Crónica General*", *Canelobre* 33-34 (verano-otoño de 1996), 48-54.

DOMÍNGUEZ, Salvador. "Un exilio por fin roto: entrevista con Juan Gil-Albert", *Quimera* enero de 1983, 46-51.

FERRIS, José Luis. "El tiempo se ha hecho yo mismo (Una entrevista con Juan Gil-Albert", *Canelobre* 33-34 (verano-otoño de 1996), 163-168.

GARBÍ, Teresa. "*Breviarium vitae* y aclaración de lo irreal", *Anthropos* 110-111 (julio-agosto de 1990), 2-6.

GARCÍA MARTÍN, José Luis. "Notas sobre *Valentín*", *Calle del Aire* I, 1977, 277-289.

GIL DE BIEDMA, Jaime. "Juan Gil-Albert entre la meditación y el homenaje", en Juan Gil-Albert, *Valentín, homenaje a William Shakespeare*, Barcelona, *La Gaya Ciencia*, 1974. También en *Plural: Crítica de Arte*, Literatura, nº 36, México D.F., 1974, 42-50.

IRLES, Gerardo. "*Breviarium vitae* o las opiniones Juan Gil-Albert", *Anthropos* 110-111 (julio-agosto de 1990), 89-98.

MORENO, Mª Paz. *El culturalismo en Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, Alicante, 2000.

PEÑA, Pedro J. de la. *Juan Gil-Albert*, Madrid, Júcar, 1982

ROVIRA, José Carlos. *Juan Gil-Albert*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1991.

SIMÓN, César. *Juan Gil-Albert, de su vida y obra, Alicante*, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.

—— "Juan Gil-Albert: a modo de semblanza". *El Mono-Gráfico* 9 (1991), 40-63.

VILLENA, Luis Antonio. *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Madrid, Anjana, 1984.

LA RECUPERACIÓN DE JUAN GIL-ALBERT Y SU LUGAR EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

José Carlos ROVIRA

Agradezco a Guillermo Carnero la ocasión que me brinda para opinar sobre Juan Gil-Albert y su lugar en nuestra literatura, sobre todo en el marco conmemorativo de un año que ha sido también el año del centenario de Gil-Albert en el que parece que ha imperado más la anécdota y menos la reflexión sobre su obra.

En una revista del Instituto que lleva su nombre y que se llama gilalbertianamente *El Salt* se hacía crónica de la presentación del "año Gil-Albert" en Madrid el pasado 14 de mayo y se decía, por ejemplo, que en el acto estaban presentes "el poeta José Hierro" y "el músico Joaquín Rodrigo", lo que me hizo temer por el carácter fantasmal y espectral que algunos podían conseguir para este centenario: la publicación de la *Poesía completa* por Pretextos y el Instituto Gil-Albert, en cuidada edición de Mari Paz Moreno, es sin duda el hecho más relevante de lo acaecido hasta ahora (Gil-Albert 2004). Creo que en este Congreso se han oído también cosas de las que pueden quedar en la memoria. Yo no sé si esta intervención va a merecerlo, pero les anuncio un espacio de polémica atenuada que tiene que ver con fragmentos biográficos y literarios que conozco y que voy a presentar numerándolos; algo así como siete propuestas (ocho realmente, pues se inician con una personal, numerada con cero) sobre la recuperación de Gil-Albert y su lugar en la literatura española y valenciana.

Cero

Lo primero es dejar constancia de una relación que se estableció hace años y la cuento de nuevo sintetizándola. Creo que fue en 1979 cuando conocí al escritor. Carlos Mateo lo había traído a este mismo lugar, el aula de Cultura, y Juan recitó sus poemas acompañado por un pianista llamado Doménech Parch.

Una correspondencia previa, en los meses anteriores, me había puesto en contacto con alguien que se iba a convertir en una lectura continuada, en una conversación duradera y en un amigo del que algunos encuentros fueron trazando esa imagen imborrable que obtienen los que se la merecen: Juan se merecía la imagen que en 1983 intenté plasmar en una larga entrevista en el periódico *Información* (Rovira 1983), después de tres días de encuentros por la tarde en los que Feli –la acompañante fiel que lo cuidó muchos años– nos interrumpía sólo para hacernos merendar.

Yo preparaba un libro para Ediciones Cátedra que debía ser, y lo fue, la primera edición crítica de una obra del escritor (Rovira 1984), y para hacerlo, junto a algunos problemas textuales, algunas notas culturales, tenía la posibilidad de anotar los textos mediante lo que llamé "notas conversacionales"; Juan leía un poema de aquella antología y a continuación recordaba circunstancias de escritura, motivos ocultos, pulsaciones de la creación que le iluminaban espacios de su vida y su escritura. Fueron tres tardes dichosas e intensas. Luego venía Arturo Zabala, acompañante desde hacía años de viajes y correrías, y cenábamos en algún restaurante cercano.

En 1981 vino por primera vez invitado a un seminario que dedicábamos a su obra en la UNED de Elche. Su director, Manolo Rodríguez Maciá, puso en marcha lo que creo que por primera vez se hacía: reflexionar colectivamente en un seminario sobre su escritura. César Simón, el zaragozano Rosendo Tello y yo mismo nos encargamos de las ponencias que luego abrieron un monográfico que ese mismo año publicó la revista *L'arrel* con trabajos importantes como los de Luisa Capecchi, José Vicente Selma, Luis Antonio de Villena y Gerardo Irles, entre otros.

En el año 1984 intensificó la presencia por estas tierras: el Instituto Gil-Albert se puso en marcha en la Diputación Provincial y no sé cuántos encuentros mantuvimos con el escritor. Era un tiempo de reconocimientos: el vicepresidente del gobierno Alfonso Guerra lo citaba continuamente; Alcoy lo nombraba "Hijo Predilecto" en 1983; Guillermo Carnero promovió su investidura como "Doctor Honoris Causa" por la Universidad de Alicante en 1985 y, en ese mismo año, Juan pasó a presidir el Consejo Valenciano de Cultura.

Se le invitaba a todos los actos oficiales y se le sentaba inevitablemente al lado del político que los presidía. Tuve ocasión, creo que fue en 1988, de indicarle una tarde en su casa de Taquígrafo Martí que pensaba que esa imagen no le favorecía, que eran más interesantes imágenes como la del Doctorado en Alicante y no las insistentes presencias políticas que algunos buscaban. Juan suspiró tan solo como si fuera inevitable, como si el mundo de reconocimientos que se había trazado a su alrededor ya no pudiera controlarlo.

En noviembre de 1991 fui a verlo para entregarle el libro que le había dedicado (Rovira 1991). Me acompañaba Rosa Monzó, directora de la Biblioteca "Gabriel Miró", y comprobamos que su mente estaba entrando en los abismos que siempre había temido. Su madre había muerto hacía pocos años perdida en los pasillos de la casa como un fantasma frágil y desmemoriado. Juan mantenía fragmentos de aquella memoria intensa, pero intermitentemente daba muestras de fuertes lagunas y sobre todo de inconsistencias reflexivas. Una rotura de cadera lo precipitó en el abandono absoluto de la memoria que se extinguió en 1994 con la vida.

Recuerdo una anécdota de 1993: los nuevos poderes municipales en Valencia intentaron una operación propagandística con su fragilidad y su pérdida de sentidos. Me invitó a participar como conferenciante un miembro del actual Consejo de Cultura Valenciana, en un acto en el Palacio de Congresos de Valencia, en donde Juan se iba a ver flanqueado por la alcaldesa de la ciudad y posiblemente por sus cómplices regionalistas. Le dije telefónicamente que conocía a Juan Gil-Albert, que había seguido intensamente más de diez años de su vida, que era evidente su trayectoria cuando la república, el exilio y los años próximos, que siempre había destacado por su coherencia, y que, puesto que él no podía oponerse a esa utilización, yo, en ese acto, no podía estar porque...(omito la dureza de los términos utilizados).

Uno

Me pregunté en 1991, en la introducción del libro que le había dedicado al escritor: "¿Cuál es la fortuna literaria actual de Gil-Albert?"y, tras reseñar los múltiples acontecimientos valencianos de la misma, decía: "sin embargo, podría señalar una cierta resistencia "regional" a la extensión de su obra; incluso una cierta contingencia en su aceptación todavía. Una resistencia que hace que el escritor, que volvió del exilio en 1947, que se afincó discretamente en una Valencia amable en la que pudo continuar su escritura intensamente, y que a partir del año 1974 –*Crónica general*, *La metafísica*, *Los días están contados*, *Valentín*, y la reedición de *Contra el cine* y *Las ilusiones con los poemas del convaleciente*– tuvo una importante presencia editorial en el ámbito de España; un escritor, por tanto, sobrado de reconocimientos y, sin embargo, carente de una atención sistemática hacia su obra, objetivo de aproximaciones circunstanciales en periódicos, con algunas consistentes reflexiones en revistas y con pocos trabajos (monografías y ediciones) que apuntaran hacia visiones de conjunto en las que se utilizasen métodos críticos y no breves intuiciones... ". Y en esa dirección citaba los únicos trabajos de conjunto y a sus autores a los que luego me referiré.

Dos

Creo que Juan Gil-Albert tuvo siempre una decisión biográfica que lo llevó a ser coherente consigo mismo en todas las facetas de su vida y su escritura. Asumió su vida como un conjunto de decisiones que como mínimo le fueron muy incómodas. Descubrí esta faceta en México en 1995 y obviamente ya no pude cotejarla con Juan. La escribí después y la sintetizo de nuevo ahora: hay una serie de testimonios que nos hablan del aislamiento de Gil-Albert en el círculo de exiliados en México. Antonio Sánchez-Barbudo dejó un testimonio de aquella tendencia al aislamiento:

> Él parecía más desterrado y desasistido que todos los demás. Y era sin duda el que menos dinero ganaba. No hacia nada, salvo ser paseante en cortes, que fue siempre su vocación, y escribir poemas. Yo lo veía poco, pues andaba en general muy atareado. Él solía vivir con Gaya, y a veces nos encontrábamos los tres para ir a cenar fuera o para charlas en un café. Se reunía a menudo con gente rara, con los que ocasionalmente los veía: jóvenes artistas mexicanos, ingeniosos y divertidos; o unos retraídos mancebos de piel oscura, acólitos tímidos a la par que admirativos, los cuales poseían -según ellos- dotes escondidas y cualidades espirituales que yo, lego en tales órdenes, no acababa de discernir (Sánchez Barbudo 1978, 103).

Sánchez-Barbudo escribió esto en 1976 para la revista *Calle del Aire,* dedicada "a Juan Gil-Albert" que se publicó en 1977 y fue desde luego la primera llamada rigurosa de atención sobre el escritor. Sin embargo, no parecen los párrafos de Sánchez-Barbudo, al menos éstos, los que se dedican en un homenaje. Me sumergí en 1995 en los textos que dejaban constancia de la actividad de Juan en México, muchos de ellos no recuperados, y pude afirmar que el escritor no había recorrido de manera general los caminos de los exiliados, las revistas y la actividad de los mismos. Iba por libre y testimoniaba esto con opiniones que estaban en el límite, diríamos ahora, de lo políticamente correcto. En 1947, el año en el que va a regresar, acrecienta el tono de libertad de sus opiniones en el periódico *El Nacional.* Hay un episodio significativo y son las notas que dedicó al muralista mexicano José Clemente Orozco -notas que recupera en *Breviarium vitae*- que contradecían la orientación oficial de valoración continua del pintor. A Gil-Albert, sin embargo, no le gusta la pintura de Orozco y nos lo dice, afirmando que duda incluso que sea pintura (Gil-Albert 1985, 26-27). Si nos planteamos el tono de mitificación crítica que Orozco, Rivera o Siqueiros tuvieron en esos años, valoraremos la libertad que se desprende de la nota del escritor. Pero hay otro episodio más significativo que nos conduce a caminos que Gil-Albert decidió cerrar en México.

Lo más relevante de los artículos que comento es que, al final del segundo, Gil-Albert aprovechó para despedirse de México. De hecho la despedida estaba ya anunciada, quizá en el sentido de unas frases que recogió en

el Suplemento dominical del periódico el 27 de Julio de 1947 Rafael Heliodoro Valle, dando cuenta de una reunión en Morelia en la que participa el escritor junto a universitarios de México, Estados Unidos y Cuba. La crónica transcribe las siguientes palabras de Gil-Albert: "En esta reunión de profesores debe oírse también la voz de la poesía cuya representación ambiciosa me arrogo [...] Creo que la cooperación internacional entre artistas, poetas, intelectuales, hombres de pensamiento, debe tener como finalidad no sólo el intercambio de ideas y sentimientos que nos influyen y enriquecen mutuamente -tendencia que se abre en Europa en los días del Renacimiento- sino que, como reacción fecunda, debe también poseer la virtud de fortalecernos en nuestras características propias o sea, haciéndonos conservar con más ahínco, luego de haberla hecho respirar el aire de otras latitudes, la chispa de genio que, por inspiración, cultura o raza, nos ha sido dada a cada poeta, y haciendo que el hombre cumpla entonces la unidad de su destino dentro de la variedad encantadora que la misma naturaleza nos ofrece".

Pues bien, el que había respirado ya el aire de otras latitudes, concluyó sus artículos en *El Nacional* con "Un consejo" que dice así:

> No huyáis del lugar donde acaban de abriros una brecha mortífera; sucumbid en él o esperad, pegados a su suelo, como una estatua inanimada, el renacer de la primavera; el triunfo del que huye no es nunca de oro de ley, y el supuesto victorioso volverá una y otra vez a caer en la trampa de su cobarde destino.

La recepción del consejo por la revista *Las Españas*[1], en su número de Septiembre, provoca un suelto anónimo con una violenta valoración. Dice así:

> Juan Gil-Albert, excolaborador de nuestra revista, ha marchado a la España de Franco. Del artículo con que, sin decirlo, se despidió de México, reproducimos el párrafo final que encaja perfectamente con su determinación: "UN CONSEJO.- No huyáis del lugar donde acaban de abriros una brecha mortífera; sucumbid en él o esperad, pegados a su suelo, como una estatua inanimada, el renacer de la primavera; el triunfo del que huye no es nunca de oro de ley, y el supuesto victorioso volverá una y otra vez a caer en la trampa de su cobarde destino".
>
> A veces, como en este caso, el poeta subsiste en su parte formal. Pero el hombre, hombre de un pueblo y de una causa, muere en vida. De la peor manera posible.

La nota de *Las Españas*, incalificable por su tono y significado, decretaba

[1] El ataque que narro es más llamativo al dirigirse a quien había colaborado desde los primeros números en aquella revista que se comenzó a editar en 1946 de la mano de Manuel Andujar, José Ramón Arana y José Puche. Gil-Albert aparece ya en el número 2 (noviembre de 1946) y publica varios escritos que describí en un trabajo donde daba cuenta de algunos textos mexicanos no recuperados posteriormente (Rovira 2001). Para el clima del ataque es importante entender el desánimo de algunos intelectuales en el exilio a partir de 1943, reconstruido por Valender 1995, y Sheridan 1995.

la muerte civil de Juan Gil-Albert en 1947. Ocho años antes, en 1939, la muerte civil del escritor había sido promulgada, junto a la de tantos compatriotas suyos, por los vencedores de la guerra. Ahora era una revista que quería ser portavoz del exilio la que nos decía que, a lo mejor el poeta sobrevivía en su parte formal, pero que, por su decisión de regresar, estaba muriendo el hombre de la peor manera posible. Entre los tópicos críticos se utiliza a veces que los escritores del exilio estuvieron entre dos tierras. El problema de Juan Gil-Albert seguramente es que estuvo, desde 1947, y seguramente antes, desde 1939, no entre dos tierras, sino en tierra de nadie. Y eso explica silencios cómplices posteriores de escritores y críticos frente a aquel regresado que en México, como he señalado antes, optó por penetrar en las revistas mexicanas y en el ámbito de la cultura que se estaba haciendo allí, más que en los círculos atenazados por una supervivencia basada en su propia identidad de exiliados. La decisión fue bastante heroica, puesto que generaba todas las incomprensiones y rechazos posibles, desde el principio. Y estéticamente, creo, fue sumamente rentable. Sólo queda recordar que en las decisiones de Gil-Albert, desde 1939 a 1947, hay sobre todo un camino hacia lo no habitual, hacia un comportamiento diferente al que tuvieron en México sus contemporáneos, hacia un camino imprevisto y sorprendente que es, en última instancia, el que explica la originalidad de su escritura. Y no es necesario que explique que, a pesar del ataque de la revista *Las Españas,* el regreso de Gil-Albert tuvo una coherencia rotunda, precisamente por su decisión de ocupar, tras el exilio americano, un lugar trabajoso, peligroso y durísimo de exilio interior.

Tres

En 1947, el regreso se llena de acontecimientos imprevistos. La muerte de su cuñado, narrada minuciosamente en *La trama inextricable* (Gil-Albert 1975, 131 ss.) hace que asuma el cuidado de sus cinco hijos y en 1950, tras la muerte de su padre, asume responsabilidades en la empresa de la familia, hasta una quiebra estrepitosa en 1954.

Son años en cualquier caso de escritura y de repliegue interior. En 1983 Gil-Albert me recordaba así el regreso:

> Venir y encontrar un mundo cerrado para mí. No es que no quedaran gentes que me conocían y que yo conocía: algunos amigos como Pedro de Valencia, algunos pintores, algún compañero de la Universidad, otros de guerra civil, aunque de éstos la mayoría ya habían desaparecido. A pesar de lo cual yo me encontré en un mundo, en cuanto a relaciones, muy disminuido. Y esto se convirtió en una cosa interesante para mí y muy útil. Viví sin que nadie me molestara y, además, como coincidió con lo que podríamos llamar, si no la iniciación de mi vida de escritor, porque no quiero desdeñar todo lo que yo había escrito antes –sería injusto con mi propia obra–, pero, por la edad que yo tenía, por mi formación, por la experiencia

de lo que había pasado en esta etapa, comenzaba lo verdaderamente importante y característico de mi obra[2].

Consideré hace años que el centro de este repliegue fue la construcción de un espacio literario, la casa-mundo, un resumen del universo construido entre paredes, soledad, libros, recuerdos y escritura continua que desgrana desde el principio en un conjunto de títulos: *Poemas. El existir medita su corriente* aparecido en 1949 en la Librería Clan de Madrid; *Concertar es amor* en Adonais en 1951; *Poesía (Carmina manu tremente ducere)* en 1961 son las primeras obras poéticas del regreso que se publican en ediciones que pasan inadvertidas. Escribe además prosas de las que en el período sólo se publicarán escasas y en ediciones pagadas por el propio autor (*Contra el cine* en 1955 y *Concierto en "mi" menor en 1964)* aunque es en estos años en donde se gestarán los grandes libros memoriales posteriores.

En este tiempo comienza el encuentro con una serie de escritores valencianos que tendrán mucho que ver con su reconocimiento: Pedro de La Peña cuenta que lo conoció en 1969, aunque sabía de él desde 1965:

> Se decía de él que era un especialista en Proust [...], que por su educación afrancesada le gustaban, sobre todo, los clásicos de aquel país [...] y que tenía una casa con mesas, espejos, vitrinas y porcelanas de refinado gusto en donde escribía, interminablemente, un libro de "Memorias" (Peña 1981, 80-81).

Es indudable que fue Francisco Brines el principal introductor de Gil-Albert en sociedad: entre 1969 y 1971 lleva a visitar al poeta a Jaime Siles y Guillermo Carnero. Según relató Gil-Albert a Luis Antonio de Villena en 1984:

> Ellos me habían conocido a través de Paco Brines. Recuerdo que un día Paco citó aquí, en mi casa, en esta misma habitación, a Guillermo Carnero y a Jaime Siles. Jaime aún no había publicado nada, y acababa de salir ese libro de Carnero *Dibujo de la muerte*. Entonces yo les leí un poema de *Las ilusiones*, ese que termina citando San Petersburgo titulado 'El lujo'. Noté que les gustaba, y cuando yo terminé de leer, Carnero le dijo a Paco: ¡Entonces todo esto estaba ya hecho!" (Villena 1984, 57).

Carnero, sin poder fijar el año, recuerda la anécdota y la "viva impresión que entonces me produjo el oírle leer algunos poemas de *Las ilusiones*" (Carnero 1993, 12).

Contertulio permanente será en este tiempo César Simón, primo del escritor, quien algunos años después escribiría la Tesis doctoral sobre su obra. Son años de encuentros entonces con la atención de un grupo joven que mira con interés a

---

[2] Como las anotaciones que acompañaron mi edición de *Fuentes de la constancia*, estos textos son producto de la trascripción de conversaciones mantenidas en las fechas indicadas.

Gil-Albert. El papel de Brines, introductor del poeta en un ambiente que supera la soledad de los años anteriores, va más allá como sabemos. Pone en contacto a Gil-Albert con la editorial Ocnos y con el director de su colección de poesía, Joaquín Marco, quien editará en 1972 una antología poética de Juan con el título de *Fuentes de la constancia*, libro que significará un primer reconocimiento del escritor.

Cuatro

Tengo algún problema pendiente precisamente con *Fuentes de la constancia*: en 1984, como ya he dicho, edité para Ediciones Cátedra la misma antología con la que Juan Gil-Albert volvió a presentarse en 1972. En su prólogo me lancé a desarrollar una teoría de la autorrepresentación de Juan a través de los poemas seleccionados. Joaquín Marco me contó hace algún tiempo que lo que Juan depósito en Ocnos era una abrumadora colección de textos ya publicados y un conjunto amplio de inéditos ordenados como libros. La selección última, la reducción, el orden de la parte inédita, tuvo mucho que ver con la voluntad de la editorial y del director de la colección.

Lo que nos importa ahora en cualquier caso es el efecto de *Fuentes de la constancia*, libro que aparecía en una colección mítica de entre las de poesía en España. En compañía de libros de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti y Federico García-Lorca y junto a otros autores que se llamaban Pere Ginferrer, Leopoldo Mª Panero, Fernando Quiñones, Carlos Edmundo de Ory, Francisco Brines y Guillermo Carnero, aparecía la antología de un escritor que contaba 68 años.

En el mismo año la antología provoca artículos de José Esteban (en *Triunfo*), Rafael Ferreres (en el diario *Levante*) y Antonio Tovar (en *Gaceta ilustrada)*. Al año siguiente Jaime Siles (en *Trece de nieve*), Emilio Miró (en *Ínsula)* y José María Carandell (en *Fotogramas)*. En 1974, Marcos Ricardo Barnatán publica en *Informaciones* de Madrid un artículo titulado "Un inquietante descubrimiento" en el que, tras analizar la antología, comenta tres obras recién aparecidas como *La Metafísica* (en Ocnos), *Valentín* (en La Gaya Ciencia) y *Los días están contados* (en Tusquets) y señala a Gil-Albert como un "poeta-isla". En 1974, ha aparecido *Crónica general* (en Barral) lo que provoca al año siguiente una conocida valoración de Leopoldo Azancot en *La Estafeta literaria*: "en la historia de la literatura española, 1974 será ya para siempre el año de Gil-Albert". En 1974, Jaime Millás entrevista en *Triunfo* a Gil-Albert y utiliza para presentarlo de nuevo la noción de "poeta-isla".

Por último y en esta línea de recuperación, en 1977 aparece en Sevilla la revista *Calle del Aire*, siendo su número primero un monográfico dedicado "a Juan Gil-Albert": en la nómina de autores, entre otros, Manuel Andújar, José María

Carandell, Rosa Chacel, Jaime Gil de Biedma, Carmen Martín Gaite, Robert Saladrigas, Leopoldo Azancot, Antonio Sánchez Barbudo, José Santamaría, Francisco Brines, José Olivio Jiménez, Abelardo Linares y Salvador Moreno, junto a varios que le dedican poemas como José Luis Cano, Gerardo Diego, Abelardo Linares, Octavio Paz y Luis Antonio de Villena.

Estaríamos ya en la efectiva recuperación del escritor, tras años de olvido y silencio. La crónica de la recuperación pública y social la inicié antes señalando su presencia en todos los acontecimientos sociales y políticos valencianos a partir de 1980 aproximadamente.

Cinco

He citado algunos nombres como el de Francisco Brines, Jaime Siles y Guillermo Carnero que entran dentro de la definición de las nuevas poéticas que se estaban desarrollando en el año del redescubrimiento de Juan Gil-Albert; Brines en la llamada Generación o grupo de los 50; Siles y Carnero en la oleada de los 70 que identificamos como "novísimos".

El problema es que estamos hablando de un encuentro con un escritor casi olvidado que tenía en 1970 nada menos que 66 años y que les leía poemas de un libro publicado en Buenos Aires en 1945 titulado *Las ilusiones*. El casi desconocido, ellos lo sabían, tenía una larga historia que los tiempos previos a la guerra civil o en los de la guerra, con el trabajo en la mítica *Hora de España*. Ahora les restituía un libro publicado 25 años antes y que desde luego, como afirmó Carnero, no podía haber influido en ellos porque lo desconocían. Y allí había una inmersión rigurosa y nueva en el culturalismo que impregnaba las nuevas estéticas. No sé si la frase que Juan atribuye a Guillermo Carnero, a oír el final de "El lujo", la de "¡Entonces todo estaba hecho!" es verdad o no, ya que no me consta un lenguaje tan espontáneo y coloquial ni en el Guillermo Carnero joven, pero sí parece que el tono de reconocimiento se debió producir y se plasmó inmediatamente en posicionamientos escritos y verbales. Resulta que *Las ilusiones* sí es un libro que puede plantearse como tránsito entre las estéticas afines de la preguerra –Ángel Luis Prieto de Paula ha recordado con acierto la relación con las *Invocaciones* que Luis Cernuda escribiera en 1934-35 (Prieto 2004, 14)– y el libro de Juan en 1945 y las nuevas estéticas de los años 70. Un libro que soslaya la tradición del garcilasismo, en el que Juan también se había ejercitado con *Misteriosa presencia*, y desde luego la tradición del realismo social que había estado imperante en algunos autores de la posguerra (Celaya, Otero, etc).

Lo cierto es que tardíamente Gil-Albert va a adquirir ese lugar de reconocimiento que comento, y ese sería su papel difícil a partir del año 1972, el de *Fuentes de la constancia.* El que Gil-Albert se hubiese afincado en una estética que variaba aconteceres contemporáneos de la poesía española y coincidía con

las nuevas propuestas tiene que ver seguramente también con lo que determiné como episodio mexicano, su puesta al lado de opciones que no eran las que estaba generando habitualmente el exilio, ni las corrientes previas que había abandonado tras el conflicto y su contribución a la poesía del mismo. Para resumir mucho una idea que recorrí hace años en un trabajo previo sobre el exilio de Gil-Albert: en México, se situó más cerca de Octavio Paz que de León Felipe, más cerca de la Revista *Taller* que de *Romance* o *Las Españas*. Y estas proximidades nos explicarían también muchas cosas que ahora no puedo recorrer. Para el lugar de Gil-Albert queda por tanto el papel de reconocimiento que a partir de 1972 lectores y escritores hacen de su obra en la tradición culturalista. Insistí siempre en el tipo de culturalismo de Gil-Albert: la casa-mundo del escritor fue una demostración fehaciente de que Juan supo unir medularmente vida y literatura, entendiendo por tanto sus referencias culturales como vividas, asumidas, no externas, sino internizadas en una actitud que podemos recordar a través del poema "El lujo" de *Las ilusiones*.

Seis

Previo a este episodio hay una intervención no suficientemente valorada, creo, que sitúa a Gil-Albert en otro papel contemporáneo. En 1968 y en edición del propio autor apareció en Valencia *La trama inextricable*. Las breves palabras del prologuista, Jorge Guillén, adquieren hoy una serie de valores que considero importantes. Don Jorge comenzó dándole a Juan una sugerencia que poco después convirtió en título. Decía así:

> Tan rico de sustancia como de forma, este volumen viene a ser un "breviarium vitae". Poesías, memorias, ensayos, anotaciones, componen un libro que, a tan diversos niveles, expresa una visión unitaria. El horizonte es, sin cesar, amplísimo: la vida con su inmediato encanto y su drama entre paisaje y cultura (Guillén 1982, 147),

decía don Jorge y recordemos que en 1979 apareció en Alcoy *Breviarium vitae*, esa recopilación en dos volúmenes escrita a lo largo de muchos años de "memorias, ensayos, anotaciones" que consideré realmente importante en los días en que se publicaba. Pero don Jorge, en su recorrido, fijaba otras constantes: sus tránsitos culturales "de Franz Lehar a Gandhi, de Catullo a Einstein", entre lo delicioso y lo grave, y un estilo que evitaba "la pantalla artificiosa", para concluir con "Juan Gil-Albert, poeta de rara calidad". En aquella edición acompañaron a *La trama inextricable* los poemas de *Los homenajes* que confluirían en 1976 en *Homenajes e impromptus*.

Una anécdota de 1975, a finales de noviembre: una tarde en Florencia con don Jorge Guillén, doña Irene, su esposa, Gaetano Chiappini y Concha Collado. He contado esa tarde en la que don Jorge habló de muchas cosas y, entre ellas, cuando hablamos de Alicante, de Gil-Albert que, en 1975, seguía siendo ese poeta

"de rara calidad" sobre el que había escrito. Creo que fue la primera vez que oí el nombre del escritor.

Siete

Los años de reconocimiento se juntaron muy pronto con años de utilización del escritor. Un día a lo mejor cuento (no me apetece hacerlo ahora) por qué el Instituto Gil-Albert se llamó así en 1984. Un día explicaré mi sorpresa en 1985 cuando en la nueva edición de la *Crónica general* apareció una banda en la que decía que el libro era "Premio Pablo Iglesias" de ese año. Y lo digo con sumo respeto a Pablo Iglesias y a la *Crónica general*, pero no a los publicistas que mezclaban churras con merinas.

En fin, recuerdo la carta de un académico amigo que me decía comentando la edición de *Fuentes de la constancia*, "ojalá quede tu Gil-Albert".

Resultado de homenajes, encuentros, movidas: Juan fue desde 1980 aproximadamente un escritor reconocido y utilizado imparable e inapropiadamente. Recuerdo una vez a Joan Fuster comentando jocosamente que la muerte de Manuel Sanchis Guarner en 1981 les había supuesto una mala jugada a los dos: algunos políticos habían decidido sentarse siempre con Juan a la derecha y Joan a la izquierda, o viceversa.

Y sin embargo, a pesar de todo esto, reafirmo la necesidad de volver al escritor como lo que fue, y lo que yo considero que fue quiero repasarlo con una apreciaciones finales que les planteo también como líneas de indagación futuras.

Insisto de nuevo en que la obra del escritor carece todavía de una visión de conjunto que recorra la totalidad amplia de su producción[3]. Para obtenerla, habrá que seguir recorriendo algunas propuestas que la crítica ha ido desarrollando y, sobre todo, abrir nuevas perspectivas de lectura que se darán en muchos aspectos. En la actualidad, me parece que estos aspectos parciales pueden abrir un enfoque nuevo ante una crítica que se ha detenido con frecuencia en los mismos principios, reiterándolos a veces de manera sistemática.

La interpretación biográfica, en relación a la obra, no parece que pueda dar mucho más de sí: algunos aspectos de ésta han sido fuertemente redundantes, como es el caso de la insistencia en la homosexualidad del autor como clave de lectura de textos (*Heracles, Valentín, Los arcángeles, Tobeyo...*) donde lo que me parece más importante es el amplio marco de referencia cultural que se construye en ellos y la reflexión que enlaza el terreno de la cultura a la biografía, en éste y otros muchos aspectos.

La base de nuevas lecturas procederá probablemente de un nuevo análisis

---

[3] Sin duda, lo más próximo a esa visión de conjunto sea la monografía de Mari Paz Moreno dedicada al culturalismo en su poesía (Moreno 2000).

de su amplia producción prosística, su construcción de "memorialista", que ha recorrido con una óptica determinada momentos y culturas del pasado siglo. Guillermo Carnero dedicó un artículo a *Tobeyo* en el que decía que esta obra:

> Es al mismo tiempo autobiografía y ensayo, o dicho de otro modo, ensayo motivado por la necesidad de trascender y explicar lo biográfico, lo cual es una de las características más definitorias de la obra en prosa del autor. Esta obra se tiñe así de un persistente egocentrismo que le concede su mayor encanto y su tonalidad anacrónica, en el mejor sentido de la palabra. En nuestra época el prurito científico casi ha arrumbado el ensayo; a contracorriente, la prosa de Gil-Albert asume la herencia de una larga tradición humanística en la que se difuminan las fronteras entre los géneros y se propone un ejercicio de conocimiento en el que reside el último refugio de la ética. (Carnero 1990)

Pues bien, la obra de Gil-Albert puede ser considerada en la perspectiva del ensayo humanístico en nuestro siglo. Se trata de valorar entonces un tipo de producción, al que Alfonso Reyes llamó el "centauro de los géneros", que tiene en Gil-Albert un representante duradero. Las referencias imprescindibles a Unamuno y a Ortega y Gasset, que son constantes de la reflexión de nuestro escritor en sus años de formación, puede ser una línea de entrada. La construcción biográfica que determina el pensamiento del escritor será a partir de aquí otra perspectiva relevante.

No sería ocioso plantear ésta en relación global a la tradición europea del ensayo, desde Michel de Montaigne en 1589, y su falta de incidencia en la producción española, al menos en relación a la frecuencia francesa, inglesa, o, a partir del siglo XIX, hispanoamericana. Y plantear en esta tradición justo el espacio en el que el escritor, que no es un científico, ni un filósofo, ni un historiador, ni un filólogo, abre los límites del discurso sobre cualquier argumento a la anécdota, la biografía o la vivencia personal. Recordemos la anécdota de Gil-Albert, manifestándose, ante la suposición de alguien de que era un "afrancesado" con un cortante: "no, soy un española que razona", para sedimentar a partir de aquí las fuentes culturales en las que se nutre.

Son precisamente las fuentes culturales, su imaginario cultural, una tema relevante para la definición de su valor. La referencia cultural es utilizada, en su obra ensayística y en su poesía, con una abundancia inusual. ¿Cómo las utiliza? ¿Cómo las lleva a la propia biografía? ¿Hay fuentes no declaradas en sus textos? La intimización de las referencias –utilicé siempre para explicar esto la figura de Anacreonte en su obra como contraseña doblemente biográfica y cultural– puede abrirnos perspectivas siempre nuevas para el recorrido del amplio ámbito cultural y referencial (músicos, filósofos, escritores, políticos, artistas) que van redimensionando en su obra un apunte biográfico o una sensación poética.

Esta cuestión nos lleva a demás a situar a Gil-Albert ante las dificultades que su obra tiene para un lector desprevenido y a emplazar su lectura de nuevo en el contexto de las poéticas del culturalismo de los años 70.

Algunas influencias son destacables para determinar el valor de su obra: ya cité a Cernuda, pero otras lecturas de Gil-Albert se hicieron núcleos persistente en su escritura. André Gide por ejemplo pero, globalmente, sus contemporáneos españoles e hispanoamericanos forman un entramado de referencias que hay que ampliar además al pensamiento filosófico.

Destaqué hace años también la indagación necesaria de su actividad como traductor. En 1940, publicó Juan en México una traducción del *Hyperion* de Hölderlin. Durante unos años Juan hizo otras traducciones que responden a espacios de formación de su trama cultural: por ejemplo, tradujo del francés la voluminosa obra de Maurice Serullaz, *Evolución de la pintura española. Desde los orígenes hasta hoy* (Valencia, Fomento de Cultura ediciones, sin año aunque la edición francesa es de 1947). Hay otras traducciones que Juan afirmó una vez y que no he conseguido encontrar.

El emplazamiento de Gil-Albert entre dos llamadas generaciones, la del 27 y la del 36, es otra tema debatido por la crítica que ha tenido una brillante intervención reciente de Prieto de Paula en el prólogo a la edición de la poesía completa. Me remito a ella para sintetizar lo que pone cerca de Gil-Albert del 27 –su cronología personal– y sin embargo lo aleja –"su tardía incorporación a la poesía, ya que *Misteriosa presencia* es de 1936 y precisamente en 1927, Juan publicaba las primeras prosas decadentistas y tardomodernistas de *La fascinación de lo irreal*–, aparte claro de la no coincidencia de su poesía con los rasgos poéticos canónicos que definen a los del 27. La propuesta de clasificación en la llamada generación del 36 tienen que partir del carácter de "entidad borrosa y sin demasiados rasgos grupales" (Prieto 2004, 20-21) que este grupo literario tiene.

Creo que los inicios literarios de Juan Gil-Albert nos lo desplazan cronológicamente a estar de nuevo casi en tierra de nadie y con rasgos que permiten jugar entre una y otra generación, pero nos permiten concluir afirmando que, quizá, la rara calidad y originalidad de la que nos habló Jorge Guillén tiene que ver con los espacios inclasificables que nos deparó su obra. A caballo entre principios estéticos que alguien identificó en las generaciones literarias aludidas, a caballo entre patrias y exilios, defendiendo una soledad creadora que le fue muy estimulante, Juan Gil-Albert sigue siendo en este centenario un creador de profunda originalidad en el que se cruzan épocas, géneros, memoria, biografía, cultura como exponentes de una escritura que debemos seguir leyendo y sobre la que debemos seguir reflexionando.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CARNERO, Guillermo. "Juan Gil-Albert: autobiografía y meditación". *Ínsula* 527 (1990).

—— "Estudio preliminar" a Juan GIL-ALBERT. *Antología poética*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993.

GIL-ALBERT, Juan. *La trama inextricable.* En *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975.

—— *Fuentes de la constancia*, ed. José Carlos ROVIRA, Madrid, Cátedra, 1984.

—— *Breviarium vitae. Obra completa en prosa*, vols. 9-10, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1985.

—— *Poesía completa,* ed. de María Paz MORENO, Valencia, Pretextos / Instituto Juan Gil-Albert, 2004.

GUILLÉN, Jorge. "Nota introductoria" a *Obra completa en prosa. La trama inextricable,* vol. 2, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.

MORENO, María Paz. *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 2000.

PEÑA, Pedro J. de la. *Juan Gil-Albert*, Madrid, Júcar, 1981.

PRIETO, Ángel Luis. "El lugar de Juan Gil-Albert en la poesía española", introducción a Juan GIL-ALBERT. *Poesía completa,* ed. de María Paz MORENO cit.

ROVIRA, José Carlos. "Gil-Albert, mientras atardece", *Información*, 21 de julio 1983. Especial Arte y Letras, 1-2.

—— *Juan Gil-Albert* , Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1991.

—— "El exilio mexicano de Gil-Albert". *La Spagna degli anni 30 di fronte all'Europa*, a cura di Francesco Saverio e Rosa Maria Grillo, Salerno, Università / Antonio Pellicani Editore, 2001.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. "Leyendo y recordando a Gil-Albert". *Calle del Aire* 1 (1977), 89-116.

SHERIDAN, Guillermo. "Hora de taller: taller de España" en VALENDER, CORRAL, SOUTO (eds.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, México, El Colegio de México, 1995.

VILLENA, Luis Antonio de. *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Madrid, Anjana, 1984.

VV.AA. *Calle del Aire a Juan Gil-Albert* 1 (1977).

—— "A Juan Gil-Albert". *L'arrel* 2 (1981). Elche. UNED.

VALENDER, James. "Litoral en México" en VALENDER, CORRAL, SOUTO (eds.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, México, El Colegio de México, 1995.

Comunicaciones

EL HOMBRE QUE QUISO SER EL CENTAURO QUIRÓN

Carlos Ferrer
Universidad de Valencia

Un "escritor sobrado de reconocimientos y, sin embargo, carente de una atención sistemática hacia su obra, objetivo de aproximaciones circunstanciales en periódicos, con algunas consistentes reflexiones en revistas y con pocos trabajos que apuntaran hacia visiones de conjunto"[1]. Con estas palabras José Carlos Rovira reconocía la ausencia de estudios críticos con rigor y profundidad sobre la figura y los libros del autor alcoyano. Su libro *La fascinación de lo irreal* ha merecido menos atención todavía si cabe por parte de la crítica especializada e interesada en "una obra de serenidad en el tiempo"[2].

"El silencio en torno a él era gigantesco en España, y en Valencia, atronador. Era el señorito rojo"[3], llegó a afirmar Francisco Brines y parece que parte de su obra no ha podido todavía romper ese silencio maldito. La agotada edición facsímil de 1985, a cargo del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert no fue un suficiente albadonazo para despertar interés hacia el único libro de cuentos del Premio de las Letras Valencianas 1982.

"Aparte de sus dos primeras novelas, Gil-Albert es ya un prosista notable, aunque con rasgos de época, en *Cómo pudieron ser* (1929) y en *Crónica para servir al estudio de nuestro tiempo* (1932)". Palabras de César Simón[4] que

---

[1] En *Artes y Letras*, suplemento literario del diario *Información*, 25 de marzo de 2004.

[2] Luis Antonio de Villena: *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert,* Madrid, Anjana Ediciones, 1984.

[3] En *Babelia*, suplemento literario de *El País*, 31 de agosto de 2002.

[4] César Simón, "Papeles de prensa", Miguel Catalán (ed.). Valencia, Institució Alfons el Margànim, 2003.

expresan con contundencia la escasa curiosidad y aliciente generado por esas primeras prosas.

Sin embargo, la crítica de la época lo recibió y reseñó con entusiasmo, caso de Vicente Calvo Acacio en *Las Provincias*, José Francés o César Puig. El libro le proporcionó a Gil-Albert dinero para poder editar de nuevo por su cuenta *Vibración de estío* en 1928. Comenzaba sus primeros pasos solitarios el arquero de la palabra exacta, al decir de José María Pemán. Si desde su regreso a valencia, Gil-Albert ha dio un exiliado en su tierra, un extraño entre los suyos, *La fascinación de lo irreal* ha sido una exiliada en su producción, como lo atestiguan los críticos pasando de puntillas por esta primeriza prosa, de hálito modernista y mironiano.

Vibración de estío y *La fascinación de lo irreal* no se publicaron en los primeros volúmenes de su obra completa en prosa, editada por la Institución Alfons el Magnànim de Valencia, porque él mismo prefirió no hacer una selección cronológica. Cuando se presentaron los citados volúmenes siguiendo un orden más próximo a su publicación y difusión que a su creación, Gil-Albert afirmaba que sus dos primeros libros no se hallaban en esa obra completa, ya que todavía no los podía considerar como obra propia. Tampoco los repudió, porque preguntado Gil-Albert sobre la preferencia de alguno de sus libros sobre los demás, responde "pues verá, todos. Me gusta que me lean cualquier libro mío; los quiero a todos, porque todos están llenos de mi vida, de anécdotas, de sentimientos..."[5].

Y no es casual que Juan Gil-Albert se dé a conocer literariamente con un libro en prosa. De hecho, han pasado a la memoria colectiva literaria las frases en la que el escritor afirmaba que era un prosista nato y un poeta tardío, que escribía poesía para no poetizar su prosa, que en el escribir prosa estaba su aceptación de la vida y en su despertar poético, la opción de la perennidad. Si su poesía era como un clavecín bien temperado, según César Simón, el propio Gil-Albert afirmaba que "prefiero escribir en prosa. Pero, de vez en cuando, la frenesía de la que habla LeopardI parece ampararse en mí, y entonces, los poetas lo saben bien, obedece uno, medio ciego, medio clarividente, al numen que reclama, para expresarse, nada menos que el fervor de nuestra misma sangre"[6].

Sin embargo y a pesar de sus preferencias, habrá que terminar considerando en un mismo haz los dos aspectos de sus expresión literaria, prosa y verso.

La fascinación de lo irreal fue una preparación necesaria para sus libros culminantes, para todo lo que vendría después, con sus méritos y hallazgos. Los modelos de su primera prosa, tan alejada de la narrativa de vanguardia de entonces,

---

[5] Diario *Información* de Alicante, 5 de julio de 1994.

[6] *Homenaje a Juan Gil-Albert*, Ricardo Bellveser (ed.). Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1991.

eran valle-Inclán, Wilde, su admirado Proust, Huysmans..., y en este libro vemos todo el encanto recién nacido de la belleza antigua y podemos entrever el Gil-Albert que será. En todo primer libro se agazapa el armazón, el núcleo, la esencia de aquello que el autor será, de aquello que pretende contar, esa "filosofía de la sensación como fuente inagotable de la vida"[7]. Y es que Gil-Albert supo mantener la constancia de lo que había de caracterizar su obra.

Ese brote narrador original, aunque enmarcado en una corriente literaria que empezaba a declinar de la actualidad, ha sido tildado por Abelardo Linares, de "aún adolescente, encantador e ingenuo, que revela un poderoso temperamento artístico especialmente dotado para el estilo, pero en lo esencial, sujeto a una estética rezagada y ya por entonces no vigente: la modernista"[8] y que tiene valía no tanto por lo que narra, sino por lo que perfila y preludia.

No obstante, la primera prosa del autor alcoyano es considerada por parte de la crítica como impropia, a causa de "las huellas del Modernismo, las propuestas ético-cívicas del 98, el fervor por algunos de los relevantes maestros de ambas escuelas y hasta el mismo desteñido rencor con que critica el universo en torno"[9]. Por lo tanto, una losa que con el transcurrir de los años la pluma de Gil-Albert levantaría para alejarla de su estilo.

Un estilo que ya denotaba un culturalismo, entendiendo por culturalismo "la utilización de referencias culturales de carácter elitista como vehículo de expresión de la subjetividad del poeta"[10]. Sin él, no se podría desentrañar el cuento "Carnavalesca" o "La pescadora de Magdala", puesto que su presencia no se debe a motivos de carácter estético, sino a un precepto constitutivo fundamental de lo que será su obra. No es un recurso empleado para ocultar el yo tras esas referencias, sobre todo del mundo griego, sino que es un elemento inherente utilizado como vehículo de expresión de sí mismo, una senda para hallar la propia identidad.

Por medio de esta primera prosa, se refleja el mundo, pero desde un punto de vista aislado, como si se escribiese desde un lugar con las paredes de cristal contemplando al confín, entre quietud y tormentas, mientras se ratifica el yo escritor de Gil-Albert, exaltando la vida y desvelando el enigma de un mundo sin misterio. Un prosista enamorado de los preciosismos esteticistas[11] escribiendo al

---

[7] Rafael Azuar en el diario *Información,* 14 de noviembre de 2002.

[8] Abelardo Linares: "La obra primera de Juan Gil-Albert". *Calle del Aire* I (Sevilla), 1977, pág. 316.

[9] Pedro J. de la Peña: *Juan Gil-Albert*, Madrid, Júcar, 1982.

[10] María Paz Moreno: *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert,* Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2000.

[11] "El esteticismo me parece irrenunciable, y en ese aspecto sí me siento alguien excepcional en mi generación", en Miguel Catalán, "Conversaciones valencianas", Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1995.

dictado de su conciencia, según la intuición silenciosa de lo que contemplaba en la que no tenía cabida la vulgaridad. Como manifiesta Calomarde, "prosificar la realidad para dar voz en ella a lo único y privadamente propio; ésta es la tarea inagotable del razonamiento gil-albertiano. Un razonar que no tiende a convencer, por eso es estético, sino a seducir"[12].

La fascinación de lo irreal es una creación dramática original de Pedro Montalbán, en cuyo texto se incluyen versos y prosas del propio Gil-Albert, así como algunos relatos contenidos en su primera obra, *La fascinación de lo irreal.* Aunque algunos diálogos están compuestos por versos de Gil-Albert, esta obra no es en sí un recital poético, sino un trabajo dramático que ha empleado dichos versos para lograr emanar un perfume con suficientes reminiscencias del escritor alcoyano.

No es, por tanto, una disertación o un tratado sobre la literatura del autor alcoyano, no, es simplemente teatro, pero no teatro de tesis, sino una hora de magia teatral, de complicidad escénica a partir de los textos de Gil-Albert. Así, no sólo se contribuye a homenajear en las tablas escénicas a Gil-Albert, sino que se aproximan al patio de butacas unas pinceladas del legado literario del alcoyano.

La pieza dramática de Pedro Montalbán Kroebel[13], al contrario de lo que parece por su extenso *dramatis personae*, es en realidad un monólogo en el que el propio Gil-Albert, en su senectud, sueña, y en ese ensueño, producto de su imaginación, crea una ilusión protagonizada por el Centauro Quirón y por un Gil-Albert adolescente, ávido de nuevos conocimientos, de enseñanzas, de experiencia vital, que requiere de su docencia.

Un joven Gil-Albert que se mueve sobre las tablas como si quisiese bailar, volar, anidar en el cielo y vivir entre las nubes. Esa es la sensación que le produjo al director, José Miravete, la visión de un par de fotografías del tierno Gil-Albert, con la camisa blanca abierta, en una postura que reivindicaba, que mostraba plenamente una vez más, su dandismo. Fotografías que reflejan a un hombre de gusto refinado, con gran sentido de la belleza y un sentido innato de la elegancia; un hombre que sabía apreciar y gozar la vida, al decir de Pedro J. de la Peña.

Respecto a Quirón, *Homenajes e in promptus* contiene un poema titulado "La ambición" en donde el poeta responde con el nombre de este mito clásico

---

[12] Joaquín Calomarde: "Juan Gil-Albert, imagen de un gesto", Barcelona, Editorial Anthropos, 1988.

[13] El dramaturgo Pedro Montalbán es joven autor de incipiente obra teatral, caso de *Dario Fo, ¿Alcalde?* (2004), publicada por la Editorial Hiru en su colección Suele, nº 54, de *Amor de madre* (2002), editada por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, de *Mercurio* (2003), pieza breve publicada por la Asociación de Autores de Teatro, y de las inéditas *El último vuelo de Saint-Exúpery,* Sin titubeos, y la premiada *Dúo y Zap.*

a la interrogación de "qué otra cosa hubieras deseado ser tú mismo". Quirón fue el más ilustre de los Centauros y el más célebre por su sabiduría, de hecho, le fueron confiados muchos héroes para su adiestramiento en el arte militar, la caza, la medicina y la música, tales como Jasón, Asclepio, Medeo, Eneas, Peleo o Acteón.

Las diferentes escenas oníricas alternan el diálogo del Gil-Albert joven con Quirón y la dramatización de las historias de *La fascinación de lo irreal*, concretamente la de los cuentos "Historia de un príncipe feliz", "El juglar que logró ser feliz", "Isogai" [14] y "Carnavalesca". De todos ellos, Montalbán aprovecha la máxima que subyace, como la de la necesidad de tener un ideal en la vida, aunque haya que morir por él. Por ejemplo, en "Carnavalesca", el más extenso y ambicioso de los cuentos, Montalbán emplea únicamente su parte final, el juego de seducción entre la fantasía y el Mundo, del que finalmente sale vencedor este último ante un joven Pierrot que torna arrugado y envejecido, como la vulgar realidad, corrompido por ella. Es decir, lo que le interesa al dramaturgo, y también lo único que podría realmente llevar a la escena, es el aforismo, *el breviarium vitae* que se oculta entre sus palabras, consistente en el desprecio por lo vulgar y el gusto por la fantasía, una constante en la obra gil-albertiana que ya se encuentra en tan tempranas páginas. De esta manera se salva la considerable dificultad para adaptar dichas narraciones a un espacio escénico, puesto que son demasiados personajes, lugares y acciones los que tendría que comprender la acción dramática, si se pretendiera escenificar la fábula de los cuentos.

Según su director, José Miravete, la única intención del montaje es entretener e interesar, lograr que se vuelva a Gil-Albert tras ver esta pieza, a sus libros, a su universo literario, merced a una pieza "fluida, sencilla y directa" que cuenta con una escenografía sugerente, con unos cuidados decorados a modo de jardín interior, símbolo tanto del aislamiento del poeta como de su amor por la naturaleza. Al fondo se ubica un libro de grandes dimensiones, desde cuyas páginas brotarán los personajes, y aun lado un sofá, donde Gil-Albert terminará convirtiéndose en su admirado Quirón.

La música también juega un papel relevante en la pieza. Un toque de jazz, completado con música vanguardista española y unos compases de música electrónica balcánica componen la banda sonora de la ensoñación gil-albertiana. Es más, en el final de la obra el personaje de Quirón-Gil-Albert adulto recita, al

[14] Existe un cuento popular chino titulado "Isogai, el picapedrero" que únicamente coincide en el nombre del protagonista.

son de una envolvente música de jazz[15], el poema "Animae dimitium meae" [16], la única composición poética completa que tiene cabida en el texto dramático de Montalbán: "Solos, / solos los dos y juntos cada uno. / Pareja no, un espejo / que copia como el agua al solitario / reflejado en un pozo: / Estoy contigo...". Unos versos que rememoran el sueño de un Gil-Albert adulto y que coinciden con su transformación en Quirón, ese centauro que siempre quiso ser.

La obra tenía previsto un calendario de actuaciones, gracias al apoyo económico de 24.000 euros del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante, que marcaba su estreno absoluto en Alcoy el 15 de diciembre de 2004, para viajar a Benidorm el 22 de octubre, a Orihuela el 23 de octubre, a Villena el 29 de octubre, a San Vicente del Raspeig el 13 de noviembre, al reformado Teatro Arniches de Alicante del 4 al 7 de diciembre y a la Sala Matilde Salvador de Valencia del 16 al 19 de diciembre de 2004. El reparto lo componían el propio José Miravete[17], Tomás Mestre, José María Bañón, Elizabeth Sogorb y Amparo Marco, en una producción conjunta de la Compañía de Repertorio Contemporáneo y de Saineters Teatre, fundada en Alicante en 1995, contando con José Marín como adjunto a la dirección.

Formar belleza y dar luz al mundo. Gil-Albert, siempre fiel a sí mismo, siempre escribiendo con su pluma y manteniendo intacto ese aroma al dandy que fue, contemplando el mundo y procurando entenderse para que los demás, entendiéndole, se entiendan también a sí mismo, que es en el fondo lo que ofrece la prosa de Gil-Albert, a ser nosotros mismos sin fisuras.

Una fortaleza de ánimo, la capacidad para sentirse contento y gozar de las delicias de la vida cotidiana y un nihilismo optimista marcan la figura de Gil-Albert, es escritor que razona, profundo y grácil, ético y estético, decadente y

---

[15] Si bien el texto dramático, facilitado gentilmente por su autor, dice "Suena el Homenaje a Gil-Albert en Mi menor de Carlos palacio", durante el devenir de los ensayos fue sustituido por una pieza de jazz elegida por Miravete con la intención de crear una atmósfera sonora contemporánea y propicia para la lectura de los versos finales. Asimismo cabe indicar que el texto dramático estudiado es sólo una primera versión del texto que finalmente se estrenó, ya que durante el desarrollo de los ensayos y las primeras representaciones, el texto dramático se pule, corrige, lima y aligera, circunstancia habitual en cualquier proceso de puesta en escena.

[16] Poema inédito recogido en Juan Gil-Albert, *Poesía completa*, Mª Paz Moreno (ed.), Valencia, Pre-Textos e Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004.

[17] José Miravete es actor, director de escena y fundador de la Compañía de Repertorio Contemporáneo. Entre las representaciones que ha dirigido destacan *Como perros*, de Nigel Williams, *Cara de cuero*, de Helmut Krausse, *Carta a una hija*, de Arnold Wesker y *La mosqueta*, de Ruzante. Además ha interpretado *Mickey Linternas*, dirigida precisamente por José Marín, quien fuera el responsable del montaje de la pieza de Paul Auster *Lauren y Hardy van al cielo*.

vital, exquisito y coloquial. Un hombre solitario y solidario, que escribía desde el entusiasmo, cuya vanidad era un homenaje a la vida y su exquisitez en plena juventud un pecado venial. Un autor sin alharacas ni soflamas, sin gestos para la galería, pero también sin silencios cómplices, como ha aseverado Juan Luis Panero. Un sabio que no sermoneaba, con una conciencia profunda de la vida, con una indolencia activa, que no pereza, y que fue el existir mediando su corriente. Un escritor en tierra de nadie a expensas de efemérides centenarias.

EL NARCISISMO PANTEÍSTA DE JUAN GIL-ALBERT

Antonio Moreno

De las novelas y los libros de poemas memorables que leímos hace tiempo sólo permanecen, al recordarlos, una atmósfera, una sensibilidad, un sentimiento del mundo. Los pormenores de la trama, las disquisiciones o el dibujo concreto de los personajes, así como el perfil específico de cada poema, suelen evaporarse. La luz de la rememoración escasamente llega a más. Si, por ejemplo, nos remiten a Tolstoi, al punto revivimos un medio social aristocrático y afrancesado, o una comunidad de *mujiks* serviles, de pobres olvidados en un campo infinito con olor a heno y flores silvestres cuyas vastas extensiones se miden por verstas. Allí, durante la gelidez de las noches, las grandes pasiones de los protagonistas se refugian en esas viviendas de madera llamadas *isbas*, en cuyas lumbres espera algún samovar borbotando con el agua caliente. Tal vez Gil-Albert, tan afecto por lo ruso y por el trágico término de los Romanov, sentiría algo parecido cuando evocara el universo del genial novelista.

La obra de cada poeta que ciertamente lo es constituye en nuestra memoria una representación intuitiva de la vida y de las cosas, y, en medio, una concepción del lugar que ocupa el ser humano bajo el cielo. La poesía de Gil-Albert es, en este sentido, paradigmática: quien la leyó con intensidad sin duda conservará inalterado su luminoso vitalismo, su optimista confianza en las posibilidades creadoras del individuo. Y retendrá también en su oído el número de una palabra fluida, serena y cadenciosa, cuya consonancia es el testimonio inaprensible de ese vitalismo contemplador. Pero, sobre todo, al acordarse de sus mejores versos, a ese lector le parecerá que su belleza no se agota porque abrazan el misterio hasta tal extremo que al cabo coinciden con él.

Estos son algunos de los valores imperecederos de su obra poética; son los que la mantendrán viva, por encima de otros rasgos más circunstanciales o de una limitación en el tratamiento. Porque sólo una parte no muy extensa de la pro-

ducción de Gil-Albert reúne esa transcendencia de lo perdurable. El resto parece prescindible, como, por lo demás, sucede con tantos grandes autores.

No es difícil improvisar una caracterización de la poesía gilalbertiana: el esteticismo y una proclividad culturalista vitalmente asumida, su ética de raíz pagana, el hedonismo epicúreo, la importancia de los mitos mediterráneos y de un idealismo platónico, su naturaleza discursiva y su inspiración clasicista son atributos fácilmente discernibles. Bastaría hojear un diccionario literario o cualquier repertorio bibliográfico para verlos reseñados. *Las ilusiones con los poemas del convaleciente* (1944) es el primero de sus libros donde estas cualidades cristalizan, aunque no completamente. No completamente porque ese libro, central en su trayectoria por lo mucho que tiene de definitivo en la configuración de una identidad, todavía no incluye su mejor poesía. En exceso le pesó a este escritor levantino el prurito de crear una obra perfecta y estéticamente intachable; el resultado fue un tipo de clasicismo artificioso y escayolado. Gil-Albert fue consciente de las restricciones de esta tendencia: "Entre lo abocetado y lo agotado, o sea, a la misma distancia de ambas deficiencias, vive el verdadero arte: la perfección de la espontaneidad"[1], anotó en su *Breviarium Vitae*, acaso comprendiendo que, hasta bien avanzado su itinerario creativo, se había ceñido demasiado a un canon poético con unas capacidades expresivas ya agotadas. Pese a que eventualmente había ensayado con el verso libre y con cierto irracionalismo, el autor de *Homenajes e In promptus* tardó en deshacerse de un énfasis elocutivo asimilado del Modernismo y de una tradición grecolatina manierista.

Estamos, pues, ante un ejemplo de poeta que alcanza su madurez estética tardíamente, cuando consigue abandonar los planteamientos y actitudes del "artista" y opta por el hablar sencillo y acompasado del solitario espectador del mundo. Esto sucederá a partir de *Poesía (Carmina manu trementi ducere)*, publicado en 1961. En este libro, y principalmente en los que le siguen hasta *Homenajes*, se halla la escritura más actual de Gil-Albert, lo que equivale a decir la más clásica y la menos literaria. Continúan los rasgos definidores antes señalados, pero ya no son acuñaciones museísticas con un sabor arqueológico, según sucedía en *Las ilusiones*, sino señas de una identidad vigorosa y fresca, con una juventud que él siempre relacionó con lo permanente de la naturaleza. Es en este tramo de su labor donde con más altura se manifiesta la "aspiración profunda y constante a anudar temporalidad con intemporalidad", que apunta Francisco Brines en un sustancioso trabajo[2]. Gil-Albert es, en efecto, un poeta unitivo, y en su modo de afirmar esa vocación de concordia me parece que radica gran parte de su actualidad.

---

[1] Juan Gil-Albert, *Breviarium Vitae*, Alcoy, CAAM, 1979, 394.

[2] Francisco Brines, "La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert", en *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pre-Textos, 1995, 139.

Dejando de lado la evolución de su lenguaje, una razón fundamental de la proximidad de la creación poética de Juan Gil-Albert es que buena parte de ella nace de un mismo motivo, que es el de la conciencia. Si hay un elemento peculiar de toda la poesía meditativa del pasado siglo y de estos días, es que el tema alrededor del cual gravitan muchos otros es el tema de la conciencia. La variedad de asuntos en Gil-Albert es notable, pero tal vez sea esta mirada autorreferencial sobre el hecho de saberse vivo la que más cohesiona sus libros últimos. Podría decirse que es una materia casi ineludible, dada la orfandad de justificaciones existenciales del hombre contemporáneo. Lo significativo de este poeta es que para él la vida consciente no conduzca a la oscura pesadumbre de tantos escritores, sino al reconocimiento venturoso de que el cuerpo es un recipiente que alberga el ser, una energía a menudo asociada con la imagen de un fuego de índole presocrática. Los ejemplos mencionables son muchos; sólo citaré uno con amplitud, los versos iniciales del poema "El fuego eterno"[3], perteneciente *A los presocráticos*:

¿Será verdad que un fuego primitivo
llevamos dentro?
¿Que esto que por los aires,
luz sideral latiendo, contemplamos,
anima nuestro cuerpo como parte
de un rutilar inmenso que nos tiembla
bajo de nuestra piel?
Eso que llaman luz, esa armonía,
eso que tan ajeno nos parece,
campo en que respiramos,
¿será esta mima llama irreductible
en nuestra intimidad?

Esta idea de que el sujeto es "un conductor feliz de energía", como se revela en "La divinidad", de *La meta-física*, o en el poema "Consigo mismo", de *Homenajes e In promptus*, donde Gil-Albert escribe: "Llevo conmigo el mundo, un ser me aprieta"; la noción de que bajo la piel se escucha por la sangre "la sometida vida", externamente, fuera del cerco de la corporeidad, se corresponde con la observación de que "Mientras se está en el mundo de la vida / se sirve de recambio o leña fresca / a la hoguera sin fin". La vida es una combustión incesante, y el hombre, ser transitorio, sirve para alimentar esa llama eterna; pero también puede reconocerla escondida en su propia sustancia y en su destino efímero. Llegados a este punto de percepción, se deslíe el concepto de la individualidad. O quizá sería más preciso decir que las fronteras entre el sujeto y el universo quedan suprimidas:

[3] Juan Gil-Albert, *Poesía completa*, Valencia, Pre-Textos, 2004, 467-468. Las siguientes citas de versos son por esta edición.

no existe identidad y alteridad porque toda criatura participa del Ser[4]. De modo que, a la postre, la mirada narcisista sobre uno mismo, la atención sobre la propia conciencia, sin ningún tipo de reflexión concreta, sino en el simple hecho de atender y existir, le remite al contemplador al mundo del que él forma parte: las facciones del rostro de este Narciso son la tierra, la vida y los cielos. La afirmación del vivir surge de un pacto de aceptación de la muerte, como se expresa en "Juicio final", de *La meta-física*, y la aspiración absoluta consiste en un afán de unión panteísta, hermosamente expuesto en el poema "Las transformaciones":

> Y entonces pienso
> que aún me queda por ser, sólo que solo,
> sin este Juan que ahora me designa
> como persona errante,
> ese otro reino o fuego menos parco
> que mi tibieza actual, donde ya el hombre
> no será mi vecino rencoroso
> ni el amor una mancha.
> Donde todo fundido ya en el todo
> no se sienta este miedo o este anhelo
> de la mortalidad.

Ese anhelo de fusión no está lejos de Fray Luis de León. La diferencia, claro está, estriba en el decidido despojamiento de Gil-Albert, que se vio a sí mismo en su *Breviarium Vitae* como quien canta "ebrio de sol, sobre el vacío, impenetrable, abierto bajo la rama que me suspende"[5]. Tal grado de reducción de los márgenes del conocimiento acaso sea el paso más audaz de la lírica gilalbertiana.

---

[4] La comunión con este ser a veces adquiere un signo religioso. Así sucede, por ejemplo, en el citado poema "La divinidad", en cuyos tres versos finales Gil-Albert se presenta como "Un gran disipador de la existencia, / un conductor feliz de la energía: / nada concreto: un dios". Esta liberadora deificación de sí mismo es asociable a la vivencia de la divinidad de Juan Ramón Jiménez durante su último ciclo poético. Tanto en los versos como en el prólogo de *Dios deseado y deseante*, el moguereño refiere su impregnación de lo divino a partir de su hallazgo en la conciencia como manifestación suya: "Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo. Porque nos une, nos unifica a todos, la conciencia del hombre cultivado único sería una forma de deísmo bastante", declara en este pasaje del prólogo (*Lírica de una Atlántida*, Barcelona, Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg, p. 260). Donde Juan Ramón dice "dios" o "belleza", Gil-Albert escribe "ser"; pero ambos conceptos apenas distan entre sí, como, en el fondo, tampoco hay tanta lejanía como pueda parecer entre la posición cognitiva esencialmente sensorial del poeta valenciano y la otra intelectual del andaluz.

[5] *Breviarium Vitae*, ed. cit., 87.

VALENTÍN: UNA TRAGEDIA OCASIONADA "POR UN FEROZ IMPULSO CLANDESTINO"

Manuel Parra Pozuelo

Hemos incluido en el título de nuestra ponencia las últimas palabras del último verso del primer soneto de *Misteriosa presencia,* primer poemario de Juan Gil-Albert, publicado en 1936, porque, a nuestro entender, es un impulso de estas características el que conduce a Richard, el protagonista de la obra y autor del relato autobiográfico, a asesinar a Valentín y el que, en definitiva, hace posible y verosímil el argumento del relato que comentamos, dedicado a "los pocos", es decir, a una reducida minoría, y denominado tratado por su autor, que le negó su carácter de relato para poner de relieve que, en él, la reflexión es tan importante como la acción, puesto que lo narrado será motivo y apoyatura para la digresión ensayística.

En cuanto a las circunstancias que rodean a la elaboración y publicación de la obra que comentamos, la redacción de *Valentín* finalizó en 1964 y fue escrita, por tanto, en el periodo más oscuro del exilio interior de Gil-Albert que, tras regresar, en 1947, de su obligada emigración, sufrió, hasta la década de los setenta, una significativa marginación personal y literaria[1], por lo que el hecho que no fuese publicada hasta 1974, diez años después de su finalización, debe considerarse como una consecuencia de las evidentes dificultades de integración en la moral y la cultura dominantes. Desde esta perspectiva, el amor homoerótico en el que se basa, mientras que en los años en los que la obra fue elaborada era inaceptable social y moralmente, cuando se publicó, en los momentos de apertura cultural y de recuperación de la obra de Juan Gil-Albert fue, en cierta medida, un valor añadido a su indudable mérito artístico.

---

[1] Véase Rovira, José Carlos, *Juan Gil-Albert* ,Caja de Ahorros Provincial, Alicante, 1991, sobre todo el capítulo VIII, *Sobre la fortuna literaria de Gil-Albert en el contexto estético de los años setenta*, 93 a 96.

La ficción narrativa transcurre en un mundo teatralizado, hasta tal punto que, subtitulándose "*Homenaje a William Shakespeare*", sus protagonistas son actores y sus acontecimientos se inscriben en las tramas y los argumentos de las obras representadas por la compañía de teatro shakespeariano de la que forman parte, transcurriendo, obviamente, en Inglaterra hace más de cuatro siglos. Por otra parte, no es esta la única ocasión en la que Gil-Albert manifiesta su fascinación por el mundo del teatro, también en su obra poética expresó su admiración por Shakespeare, al que rindió homenaje en un poema con el título "Metamorfosis"[2], en el que denomina "tentador fantasma" al inmortal dramaturgo inglés, y en otro de sus poemas, titulado "Los actores"[3], afirma para definir a esta profesión: "Extremo es olvidarse de sí mismo/ en brazos del engaño. Y delicioso". A este respecto, en *Valentín* lo que sucede es que su protagonista Richard, confundiendo sus sentimientos con los de Otelo, lleva a cabo sobre el escenario el asesinato del que en él representaba a Desdémona, que era, en realidad, el inalcanzable y deseado Valentín, de tal modo que ficción y realidad se entremezclan y confunden, y Richard no sólo no se olvida de sí mismo sino que llena de su propia pasión el personaje que interpreta y lleva a cabo en la teatral representación lo que deseaba haber hecho en el mundo de la realidad, el asesinato de Valentín, aproximándose a uno de los rasgos de los personajes teatrales que Gil-Albert reflejó en uno de sus versos, incluido en otro poema suyo titulado "La ficción" y subtitulado "Los actores"[4], en el que se afirma:"No es que mienta es que cree lo que desea", y ciertamente es la confusión entre lo deseado y lo efectivamente sucedido o con posibilidades de suceder la que ocasiona la tragedia, ya que la ambigüedad de la relación entre Valentín y Richard es el origen del asesinato que da lugar a la condena de Richard y a la situación en la que se inicia la obra, cuya semejanza formal con la novela picaresca y más concretamente con *El Lazarillo* es evidente, aunque lo narrado en la primera novela picaresca en lengua castellana lo sea desde una posición socialmente relevante, cuando ya Lázaro ha llegado a ser pregonero de vinos en Toledo, mientras que la carta que dirige Richard a la Reina de Inglaterra, la única persona que, como mujer sabia, poderosa y compasiva, puede comprenderlo, está precisamente dedicada a narrar el trágico acontecer que le condujo a tan desastroso final. Desde este punto de vista, el formato autobiográfico que hace posible la introspección adquiere aún más relevancia en *El Guzmán de Alfarache,* por lo que aún serán mayores las coincidencias formales con esta novela, ya que en *El Guzmán*

---

[2] Gil-Albert, Juan, *Poesía completa,* edición de Maria Paz Moreno, Pre-Textos, Valencia, 2004, 683 y 684.

[3] Gil-Albert, Juan, *Poesía completa,* edición citada, 620 y 621.

[4] Gil- Albert, Juan, *Poesía completa,* edición citada, 569 y 570.

los elementos de reflexión, tanto por su extensión como por su trascendencia, son quizá la parte más importante de la obra, que también puede considerarse como un *tratado,* aunque, en este caso, el núcleo central de las reflexiones sean los problemas teológicos y morales propios del pensamiento religioso característicos de la espiritualidad específica del barroco, mientras que en *Valentín* la base de su argumento y la lección que de lo acontecido se deduce son las trágicas, infaustas e inevitables consecuencias del amor homoerótico.

Como una introducción a la narración propiamente dicha, Richard confiesa su desesperado, inevitable y absoluto amor a Valentín, al que se dirige no como un cadáver, sino como un convaleciente, que le espera en el más allá, al que él también está a punto de dirigirse, y es solamente allí, en la vida eterna, donde podrán gozar de un amor no interrumpido ni dificultado como lo ha sido hasta el momento por la ley relativa del mundo. En la semana de vida que ha pedido a la reina, Richard tendrá tiempo de realizar una postrera confesión, que le servirá como justificación ante la justicia humana y divina y constituirá el texto de la obra, que, según las normas del relato autobiográfico, comienza reseñando quiénes fueron los padres del protagonista y cuál fue su educación.

Su padre, actor y medio titiritero, pero prontamente desaparecido, juega un papel mucho menor que la madre a la que define como "una envoltura cordial", a la que debe todo desde la corrección en la mesa hasta la compostura en el altar. Richard en el convento en el que su madre le había internado consigue aprender el latín y leer y comentar la *Divina comedia,* y a los dieciséis años su tío Arnaldo, cumpliendo el deseo de su progenitor, lo incorpora a su compañía, especializada en las obras de Shakeapeare, y es en ella donde realiza su aprendizaje hasta que a sus veinticinco años, cuando Valentín, un joven de dieciséis que interpretaba, tal como era habitual en la época, papeles femeninos, aunque, en su caso, con especial acierto, se incorpora también a su compañía y entabla con él una estrecha amistad, cuyo peligro no pasa inadvertido a su madre, que, profética y anticipatoriamente, se lo advierte y le dice que debe vigilarse a sí mismo.

En un primer momento, Richard sólo ve en Valentín un extraordinario actor, cuyas interpretaciones son complementarias a las suyas con las que realizan un acorde perfecto, aunque, al evocarlas, comprende que, en aquellas simplistas apreciaciones de los primeros momentos de su amistad, el arte enmascaraba la realidad de su pasión. Valentín recibe como herencia una importante cantidad de dinero que dedica a sufragar los gastos de la compañía teatral, organizada como un falansterio, con la que realizan giras provincianas y un gran viaje por Europa. En la Italia clásica y pagana, la contemplación del cuerpo desnudo de Valentín provoca en Richard la conciencia de la irresistible atracción por su belleza, posteriormente, tras unas abundantes libaciones, le besa y le abraza

apasionadamente. Este es el único momento en el que Richard se aproxima a una efusión erótica. Y su evocación concluye, de modo explícito y tajante, afirmando que no volvería a repetirse. Cuando trata de disculparse ante Valentín, este le responde de modo enigmático afirmando: "De nada tengo que arrepentirme, contigo nada importa".

La irrupción de la mujer en la vida de Valentín trastorna esta inestable y equívoca convivencia, haciendo ver lo acertado de la apreciación de César Simón cuando afirma que, según Gil-Albert, para aquel que ama a un joven, y, en general, para el hombre que ama a otro hombre el peligro es la mujer[5], en este caso, la tendencia sexual del muchacho no le permite corresponder al amor de Richard, que era para él un entrañable compañero pero no un amante, como pronto lo será de lady Cecilia, tal como el traidor y envidioso Yago hace ver a Richard que, cuando es consciente de la que considera una infidelidad, lleva a cabo la consumación de la tragedia, asesinando al joven actor sobre la misma escena que tantas veces contempló sus triunfos. Valentín, que interpretaba el papel de Desdémona, muere a manos de Richard, que tan fielmente interpreta y asume la condición del celoso personaje shakesperiano aunque, gracias a su crimen, ha conseguido finalmente conocer y expresar sus verdaderos sentimientos y preservar a Valentín de la degradación.

Sin ningún ánimo de exhaustividad, desde una perspectiva crítica, señalamos que las tesis expuestas por César Simón en *Juan Gil-Albert: de su vida y su obra*, en el capítulo dedicado a Heracles[6] subyacen en las páginas de *Valentín*, sobre todo en aquellos aspectos que incluyen a los homosexuales en la nómina de los disidentes vitalicios, que oponen a lo inestable del acontecer humano una ideal estabilidad, y cuya seña de identidad más definitoria sería su extremado esteticismo; del mismo modo resultan absolutamente pertinentes para definir y caracterizar la obra que da lugar a estas líneas las acertadas valoraciones de José Carlos Rovira, cuando dice "La originalidad está posiblemente causada porque, más que relación entre cotidiano y cultura, cabe hablar aquí de fusión, de perfecta integración entre un vastísimo mundo cultural y un mundo personal en atención perpetua para interpretarse en sus claves"[7]; y, finalmente, también nos parecen esclarecedoras las palabras con las que Jaime Gil de Biedma definió al tratado como un bello poema romántico, o como la apasionada historia de un desastroso amor[8].

---

[5] Simón, César, *Juan Gil-Albert: de su vida y su obra,* Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1984, 74.

[6] Simón, César, obra citada, 73 a 83.

[7] Rovira, José Carlos, obra citada, 76.

[8] Gil de Biedma, Jaime, *Juan Gil-Albert, Valentín (Homenaje a William, Shakespeare),* La Gaya Ciencia, Barcelona, 1974, 159 a 188.

Por nuestra parte, consideramos que el asesinato de Valentín y la condena a muerte de Richard se nos muestran como el único desenlace posible y pertinente, no sólo por ser expresión de una condena social que, sin duda, era coherente con la puritana y punitiva moral existente en aquellos oscuros momentos, sino también porque en la tradición literaria todo amor absoluto y totalizador concluye de idéntica manera: destruido, aniquilado bien por la inexorable corrosión del tiempo, bien por la inestable naturaleza de los sentimientos humanos, por lo que las grandes ficciones literarias, piadosa y sabiamente, no permiten que los humanos ojos contemplen la progresiva degradación de los grandes amantes, si bien es cierto que Richard y Valentín morirán sin haber podido gozar ni una sola vez de su mutua posesión, siendo este rasgo el que los diferencia de otras célebres parejas como Romeo y Julieta o Calixto y Melibea, y traduciendo la incomprensión social de este tipo de amor, que había de vencer, cuando la obra fue escrita, en primer lugar a los convencionalismos que lo imposibilitaban, y, consecuentemente, sólo llegará a aparecer nítidamente en el corazón de Richard cuando haya asesinado al que provocó tan irresistible como ilícito sentimiento.

Evidentemente no todo era teatral o literaria invención. El amor y la muerte, envueltos en ropajes de personajes de ficción, alentaban en lo más profundo del alma de Richard, y en ocasiones también en la del autor de *Valentín*, el descubrirlo y ponerlo de relieve fue la causa de tan desgraciados acontecimientos. Las hermosas páginas de Juan Gil-Albert, su romántica narración, nos muestran, a través de las confesiones de Richard, los complejos y estremecedores sentimientos de alguien al que un amor irresistible e ilícito condujo a su destrucción y a la del objeto de su amor, a causa de lo que tan precisa y clarividentemente llamó en el verso con cuyas palabras hemos finalizado el título de nuestro intento de aproximación a *Valentín*: "un feroz impulso clandestino".

I.S.B.N.: 978-84-7784-521-8

9 788477 845218

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE