



LA PRESENCIA DE JUAN GIL-ALBERT EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Tesis doctoral presentada por
Manuel Valero Gómez

Dirigida por
Miguel Ángel García García
Sergio Arlandis López

Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Literatura Española

2014

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Manuel Valero Gómez
D.L.: GR 1972-2014
ISBN: 978-84-9083-172-4

El doctorando Manuel Valero Gómez y los directores de la tesis Miguel Ángel García y Sergio Arlandis López garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 27 de mayo de 2014

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo.:

Fdo.:

Esta investigación ha sido posible gracias al apoyo de la Universidad de Granada y del Instituto de Cultura de Alicante Juan Gil-Albert. En primer lugar, quiero agradecer la dirección y afecto personal de Miguel Ángel García y Sergio Arlandis. Del mismo modo, no quiero olvidarme del tiempo e inestimable ayuda que me han prestado María Paz Moreno (Universidad de Cincinnati), Manuel Aznar Soler (Universitat Autònoma de Barcelona), Miguel Ors Montenegro (Universidad Miguel Hernández) y Rosa María Monzó (IAC Juan Gil-Albert). Dedico las siguientes páginas a mi familia y amigos más próximos que han sufrido pacientemente la elaboración de este proyecto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	17
PRIMERA PARTE.....	21
CAPÍTULO PRIMERO	
UNA PRESENCIA DESHOJADA:	
LOS FELICES AÑOS VEINTE Y LOS HOSCOS AÑOS TREINTA	23
1.- HISTORICIDAD, INFLEXIÓN Y MITO	23
1.1 Un Juan Gil-Albert verdadero	25
1.2 La mirada mítica.....	30
1.3 Juan de Mata Gil Simón frente a Juan Gil-Albert	37
2.- JUAN GIL-ALBERT <i>DESHOJADO</i> EN LA <i>EXCEPCIONALIDAD</i> :	
FRENTE ESTÉTICO Y FRENTE MÍTICO.....	41
3.- DIALÉCTICA COMPROMISO / PUREZA: FRENTE ESTÉTICO.....	46
3.1. La orilla tardomodernista, la orilla descomprometida.....	46
3.2. Aristocratismo gilalbertiano: la defensa de Ortega	48
3.3. La orilla comprometida, la voz comprometida.....	57
4.- REPLANTEAMIENTO DESDE UNA CONCIENCIA DE ÉPOCA	62
5.- REHUMANIZACIÓN COMPROMETIDA, REHUMANIZACIÓN INTIMISTA	73
5.1. El silencio de la inversión [1931 / 1934].....	73
5.2. Hacia una doble rehumanización.....	77
5.3. <i>Candente horror</i> y la rehumanización comprometida.....	83
5.4. <i>Misteriosa presencia</i> :	
soledad burguesa y rehumanización intimista.....	89
6.- RESOLUCIÓN DE LA DIALÉCTICA COMPROMISO / PUREZA EN LA GUERRA	93
6.1.- Anverso y reverso, los tópicos en su funcionalidad	93
6.2.- La realidad desplazada	95
6.3.- Las calzas y el jubón: la ideología frentepopulista.....	98
6.4.- La poesía difícil y el humanismo de <i>Hora de España</i>	104
6.5.- Los <i>nombres ignorados</i> del intimismo comprometido.....	111
CAPÍTULO SEGUNDO	
EL MODELO RECOMENZADO: LA LITERATURA COMO PATRIA [1939-1947]	115

1. ESCENARIO DE POSGUERRA GILALBERTIANO	115
1.1. Continuidad(es) y voz poética: salir a la naturaleza	115
1.2. Compromiso / descompromiso: justificar el abandono ético	132
1.3. <i>Las ilusiones</i> , el triunfo de la intimidad.....	143
1.4. Diálogos de la presencia gilalbertiana con las poéticas de posguerra	148
2. LA <i>CRISIS POSITIVA</i> Y FELICIDAD AMARGA EN EL EXILIO	149
3. LA ESPAÑA INTERIOR	152
4. DE ESPALDAS A LA ESPAÑA ETERNA [1940-1944].....	155
4.1. Poesía oficial, poesía del Imperio	156
4.2. “El linaje de Edipo”	160
4.3. “Terruño levantino” y mítico, complicidades poéticas.....	163
5. MISTICISMO GILALBERTIANO Y LA FRONTERA RELIGIOSA DE 1942.....	172
5.1. El modelo católico, San Juan de la Cruz como oportunidad	172
5.2. Lectura profana de la tradición, lectura profana de la mística.....	176
5.3. Tradición española: andalucismo y cante hondo	182
5.4. “Depuración sanguínea”	190
5.5. Todo está lleno de dioses	193
5.6. Cauterio suave	196
6. AFIRMARSE EN LA EXISTENCIA, AFIRMARSE EN LA INTIMIDAD	200
6. 1. La reacción neorromántica	200
6.2. Diáspora de 1944	203
6.3. Hambre de eternidad.....	205
6.4. Ética y vitalismo existencialistas	210
7. TRADICIÓN “NÓRDICA”, TRADICIÓN “LATINA”	218
7.1. Situarse en la tradición	220
7.2. Naturaleza del yo aislado: búsqueda y posesión	221
7.3. Genealogía del artista	225
7.4. La literatura como patria: celebrar la vida.....	231
 SEGUNDA PARTE.....	 237

CAPÍTULO TERCERO

DE LA CASA-MUNDO A LA CASA-CELDA [1947-1958].....	239
1. INTIMIDAD ESENCIAL, SOLEDAD ESENCIAL	240
1.1. Regresar de la naturaleza, regresar al Salt	241
1.2. Algunas polémicas: búsqueda y prolongación del sentido.....	250
1.3. Un pacto de silencio, un pacto de intimidad.....	259
2. REALIZACIÓN TEXTUAL: <i>EL MUNDO ES MÍO</i>	263
2.1. <i>A un monasterio griego</i> : “El tiempo que se cumple”	264
2.2. Casa-mundo: Villa-Vicenta, “mi enclave originario”	270
2.3. <i>Concertar es amor</i> y el ciclo anual.....	274
2.4. Realidad desplazada y espacio ideológico.....	278
2.5. El regreso como <i>posibilidad</i> : dejar atrás la vida mejicana	281
2.6. <i>El mundo es mío</i> : a vueltas con el vitalismo poético	289
3. SEGUNDO ESCENARIO DE POSGUERRA GILALBERTIANO	303
3.1. El ostracismo valentino.....	305
3.2. Los señoritos de Luis Vives.....	309
3.3. La frontera del medio siglo	317
3.4. El extrarradio positivista: esteticismo, postismo e intimidad cotidiana	322
3.5. Dos signos homogéneos de continuidad: autobiografismo y cotidianeidad.....	327
3.6. De <i>Caracola</i> a <i>Cántico</i> : extrarradio clasicista e intimidad culturalista	338

CAPÍTULO CUARTO

POESÍA ÚLTIMA: LA CASA-CELDA Y LA TAREA INTERIOR [1958-1968]	351
1. LA CASA-CELDA Y LA REALIZACIÓN TEXTUAL FRUSTRADA	355
1.1. La última noche alcoyana: pérdida de Villa-Vicenta.....	355
1.2. Casa-celda: Valencia, Colón 25	360
1.3. <i>Todo duerme</i> : desazón y providencia del <i>heredero</i>	364
2. <i>YO SOY UN MUNDO</i> : MADUREZ Y FILOSOFÍA	376
2.1. <i>En la muerte de V</i> : el vitalismo poético cuestionado.....	376

2.2. Proyecto ético:	
impulso autobiográfico, prosa delatora y vida seria	384
2.3. <i>El verano soy yo</i> : el artista moderno y la tarea interior	401
2.4. Cumplimiento y conciencia de término.....	413
3. TERCER ESCENARIO DE POSGUERRA GILALBERTIANO:	
LA GENERACIÓN DEL CINCUENTA.....	418
3.1. Sujeto postromántico:	
experiencia, cotidianeidad y subjetividad.....	419
3.2. La estética del fragmento:	
la prosa en la poesía, la poesía en la prosa	422
3.3. Conciencia crítica y demonización:	
esencialidad estética.....	432
3.4. Claudio Rodríguez y la pasión telúrica.....	443
3.5. Francisco Brines o el universo mediterráneo.....	445
3.6. César Simón, el magisterio familiar	452
CAPÍTULO QUINTO	
“EL TIEMPO SE HA HECHO YO MISMO” (1968 – 1981)	461
1. RECUPERACIÓN Y CANONIZACIÓN DE JUAN GIL-ALBERT	462
1.1. Taquígrafo Martí y la tertulia de Gil-Albert	464
1.2. <i>Boom</i> editorial: <i>Fuentes de la constancia</i>	472
1.3. Un Gil-Albert, dos Gil-Albert,	
tres Gil-Albert... el poeta y sus versiones recuperadas	479
1.4. La Historia en Juan Gil-Albert:	
una mano invisible nos reescribe	490
2. (POS)MODERNIDAD GILALBERTIANA:	
MAGISTERIO ESTETICISTA, MAGISTERIO CULTURALISTA	498
2.1. Hipótesis sobre el magisterio de posguerra:	
amistad y enemistad de Luis Cernuda	499
2.2. Promoción del Sesenta:	
superación esteticista, problemática historiográfica	512
2.3. Discursos del Fin:	
Transición, democracia y Posmodernidad españolas	522

2.4. Avanzadilla Novísima:	
<i>¡Entonces todo esto ya estaba hecho!</i>	528
2.5. Trama sesentayochista: clasicismo y elegía	547
2.6. Años ochenta y magisterio finisecular	577
CONCLUSIONES.....	593
BIBLIOGRAFÍA	603
Bibliografía de Juan Gil-Albert	605
Bibliografía sobre Juan Gil-Albert	608
Bibliografía general	617

Tras el ropaje

de las palabras,

¡distingue la piel de quien te habla!

VLADIMIR MAIAKOVSKI,

Vladimir Ilich Lenin

El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino en el que el tiempo está en equilibrio e incluso ha llegado a detenerse. Porque este concepto justamente define ese presente en que él escribe historia por su cuenta. El historicismo nos plantea la imagen “eterna” del pasado, el materialista histórico nos muestra una experiencia única con este.

WALTER BENJAMIN,

Sobre el concepto de historia

... Es embromado esto, es triste, es muy injusto. Y al mismo tiempo, recuerdo que en *Rayuela* vos escribiste: “es necesario cambiar la vida sin moverse de la vida”. Sí. Es necesario cambiar la vida viviendo como en una frontera, como con una bandera levantada. Aunque el enemigo esté cerca, aunque parezca que avanza. De la vida no nos sacará nadie, y nadie nos sacará la ilusión de haber vivido cambiando la vida. Mientras tanto, yo sigo escribiendo y esperándote en algún café de París para llorar un poco juntos, porque llorar juntos es como sonreír.

SUSANA RINALDI,

“Carta a Julio Cortázar”

INTRODUCCIÓN

La obra de Juan Gil-Albert (Alcoy, 1904-1994) destaca en diferentes géneros literarios. La narrativa, la poesía o el ensayo histórico forman parte de su extensa producción. En nuestro caso, nos vamos a ocupar principalmente de la poesía gilalbertiana. Juan Gil-Albert publica veinte poemarios a lo largo de su vida. Títulos como *Las ilusiones* (1944) o la antología *Fuentes de la constancia* (1972) tienen una gran repercusión en las jóvenes generaciones de final de siglo.

Sin embargo, la crítica gilalbertiana es relativamente reciente en comparación a la de otros autores coetáneos. Puede trazarse fácilmente un mapa de autores y obras en torno a la crítica gilalbertiana. Solo es necesario remontarse a los años sesenta para hacer un rápido balance: José Domingo en *Ínsula*, las tempranas muestras de interés de Jan Lechner y Adrián Miró, las decisivas intermediaciones de Francisco Brines (y *La caña gris*), César Simón y Salvador Moreno, algunos jóvenes de la llamada Segunda Generación de Postguerra (como Jaime Gil de Biedma, Barral o Caballero Bonald) y de los Novísimos (sin duda Guillermo Carnero y Luis Antonio de Villena), además de los imprescindibles José Carlos Rovira, Manuel Aznar Soler, Pedro J. de la Peña y Ricardo Bellveser, así como los más recientes estudiosos gilalbertianos entre los que sin duda destacan María Paz Moreno y Annick Allaire-Duny.

Como es sabido, Gil-Albert vive unas condiciones personales (aislamiento provinciano, Guerra Civil, exilio exterior y exilio interior) que no le permiten difundir su obra como hubiese querido. La crítica ha estudiado profundamente la obra de Gil-Albert desde hace aproximadamente tres décadas. Juan Gil-Albert pasa de ser un escritor silenciado a un maestro canonizado por los premios literarios, las instituciones y la atención de los más jóvenes. La muerte del poeta en el año 1994, no obstante, trae consigo un periodo de poca atención sobre la producción gilalbertiana. El centenario de Juan Gil-Albert celebrado en el año 2004 ha servido de impulso a la hora de completar algunas “calas” bibliográficas en el estudio del autor¹. La publicación de la *Poesía*

¹ Sin lugar a dudas, una de estas “calas” es el epistolario de Juan Gil-Albert. María Paz Moreno y Claudia Simón (sobrina del poeta) han trabajado en este apartado de la producción gilalbertiana. Por nuestra parte, hemos tenido ocasión de consultar la correspondencia personal de Juan Gil-Albert y conocemos de primera mano este material. Respetamos el esfuerzo de María Paz Moreno y Claudia Simón, así que preferimos aguardar a la publicación de dicho trabajo. Hasta el momento, el epistolario gilalbertiano ha visto la luz de forma reducida y dispersa. Destacamos los títulos *Cartas a un amigo* (Gil-Albert, 1987), que recoge la correspondencia entre el escritor alicantino y Salvador Moreno, *Dos cartas y un telegrama a Manuel Molina (1979-1981)* (Gil-Albert, 2014) y un trabajo reciente de la propia María Paz

completa (2004) es un buen ejemplo de este avance. En cualquier caso, el año 2004 no ha supuesto una inflexión crítica en la obra del poeta alcoyano.

Estas lagunas del estudio de la obra de Gil-Albert están relacionadas con la lectura que el alcoyano ha realizado de su obra. Juan Gil-Albert ha sido recuperado tal y como el propio poeta ha querido ser recuperado. Como veremos, la relectura y reordenación que Gil-Albert hace de sí mismo es seguida por su círculo más cercano. De este modo, la trama generacional o tópicos como el clasicismo y el aislamiento han sido instaurados en la crítica gilalbertiana. Pese a todo, algunas cuestiones ya han sido superadas en los últimos años. La bibliografía del autor y la bibliografía crítica han avanzado gracias a la publicación de textos inéditos, la relación con otros autores (Max Aub, Salvador Moreno, Rosa Chacel, Francisco Brines o Guillermo Carnero), la celebración de congresos en su honor o la aparición de nuevas semblanzas.

Esta investigación se propone analizar una de las “calas” a la que menos atención se ha prestado. Las relaciones entre Juan Gil-Albert y la poesía española del siglo XX desvelan conclusiones fundamentales de la producción literaria del autor. Aquello que aquí denominamos “presencia gilalbertiana” tiene una notable representación en las últimas décadas de la poesía española. Juan Gil-Albert establece claros diálogos con las diferentes promociones de la segunda mitad de siglo. El esteticismo finisecular del siglo XX, por ejemplo, no puede entenderse sin el culturalismo gilalbertiano. O por citar otros casos, el monólogo dramático y el aristocratismo son dos características de la poesía de Juan Gil-Albert que tienen gran influencia en jóvenes poetas de los años setenta y ochenta.

Hasta el momento, pocos trabajos críticos han abordado la significación de Gil-Albert en el panorama poético español ¿Representa *Las ilusiones* un libro clave para entender la posguerra poética española? ¿Cuáles son los movimientos de la tradición que más interesan al poeta? ¿Quiso Juan Gil-Albert tomar como modelo a Luis Cernuda? ¿El reiterado “aislamiento” de Juan Gil-Albert fue completamente impuesto por las circunstancias o forma parte del magisterio gilalbertiano? ¿Quiénes fueron los protagonistas principales de tal aprendizaje? A lo largo de las siguientes páginas vamos a realizar un recorrido de aproximación entre la poesía de Juan Gil-Albert y la poesía española del siglo anterior.

Moreno titulado “«Querido Juan: contesto a tu carta»... La correspondencia inédita de Salvador Moreno a Juan Gil-Albert” (Moreno, 2013).

PRIMERA PARTE

El arte es esa promesa de felicidad que siempre
queda rota como promesa

THEODOR W. ADORNO,
Ästhetische Theorie

CAPÍTULO PRIMERO.
UNA PRESENCIA DESHOJADA:
LOS FELICES AÑOS VEINTE Y LOS HOSCOS AÑOS TREINTA

*Forman un todo mi poesía y mi prosa.
Yo hubiera podido publicarlas juntas, mezclándola.[sic]
Mi poesía ayuda a comprender mi prosa,
porque soy yo el que me expreso
en mis relatos, en mis escritos*

Juan Gil-Albert

La primera obra de Juan Gil-Albert ha quedado automatizada por una protohistoria basada en el *destino contradictorio (re)construido* por el autor y la lectura desde la contradicción realizada por la crítica. Juan Gil-Albert alza, en su mirada mítica y en los debates estéticos nacionales, los frentes ético y estético para contener, en la excepcionalidad de la urgencia, (la que denomina) “mi voz comprometida”. La dialéctica compromiso / pureza que recorre su obra demuestra la búsqueda de una ética estética que – durante estos años – no renuncia a ninguno de estos dos polos. El poemario *Son nombres ignorados* (1938) pone de relieve la interesada continuidad entre un Juan Gil-Albert comprometido y un Juan Gil-Albert descomprometido. Para estudiar la *presencia gilalbertiana* desde el medio siglo en adelante es imprescindible aclarar el “drama textual gilalbertiano” (López-Casanova, 2001, 8).

1. HISTORICIDAD, INFLEXIÓN Y MITO

El libro *Son nombres ignorados*² tiene gran importancia en la primera producción del poeta, porque refleja una coyuntura significativa de la poesía española del siglo XX. *Son nombres ignorados* sirve de crisol para las discusiones estéticas e ideológicas producidas entre los años veinte y el final de la década posterior. O dicho con otras palabras, este poemario es la máxima expresión de la presencia gilalbertiana en el panorama poético español anterior a la guerra. La consumación poética de Juan Gil-Albert en la guerra – y de su faceta estética en *Son nombres ignorados* – es el

² *Son nombres ignorados*, Valencia, *Hora de España*, 1938.

resultado de un recorrido siempre acompañado por el tópico de la “oscilación entre lo estético y lo moral”.

Aunque poco tratadas por la crítica, las primeras publicaciones de Juan Gil-Albert son de sobra conocidas: los artículos iniciales en *El Noticiero Regional* (1927-1929), *La fascinación de lo irreal*³ y *Vibración de estío*⁴ todavía evidencian su apego al modernismo. El juego de influencias y primeras lecturas, hoy más que nunca automatizado por la crítica, requiere un estudio pormenorizado. Estos años iniciáticos de Gil-Albert están dominados por los nombres de Wilde, Valle-Inclán, Azorín y Miró. En cualquier caso, llama especialmente la atención que Gil-Albert pasa del tardomodernismo de sus inicios al deshumanizado, pastiche y ludismo veintisietista (Tello, 1994, 76) (representado por *Misteriosa presencia*⁵) como epígono de “aquella resurrección formal” (Brines, 1977, 188) durante el neogongorismo del Veintisiete.

Las circunstancias históricas condicionan aquello que Siles (2007, 31) ha llamado, en el caso de Gil-Albert, sentirse “contemporáneo de sí mismo”. Esta consideración es un buen punto de partida para plantear la inflexión estética y ética gilalbertiana de 1929. Juan Gil-Albert se sitúa en la encrucijada entre la pureza y el compromiso (Valero Gómez, 2011, 114-117). Es decir, el poeta alicantino pertenece a la coyuntura estética que afecta a la segunda promoción de la vanguardia española (Crispin, 2002, 57). Como puede verse en la cronología, las primeras publicaciones de Juan Gil-Albert ocurren durante los años treinta. En este análisis, vamos a estudiar el paso de una década a otra, no como la ruptura de la pureza hacia la revolución (Cano Ballesta, 1996), sino como una “contradicción”, una “inversión de la problemática” forma / contenido (García, 2001a, 31-33).

Durante los primeros años de la nueva década, Juan Gil-Albert se despoja de las influencias modernistas – producto de lo que Abelardo Linares llama “cierto esnobismo aristocratizante” (1977, 314) – y se dirige hacia la contemporaneidad de sí mismo y en sí mismo. El escritor alcoyano vive, hasta el año 1929 aproximadamente, en un aparente anacronismo con su contexto literario. Gil-Albert escribe como sus mayores: imbuido y preso por ese tardomodernismo, el alicantino escoge sus maestros literarios en consonancia con su porte lujoso y la reclusión ociosa que lo caracterizan por aquellos años.

³ *La fascinación de lo irreal*, Valencia, Tipografía la Gutenberg, 1927.

⁴ *Vibración de estío*, Valencia, Tipografía la Gutenberg, 1928.

⁵ *Misteriosa presencia*, Madrid, Ediciones Héroe, 1936.

El viraje de la estética gilalbertiana se debe a este supuesto anacronismo y al anonimato provinciano. Los elementos que determinan esta inflexión pertenecen al mismo trasfondo ideológico de la coyuntura histórica del momento. En otras palabras, la obra gilalbertiana ha sido estudiada como síntoma de la (supuesta) ruptura que escinde los años veinte y los años treinta. Las nuevas lecturas, principalmente de Ortega y del Veintisiete, lo aproximan (de forma inconsciente más que consciente, dicho sea de paso) al proyecto de construcción de una “cultura nacional” (Rodríguez, 2002a) apoyada en la *Revista de Occidente*. Este acercamiento es decisivo en la formación política de Gil-Albert. El primer tardomodernismo de *La fascinación de lo irreal*, *Vibración de estío* y los artículos publicados en *El Noticiero Regional* deja paso, poco a poco, a la influencia orteguiana. Gracias a este aprendizaje, Gil-Albert abre la puerta al compromiso que comienza a mostrar en *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado*⁶ (1929), *Gabriel Miró (El escritor y el hombre)*⁷ (1931) y *Crónicas para servir al estudio de un tiempo*⁸ (fecha de composición en 1931).

Juan Gil-Albert pasa de una “zona de de lucha”, la del intelectual frente a la crisis del “horizonte dominante burgués” (Fortes, 1984, 76) y del objeto-poesía (Rodríguez, 2001a), a la escenificación práctica como “avanzadilla ideológica” (Fortes, 1984, 76). Es decir, vive el cambio del clima intelectual y el declive del liberalismo, el momento de alarma del capitalismo en el 29, la ruptura de las democracias, la afirmación del comunismo en la Unión Soviética y unos movimientos de vanguardia ya desgastados que provocan el desmantelamiento del proyecto de cultura nacional orteguiano. En este marco, en la encrucijada entre pureza y compromiso, Juan Gil-Albert da sus primeros pasos literarios.

1.1. UN JUAN GIL-ALBERT VERDADERO

La “alternativa” a la vanguardia está representada por el Nuevo Romanticismo (Jiménez Millán, 2001) y el desarrollo de un nuevo vitalismo (Rodríguez, 2001b, 285). A partir de los años treinta, Juan Gil-Albert toma conciencia de su propia historicidad, al mismo tiempo que el intelectual se ve obligado a definirse. El alicantino abandona definitivamente su tardomodernismo juvenil para acceder a la contemporaneidad que la

⁶ *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado*, Valencia, Imprenta la Gutenberg, 1929.

⁷ *Gabriel Miró (El escritor y el hombre)*, Valencia, Cuadernos de Cultura, 1931.

⁸ *Crónicas para servir al estudio de un tiempo*, Valencia, Levante de España, 1932.

historia exige. Y Gil-Albert lleva a cabo este cambio gracias a un viraje ético que mantiene el mismo fondo ideológico de la fenomenología y el sujeto ahistórico. A través de la formación orteguiana, Gil-Albert participa de esa ideología *invisible* (García, 2001a) que representan la poesía pura y la vanguardia: posteriormente invertidas por un compromiso político limitado por el nivel ético y que no acude a lo *implícito*, donde reside el verdadero compromiso poético (Rodríguez, 2002c).

La sustitución de un vitalismo poético por otro, junto a la necesidad de escribir como praxis vital y la ensoñación del yo soy libre para poseer la Historia, explican la presencia de Gil-Albert en el trasfondo fenomenológico y lo que aquí hemos llamado *mirada mítica*. Esta inflexión estética y ética en la obra gilalbertiana coincide, como venimos diciendo, con la desaparición de la hegemonía de la poesía pura y con la aparición de la responsabilidad histórica en el intelectual. Los acontecimientos históricos citados, más la caída de la dictadura de Primo de Rivera y la proclamación de la II República, enmarcan un contexto donde el neorromanticismo toma la delantera en las discusiones estéticas durante los siguientes años.

Por otro lado, la primera obra gilalbertiana posee dos condicionantes fundamentales para entender cómo se ha leído a Juan Gil-Albert. En primer lugar, estos primeros libros albergan la mayor parte de los tópicos automatizados sobre nuestro autor. Tres pilares condicionan la primerísima producción literaria de Juan Gil-Albert: modernidad, compromiso político y paisaje. Una muestra de esta primera madurez se puede encontrar en los textos que Gil-Albert escribe en 1934 bajo el título de *A los sombreros de mi madre y otras elegías*⁹. A partir de estas prosas puede advertirse aquello que el autor razona en su paso a la poesía: “el miedo a poetizar su prosa”. Y en segundo lugar, hay diferentes opiniones acerca de la ordenación de la primera obra gilalbertiana. En nuestro caso, seguiremos la propuesta de Siles sobre una “nueva protohistoria” para Juan Gil-Albert, donde la disposición real es completamente inversa a la canonizada. Es decir, *Candente horror*¹⁰ (1936) se habría escrito antes que *Misteriosa presencia* (1936).

En esta protohistoria, la poesía del alicantino se inicia por el compromiso, la repulsa a los fascismos y la estética irracionalista como producto del acercamiento al Nuevo Romanticismo y la influencia de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. Es decir, Juan Gil-Albert traba contactos con la intelectualidad de Madrid y comienza su

⁹ *A los sombreros de mi madre y otras elegías*, *Taller*, 2 (1939), pp. 43-62.

¹⁰ *Candente horror*, Valencia, Nueva Cultura, 1936.

producción poética inmerso de lleno en la causa política. El miedo a poetizar su prosa¹¹ nos sitúa ante el verdadero temor, no de poetizarla sino, de “reglamentarla” (Peña, 1982) o “poetizarse él mismo” (Siles, 2007, 31). Imaginemos a Juan Gil-Albert tomando contacto con la vanguardia política e intelectual del momento, a la vez que adquiriendo cierto nombre en Madrid. Así, inicia su poesía como una certificación más, una confirmación de su inquietud literaria personalísima y de hacerse contemporáneo a sí mismo y en sí mismo. En ese momento, la historia exige la responsabilidad de *salir a la calle* y comprometerse contra los fascismos.

Como venimos diciendo, la sustitución de un vitalismo poético por otro tan solo varía el nivel ético de los poetas (de la pureza al compromiso) (Rodríguez, 2001a, 266): pero nunca cuestiona la “tradicional ideología burguesa del artista o del escritor” (Rodríguez, 2001b, 288-290). Que Juan Gil-Albert se construya a sí mismo y en sí mismo pensándose a través de la historia y en la historia, pone de relevancia varias cuestiones que nos aproximan a una interpretación radicalmente histórica. Por un lado, una estética que reside en la voluntad de vivir (Rodríguez, 2001a, 273-274) y, por otro lado (y principalmente), la afirmación de un destino literario.

Juan Gil-Albert se incorpora a la contemporaneidad mediante los límites del sujeto ahistórico y la inversión de la problemática forma / contenido. Es decir, el alicantino comienza a escribir poesía en el marco ideológico que cuestiona el nivel ético y propone un vitalismo *urgente* para el arte. Gil-Albert deja constancia de esta incorporación a la contemporaneidad en el trasfondo temático – ascenso de los fascismos y Revolución de Asturias – de *Candente horror*. La máxima expresión de este vitalismo urgente en la producción gilalbertiana se encuentra en los *Siete romances de guerra*¹²:

La ausencia de ese valor sustantivo en el arte de la temporalidad – del tiempo actual, que gigantesco se mueve –, ¿a qué exigua vida no condenará tantas sinuosas interpretaciones, tales trozos de prendas tocadas con los sentidos más fértiles, si todo se para ahí, sin relación posible con lo que ya de característico, fundamenta la razón de obrar de nuestra época? (Gil-Albert, 1935a, 336)

¹¹ “Dije, en una ocasión, que escribía poesía para evitar que mi prosa se poetizara; exactamente, ya que una prosa puede ser inspirada pero no poética, o no debe serlo, como una casa puede tener un jardín, sin ser él; su luz, su color, su aroma, la invaden; y no es un anexo, es como si dijéramos, lo más intocable, lo más íntimo; aquel huerto en su inspiración; la casa respira por su huerto” (Gil-Albert, 1983, 7).

¹² *Siete romances de guerra*, Valencia, Nueva Cultura, 1937.

Según escribe Gil-Albert en “Palabras actuales para los poetas”¹³, el “valor de la temporalidad” fundamenta que “cantar la epopeya humana” sea una “revelación fecunda para la poesía”. En esos instantes, Gil-Albert escribe una poesía para hoy: la presencia gilalbertiana suma sus esfuerzos con la contemporaneidad gracias a los debates estéticos de los años treinta. Al fin y al cabo, la obra gilalbertiana no se aparta de la ideología literaria construida con el telón de fondo del sujeto originado por la ideología burguesa desde el siglo XVIII. Un buen ejemplo del compromiso urgente en la obra gilalbertiana son los primeros versos de *Candente horror*:

Ve al puerto, ocupa un paquebote, ven huido, y llégate al jardín
donde se extingue el mundo con un soplo,
donde la peña es el adiós, y el tardo viento pasa conmovido
este postrado día.

Llega, veloz depositario de los remeros brazos,
actuante candil que persiste.

[...]

Llega, que necesito leerte,
separar las palmeras de tu oasis, de mi sed invencible,
con un miedo a que acaso ya apestes tu cuerpo

[...]

Apórtame el refugio donde solo un momento abandone mi disparo de liebre,
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 el poema “La noche”, donde el poeta describe la encrucijada sangrienta que la historia presenta a los hombres:

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. (Gil-Albert, 2004, 114)

¹³ “Palabras actuales a los poetas”, *Nueva Cultura*, 9, I (1935), pág. 16.

“El poeta no se vuelve al pasado, mira de frente, se encara con el porvenir” (Altolaguirre, 2010, 81) y desciende a la comprensión estética de la urgente gramática necesaria, en palabras de Rafael Alberti. Aparece entonces el Juan Gil-Albert más combativo: el de los poemas, artículos y exaltaciones pronunciadas a pie de calle. Juan Gil-Albert publica tres libros comprometidos y se incorpora al XI Cuerpo del Ejército, diseña el boletín de guerra *Granada de las letras y las armas* junto a Manuel Altolaguirre y Ramón Gaya o participa 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*.

Sin embargo, y volviendo a enfrentar *Candente horror* con *Misteriosa presencia*, se pueden observar dos vertientes de la rehumanización: “el yo en su omnímoda integración de mundo” (Tello, 1994, 76). Juan Gil-Albert se sitúa en la inversión de la problemática *pureza / impureza* mediante una rehumanización comprometida y otra íntima. El propio poeta alicantino dedica sus ediciones poéticas y parte de su obra en prosa a (re)construir esta ilusoria disyuntiva estética. Gracias a este apartado de la reordenación gilalbertiana ha nacido lo que en otro lugar hemos denominado *destino contradictorio (re)construido* (Valero Gómez, 2011)¹⁴. En estas líneas, nuestro objetivo es dismantelar los planteamientos que han consolidado tal reordenación. Y para ello, conviene centrar los argumentos de la reorganización gilalbertiana en las disputas estéticas de los años treinta:

De un lado, lo poético; de otro, lo extrapoético, lo que no es poesía sino sociedad y política. Podrá observarse que son, en el fondo, las categorías derivadas del hecho de ver en el arte algo autónomo, a partir de las formas y en contraposición a los contenidos. El compromiso, lo mismo que la rehumanización, están determinados en su fortaleza de reacción, a la vez que en su universo conceptual, por las categorías originarias de deshumanización o autonomía. Se luchó contra el enemigo dentro de un mismo horizonte de referencias. (García, 2001a, 33)

Es decir, un mismo horizonte fenomenológico e inconsciente ideológico que persigue mediante la escritura su dinámica anegada en el yo soy libre (Rodríguez, 2002c). La “contradicción de polos” que representa el paso de los años veinte a los años

¹⁴ En este artículo exponemos el tópico de *destino contradictorio* instaurado por el poeta y justificamos su (re)construcción según la nueva cronología que expone Jaime Siles con respecto a la ordenación de *Candente horror* y *Misteriosa presencia*.

treinta (García, 2001a, 29-42) desciende – en la particularidad gilalbertiana – al destino contradictorio reconstruido sobre las huellas de *Candente horror* y *Misteriosa presencia*. Por tanto, el cuestionamiento de la obra gilalbertiana hasta 1938 supone desautomatizar otros tópicos que convergen, finalmente, en *Son nombres ignorados*: búsqueda de la voz y síntesis de la estética gilalbertiana. Acabar con el destino contradictorio reconstruido significa liberar estos nudos estéticos (búsqueda, síntesis y compromiso) de ese “silencio” que oculta la “palabra incompleta” a través de la “ausencia” (Macherey, 1974, 86).

Una vez desanudado este destino contradictorio reconstruido (que desemboca en la denominada “poesía difícil” de *Son nombres ignorados*) resulta aún más paradójica la automatización cronológica de la obra de Juan Gil-Albert: nos referimos a las hipótesis de una *poesía cíclica* (Tello, 1994), el nacimiento de dos poetas a raíz de la publicación de *Candente horror* y *Misteriosa presencia* en el mismo año (Peña, 1982) o la separación en etapas de la primera prosa gilalbertiana (Linares, 1977). El recorrido gilalbertiano es producto de la vertebración estética sobre el mismo horizonte que venimos sosteniendo. En otras palabras, la obra gilalbertiana está determinada por un desenlace ficticio que ocurre en el propio Gil-Albert, en esa búsqueda que él mismo realiza y persigue mediante la dialéctica *escribir / praxis* hasta *Son nombres ignorados*. Un desenlace en forma de rodeo que gira alrededor del inconsciente ideológico. Por ello, autor y crítica interpretan *Son nombres ignorados* como la culminación de un periodo estético que acompaña la falsa interrupción de la guerra y el nacimiento de un “verdadero” Juan Gil-Albert, el de *Las Ilusiones* (García Cueto, 2009, 75; Tello, 1994, 77; o Calomarde, 1988, 17-47).

1.2. LA MIRADA MÍTICA

Este entramado – que posiciona a Gil-Albert en la inversión de polos y el paso de los años veinte a los treinta – converge con la decisiva inflexión ética y estética de 1929. De este modo, Gil-Albert desciende al *automatizado* “cambio mental y espiritual” (Siles, 2007, 34): el dandi decadente que se refugia en el elitismo adscrito ahora a la causa popular (Rovira, 1991, 39). Carnero señala la politización y la relevancia que tiene la ciudad de Valencia durante los primeros años de la guerra para explicar tal

relevo de actitudes (2007b, 52-55)¹⁵. Juan Gil-Albert comienza a tener presencia en el ámbito político desde la trinchera cultural: además del ejemplo de su participación en *Nueva Cultura*, se convierte en secretario de la Sección de Literatura de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura y pronuncia algún discurso público como el del 10 de agosto de 1936 en la plaza de la Universidad valenciana (Aznar, 2007, 94).

Este cambio radical provoca dos consecuencias relevantes en la obra gilalbertiana: la incorporación definitiva al clima intelectual del país y una dimensión ética que revela un nuevo vitalismo. La crítica ha intentado determinar la proximidad de Juan Gil-Albert al marxismo durante estos años. Si bien, por una parte, la cercanía admite pocas dudas, la permanencia del autor podría considerarse “al lado” del marxismo, no dentro de él¹⁶ (Peña, 1982, 127). El posicionamiento ideológico de Gil-Albert corresponde a la construcción de una moral que aúna la praxis poética a ese nuevo vitalismo. El valor que aporta *Candente horror* en la inflexión ética y estética de

¹⁵ “Valencia fue pues, durante año y medio, la capital de la República y el más importante foco intelectual de la nación. Los anales de mi casa registraron entonces, por así decirlo, una época áurea. Desaparecido, progresivamente, el servicio, ahuyentado por los bombardeos, o reclamados los domésticos, desde sus pueblos, por los familiares, íbamos a abrir la puerta cuando sonaba el timbre y era para encontrarnos con Cernuda que, flotante, venía a charlar o a cambiarse de ropa, o con Manolo Altolaquirre, que se sentaba frente a mí cuando posaba para el retrato que Gaya mandó al pabellón de la Exposición Internacional de París y nos leía el romance que acababa de dedicar a un chico linotipista de su casa, caído, como se decía, en el Guadarrama; o bien, con León Felipe, que estrujándose el pelo de su barbita, creía que vivíamos en una casa que no era la nuestra, requisada, como dijo; o con Rafael Dieste, con su greña sobre la frente y su aire iluminado, junto a su mujer pendiente de él como una alumna enamorada; o con Moreno Villa, que nunca adquirió maneras bélicas y que continuó vistiéndose como si el espectáculo de la calle no hubiera cambiado de signo; o con María Zambrano, cuya miopía, la hacía más concentrada, dándole, por el gesto circunflejo de las cejas, ese aspecto entre inquieto y afligido que los tallistas tradicionales gustaron de imprimir a las vírgenes andaluzas. Y tantos otros: Emilio Prados, Serrano Plaja, Arturo Souto, Enrique Casal Chapí. Coincidente, por única y última vez, por así decirlo, bajo el techo patrio” (Gil-Albert, 1975, 213).

¹⁶ Manuel Aznar Soler propone el término “comunismo poético” para definir la poesía gilalbertiana de combate durante la guerra civil. “Hay tres romances [«Tres romances de Juan Marco», «Romance de los labradores y su ministro» y «Romance del buque rojo»] en donde Juan Gil-Albert evidencia que su voz comprometida simpatiza claramente entonces con la ideología y política del Partido Comunista de España” (Aznar, 2007, 81). Manteniéndonos al margen de esta opinión, sí observamos un claro compromiso de Gil-Albert con la causa antifascista. Respecto a la tesis del Partido Comunista de España, Gil-Albert rechazó poseer un carnet como afiliado, costándole por ejemplo el Premio Nacional de Poesía de 1938 (Carnero, 2007b; Santo, 2005, 23). José Ferrándiz Lozano descarta el marxismo en Gil-Albert y atribuye estas posibles hipótesis al obrerismo y carácter revolucionario del prólogo a los *Siete romances de guerra* (2005). Esta problemática confirma la *presencia gilalbertiana* en las corrientes de los intelectuales de la época, ya que su poesía sigue el común carácter denunciatorio (Lechner, 2001). La complejidad crítica creada en torno a la clasificación o no de Juan Gil-Albert en el marxismo reside en la identificación de la tradición racionalista-burguesa con los ideales que defendía el Frente Popular (Rodríguez, 2001b).

Juan Gil-Albert es el despertar de las “simpatías procomunistas” antes de la guerra (Aznar, 2007, 72) y la revelación de la “realidad escondida” mediante “toda una moral” (Altolaguirre, 1937, 81). Pero la dimensión ética de *Candente horror* viene acompañada por su apartado estético. Es decir, esta maduración del compromiso se deja ver en el *surrealismo sui generis* y en la fundamentación estética que Gil-Albert realiza en los artículos “Palabras actuales a los poetas” y “Sobre *Éxtasis*”¹⁷ (ambos de 1935).

Esta inversión ética y vitalista descansa sobre una pieza básica de su obra como es el mito. Se trata del hallazgo de un destino, un plan de vida que podemos concretar en su “quehacer poético” del yo en el mundo a través de la “íntima fusión de poesía y vida” (Tello, 1994, 76). Finalmente, esta “estética de la voluntad del vivir” caracteriza toda la poética fenomenológica (Rodríguez, 2001a). Los inicios literarios de Juan Gil-Albert ya presentan esta ligazón entre moral y praxis, entre literatura y mundo que se sostiene gracias a una conciencia viva (Calomarde, 1988, 15). Como decimos, la mirada mítica de Gil-Albert es un elemento que trasciende del valor literario al escenario de la realidad y a su identificación con una de las tareas, que según Calomarde, son asignadas al yo: reconocimiento del entorno (1988, 35).

Según María Paz Moreno, “los mitos culturalistas a que Gil-Albert acude son una vez más el instrumento para delimitar su propio espacio” (2000, 98). “Crear en lo que ve” como “sentido vital”, como una razón de ser, finalmente, en la que “todo eso es lo que «es» y ese su «ser» es el misterio” (Chacel, 1977, 40). Esta continuidad en la unión ética y estética (una vez invertida la problemática y desanudados los núcleos estéticos automatizados) se fundamenta, más que por un antifascismo militante (Aznar, 2007, 74) (que también), por una interpretación mítica de la vida. Para Gil-Albert, el mito es un elemento imprescindible a la hora de hallar ese vitalismo que en los años veinte se solapa con la ideología invisible de la vanguardia, mientras que en los años treinta se manifiesta en el compromiso ético que representa salir de la torre de marfil.

La mirada mítica gilalbertiana es una herramienta que permite al poeta construir su subjetividad poética y, al mismo tiempo, reordenar su obra bajo unos parámetros muy definidos. En este sentido, puede decirse que Gil-Albert aproxima los conceptos de experiencia e historia (vida y literatura) como constructores de una poética, de una literatura. Porque dejémoslo claro: Gil-Albert, mediante el mito, “trata de fundirse con

¹⁷ “Sobre *Éxtasis*”, *Nueva Cultura*, 2, I (1935), pág.16.

lo que evoca y de superar los límites temporales de la realidad ajena al texto” (Moreno, 2000, 45):

Entonces, y solo entonces, supe que aquello no era una ficción, una fatuidad engalanada; era un hecho; un hecho que me había ocurrido a mí y que yo lo ignoraba aunque lo re-creé. Por eso, al revelármese ahora, adquiriría con su esplendor, su secreto. Su significación esplendente y vital: el mito. Lo rescató, improvisadamente, y como imantada, quien debía hacerlo. Y de ahí su verdad. Leámoslo para que toda esta disertación mía no improvisada, impuesta, tome cuerpo. (Gil-Albert, 1981b, 139)

Juan Gil-Albert escribe este texto – “El mito como razón de vida o en busca de la inmortalidad”¹⁸ – a propósito del homenaje que la revista *L’Arrel* organiza en su honor en 1981 (Elche). En dicho discurso, Juan Gil-Albert relata la historia del poema “La manicura”. Esta publicación ejemplifica las dos funciones principales que tiene la mirada mítica gilalbertiana.

¿Por qué decide el poeta definir el mito – según el título del discurso – como *razón de vida* o *búsqueda de la inmortalidad*? Las expresiones forman parte, como veremos, de la unidad que representa el vitalismo poético y la falacia de escribir como expresión. En primer lugar, Gil-Albert siente la necesidad de escribir como respuesta al estímulo de la experiencia. ¿Necesidad ante qué o quién? Fundamentalmente, necesidad ante el hecho que Juan Gil-Albert alude en el artículo en cuestión y que puede desglosarse bajo la dialéctica *experiencia, sujeto e historia*. En segundo lugar y con esta triada al fondo, pueden citarse una serie de condicionantes históricos ante los cuales, el poeta siente preciso huirse y trascender de la realidad. Es decir, el sujeto se presenta ante un hecho donde, a través de la experiencia, se encuentra enfrentado a las condiciones individuales o colectivas que se le imponen. Hagamos un rápido repaso: a finales de los años veinte, la primera obra de Gil-Albert está condicionada por la vida burguesa entre el anonimato provincial y el entorno lujoso y preciosista que invita a la atmósfera plasmada en *La fascinación de lo irreal* y *Vibración de estío*. Los años treinta son el momento del compromiso, las circunstancias históricas obligan a plasmar la simbología exaltada de un “horror candente”; durante la guerra el poeta se convierte en juglar y la épica impregna los temas de los compañeros muertos, el pueblo, los

¹⁸ “El mito como razón de vida o en busca de la inmortalidad”, *L’Arrel*, A *Juan Gil-Albert*, 2 (1981), pp. 135-143.

enemigos como responsables de tanta destrucción; en el exilio (Mancebo, Baldó i Lacomba y Alonso, 2001), es turno de la asimilación de lo ocurrido y el comienzo del camino para *deshojar* al Gil-Albert de la guerra; y por último, en el exilio interior predominan la memoria y la autobiografía.

En este abanico de experiencias colectivas y personales radica aquello que Blanchot define como “la necesidad interior de escribir” (1969, 46), de convertirse, a través de la mirada mítica, en soberano de un mundo (re)construido para, aparentemente, liberarse¹⁹. Esta idea, fundamentada sobre el imaginario de la escritura como expresión, justifica el concepto de mirada mítica, en cuanto que responde al vitalismo y a la construcción de un yo que escribe (Rodríguez, 2002c, 54). Como veremos a lo largo de esta investigación, la mirada mítica sirve al mismo tiempo para que Gil-Albert consolide su planteamiento ético estético (*razón de vida* o vitalismo poético) y una lectura de sí mismo que proporciona una imagen estática e interesada de su obra como mito literario (*búsqueda de la inmortalidad*).

Juan Gil-Albert mantiene un tipo de relación con la realidad que condiciona su forma de vida y su literatura. Entonces, la ética/estética gilalbertiana (su estética de la voluntad) aproxima estos dos extremos (vida y literatura) de tal manera que están sujetos a la necesidad interior de escribir y a un ámbito *trascendente*. Y en cuanto al compromiso, Gil-Albert se relaciona con la realidad de un modo (aquello que condiciona la experiencia y la escritura) que sigue sesgado por el vitalismo. Nuevamente, la mirada mítica aglutina el vitalismo poético que recorre toda la producción gilalbertiana: la vida como literatura y la literatura como vida.

Los dos elementos que constituyen el título del citado artículo están unidos por el imaginario de la escritura como expresión (Rodríguez, 2002c). La “razón de vida” y la “búsqueda de la inmortalidad” son dos caras de la misma moneda y desembocan en la necesidad interior de escribir. Enfrentar mito e inmortalidad bajo la dialéctica que hemos propuesto (experiencia, sujeto e historia) nos dirige a una interpretación radicalmente histórica de la literatura. Es decir, nos conduce a afrontar las complejidades del yo, en este caso, ante un vitalismo que persigue trascender la

¹⁹ “Se dice a menudo que el artista encuentra en su trabajo un medio cómodo de vivir sustrayéndose a la seriedad de la vida. Se protegería así del mundo donde actuar es difícil, para establecerse en un mundo irreal en el que reina soberanamente. En efecto, es uno de los riesgos de la actividad artística: exiliarse de las dificultades del tiempo y del trabajo en el tiempo sin renunciar, sin embargo, al confort del mundo ni a las facilidades aparentes de un trabajo fuera del tiempo” (Blanchot, 1969, 46).

experiencia a una categoría más elevada. Como puede verse en el poema “Los mitos”, Gil-Albert mitifica la vida diaria gracias al tono elegiaco de su primera poesía:

Aquellos seres,
aquellas enigmáticas hazañas,
aquel juego de dioses sometidos
a la gran seducción de nuestra muerte
y al efímero arder de nuestra carne,
sombras deslumbradoras eran antes
de sonar la verdad, pero unas voces
siguen viviendo ocultas en las blancas
médulas de los árboles, devueltas
a la naturaleza en que nacieron.
Y expiarán allí su eterno encanto,
transmitiendo al silencio sus gemidos
profundos, como de élitros que suenan,
ese informe clamor que a quien lo escucha
convierte en criatura inconsolable. (Gil-Albert, 2004, 291-292)

El mito se fusiona con el espacio – físico y temporal – del hecho evocado. De ahí la representatividad de una cultura (mediterránea y clásica) y un tiempo que pretende ser alcanzado en la inmortalidad. El problema reside, no en la experiencia, sino en la recreación del hecho, que según Gil-Albert, conduce a su “secreto”. Porque quien recrea el hecho (para alcanzar la inmortalidad a través de la razón de ser) no es Gil-Albert, sino los límites que establece el yo ahistórico²⁰. Por este motivo decimos que la mirada mítica es una herramienta que cumple dos funciones claras: lograr una subjetividad poética definida y conseguir un lugar en aquello que conocemos como “Historia de la Literatura”. El problema reside en que la mirada mítica arrastra tras de sí la ideología del sujeto, el horizonte positivista y los límites del sujeto ahistórico al que acabamos de hacer referencia. Es decir, el yo-lírico gilalbertiano siente la necesidad de

²⁰ “Así pues, la definición aristotélica describe el hecho de la secularización del mito. Para Aristóteles el mito es un enunciado que *ya no es vinculante*: una «fábula». Aristóteles consuma la ruptura con la «realidad» mítica, sagrada. Ciertamente, el mito sigue siendo para él un mundo cerrado, intacto, constante: el mundo de la «narración», en el que el hombre está atrapado como actor; y la tarea de la poesía y de la representación consiste en hacer patente cómo se acredita el hombre en este proyecto cerrado de una fábula” (Grassi, 2012, 87).

expresar a través de la escritura que *yo-soy-libre*, un falso yo-soy-histórico que pretende *huirse* de esa realidad impuesta y se dirige hacia la trascendencia de la mirada mítica.

Por tanto, Gil-Albert lleva a cabo una tecnificación de la realidad gracias a la mitificación literaria (pongamos por caso: la guerra o el poema “La manicura”). Y entendemos por mito tecnificado, según define Kerényi (1964), el evocado intencionalmente por el hombre para conseguir unos fines determinados. Juan Gil-Albert encarna este papel de tecnificador cuando al recrear la realidad o recurrir al mito en *Son nombres ignorados*, deja aflorar el inconsciente libidinal, pero sobre todo, el ideológico. Y a su vez, el mito sirve para que Gil-Albert lleve a cabo esa pretendida fusión de estéticas (aparentemente) contrarias como son la comprometida y la esteticista²¹. Porque el mito es un habla, un modo de significación (Barthes, 2000, 199) donde los tecnificadores legitiman una “realidad lingüística particularmente subjetiva”, es decir, un lenguaje común para un determinado grupo social o clase (Jesi, 1972, 38). Por ello, el “secreto” y “verdad” del mito gilalbertiano se encuentra lejos de perdurar como la “singular individualidad existencial” del mito mismo (22). Porque no existe un mito genuino, en cuanto que no existe la objetividad que lo precisa, ya que el mito es histórico e intencional (Barthes, 2000, 209) y solo puede tener fundamento histórico²² (199). Así, la innata cualidad que el ser posee de perdurarse²³, “(re)crearse” gilalbertianamente en el mito, supone la inmortalidad y naturalización de la experiencia *(re)creada* a través de la tecnificación del inconsciente ideológico burgués y la necesidad de expresar mediante la escritura que *yo-soy-libre*²⁴.

²¹ Por el momento, centramos la cuestión de la mirada mítica gilalbertiana en la coyuntura histórica que estamos analizando en estas primeras páginas (1920-1939). A lo largo de los próximos capítulos veremos que la mirada mítica juega un papel fundamental en la obra gilalbertiana a la hora de construir un espacio ideológico de “creación”. La casa-mundo, la casa-celda y la recuperación gilalbertiana son conceptos que no pueden entenderse sin la mirada mítica.

²² “Ya no se trata de una forma teórica de representación: se trata de *esta* imagen, ofrecida para *esta* significación. La palabra mítica está constituida por una materia *ya* trabajada pensando en una comunicación apropiada. Por eso todos los materiales del mito, sean representativos o gráficos, presuponen una conciencia significante que puede razonar sobre ellos independientemente de su materia” (Barthes, 2000, 200-201).

²³ “Cada cosa, en cuanto es en sí, se esfuerza en perseverar en su ser” (Spinoza, 1973, 171).

²⁴ “En consecuencia se parte de esta base: yo poseo mis propias ideas, mi propio lenguaje y mi propia expresión, al modo en que Robinson poseía su isla. La imagen de Robinson (nuestra verdadera imagen) es sin duda muy sólida, pero también ambigua hasta el extremo” (Rodríguez, 2002c, 54).

1.3. JUAN DE MATA GIL SIMÓN FRENTE A JUAN GIL-ALBERT

En Juan Gil-Albert el tema de la guerra está determinado por dos elementos: la mirada mítica y la relación entre sujeto e historia. Es decir, la noción de historia implica analizar al sujeto ahistórico que deposita su ética en los valores propios de la cultura occidental y sus verdades eternas²⁵. La conexión entre mirada mítica y la guerra remite a la importancia de *Hora de España* en los términos de grupo generacional. En cuanto al tratamiento de la guerra en *Hora de España*, los siguientes poemas de Luis Cernuda y León Felipe son dos buenos ejemplos:

Dime, háblame
tú, esencia misteriosa
de nuestra raza
tras de tantos siglos,
hálito creador
de los hombres hoy vivos,
a quienes veo laborados del odio
hasta alzar con su esfuerzo
la muerte como paisaje de tu vida. (Cernuda, en *Hora de España*, 1975, 68)

Es la época de los héroes.
De los héroes contra los raposos.
Es la época en que todo se deforma y se revuelve;
las exégesis se cambian del revés,
los presagios de los grandes poetas se hacen realidad,

²⁵ ««Sin duda –se nos dirá–, las ideas religiosas, morales, filosóficas, políticas, jurídicas, etc., se han ido modificando en el curso del desarrollo histórico. Pero la religión, la moral, la filosofía, la política, el derecho, se han mantenido siempre a través de estas transformaciones. Existen, además, verdades eternas, tales como la libertad, la justicia, etc., que son comunes a todo estado de la sociedad. Pero el comunismo quiere abolir estas verdades eternas, quiere abolir la religión y la moral, en lugar de darles una forma nueva, y por eso contradice a todo el desarrollo anterior.» ¿A qué se reduce esta acusación? La historia de todas las sociedades que han existido hasta hoy se desenvuelve en medio de contradicciones de clase, de contradicciones que revisten formas diversas en las diferentes épocas. Pero cualquiera que haya sido la forma de estas contradicciones, la explotación de una parte de la sociedad por la otra es un hecho común a todos los siglos anteriores. Por consiguiente, no tiene nada de asombroso que la conciencia social de todas las edades, a despecho de toda variedad y de toda diversidad, se haya movido siempre dentro de ciertas de formas comunes, dentro de unas formas –formas de conciencia–, que no desaparecerán completamente más que con la desaparición definitiva de los antagonismos de clase» (Marx y Engels, 2004, 47-48).

aparecen nuevos Cristos. (Felipe, en *Hora de España*, 1975, 74)

Los dos poemas muestran la guerra como “oportunidad histórica” y, además, la obligación del intelectual (pensemos en las discusiones estéticas de esos años) a posicionarse contra el fascismo. El conflicto, entonces, adquiere un cariz épico, donde el “héroe” o la “raza” deben salvar aquellos valores eternos que el “ser humano ha conseguido a lo largo de la historia”. La posición que se expone en las páginas de *Hora de España*, y que Juan Gil-Albert comparte, es resultado de sentirse perteneciente a una juventud “heroica, disciplinada y consciente” (como se dice en la “Ponencia Colectiva” del II Congreso de escritores antifascistas de 1937) que entiende la “oportunidad histórica” como una coyuntura idónea para *hacer la historia*:

Enamorarse de la historia es algo verdaderamente peregrino. ¿Pues no es idea peregrina vivir enamorado de una España repetida en la historia? La historia, sin embargo, según el decir popular, no se repite. Lo que se repite, lo que se sucede, es el hombre” [...] “La historia no es historia, como el reloj, porque se repite, sino como el hombre, porque se sucede. La historia no nos quita el tiempo: nos lo da. (Bergamín, en *Hora de España*, 1975, 148-149)²⁶

Como Bergamín, Dieste aboga por la relación entre la historia y España en su artículo “Desde la soledad de España (sobre la vida y el espíritu)”:

El hombre español, el que por esencial imperativo permanece en él mismo y en la realidad histórica –dramática– de España, vive hoy circundado de muerte” [...] “Y la historia, la historia de España, es por fin nuestra historia. Depende de nosotros, dependemos de ella. Y es esa mutua dependencia lo que estremece nuestra libertad. (Dieste, en *Hora de España*, 1975, 162-163)²⁷

“Nuestra historia” es la del ser humano, la del español, que pretende encaramarse a la trinchera de la cultura hasta su conquista. Esta interpretación de la historia nos da buena cuenta de la exposición que estamos realizando en torno al inconsciente ideológico y la expresión del sujeto en una falsa historicidad. Es decir, el mantenimiento de una Naturaleza Humana donde aquellos valores y verdades eternas

²⁶ José Bergamín, “Larra, peregrino en su patria (1837-1937)”, *Hora de España*, 11 (1937), pp. 29-30.

²⁷ Rafael Dieste, “Desde la soledad de España (sobre la vida y el espíritu)”, *Hora de España*, 13 (1938), pp. 19-30.

son sustantivos. Finalmente, la “oportunidad histórica” de la guerra es interpretada, a pesar de los planteamientos a favor del proletariado, como una continuidad y no como una conquista. Juan Gil-Albert también forma parte de esta *miseria del anhistoricismo* (Bourdieu, 1995) y recibe la obsesión por el tiempo y la historia de *Hora de España* desde el vitalismo poético y el mito.

Por tanto, mito e interpretación de la guerra son las dos orillas que circundan la posición de Juan Gil-Albert: desde el destino literario hacia el compromiso durante la Guerra Civil. Esta posición del poeta alcoyano es consecuencia de la Naturaleza humana que, en su falsa historicidad, concibe al individuo como arranque de la historia, no como producto de las relaciones sociales surgidas. Esta ilusión de toda nueva época²⁸, siendo fieles a las palabras de Marx acerca de la dialéctica real de la historia²⁹, conduce a la ensoñación del hombre haciendo la historia³⁰. En nuestro caso, Juan Gil-Albert deposita la presencia gilalbertiana en la historia pensándose a sí mismo, persiguiéndose y construyéndose a través de la historia y su mirada mítica.

Hemos llegado, finalmente, al desenlace de la mirada mítica y su expresión en el contexto de la Guerra Civil española. El poeta transforma la necesidad interior de

²⁸ “A los ojos de los profetas del siglo XVIII, sobre cuyos hombros se apoyan todavía enteramente Smith y Ricardo, este individuo del siglo XVIII – que es el producto, por un lado, de la disolución de las formas sociales feudales, y, por otro, de las nuevas fuerzas productivas desarrolladas a partir del siglo XVI – aparece como un ideal *cuya existencia pertenece al pasado*. No como un resultado histórico, sino como el punto de partida de la historia. Como individuo conforme a natura, no está, en efecto, según su concepción de la naturaleza humana, originado históricamente, sino puesto por la naturaleza misma. Esta ilusión ha sido hasta ahora propia de toda nueva época” (Marx y Engels, 1975, 89-90).

²⁹ “No son los «hombres» quienes hacen la historia, aunque su dialéctica se realice en ellos y en su práctica, sino las masas en las relaciones de la lucha de clases” (Althusser, 1975, 60).

³⁰ “El populista afirma que es realista: «los individuos vivos hacen la historia», y yo parto de los «sentimientos» del artesano, dispuesto negativamente hacia el orden actual, y de sus ideas sobre la instauración de un orden mejor, mientras que el marxista razona sobre una cierta necesidad y una cierta ineluctabilidad; es un místico y un metafísico. Así es, le responde ese místico: «los individuos vivos son los que hacen la historia», y yo he estudiado precisamente eso, *cómo* los «individuos vivos» *han hecho su historia* y continúan haciéndola, investigando por qué las relaciones sociales que conciernen al artesanado han tomado una forma determinada y no cualquier otra (¡ni siquiera se ha interrogado usted sobre esta cuestión!). Yo poseo un criterio sólido, que prueba que estoy tratando con individuos «vivos», reales, con ideas y sentimientos reales, y ese criterio consiste en que, en ellos, «ideas y sentimientos» se han expresado en actos y han creado unas relaciones sociales determinadas. No hay duda de que no hablo nunca de que «los individuos vivos hacen la historia», porque me parece una frase vacía, pero al estudiar las relaciones sociales *reales* y su desarrollo *real* estoy precisamente estudiando el resultado de la actividad de unos individuos vivos” (Lenin, 1975b, 28-29).

escribir (Blanchot, 1969, 46) en una necesidad externa que exige *un* compromiso³¹ desde la colectividad. Es decir, Juan Gil-Albert tecnifica la experiencia mítica a través de “una realidad lingüística particularmente subjetiva” que interesa a un grupo determinado: naturaliza un lenguaje colectivo en negativo³². En otras palabras, la tecnificación del inconsciente ideológico burgués pone al descubierto que – como el mito – la mirada mítica gilalbertiana es una habla despolitizada (Barthes, 2000, 237), en cuanto que consiste en naturalizar lo que es intención histórica. El alicantino no intenta pasar de la historia a la naturaleza por una relación de verdad, sino de uso (239-240), de tecnificación e instrumentalización. El poema “A la vid” de *Son nombres ignorados* es un buen ejemplo de este planteamiento:

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, 2004, 168)

Esta recreación gilalbertiana de la experiencia de la guerra supone ignorar una ruptura epistemológica, y continuar bajo los dictámenes de un inconsciente ideológico asumido. Juan Gil-Albert recrea la historia como un componente *tempóreo* en la existencia³³ de los seres humanos: reproduce la noción hombre/sujeto como realidad

³¹ Por supuesto, esta necesidad externa se limita al ámbito ético y solo implica que el poeta salga de su torre marfil urgido por las circunstancias históricas. En el último epígrafe exponemos claramente que nunca se cuestionó el inconsciente ideológico burgués.

³² Jesi expone el concepto de lenguaje de la colectividad (1972, 38) considerando lenguaje colectivo aquel que recurre a la singular individualidad del mito, y no colectivo al mito tecnificado. Aquí, hemos partido de la imposibilidad del mito genuino, y por tanto (recurriendo no solo al inconsciente libidinal, como Jesi, sino también al ideológico) hablamos de un lenguaje colectivo en negativo cuando se legitima esta tecnificación del mito. O en el caso de Gil-Albert, la (re)creación mitificada de la experiencia. Es decir, Juan Gil-Albert se suma al compromiso y la urgente gramática necesaria naturalizando un lenguaje de la colectividad en negativo, un tipo de habla que defiende al *hombre nuevo* y al proyecto frentepopulista frente a los fascismos.

³³ “El análisis de la historicidad del *Dasein* intenta mostrar que este ente no es tempóreo porque «esté dentro de la historia», sino que, por el contrario, solo existe y puede existir históricamente porque es tempóreo en el fondo de su ser.” (...) “Historia es el específico acontecer en el tiempo del *Dasein* existente, de tal manera que se considera como historia en

eterna. Se trata de la *consumación mítica* de su destino literario³⁴ que, al mismo tiempo, justifica el recorrido sobre las presencias gilalbertianas en la literatura española. De este modo, Juan Gil-Albert se erigió sobre sí mismo basándose en el engañoso sentido de la historicidad que hemos expuesto. El camino al que había decidido enfrentarse Juan de Mata Gil Simón, el provinciano hijo de padre humilde (“pero talentoso”) y madre burguesa, ha sido superado a través de la constancia, el lujo, el preciosismo, el compromiso y el mito. Juan de Mata fue derrocado desde el inicio, y después ocurrió lo propio con aquel que firmaba los artículos de *El Noticiero Regional* bajo el nombre de Juan Gil-Albert y Simón; para quedar Juan Gil-Albert³⁵: el poeta que ha llegado hasta nosotros, presintiéndose desde el comienzo y sobreviviéndose en la Historia a través de la *mirada mítica*.

2. JUAN GIL-ALBERT DESHOJADO EN LA EXCEPCIONALIDAD:

FRENTE ESTÉTICO Y FRENTE MÍTICO

El compromiso de Juan Gil-Albert a partir de los años treinta es paradigmático con respecto a su procedencia de la burguesía valenciana. Como venimos diciendo, Gil-Albert se piensa a sí mismo y se acomoda en su tiempo gracias al hallazgo de su contemporaneidad. La controversia que aquí proponemos aborda el tratamiento de la obra gilalbertiana producida durante la guerra como una *excepcionalidad*. Esta idea se ha instalado en la crítica durante las últimas décadas. Por otro lado, esta excepcionalidad, histórica e ideológica, está reconstruida sobre dos supuestos.

El primero de ellos es la canonización de ese otro Gil-Albert, el Gil-Albert de la guerra que el propio autor trató de cercar en lo que llamó *Mi voz comprometida*³⁶. ¿A

sentido eminente el acontecer «ya pasado» y a la vez «transmitido» y siempre actuante en el convivir.” [...] “Lo primariamente histórico es el *Dasein*” (Heidegger, 2009, 390-394).

³⁴ “Comprendí que era escritor y que la hermética apetencia de mi alma me pertenecía. Estaba solo. Mi vida verdadera comenzaba. Y eso ha sido así: el hecho de ser escritor, porque a veces aún me pasmo. Como soy tan poco profesional, como he vivido muy poco lo profesional... he pasado por la infancia, por el colegio, luego por la vida, pero yo... ¿qué era en todas esas fases? Yo, la misma persona. El niño que cuenta esa anécdota de los arrieros y no le preguntó a nadie quiénes eran. Después vino la adolescencia, con la revelación de mí mismo, desde mi vida amorosa a todo lo demás. No quise terminar mis carreras porque yo he querido ser escritor. He tenido siempre una actuación sobre mí mismo, y he sido yo” (Gil-Albert, 1984, 20).

³⁵ Para “Un Gil-Albert Simón antes de Gil-Albert” véase Miró (1996) y Peña (2006).

³⁶ *Mi voz comprometida (1936-1939)*, Estudio preliminar de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Laia, 1980.

qué responde la instauración de un Juan Gil-Albert disímil, incoherente incluso, al reconstruido durante el exilio, pero sobre todo desde su regreso? La bibliografía gilalbertiana se ocupa extensamente de resaltar el compromiso antifascista (que lo hay) y el poeta como juglar (a través de la mirada mítica, hemos dicho) durante el periodo de la guerra. Sin embargo, el estudio de los textos gilalbertianos ha sido dejado de lado en favor de los tópicos y reducciones críticas. Es decir, autor y crítica han reconstruido la primera poesía del alicantino mediante los tópicos de excepcionalidad y circunstancialidad épica. A su vez, y descendemos al segundo de nuestros supuestos, este planteamiento entronca con la interpretación de la guerra civil como una interrupción (que más adelante abordaremos gracias a las aportaciones de Mainer). Esta perspectiva de poética interrumpida favorece la reducción de miras (y reconstrucción en torno a la excepcionalidad) en la investigación de la poesía gilalbertiana anterior a la guerra, de tal modo que *Son nombres ignorados* resta como la consecución de la voz y síntesis estética. O lo que es lo mismo, esta perspectiva posibilita el nacimiento de un verdadero Juan Gil-Albert de mayor interés para autor y crítica: el Gil-Albert de *Las ilusiones*.

La prosa gilalbertiana es el mejor terreno para desentrañar el tópico de la excepcionalidad comprometida. Una vez que regresa a España, Juan Gil-Albert desarrolla dos ámbitos de su prosa que reconstruyen su compromiso: la autobiografía y la justificación de los prólogos a las sucesivas ediciones poéticas. A la hora de afrontar estos textos, cabe advertirlo, nos encontramos ante la reconstrucción del periodo histórico (y del propio autor en consecuencia) desde un Gil-Albert completamente contrapuesto:

En ocasión de mi regreso a España me decía: ¿cómo podría defenderme de las imputaciones que, suponiendo que fueran ciertas, he dejado de sentir? ¡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 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, 1974a, 110)

Juan Gil-Albert inicia su reconstrucción a partir de la escritura autobiográfica de *Los días están contados*³⁷ en 1952. El autor explica las razones que le llevan a disentir de la guerra y argumenta el desasimiento de un yo maduro con respecto a otro de juventud. A partir de aquí, Gil-Albert justifica este periodo y se centra en el ámbito estético: destaca, por ejemplo, la ausencia del recuerdo de la guerra o las vivencias del compromiso en los poemas del exilio. Finalmente, Juan Gil-Albert reelabora un discurso que expone sus vivencias de la guerra (desde la excepcionalidad y el destino contradictorio reconstruido) y que está compuesto por *Los días están contados*, *Memorabilia*³⁸, los prólogos a las ediciones poéticas y diversas entrevistas posteriores a la canonización.

La reconstrucción de Gil-Albert se compone de dos grandes bloques: el frente mítico y el frente estético. En cuanto al primero, el frente mítico se sustenta en el libro *Memorabilia*. El poeta certifica y limita su papel como intelectual y artista en el entramado bélico del momento. Y en segundo lugar, el frente estético se encuentra principalmente en los prólogos y declaraciones del poeta. El escritor alicantino participa en la configuración de su propio recorrido estético y añade varios tópicos que difícilmente han sido desautomatizados, ya que constituyen los *nudos estéticos* del destino contradictorio (re)construido (Valero Gómez, 2011, 122). Sin embargo, más allá de estos dos frentes, *Los días están contados* se sitúa como una interpretación a posteriori del Gil-Albert místico-existencialista que aúna sendos bloques bajo una misma excepcionalidad. *Los días están contados* representa un juicio contra sí mismo y una justificación de la ética estética conformada durante la guerra, así como la decisión de regresar a España. *Los días están contados* establece el frente mítico y, a su vez, clausura este mismo bloque mediante un Gil-Albert comprometido, ajeno al que escribe estas líneas en 1952:

Sí, el hombre dispone –las disfruta o las sufre–, de varias vidas y yo añadiría, por un prurito de exactitud que se hace cada día más necesario, el hombre de mi generación al menos. Apenas me reconocía yo durante la guerra civil en la que había sido anteriormente; en América, bien pronto se me convirtió en fábula, mi aventura de la revolución, y ahora, de nuevo donde estuve, pero tan distinto, he de realizar un forzoso trabajo de reconstrucción para sentirme vivir dentro del personaje que fui durante mis años americanos. Ahora bien, no son los

³⁷ Juan Gil-Albert, *Los días están contados*, Barcelona, Cuadernos Marginales, Tusquets, 1974.

³⁸ Juan Gil-Albert, *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975.

acontecimientos los que nos cambian: somos nosotros mismos. Nosotros cambiamos, paso a paso, a saltos, a empujones, o voluptuosamente, según cuando o quien. De mi yo de quince años ¿qué me queda en lo físico, en lo espiritual, en lo biológico mismo? Nada; aquel muchacho hace bastante tiempo que, sin cerrar los ojos, se esfumó definitivamente; fue una de mis vidas; de mis encarnaciones como podríamos llamarlo a la manera hindú. (Gil-Albert, 1974a, 109)

Nuevamente, el alicantino traslada la *mirada mítica* a la prosa porque es la única manera de *ver* en Gil-Albert, ya sea la realidad, la literatura o, como en este caso, el propio pasado. Juan Gil-Albert establece un frente mítico alrededor de la guerra y su obra de compromiso, un círculo cerrado y superado para alcanzar la que considera su verdadera poética, la desarrollada en el exilio y su regreso a España:

Recuerdo que, ya en el exilio, había comenzado a recordar el pasado, pero esto no llegó a apoderarse de ese primer plano en mi memoria y en mi obra. Se podría decir que yo lo asumí, como si alguien me hubiera tocado con una especie de varita mágica, para decirme: bueno, tu labor va a ser esta, ese mundo que ha desaparecido para ti y para los demás, pero que está personificado entre lo más cercano, empezado por ti mismo y tus familiares con los que has convivido. (Gil-Albert, en Rovira, 1991, 21)

Es decir, Juan Gil-Albert *cierra* el episodio de la guerra con un frente mítico que reconstruye este mismo periodo histórico. Ahora, mitifica estos años comprometidos para, al mismo tiempo, justificar su descompromiso. Esta idea queda patente en *Memorabilia*, donde Gil-Albert realiza un repaso histórico sin considerar estéticamente su obra. Las palabras que encabezan *Memorabilia* son un ejemplo de la reconstrucción del tiempo comprometido: “Este texto debe ser leído como si hubiéramos muerto todos aquellos de quien se habla” (Gil-Albert, 1975, 175).

La mirada mítica no abarca exclusivamente la reconstrucción de su propio recorrido vivencial y estético, sino que extiende sus lazos a la densa espesura de la problemática generacional. Nuevamente, la excepcionalidad del Gil-Albert comprometido libera y justifica la verdadera estética que el autor pretende desarrollar como poética: “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, 1974a, 110-111). A su vez, otros testimonios amplían el ímpetu gilalbertiano del frente mítico:

De los años de la guerra casi nada voy a decir aquí. Le vi relativamente poco (salvo en Valencia, de noviembre del 36 a junio del 37), y cuando le veía no solía encontrarme con la calma y disposición de ánimo necesarias para poder observarle detenidamente. Además creo podría decirse que durante la guerra Gil-Albert apenas fue Gil-Albert. El mismo así lo reconocería más tarde. No en todo caso el que había sido antes, o el que luego en el destierro, con las variantes que la situación imponía, volvería otra vez a ser. (Sánchez-Barbudo, 1977, 95)

En definitiva, Juan Gil-Albert cerca el episodio de la guerra como un acontecimiento histórico al que tuvo que someterse para defender los ideales que peligraban. Al mismo tiempo, la conclusión y delimitación del frente mítico inaugura y complementa el frente estético. Las palabras que introducen el volumen *Mi voz comprometida* dan buena cuenta de este argumento:

Esta voz mía solo 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.

Juan Gil-Albert, enero de 1980. (Gil-Albert, 1980a, 87)

¿Por qué Gil-Albert insiste en particularizar, “excepcionalizar” su obra como recorrido interrumpido? La respuesta se encuentra en el contexto de la recuperación de Juan Gil-Albert. Es decir, si bien el escritor lleva a cabo su reconstrucción histórica y *deshoje* recién llegado del exilio, los tópicos sobre su poesía comprometida son establecidos – por el propio poeta – una vez es canonizado por la crítica y los poetas más jóvenes. La justificación es necesaria por varias cuestiones.

Primeramente, porque el Juan Gil-Albert comprometido no es el que rescatan los Gil de Biedma, Goytisolo o Gimferrer: el *español que razona* a través de su mística pagana y ámbito mediterráneo. En aquel momento, pasado el medio siglo, la canonización de Gil-Albert implica la canonización del poeta a partir de la guerra. Por este motivo, la reconstrucción de la obra interrumpida certifica la importancia de los interrogantes estéticos a los que nuestro poeta hace frente durante la guerra.

En segundo lugar, las reticencias del autor a incluir los *Siete romances de guerra* en la recopilación de *Mi voz comprometida*, en la *Obra poética completa*³⁹ (del año

³⁹ *Obra poética completa*. 3 vols., Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981.

siguiente) y en *Fuentes de la constancia*⁴⁰ suponen otra razón para este entramado. Manuel Aznar Soler (que se encargó del estudio en la edición de *Mi voz comprometida* y de convencer al poeta de la inclusión de los romances) relaciona esta ausencia con el miedo a un posible golpe de estado y justifica este hecho como “ejemplo de autocensura en la España de la transición democrática” (2007, 68-69). Como veremos a continuación, el frente estético está constituido – en gran medida – por el tópico del *sectario apasionamiento en que yo vivía* (Gil-Albert, 1974a, 155).

3. DIALÉCTICA COMPROMISO / PUREZA: FRENTE ESTÉTICO

3.1. LA ORILLA TARDOMODERNISTA, LA ORILLA DESCOMPROMETIDA

Juan Gil-Albert excepcionaliza y *deshoja* al Juan Gil-Albert comprometido del posterior Juan Gil-Albert descomprometido mediante el tópico del “sectario apasionamiento”. Ya hemos comprobado en el frente mítico cómo la circunstancialidad y la urgencia protagonizan la reconstrucción del periodo gilalbertiano hasta *Son nombres ignorados*. Veremos que *Son nombres ignorados* justifica nuestro análisis, en cuanto representa el alejamiento del poeta de un arte realista, y por ende, su aproximación a la “poesía difícil” del grupo *Hora de España*. En definitiva, Gil-Albert dirige la encrucijada entre la pureza y el compromiso hacia una tensión que él mismo canoniza en contradicción.

La formación (en *Fuentes de la constancia*)⁴¹ del *destino contradictorio (re)construido* (Valero Gómez, 2011) evidencia la intencionalidad de autor y crítica a la hora de deshojar y reconstruir su inicio poético. De ahí, la automatización de toda una serie de tópicos alrededor de autores/obras interrumpidas por la guerra, un primer Juan Gil-Albert que alcanza la voz/clasicismo en *Son nombres ignorados* o la excepcionalidad de una voz comprometida. Y en consecuencia, como venimos diciendo, la forja del verdadero Juan Gil-Albert de *Las ilusiones*.

⁴⁰ *Fuentes de la constancia*, Barcelona, Llibres de Sinera, Col. Ocnos, 1972. Reedición de José Carlos Rovira, Madrid, Cátedra, 1984.

⁴¹ “*Misteriosa presencia y Candente horror*, libros de fecha coincidente, se me aparecen como la inocente manifestación de lo que podríamos llamar un destino contradictorio. El *ego* y el *populus*; el intimismo y lo social. Dos contrastes. Que es poco corriente encontrar imbuidos de una tenacidad afin” (Gil-Albert, 1984, 72).

Sin embargo, ¿qué implicación tiene Gil-Albert en los debates estéticos del momento? O desde nuestra perspectiva: ¿hasta dónde alcanza la contención del destino contradictorio (re)construido? La definición política de Juan Gil-Albert (canonizada en la inflexión de 1929) representa la *naturalización* de la vanguardia en su obra: la presencia gilalbertiana en la inversión de la problemática (pureza/compromiso) y en la inversión de vitalismos entre el surrealismo al servicio de la revolución y la alternativa ideológica del Nuevo Romanticismo. El frente estético que Juan Gil-Albert levanta sobre la mirada mítica y el destino literario debe ayudarnos a entender la presencia gilalbertiana de los años treinta:

“Tener un destino es sentirse gravemente comprometido en una empresa interior”. ¿Qué por qué este arranque? Abro con la intención de orientarme, el volumen segundo de mi *Breviarium Vitae*⁴², y mi mirada, conjuntamente con su intención ansiosa queda prendida en esta máxima; repito: “Tener un destino es sentirse gravemente comprometido en una empresa interior”. No dudo un momento. El camino está por hacer; conjurado. Mi destino ha sido escribir, escribir mi vida: exclusivamente mi vida; escribiéndola. No tanto como anécdota, que está en ella, sino como Vida, así con mayúscula. El que aparezca como mía está subordinado al todo. No es la anécdota lo que importa sino la ecumenidad de lo que más que aparentar saco a flote; el vivir. ¿Cómo si no se explica que el hecho o más bien, el fluido sapiente, una vez hecho carne en mi potestad, en mi potestad de ver, de oler, de sentir, de confundirme, de alentarme, todo lo otro, todo, mi mismo yo, pasará a un segundo grado de vida, a una diríamos, frágil andadura de humanidad si, pero a la que debo agradecer lo que me ha ido comunicando, el “sentirme comprometido en una empresa interior”? (Gil-Albert, 1983, 5)

Estas palabras de Juan Gil-Albert, leídas con motivo de la entrega del Premio de las Letras del País Valenciano (1982), confirman el vitalismo poético como uno de los pilares básicos en nuestra nueva lectura del autor. Por otra parte, las siguientes palabras de Juan Gil-Albert unen los términos de destino literario y vitalismo poético: “Mi destino ha sido escribir, escribir mi vida: exclusivamente mi vida; escribiéndola”. En las próximas páginas pretendemos superar las barreras formadas alrededor del frente estético, así como descifrar la reconstrucción del Juan Gil-Albert deshojado según su presencia en el contexto europeo de aquellos años. Los tópicos de urgencia, sectario

⁴² Juan Gil-Albert, *Breviarium Vitae*, Alcoy, CAAM, 1979. Reeditado en Valencia, Pre-Textos / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1999.

apasionamiento y contradicción quedarán abolidos ante la verdadera incidencia estética de los debates y de los propios textos.

Como hemos visto, la presencia gilalbertiana mantiene el tardomodernismo y una aparente aproximación a la estética deshumanizada. Tras los fastos de la *recuperación/mitificación* gongorina, la estética pura muestra signos de agotamiento en favor del surrealismo y la protesta social (González, 2004). La importancia de la presencia gilalbertiana en este contexto se encuentra principalmente en la inflexión. Juan Gil-Albert escenifica su inversión en las publicaciones aparecidas a partir del año 1929. En consecuencia, la orilla tardomodernista / deshumanizada recoge los siguientes libros *La fascinación de lo irreal* (1927), *Vibración de estío* (1928) y la mayor parte de los artículos publicados en *El Noticiero Regional*⁴³. A pesar de la poca atención que han recibido, estos últimos textos tienen especial incidencia en el recorrido gilalbertiano porque son un claro testimonio de la inflexión hacia el compromiso.

3.2. ARISTOCRATISMO GILALBERTIANO: LA DEFENSA DE ORTEGA

Juan Gil-Albert deja paso a la rehumanización en apenas dos años. Esta afirmación parece evidente si comparamos el primer artículo que Gil-Albert publica en *El Noticiero Regional*, “Una sonrisa y una lágrima en el «dieciocho francés»”⁴⁴, con otros tan significativos como “Nada tan difícil como ser moderno”⁴⁵ o “Miss Europa”⁴⁶. Estos artículos adelantan el distanciamiento del tardomodernismo que posteriormente se observa en títulos como *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado*, *Gabriel Miró (El escritor y el hombre)* y *Crónicas para servir al estudio de un tiempo*. De este modo, la orilla tardomodernista / deshumanizada se caracteriza por el lujo y el preciosismo que aproximan *Vibración de estío* y *La fascinación de lo irreal* al siguiente artículo titulado “Una sonrisa y una lágrima en el «dieciocho francés»”:

...Y Madame de Pompadour sonríe de íntima felicidad...Un estremecimiento muy leve, le sacude imperceptiblemente. Piensa en su hija. En la pequeña Alejandrina que se educa en el

⁴³ Para “La primera obra de Gil-Albert. (Colaboraciones en *El noticiero regional*, 1927-1929)” se puede consultar Miró (1994, 79-120).

⁴⁴ Juan Gil-Albert, “Una sonrisa y una lágrima en el «dieciocho francés»”, *El Noticiero Regional*, Alcoy, 20 marzo, 1927.

⁴⁵ Juan Gil-Albert, “Nada tan difícil como ser moderno”, *El Noticiero Regional*, Alcoy, 7 julio, 1928.

⁴⁶ Juan Gil-Albert, “Miss Europa”, *El Noticiero Regional*, Alcoy, 21 abril, 1929.

Convento de la Presentación junto a auténticas duquesas y altezas reales. Llegaron malas noticias, la niña decaía, tenía fiebre...Pero ya pasó el peligro y la última carta de la Abadesa notificaba la mejoría, muy lenta...Y la Marquesa de Pompadour se esfuerza por interesarse en el fondo de aquel volumen de Voltaire que sus manos habían cogido de la linda mesita de laca. Mas su corazón se condolía de no sé qué tristes presentimientos. (Gil-Albert, 1927b, 94)

La fascinación de lo irreal, por ejemplo, concuerda perfectamente con este decadentismo inicial del escritor alicantino:

La torre cercana al palacio de T. sonó la media noche. Madame Margarita cubrió su rico vestido de baile con un amplio manto de terciopelo, y por una escalerilla bajó al patio interior. La esperaban allí el capitán de la Guardia-Suiza, con dos de sus soldados, la joven Duquesa de Nevers –una eterna sonrisa en una cabecita loca –, y un pajecillo que sostenía un candelabro en la diestra. Al bajar la Princesa el último peldaño, el bordado de su cola quedóse prendido en unos matorrales, y al recogerse el vestido con su mano enguantada, se balancearon tímidamente unos sencillos amarantos; Madame Margarita se inclinó para recogerlos, y los prendió en su corpiño. (Gil-Albert, 1927a, 169)

Vibración de estío, por su parte, mantiene el pulso modernista que aún elementos de Rubén Darío, de la literatura francesa del XIX o de la estética wildeana:

Era la finca del siglo XVII, grande y de una ligera coloración de oro o de rosa marchita. En los muros, unas rejas españolas y un largo balcón de encaje superviviente de los siglos. Altos tapias de boj, un estanque de piedra florecido de musgo, una nueva vida brotando en las copas de los árboles centenarios. Tenía todo un reposo de tiempo dormido, encantado en aquella jaula de marfil. (Gil-Albert, 1928a, 34)

El frente estético se completa con otros dos artículos publicados en las páginas locales de Alcoy, así como con los tres libros citados más arriba. Este conjunto textual es significativo porque revela un giro en la estética y una inversión hacia el compromiso. El segundo artículo que Gil-Albert publica en *El Noticiero Regional*, “Nada tan difícil como ser moderno”, representa un ataque a la modernidad. El escritor alcoyano se alista en las filas de la *aristocracia orteguiana* y acusa una evidente

interiorización de los conceptos de masa y minoría⁴⁷. El diálogo entre Juan Gil-Albert y la filosofía de Ortega y Gasset es significativo para desenmarañar la postura gilalbertiana en el proyecto ideológico del Veintisiete. El texto “Nada tan difícil como ser moderno” confirma la influencia de José Ortega y Gasset en el escritor alicantino:

Lo está uno oyendo continuamente. La juventud de nuestros días – pollinos y ternerrillas flacas – se creen, envanecidos, de un modernismo hasta futurista. Yo les recordaría, para chafarles ese envanecimiento de seres que se creen representativos de una época, que el siglo XVIII, por ejemplo, no es Madame du Barry, sino Voltaire. [...]

Todo el fundamento de sus aspiraciones modernistas lo deducen los efebos-peras con raciocinios de gasolineros de su entusiástico fervor por los deportes. ¡Pero si eso no es ni siquiera medieval! Me parece a mí que por allá por los siglos III y IV de la Era Cristiana los lechuginos seruanos de la decadencia ya sudaban como carreteros de la suburra enjanzando sus cuadrigas exactamente igual que un niño de hoy bajo las tripas de su coche. (Gil-Albert, 1928b, 109)

El inicio de “Nada tan difícil como ser moderno” concuerda con las ideas expuestas por Ortega en “Juventud”, apartado del ensayo *Dinámica del tiempo* (que para más solidez en nuestros argumentos encabeza posteriormente *La rebelión de las masas*). Juan Gil-Albert presta gran atención al magisterio orteguiano durante los años que se produce la citada inflexión:

Hoy la juventud parece dueña indiscutible de la situación, y todos sus movimientos van saturados de dominio. En su gesto trasparece bien claramente que no se preocupa lo más mínimo de la otra edad. El joven actual habita hoy su juventud con tal resolución y denuedo, con tal abandono y seguridad, que parece existir solo en ella. Le trae perfectamente sin cuidado lo que piense de ella la madurez; es más, esta tiene a sus ojos un valor próximo a lo cómico. (Ortega y Gasset, 1927b 63-64)

⁴⁷ El propio Ortega señala en su “Prólogo para franceses” la publicación del contenido de *La rebelión de las masas* (2004-2010, IV, pp. 349-530) desde 1927, sin contar con que parte de las teorías expuestas fueron desarrolladas en libros o artículos anteriores. Nuestro propósito es demostrar la recepción de Ortega en el poeta alicantino, así como confirmar su importancia en la ética estética del inicio literario de Gil-Albert. Para la asimilación del concepto de masa y minoría a través de Ortega en Juan Gil-Albert conviene estudiar la estética del cine en el autor. Véase Valero Gómez (2013a, 41-60).

Este texto de Ortega pertenece al artículo “Dinámica del tiempo. Juventud II” y fue publicado en el diario *El Sol* el 19 de junio de 1927. Mientras que Juan Gil-Albert hace lo propio con “Nada tan difícil como ser moderno” casi un año después, el 7 de julio de 1928. Las influencias, hasta aquí, parecen evidentes: partiendo de Ortega, el escritor alicantino adapta su crítica a los valores que prolongan la estética de sus dos primeros libros. Finalmente, Gil-Albert despeja el camino de su formación ética estética hacia una posición de intelectual *aristocratizante* que pone en práctica el rango de vida noble orteguiano. Sin embargo, las similitudes no concluyen aquí. Juan Gil-Albert prosigue “Nada tan difícil como ser moderno” del siguiente modo:

Respecto a las terneritas, las madres burguesas –incluidas en el apelativo las nobles aburguesadas, esas madres que se quedaron como Vestales cotorronas de no sé qué virtudes arregladas por ellas alrededor de una mesita de té o en uno de esos paseos de moda ante los que cualquiera medianamente inteligente y sensato no puede menos que soltar una carcajada, – las comentan como condoliéndose de su ajetreo aún cuando en el fondo se les va esponjando la delicia de sus maternidades:

– ¿Usted sabe? ¡Mi hija tan moderna! ¡No puede estar un solo momento en casa! ¡Pero señora mía, si eso es troglodita! ¡Esencialmente troglodita! Aquellas muchachas de la edad paleolítica se pasaban el día fuera de sus cavernas viendo saltar al mamut y al reno y gastándose bromas pesadas con los jovenzuelos-gorilas exactamente igual que en nuestros días.

Nada tan gracioso como el oír repetir con énfasis a toda esa generación de cabezas huecas: ¡Nos aburrimos aquí! ¡Queremos viajar, ver mundo! [...] Es una sociedad con el rostro inexpresivo de los ases de la pantalla, el cuerpo fofo, de barril dispuesto a recibir licores, y la indumentaria ficticia, aprobada por el cronista de modas. (Gil-Albert, 1928b, 109)

Juan Gil-Albert critica a la “generación de cabezas huecas” que desgrana y relaciona conceptos como moda⁴⁸ o juego con los avances tecnológicos. Gil-Albert se sitúa junto a Ortega cuando, este último, advierte que hoy “se prefiere el cuerpo al espíritu”:

⁴⁸ La moda es una cuestión fundamental en toda la obra gilalbertiana, ya que, además de ser un componente imprescindible en su aristocratismo, ejemplifica su situación estética con respecto a la inversión de la pureza al compromiso. La moda, como veremos más adelante, es un argumento más en el ataque de Díaz Fernández a la teoría estética expuesta por Ortega y la moda deshumanizadora que propone. Sobre el tema, ver García (2009).

Las modas actuales están pensadas para cuerpos juveniles, y es tragicómica la situación de padres y madres que se ven obligados a imitar a sus hijos e hijas en lo indumentario. [...] No se trata de fingir una mocedad que se ausenta de nuestra persona, sino que el módulo adoptado por la vida objetiva es el juvenil y nos fuerza a su adopción. Como con el vestir acontece con todo lo demás. Los usos, los placeres, costumbres, modales, están cortados a la medida de los efebos.

[...]

Pero hay un hecho que subraya más que otro alguno este triunfo de la juventud y revela hasta qué punto es profundo el trastorno de valores en Europa. Me refiero al entusiasmo por el cuerpo. (Ortega y Gasset, 1927b, 64)

Como Ortega y Gasset, Juan Gil-Albert realiza una crítica del nuevo tipo de vida basada en el carácter de los deportes⁴⁹, en el “cariz juvenil que la vida ha adoptado” y en un ocio carente de trasfondo reflexivo sobre la existencia individual y social. En definitiva, el alcoyano manifiesta su repulsa contra la rebeldía de la juventud⁵⁰. De este modo, Gil-Albert matiza – incluso – los adjetivos que emplea el propio Ortega: del orteguiano “efebos”, Gil-Albert pasa al “efebos-peras”. Por tanto, la influencia de Ortega sobre la ética estética gilalbertiana parece más que evidente.

“Nada tan difícil como ser moderno” presenta dos cuestiones fundamentales en la inversión de la pureza hacia el compromiso rehumanizado: romanticismo e historia. En la primera parte de “Dinámica de tiempo. Juventud I”, Ortega contrapone la cuestión de la juventud europea a finales de los años veinte al romanticismo:

⁴⁹ La cuestión de los deportes es un buen ejemplo para entender la recepción de la vanguardia llevada a cabo por Ortega, y a su vez, la cercanía de Gil-Albert a este discurso. El deporte puede entenderse como parte del “culto al dinamismo” donde reside la hostilidad a la tradición con la que se inicia la dialéctica de la vanguardia en España (Geist, 1980, 37). Sin embargo, en la labor que Ortega delimita en *El tema de nuestro tiempo* (Soria Olmedo, 1988, 144) como “faena de cada generación” ya comienza a verse la “sistematización” del sentido jovial y festivo de la vida que flotaba en el ambiente (Llera, 2000, 63). Para una visión completa de la relación entre deporte y arte en la vanguardia española ver Morelli (2000).

⁵⁰ “Nada tan difícil como ser moderno. El solo hecho de vivir en un siglo no nos patentiza que lo hayamos encarnado. Y toda esa gente que se cree tan «siglo XX» por la facilidad con que sueltan un berrido o ensanchan sus pantalones – sin que el aumento del pantalón lleve acaparado un aumento de hombría – están agobiados de los mismos prejuicios que sus bisabuelos, y eso francamente no es moderno. Simpatía, comprensión, cultura, vibración. He aquí el verdadero credo del modernismo. Ya pasaron los tiempos en los que era distinguido el gestecillo enfático de las barbillas levantadas. No debe ni siquiera recordar la «prestancia prócer» de ministros y palatinos de nuestros comienzos de siglo: completamente anticuado. El hombre moderno tiene ese aspecto sonriente, juvenil, ático, que husmea a través de la vida simpatías y afinidades. Todo lo comprende y lo perdona; nunca pensó en construirse una técnica de ideales que fuera como torre cerrada a todas las ondas movibles de la luz, del sonido, del color” (Gil-Albert, 1928b, 110).

Cuando en el romanticismo se reacciona contra el siglo XVIII es para volver a un pasado más antiguo, y los jóvenes al mirar dentro de sí solo hallan desgana vital. Es la época de los *blasés*, de los suicidios, del aire prematuramente caduco en el andar y en el sentir. El joven imita en sí al viejo, prefiere sus actitudes fatigadas y se apresura a abandonar su mocedad. Todas las generaciones del siglo XIX han aspirado a ser maduras lo antes posible y sentían una extraña vergüenza de su propia juventud. Compárese con los jóvenes actuales –varones y hembras- que tienden a prolongar ilimitadamente su muchachez y se instalan en ella como definitivamente. (Ortega y Gasset, 1927a, 62)

Más adelante, Ortega se muestra más contenido con respecto al desbordado vitalismo de la juventud y, a la vez, advierte cierto temor sobre la sociedad y el futuro. Ortega denomina de pueril la etapa que afronta Europa (1925, 875) y observa una *vida noble* pervertida a causa de la mejoría de la clase media:

Nótese que en toda Europa la existencia social está hoy organizada para que puedan vivir a gusto solo los jóvenes de las clases medias. Los mayores y las aristocracias se han quedado fuera de la circulación vital, síntoma en que se anudan dos factores distintos –juventud y masa- dominantes en la dinámica de este tiempo. El régimen de vida media se ha perfeccionado –por ejemplo, los placeres –, y, en cambio, las aristocracias no han sabido crearse nuevos refinamientos que las distancien de la masa. (Ortega y Gasset, 1927b, 64)

Ortega señala el tipo de vida de la juventud como un “deterioro” de la clase media que ha perdido su lugar en la vida moderna. Ortega y Gasset lleva a cabo un alegato en favor de la aristocracia frente a la juventud y las masas. Juan Gil-Albert, por su parte, también hace referencia a la modernidad y la juventud en relación con el romanticismo:

Y esos pollinos y esas ternerillas flacas, lanzan también sus puntos infalibles como terribles hierofantes: ¡Nada de romanticismo! ¡Un hombre romántico, cosa más cursi! Desde luego emplean la palabra romanticismo, como muchas otras, sin la idea más remota de su significado. A una muchacha que lee poesías de Juan Ramón Jiménez – aquel que dedica sus versos: “A la minoría siempre” – se le tacha de romántica y anticuada. Se la podría llamar romántica si leyera a Campoamor y romántica, desgraciadamente, de la peor época, pero leyendo a Juan Ramón, y leyéndolo por goce, asimilándolo, esa muchacha es a mi parecer

exquisitamente moderna aunque no baile charlestón y sueñe con la pavana. (Gil-Albert, 1928b, 109-110)

La cita de Juan Ramón Jiménez es un signo más de la contradicción entre el aristocratismo gilalbertiano y el compromiso de los años treinta. ¿Cuál es, y debe ser, esa minoría que Juan Gil-Albert reivindica como un tipo de vida? Sin duda, las *minorías excelentes* que Ortega diferencia frente al hombre-masa. Gil-Albert aprende de Ortega que la separación entre vida noble y hombre-masa está más patente que nunca en la sociedad actual. El hombre-masa – que se conforma con la vida vulgar y muestra su “desinterés hacia la civilización” – representa la juventud europea apasionada por la moda, el ocio y el deporte. Como Ortega adelanta en *La deshumanización del arte*, el Arte Nuevo contribuye a que los mejores aúnen sus fuerzas para combatir contra los muchos. Es decir, Europa se curará de la falsa igualdad entre los hombres mediante una sociedad organizada entre hombres egregios y vulgares (Ortega y Gasset, 1925, 848-850).

El posicionamiento de Gil-Albert en el ideario de la minoría excelente, la vida noble y (finalmente) la aristocracia, nos ayuda a superar el tópico canonizado sobre un *cierto esnobismo aristocratizante* (Linares, 1977, 316-317). Gracias a Ortega y Gasset, Juan Gil-Albert se aproxima a su contemporaneidad y al Arte Nuevo como propuesta ideológica (Ortega y Gasset, 1925, 850). Es decir, Juan Gil-Albert participa del ideario de la construcción de una “cultura nacional” (Rodríguez, 2002a, 532), participa del sueño de la incorporación a la modernidad de España dominada por las *élites*⁵¹ y del trasfondo kantiano heredado por el idealismo fenomenológico (García, 2001a). Hemos desembocado, consecuentemente, en la historia:

En el ser humano la vida se duplica, porque al intervenir la conciencia la vida primaria se refleja en ella: es interpretada por ella en forma de idea, imagen, sentimiento. Y como la historia es, ante todo, historia de la mente, del alma, lo interesante será describir la proyección en la conciencia de esos predominios rítmicos. La lucha misteriosa que mantienen en las secretas oficinas del organismo la juventud y la senectud, la masculinidad y la feminidad, se refleja en la conciencia bajo la especie de preferencias y desdenes. (Ortega y Gasset, 1927a, 60)

⁵¹ “Solo que con lo que Ortega soñó, como todos los modernistas, fue con un modo de inyección de vida nueva aunque animalizada por supuesto y dirigida por las «élites»” (Rodríguez, 2002a, 534).

Ortega reafirma su idealismo creador de la historia donde el ser humano obvia las relaciones sociales que han generado la problemática del sujeto libre. Aquí radica la incorporación de Juan Gil-Albert al proyecto orteguiano, a la vez que asume su destino literario y forja la *mirada mítica*. El poeta se construye a sí mismo en la contemporaneidad y pese a la imposibilidad de ser uno de los “fragmentos” que componen lo que se ha conocido como Veintisiete⁵². Juan Gil-Albert inicia su ética estética gracias a un aristocratismo de corte orteguiano. La carga ideológica del *aristocratismo gilalbertiano* aclara la problemática generacional de Gil-Albert y las disputas en torno al Veintisiete, el *fantasma* de la Generación del 36 o el mito de “poeta- isla” (Valero Gómez, 2013a, 179-183). El “malditismo valenciano” no aleja al poeta del proyecto educacional de unas élites que persiguen una *misión histórica*⁵³.

Por otro lado, *Revista de Occidente* sirve de nexo en esta política cultural y dialéctica específica de la vanguardia en España. La política cultural y la estética se ligan irremediabilmente a través de los “fragmentos” que pretenden la construcción de una cultura nacional. Es necesario, entonces, “contener” el desarrollo de la vanguardia en España a través de la recepción europea: no romper con la juventud de la primera promoción de la vanguardia española, sino mantenerse “conciliador y vigilante” (Soria Olmedo, 1988, 162).

Este planteamiento conecta con el trasfondo histórico que desde el Noventayocho cuestiona la sincronización de España con Europa. Una problemática que se remonta a España como “categoría ideológica fundamental” (García, 2010a, 136) y evoluciona con los años hacia dos direcciones. El profesor Miguel Ángel García analiza los *planteamientos ganivetianos y unamunianos* ante los que se enfrentarán los intelectuales del 14 a través de Ortega y Azaña (136). Estos nuevos planteamientos

⁵² “Para, Ortega, decíamos, la imagen de generación suponía poner todas las cartas sobre el tablero: el proyecto de un ideal sistematizador a partir de una serie de fragmentos que no tenían finalidad aparente, que no sabían qué hacer consigo mismos. Esos grupos proyectables hacia el sistema eran evidentemente los fragmentos de individuos selectos frente a los vulgares (en primera instancia) y, en consecuencia, el dominio jerárquico de todos los grupos de individuos selectos (que acabarían por agruparse en tanto que afines) frente a la vulgaridad de las masas. Solo esta jerarquía generacional / selecta conseguiría vertebrar (más bien reconstruir) la totalidad magmática española, a través de nuevo de dos imágenes que parecen sucesivas en Ortega: el jerarquismo generacional implica referirse, al menos en una primera etapa, a la construcción de algo así como una *sociedad civil burguesa*; mientras que, a raíz de la República y los fascismos, ese mismo planteamiento generacional parece referirse más bien al poder jerárquico del Estado” (Rodríguez, 2002a, 543-544).

⁵³ “Sobre la conciencia de vanguardia prima la conciencia de pertenecer a una élite portadora de un deber de fidelidad a su época, lo cual constituye su misión histórica, tal como proyectaba Ortega en *El tema de nuestro tiempo* (1923)” (Soria Olmedo, 1988, 144).

sobre las élites suponen la continuidad de la dialéctica entre el 14 y el Noventay ocho mediante “una verdadera lucha ideológica e históricamente determinada por instalar la hegemonía burguesa en España” (153)⁵⁴. Por ello la actitud de Ortega ante los jóvenes de la primera vanguardia española obedece a la voluntad de superarla y dirigirla hacia la legitimación del dominio burgués (mediante una *minoría excelente*) y disolver el carácter europeo antiburgués inherente, en general, a estos movimientos (Jiménez Millán, 1984, 19).

La particular dialéctica de la vanguardia española se construye gracias a los planteamientos de Ortega, al formalismo y a la llamada al orden que favorece el regreso del cubismo a la tradición. Ortega hace el *aire del tiempo*⁵⁵ y reconstruye la evolución de la tradición literaria según la citada misión histórica. El pacto de cierta vanguardia con el clasicismo anticipa una llamada al orden en Francia que en diversas revistas ultraístas españolas se plasma como “transición” (Soria Olmedo, 1988, 119). Bajo este clima, la primera recepción europea en España es superada mediante el formalismo orteguiano. A partir de esta transición y llamada al orden, los jóvenes de la *Nueva Literatura* – que después forman el Veintisiete – difunden sus obras fuera de las fronteras peninsulares⁵⁶. Este proceso supone la *universalización*⁵⁷ (europeización⁵⁸ si se quiere para este caso) de la *Nueva Literatura* y del proyecto de dominación

⁵⁴ Para esta cuestión consultar Ayo (2006), Fox (1987), Hobsbawm (1992), Labanyi (1995) y Litvak (1980).

⁵⁵ En el prólogo a la primera edición (1925) del imprescindible *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guillermo de Torre aporta el concepto de “aire del tiempo”: “El aire del tiempo es una especie de modernidad difusa que integra por una parte la disconformidad radical con el pasado –sobre todo el inmediato– y, por otra parte, el anhelo de fraguar intactos módulos de expresión literaria y estética, el deseo de abrir nuevas vías al conocimiento y a la emoción [...] Es algo que inevitablemente absorbemos en la atmósfera, como un perfume ozonizador” (Torre, 2001, 79). Aquí lo empleamos como demostración de la intencionalidad de Ortega a la hora de conjugar un proyecto ideológico (re)interpretando las vanguardias europeas e imponiéndolas según la particular dialéctica española que esta recepción definida genera.

⁵⁶ “Si la generación del 98 fue patéticamente nacionalista, y la generación de 1914 seriamente nacionalista, la generación de la Vanguardia estaba superando ya a su manera el nacionalismo, para situarse culturalmente por encima de las fronteras” (Ayala, 1997, 2-5).

⁵⁷ “En lugar de las antiguas necesidades, satisfechas con productos nacionales, surgen necesidades nuevas, que reclaman para su satisfacción productos de los países más apartados y de los climas más diversos. En lugar del antiguo aislamiento de las regiones y naciones que bastaban a sí mismas, se establece un intercambio universal, una interdependencia universal de las naciones. Y esto se refiere tanto a la producción material, como a la producción intelectual. La producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todas. La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles; de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal” (Marx y Engels, 2004, 26-27).

⁵⁸ Para la traducción poética y la renovación literaria durante las primeras décadas del siglo XX puede consultarse Gallego (1996) y Friedrich (1959).

ideológica que Ortega planifica. Esta universalización de una forma literaria responde a un proyecto y a unos fines ideológicos muy definidos: la dominación burguesa de una minoría excelente que modernice España.

Por tanto, Ortega establece una estética formalista en torno al cubismo, la fenomenología y la pureza para recuperar aquella aristocracia que la “descontrolada” modernización ha menguado. Este repliegue sobre el clasicismo se entiende como la “reacción típica de toda clase dominante cuando ve su posición amenazada” (Fischer, 1975, 223). La *funcionalidad* ideológica de la estética orteguiana está dirigida a (re)conducir la recepción de las vanguardias y a modernizar España mediante el liderazgo de unas élites. Más que nunca la literatura se define como una forma ideológica (Balibar y Macherey, 1975). Ortega aprovecha las “concomitancias” elitistas de las vanguardias como minorías selectas (Soria Olmedo, 1988, 159). Este planteamiento (*desde* la explotación) desemboca en la citada naturalización de la vanguardia en Gil-Albert.

3.3. LA ORILLA COMPROMETIDA, LA VOZ COMPROMETIDA

Como ya hemos visto, “Miss Europa” es el último artículo que Juan Gil-Albert publica en *El Noticiero Regional*. Dicho texto centra la inflexión de 1929 y supone un paso más hacia la formación de la ética estética gilalbertiana:

¿Pero qué? ¿Cómo? ¿Qué han dicho? ¿Pero quién es Miss Hungría? Miss Hungría es Miss Europa. Bullicio, periodistas, fotógrafos, gentío. Pasan los automóviles rasgando la mañana. Tranvías, peatones. Ruedan las cosas vertiginosamente. Resultan graciosos Mussolini y Chamberlain y la Cuestión Romana y el señor Poincaré ¡tan solos ahora! La red telegráfica del mundo ha dado un solo nombre: ¡Miss Europa! (Gil-Albert, 1929a, 119)

El humorismo⁵⁹ y refinamiento del escritor alicantino se suma a una prosa con ritmo frenético. Gil-Albert pone en práctica un estilo que se aproxima a otros autores como Gómez de la Serna, Enrique Jardiel Poncela, Fernández-Flórez o Edgar Neville. Durante estos años, Juan Gil-Albert depura su prosa autobiográfica gracias a la actitud de cronista. La publicación de “Miss Europa” relega el tardomodernismo gilalbertiano y justifica la secuencialización que estamos llevando a cabo a través de sus artículos.

⁵⁹ Véase Martín Casamitjana (1996) y Llera (2000).

La *presencia gilalbertiana* se encuentra ante un nuevo escenario: Juan Gil-Albert prosigue su escritura en el descenso de la curva de la poesía pura⁶⁰. La clausura del gongorismo y los fastos de la celebración dejan paso al desmantelamiento de la poesía pura y del proyecto orteguiano. De esta manera, comienza un nuevo periodo liderado por la protesta social, el surrealismo, los temas humanos y la poesía de inspiración (Carnero, 1994). El año 1929 refleja el agotamiento de la poesía pura y el nacimiento de un nuevo vitalismo que pretende rehumanizar el arte. La rehumanización comprometida parte del hombre y sus preocupaciones. La quiebra de los valores del capitalismo y la ignominia de la dictadura primoriverista radicalizan las actitudes ideológicas. Esta agitación social encuentra en el surrealismo un vehículo perfecto para sintetizar la nueva literatura (González, 2004; Jiménez Millán, 2001). Pero además del *surrealismo al servicio de la revolución*, nos topamos con la efervescencia de un movimiento originado desde la protesta y hacia una depuración de la vanguardia. Nos referimos al Nuevo Romanticismo.

En cuanto al surrealismo, el segundo manifiesto del movimiento (1929) resulta decisivo para restablecer el debate artista / función política. En España, el *surrealismo al servicio de la revolución* sirve a la causa de la rehumanización, de una lucha orientada a la caída tanto de la dictadura de Primo de Rivera como de la estética pura (Valero Gómez, 2013b, 158). Por su parte, Dámaso Alonso delimita el ciclo de este nuevo arte entre los años 1929 y 1932 (1932, 323). Pero además de la implicación surrealista, los “felices” años veinte concluyen con el nacimiento de un movimiento que combate las condiciones sociales y el proyecto de Ortega. La nueva juventud echa andar y emplea las revistas – el arma fundacional de las vanguardias – para precisamente atacarlas. Merece la pena mencionar los ejemplos de *Nueva España*, *Post-Guerra*, *El estudiante*, *Bolívar*, *Nosotros* o *Revista Popular*.

En cuanto Juan Gil-Albert, la inflexión estética que se produce entre “Miss Europa” y “Nada tan difícil como ser moderno” se enmarca en esta coyuntura. A partir de los años treinta, Gil-Albert prosigue esta inversión comprometida con la publicación de los “Los tres dictadores”⁶¹ y “Las embajadas españolas”⁶² en la revista *Nueva España*. Del mismo modo, no hay que olvidar que el alicantino ya muestra estos signos de rehumanización en los libros que publica durante estos años: *Cómo pudieron ser*.

⁶⁰ Para la cuestión de la poesía pura se puede consultar Blanch (1976), González Martín (1970) y Palomo (1988).

⁶¹ *Nueva España*, 26 (1930), pág.7. El artículo aparece fechado en noviembre de 1930.

⁶² *Nueva España*, 43 (1931), pág.7.

Galerías del Museo del Prado, Gabriel Miró (El escritor y el hombre) y Crónicas para servir al estudio de un tiempo. Juan Gil-Albert pasa a “plantearse –o replantearse– cuestiones no solo de «crítica social», como desde una óptica expresionista y decadente había hecho antes, sino a dar aún un paso más” (Siles, 2007, 33). El poeta relega el tardomodernismo en favor del compromiso. Sin embargo, el alicantino no abandona las cuestiones teóricas de Ortega (Gil-Albert, 1935b; Valero Gómez, 2013a, 41-60), igual que no las olvida el Nuevo Romanticismo.

Al mismo tiempo que Juan Gil-Albert lleva a cabo su rehumanización comprometida se publican algunos títulos referentes del Nuevo Romanticismo como *La Venus mecánica* (1929). En esta novela, Díaz Fernández cuestiona las condiciones sociales de España y propone un cambio revolucionario:

Víctor se bebió de un trago el aperitivo mientras la fina sonrisa del médico neutralizaba aquella extemporánea irritación.

-Entonces, querido, no nos queda más que la utopía, el feliz país de mis locos.

-No creo en Occidente, doctor. No creo en la cultura occidental, ni en la política occidental, ni en la diplomacia occidental. No creo en otra cosa que en la violencia.

Sureda se echó a reír:

-El camarero piensa que usted está enfadado de veras.

Y luego, cambiando de tono:

-Yo tampoco creo demasiado en todo eso. Pero el camino de la revolución es diferente en cada pueblo. Aquí, todavía los librepensadores bautizan a sus hijos y anuncian en los periódicos que han tomado la primera comunión. Usted sabe bien el heroísmo que supone por esas provincias ser liberal, estar frente al cura y el terrateniente, leer un periódico avanzado; por ahora, ese es el único drama del hombre español.

-Cierto. Pero, ¿qué se puede hacer? Por uno que sienta eso, hay un centenar de indiferentes. Y, luego, esa mugre del casticismo, abajo y arriba. Mire, mire usted –agregó Víctor, señalando a una de las mesas–; esa pareja es el símbolo de la vida nacional.

-¡Ah! El general Villagomil. Y ella, ¿quién es?

-Una ex camarera: la Milagritos. Lleva un convoy de alhajas encima. Es de esas andaluzas que disimulan su estupidez con un papirotazo y un ¡Gracias! insoportables. Se trata de la mujer de mayor influencia del país.

-Una especie de Madame Dubarry analfabeta.

-Y con moño. Hasta las cocotas son aquí reaccionarias- En fin, voy a limpiarme los zapatos. ¡Limpiabotas!

-También eso es bien español, Víctor. Ya sabe usted lo que decía Trostki.

-Sí. Que España es el país de los zapatos brillantes y el corazón sombrío. Tiene razón.
(Díaz Fernández, 1929, 36-37)

El objetivo del Nuevo Romanticismo es construir un proyecto que posibilite las bases de una nueva conciencia:

Quinto día, domingo.- Víctor se puso a leer la biografía de Lenin, por Trotski. Durante todo el día siguió el paso sigiloso y seguro del revolucionario ruso a través de Francia, Alemania, de Suiza. Era como una bomba oculta en el corazón del mundo capitalista, que, al fin, habría de hacerlo saltar hecho pedazos. Lo veía preparar con paciencia benedictina la revolución, animado por la idea fija de salvar a Rusia de la tiranía, de redimir al mundo de la esclavitud económica. Aquel sí era un hombre. Aquel sí cumplía el alto mandato humano. La vida es un problema de justicia. Vale por lo que tiene de exaltación, de esfuerzo, de lucha contra la barbarie del egoísmo y del poder. La existencia de Lenin estuvo en constante función de inteligencia para comprender y reparar. Víctor también sentía en ocasiones la necesidad de consagrarse a una gran obra, de perecer heroicamente en ella. Veía sufrir a su alrededor a los débiles; veía al Moloch de la opulencia devorar mujeres y niños en medio de la impasible estupidez cósmica. (Díaz Fernández, 1929, 121-122)

Díaz Fernández establece como “punto de partida” la transformación de los frentes del arte contemporáneo para así alcanzar “una nueva concepción de vida”. El Nuevo Romanticismo surge contra el capitalismo y con el ánimo de implicarse en política. O dicho con otras palabras, el Nuevo Romanticismo colabora decisivamente en la inversión de los polos compromiso / pureza. Pero al mismo tiempo, este movimiento parte desde Ortega, en tanto en cuanto cuestiona la perversión del término vanguardia y combate la particular dialéctica española de vanguardia. Como decimos, el Nuevo Romanticismo se alinea con el proletariado y deposita en la conciencia política el único camino posible para lograr el nuevo hombre y el nuevo arte. Esta literatura “de avanzada”, ya como alternativa ideológica al vanguardismo (Jiménez Millán, 2001), propone una rehumanización que rompe con las literaturas *formales* (Díaz Fernández, 1930, 52). En definitiva, el Nuevo Romanticismo surge contra el proyecto modernizador de Ortega:

La estética “neoclasicista” se contradecía a sí misma. Pretendía hacer un arte para minorías, y tenía como instrumento casi único de creación la metáfora, que por otra parte existió siempre en literatura. (Díaz Fernández, 1930, 69)

Uno de los primeros temas que el Nuevo Romanticismo emplea es la juventud. Como puede verse, este movimiento rebate los planteamientos de Ortega desde sus propios textos: por ejemplo, a la juventud le sucederán la moda y los deportes. Un ejemplo de estas voces discordantes a principios de los años treinta es el artículo “Revolución, arte y decadencia” (1930) de José Carlos Mariátegui:

Conviene apresurar la liquidación de un equívoco que desorienta a algunos artistas jóvenes. Hace falta establecer, rectificando ciertas definiciones presurosas, que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas: la de la revolución y la decadencia. Solo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo. [...]

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. El arte se nutre siempre, consciente o no – esto es lo de menos – del absoluto de su época. (Mariátegui, 1930, 116)

Como ya hemos visto, Ortega critica el romanticismo, aunque reivindica su sentido “tradicional” de la juventud⁶³. Díaz Fernández defiende la reinterpretación del romanticismo como la “exaltación de lo humano” hacia una verdadera vanguardia que se desmarque de un “sistema social agotado”:

Un joven de hoy empezará por rechazar el vocabulario político que arrebató a nuestros abuelos. Después rechazará ideas ya prescritas, procedimientos fracasados, actitudes pasadas de moda. Sí, sí; pasadas de moda. Porque la moda es una realidad política, un valor con el que hay que contar para que el hombre contemporáneo se sienta sumergido en el contorno social.

Nuestro país se ha singularizado por el gobierno de los viejos, por el predominio del escalafón y del ascenso; por el desprecio y la sordera para toda actitud que no estuviese regida por la madurez pacata y la transigencia electorera. [...]

⁶³ Luis de Llera (1991) ha profundizado en las relaciones entre José Ortega y Gasset y la vanguardia.

Contra esos obstáculos tradicionales –los verdaderos obstáculos tradicionales – la juventud de hoy se dispone a combatir sin cobardía y sin prisa, porque ha hecho su aprendizaje en momentos inolvidables y difíciles. (Díaz Fernández, 1930, 66-67)

El Nuevo Romanticismo propone una nueva España liderada por la juventud y el proletariado. Y en esta disyuntiva, Juan Gil-Albert se encuentra en plena inversión de la pureza por el compromiso, a la vez que replantea su ética estética. El escritor alcoyano pasa del aristocratismo orteguiano entrelazado con el decadentismo tardomodernista a practicar una estética de rasgos irracionistas y temas rehumanizados. Solo así pueden entenderse la inflexión comprometida de los artículos publicados en *El Noticiero Regional*, la participación en *Nueva España* y la tensión ética estética que se observa en *Cómo pudieron ser*, *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo* y en *Gabriel Miró*.

4. REPLANTEAMIENTO DESDE UNA CONCIENCIA DE ÉPOCA

La dialéctica compromiso / pureza alcanza desde estos primeros años de la nueva década hasta *Son nombres ignorados* (1938). La tensión de esta dialéctica (que no debe confundirse con el tópico automatizado del *destino contradictorio*) se inicia con la incorporación de Juan Gil-Albert al nuevo sentimiento generacional. En primer lugar, el escritor alicantino lleva a cabo su rehumanización mediante la prosa de sus artículos, su estudio sobre Gabriel Miró y la crónica social. La rehumanización de Gil-Albert es una cuestión que va más allá de la prosa vanguardista o la preocupación por los temas humanos. El aristocratismo gilalbertiano es un pilar estético que jamás desaparece de la ética del poeta: en todo caso queda relegado y en plena contradicción con el compromiso. Este solapamiento del aristocratismo gilalbertiano representa el núcleo duro de la inflexión rehumanizadora:

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. Este 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. (Cortines, 2007, 185)

El descubrimiento de la modernidad – que plantea Jacobo Cortines – es una de las razones fundamentales por las que Gil-Albert se replantea a sí mismo según la conciencia de su época.⁶⁴ ¿Pero en qué términos se produce esta rehumanización? Precisamente, mediante una dialéctica que otorga protagonismo a uno de los dos extremos sin desvanecer, por ello, una tensión de fondo.

El primer testimonio de la dialéctica compromiso/pureza se encuentra en la tensión que se produce entre el artículo “Miss Europa” y el libro *Cómo pudieron ser*. Por una parte, Gil-Albert emplea una estética irracionalista y contemporánea frente a (según el prólogo de Francisco Pina) un “escritor temperamental” armado por su “estilo” de “fina ironía y tierna comprensión”. Nuevamente, Juan Gil-Albert escribe sobre la aristocracia francesa del siglo XVIII en *Cómo pudieron ser*. Este libro prolonga el pulso tardomodernista de sus dos primeros libros juveniles y, además, algunos relatos entroncan perfectamente con “Una sonrisa y una lágrima en el dieciocho francés” (1927) o “Nada tan difícil como ser moderno” (1928):

Me he detenido pensando, ante tres lienzos cortesanos. Había pasado la mañana entreteniéndome de cerca con esa teoría de cocinas e interiores flamencos, tan minuciosos de enseres, de bromas y francachelas, que eran como un poema en color de las debilidades de la clase media. (Gil-Albert, “Tres familias reales”, 1929b, 32)

Juan Gil-Albert mantiene la influencia orteguiana y deja muestras del diálogo de las élites frente a las minorías. El relato que más nos interesa de este paseo por las galerías del Museo del Prado es “El príncipe anónimo de Nattier”. Este texto representa la consolidación del aristocratismo gilalbertiano y demuestra que Gil-Albert siente una gran contradicción entre su naturaleza aristocrática y la urgencia comprometida de estos

⁶⁴ “Del *cocktail* de esos cuatro nombres (Wilde, Valle-Inclán, Azorín y Miró) 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” (Siles, 2007, 33).

años. El lujo y el preciosismo del XVIII francés son una conquista ética estética que se extiende a lo largo de toda la producción gilalbertiana:

A Francia se le perdona todo por su manera elegante de hacer las cosas. ¿Monarquía o República? ¿Salones o Revolución? ¿Tradicionalismo o vanguardismo? ¿Profundidad o bambolla? ¿Ópera o cabaret? ¿Trincheras o ramitos simbólicos de paz? ¡Qué importa! Francia es una actriz admirable que vibra a todas las voces de gesta de la humanidad. Si Versalles hubiera sido de cualquier otra nación, le tendríamos ya olvidado con asco. ¡Pero así! ¿Cabe en la inmoralidad mayor elegancia? No inmoralidad en el sentido pobre de la clase media, sino inmoralidad de principios, de prejuicios, de administración, de negocios, del Clero, del Estado.

[...]

¡Siglo XVIII! Parece que está hecho con tonos claros de pastel. Lo vemos con candelabros, pero de luz eléctrica. Y sus gentes exquisitamente educadas, como se aprende hoy aún en ciertos colegios de monjas. Los mundos necesitaban de ese tamiz del siglo XVIII. Yo creo que hasta entonces toda la Historia fue burda y barbarota. (Gil-Albert, 1929b, 66-67)

Como hemos visto más arriba, Gil-Albert critica a la juventud de su tiempo: “hoy día ya no hay marqueses, como tampoco hay carrozas –claro que hay marqueses y carrozas pero únicamente como objetos de museo” (1929b, 67). Juan Gil-Albert, insistimos en ello, se replantea a sí mismo gracias a una conciencia de época (Siles, 2007, 33) en la que destaca el magisterio de Ortega y Gasset:

Mas yo, francamente, confieso que me asomo con delicia a las salas patinadas de la escuela francesa. Porque el asomarse a esas salas, es la única manera en nuestros días de hacer vida de sociedad, en el sentido estúpido de la frase. 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. (Gil-Albert, 1929b, 69)

César Simón califica *Vibración de estío* o *La fascinación de lo irreal* como ejemplo de influencias literarias. Sin embargo, *Cómo pudieron ser* – opina Simón – supone para el escritor alcoyano el hallazgo de su “camino” (1983, 25). En este sentido, Simón no va desencaminado en tanto en cuanto el hallazgo de ese “camino” es aquello que Siles advierte como el intento de una “síntesis entre elitismo y comunismo que no logra resolver” (2007,33). Siles es el primero en la bibliografía gilalbertiana que pone sobre la mesa los conceptos de elitismo y comunismo enfrentados en clara

contradicción. El matiz es de suma importancia para analizar la excepcionalidad de la presencia gilalbertiana en los años treinta, así como la nueva protohistoria gilalbertiana.

Juan Gil-Albert publica dos textos en el año 1930 que suponen un paso más dentro de la dialéctica compromiso/pureza. Por un lado, el alicantino saca a la luz *Disipadas mariposas*⁶⁵, mientras que, por otro lado, aparecen dos artículos en la revista *Nueva España*: “Los tres dictadores” (1930) y “Las embajadas españolas” (1931). La participación de Juan Gil-Albert en *Nueva España* es un signo más de la naturalización de la vanguardia y de la rehumanización comprometida. Al mismo tiempo, Gil-Albert se replantea a sí mismo condicionado por sus relaciones sociales y la evolución de su pensamiento político. La reclusión provinciana de nuestro poeta se resuelve poco a poco gracias al contacto de personas bien posicionadas:

Por esos años [Gil-Albert] comienza a interesarse por la política. Sucedían cosas...es el golpe de Estado de Primo de Rivera...Toma contacto con un profesor griego de idiomas, Nicolás Percas, casado con una rusa, Ana Ivanova, que vivía frente a Capitanía. Los domingos, en casa de los Percas –que no eran comunistas– se tomaba el té y se recibía a gente. Ambiente más que liberal, completamente agnóstico. De allí data su amistad con el músico Eduardo Ranch y con el escritor murciano Francisco Pina, que le escribió el prólogo de *Cómo pudieron ser*. Allí oyó tocar el piano a Amparo Garrigues, discípula de Wanda Landowska. Desde esa casa contempló la proclamación de la República en el fronterizo de Capitanía.

Sigue cultivando la amistad del poeta Rafael Duyos y del escritor Andrés Ochando, ambos más bien monárquicos. Algo más tarde conoce al poeta Juan Lacomba.

Gil-Albert comienza a sentirse fuertemente izquierdista, sobre todo al conocer a José Bueno, Juan Miguel Romá y Juan Renau, más jóvenes que él. Había continuado leyendo a Gidé –una de sus grandes devociones; la otra sería Nietzsche- cuya profesión comunista hubo de influirle. Hay que sumar a la influencia de Gide la de Barbuse y –más tardía– la de Romain Rolland. Tanto en Barbuse como en Gide, aunque librepensadores y socialistas, es muy intensa la influencia del cristianismo. Lo mismo sucedería con Gil-Albert. (Simón, 1983, 12-13)

Volviendo a los textos, la tensión entre *Disipadas mariposas* y los dos artículos mencionados son “testimonios de esa transición ideológica del escritor en torno a la crisis de la monarquía y la caída de la dictadura primorriverista” (Aznar, 1980, 21). Frente al preciosismo relamido y modernista de *Disipadas mariposas*, Juan Gil-Albert

⁶⁵ *Disipadas mariposas*, Valencia, Tipografía La Moderna, 1930. Manejamos la edición facsímil de los cien ejemplares del original *Disipadas mariposas* que editó el Instituto de Estudios Juan Gil-Albert en 1990.

colabora en una “revista de combate” como *Nueva España*⁶⁶ y se sitúa en un “espectro ideológico de una amplia izquierda intelectual” que rechaza la dictadura. Los dos artículos que Juan Gil-Albert publica en *Nueva España* continúan la dialéctica compromiso/pureza. Veamos un fragmento de “Los tres dictadores” publicado el 11 de diciembre de 1930:

¡Olé! ¡Olé! Los extranjeros de calidad venían arrebatados. ¡Dictadura en España! ¡La Inquisición! ¡Qué interesante! El ministro del Interior degüella, por su propia mano, a los liberales, en la avenida iluminada de la Exposición de Barcelona, mientras Fleta canta el *Adaggio a la vita* ¡Olé! ¡Olé! ¡Muy español! ¿De dónde llegan esas leyendas odiosas? El dictador, tan buenazo como es, con su panza de generosidades y su blanda sonrisa de compadre está realmente disgustado. (Gil-Albert, 1930a, 76)

“Con ese aire juvenil de vanguardia” (Aznar, 1980, 21), Gil-Albert emplea el “ingenio, sensibilidad y entusiasmo creador” característico de otros libros como *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo y Cómo pudieron ser*. El alicantino arremete contra la dictadura primorriverista y el fascismo mussoliniano a la vez que ensalza el proyecto soviético. El tono narrativo de este artículo coincide con los últimos textos publicados en *El Noticiero Regional*.

Por otra parte, “Las embajadas españolas” denota nuevamente la huella de Ortega: el alicantino reitera el discurso aristocrático / elitista de sus primeros años formativos. Como señala Simón, Gil-Albert recibe la *Revista de Occidente* y persiste en la lectura de Ortega pese al ambiente de acerado compromiso (1983, 13). Recién inaugurada la República, el poeta combina la europeización española del discurso orteguiano con la socialización comprometida de su conciencia de época:

Pues luego de los Ministerios vendrá el pasmo de las Embajadas. Suenan nombres de gente que sabe leer y escribir para ocupar las Embajadas españolas: Marañón, a París; Ortega y Gasset, a Berlín; Unamuno, a Portugal; Pérez de Ayala, a Londres; Araquistain, a Berna; Álvarez del Vayo, a Oslo; Madariaga, a Estados Unidos; Azorín, a Buenos Aires.

⁶⁶ “Una vez liquidada la dictadura de Primo de Rivera y tras la crisis de las vanguardias «deshumanizadas», *Nueva España* quiso ser el órgano de expresión de la literatura «de avanzada» en España, órgano de expresión de una inteligencia de avanzada que cubría el espectro ideológico de una amplia izquierda intelectual, fraguada en la oposición a la dictadura primorriverista y que tan relevante función tuvo en la caída de la monarquía borbónica” (Aznar, 2010, 156).

¡Verdaderamente prodigioso! Es casi un cuento de hadas. Pero hay que pensar un poco en el trastorno psicológico que esto supone para los sillones, las cornucopias, los tapices y los tubos de calefacción central de las Embajadas. ¿Qué caras de alucinados pondrán todos esos armatostes divinos, cuando oigan hablar a estos hombres? (Gil-Albert, 1931, 25)

El escritor alcoyano no abandona en sus textos los conceptos orteguianos:

Ahora en el extranjero habrán de formarse una idea muy distinta de los españoles. Muchos alemanes, y suecos, y hasta irlandeses, se extrañarían alguna vez: ¡Qué país tan raro es España! Allí no hay más que mendigos, o duques. Éramos aún para ellos, la España de los Austria. Pues bien; ahí va una lúcida representación de la España desconocida, de la España europea. Ni mendigos, ni duques, ni gitanos, ni obispos, ni toreros, ni generales. Hombres de estudio y hombres de trabajo. También aquí los tenemos, y de primera calidad. Y los que nos quedamos en España, es con la esperanza de que algún día, si vamos por aquellos países, nuestra Embajada nos abrirá las puertas aunque no vayamos acompañados de señora con diadema, y nos resulte interesante *Mi vida*, de León Trotsky. Y al carpintero, y al albañil, y al herrero, habrá que acostumbrarles también a que no le tengan miedo a la Embajada española. En fin; basta ya de sucursales de oro, donde una familia mojigata divierte a la buena sociedad haciendo juegucitos de mico. En cambio, les pedimos a los países amigos con todo respeto, que nos envíen, como nosotros haremos de hoy en adelante, hombres de estudio y hombres de trabajo. ¡Estamos ya cansados de momias! (Gil-Albert, 1931, 27)

Gil-Albert propugna la necesidad de una élite que lidere el proyecto modernizador republicano y que ponga en práctica la *vida noble*:

En la misma revista *Nueva España* aparecía el artículo “Las embajadas españolas”, que reflejaba perfectamente el talante elitista y el aristocracismo de la inteligencia con que el escritor Juan Gil-Albert saludaba el acceso al poder de la inteligencia liberal-burguesa española ese 14 de abril de 1931. La “impertinencia wildeana” del artista adolescente adquiriría ahora una impregnación claramente antimonárquica al identificarse con esa intelligentsia liberalburguesa española que pretendía conducir, entre una progresiva radicalización de la lucha de clases, la “república de trabajadores de todas clases”. (Aznar, 1980, 24)

Juan Gil-Albert prolonga el “talante elitista y aristocracismo” y su “impregnación claramente antimonárquica” en sus dos siguientes libros: *Crónicas para servir al estudio de un tiempo* (1931) y *Gabriel Miró*. Con respecto al primero, y

aunque se publica un año más tarde, está fechado por el autor en 1931. Además, resulta obvio (debido a las ideas superpuestas) que es un libro de ese tiempo; es más, podría pensarse que es producto de una recopilación de artículos anteriores y otros más recientes. La estructura del libro en dos epígrafes manifiesta claramente la dialéctica compromiso / pureza que venimos exponiendo. En cuanto al ensayo sobre Miró, Gil-Albert publica dos versiones: la primera edición data de 1931 con motivo del fallecimiento del propio Miró, mientras que la segunda edición ve la luz en el año 1980 ante la conmemoración del centenario⁶⁷.

En *Crónicas para servir al estudio de un tiempo*, Gil-Albert desarrolla sus inquietudes de cronista de forma más evidente. Los dos epígrafes del libro están precedidos por un prólogo – “Narciso. Actitud del cronista” – de gran importancia para la evolución de la ética estética gilalbertiana:

He ahí el primer individualista de la Historia. ¡Cuántas cosas pasaron mientras Narciso se contemplaba en las aguas! Pero Narciso no las vio, sencillamente porque estaba abstraído en sí mismo, en aquello que era él mismo, solo suyo. (Gil-Albert, 1932, 82)

Estas palabras previas condicionan la lectura del libro, de tal modo que las dos partes (“Crónicas de mujeres de anteayer” y “Crónicas”) se resuelven según la adquisición de esta conciencia de época: Gil-Albert alcanza su etapa comprometida y socialista e invierte la pureza en el compromiso. Así, “Crónicas de mujeres de anteayer” integra el discurso tardomodernista/deshumanizado de sus publicaciones más juveniles. Este primer apartado trata un abanico de mujeres históricas de la alta burguesía. Gil-Albert se muestra – como Narciso – “abstraído en sí mismo, en aquello que era él mismo” y afronta la crónica de sociedad histórica desde un ámbito aristocrático. El escritor ensalza los valores elitistas que representan ese grupo de “mujeres europeas de

⁶⁷ La primera edición de *Gabriel Miró, el escritor y el hombre* fue publicada en Cuadernos de Cultura, Valencia. Mientras que la segunda edición con ocasión del centenario del autor en 1980 vio la luz con el título *Gabriel Miró: Remembranza* en Madrid por Ediciones de la Torre. Manejamos la edición perteneciente a la *Obra completa en prosa* (pp.191-268), publicada en Valencia (1982) por la Institución Alfonso el Magnánimo- Diputación provincial de Valencia. Es interesante, como reflejamos en las páginas siguientes, el prólogo que realiza Gil-Albert en 1980 por la intencionalidad que se observa a la hora de (re)ordenar su obra y canonizar las etapas estéticas que le son más relevantes. Téngase en cuenta que hemos precisado en esta fecha la reconstrucción de Juan Gil-Albert a través de un destino contradictorio (re)construido gracias a la excepcionalidad y el deshoje.

anteayer” y demuestra la vigencia del discurso de Ortega en su estética. Y no solo la vigencia, sino la tensión generada con respecto al compromiso.

Sin embargo, el aristocratismo gilalbertiano del primer apartado entra en clara contradicción con el carácter antimonárquico y con la defensa del proletariado del segundo apartado. Gil-Albert delimita claramente la inversión de la pureza por el compromiso en el paso del primer al segundo epígrafe. Esta segunda parte titulada “Crónicas” se compone de tres artículos: “La bicicleta”, “La última mascarada de los Austria” y “De la Kchessinskaia a la Kollontay”. A lo largo de estos tres textos, Gil-Albert se posiciona junto a la Unión Soviética y a las clases desfavorecidas. Nos encontramos ante un Juan Gil-Albert pro-soviético (Cortines, 2007, 188) que no duda en ensalzar a Lenin (“La bicicleta”), en ridiculizar la monarquía española tras la caída de Alfonso XIII (“La última mascarada de los Austria”) o en sumarse a la labor revolucionaria de la Unión Soviética frente a un sistema social injusto y empobrecedor para el ser humano (“De la Kchessinskaia a la Kollontay”)⁶⁸.

Por otro lado, *Gabriel Miró, el escritor y el hombre* (1931) es una continuación de la rehumanización social de “Crónicas” (*Crónicas para servir al estudio de un tiempo*). La versión de 1980 incluye un prólogo realizado con ocasión del centenario y que aporta un testimonio más en la reordenación gilalbertiana en torno a la excepcionalidad y la voz comprometida. En este prólogo de 1980, Gil-Albert elimina todo signo de la “labor socializadora” y del compromiso con el que trata la figura de Miró en la primera edición. El libro sobre Miró culmina el primer momento de la dialéctica compromiso/pureza y deja paso a un parón creativo. Gil-Albert confirma “la relevación” del mundo gracias a este “alicantino nato” que es Gabriel Miró. El epígrafe octavo (“Dónde debe buscarse el sentido social de la obra de Miró”) y noveno (“La significación estética de Miró, y España”) son los más importantes en nuestro estudio de la visión gilalbertiana de Miró.

Gil-Albert canoniza la influencia de Miró en el recurrente apartado de *Crónica General*⁶⁹ titulado “Mis maestros”. Sin embargo, nos interesa la visión que refleja Gil-Albert en el ensayo de 1931 porque aporta cuestiones sobre Miró que acompañan el

⁶⁸ Las simpatías de Juan Gil-Albert por la Unión Soviética se intensifican durante la guerra. Véase Gil-Albert (1936a, 1936b). También remitimos al siguiente ensayo escrito por el propio Gil-Albert en el año 1969, “Maiakovski o «el corazón salta hacia la bala»” (Gil-Albert, 1974d, pp. 47-84).

⁶⁹ Juan Gil-Albert, *Crónica General*, Barcelona, Barral, 1974; manejamos la edición de 1995, Valencia, Pre-Textos/Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

frente estético levantado en torno a la excepcionalidad y la voz comprometida. La visión del mundo que rescata Gil-Albert es la vivencia del paisaje. Y en el paisaje del maestro, Gil-Albert deposita la búsqueda del sentido social y su significación estética⁷⁰. Por tanto, el magisterio de Miró no se limita a la incorporación del paisaje; sino que – gracias a Miró – el poeta alcoyano resuelve definitivamente la contradicción que desde 1929 enfrenta el elitismo con el comunismo.

Más allá de un posible “re-nacimiento” (Manso, 2005), Gil-Albert aprende del paisaje mironiano un “retorno a la Naturaleza [que] no es simple delectación sensorial, sino labor socializadora que se opone al pujante Capitalismo” (Cortines, 2007, 186):

En el mundo había ya alguien digno de acercarnos a la tierra, de revelárnosla a nosotros, a los de nuestro siglo en toda su frescor primitiva. Y por una senda llena de sol – la senda que lleva a los campos y no a los Ministerios ni a los escaños del Parlamento-. Gabriel Miró iba realizando su labor socializadora. Nos llevaba a la tierra. De allí ya podíamos salir por el Mundo, socialistas de verdad, atentos más al panorama vegetal que a los escaparates de las joyas. Verdadero triunfo sobre el pujante capitalismo. Una rama de acacia superando en valor a una diadema de esmeraldas. La exaltación de lo que todos podemos gozar. No es en el proletario –español –, sino en el espíritu selecto, donde alienta siempre una concepción comunista de la vida. (Gil-Albert, 1980b, 234)

En *Gabriel Miró, el escritor y el hombre*, Juan Gil-Albert completa su inversión de la pureza en el compromiso. Las circunstancias de la República y el contacto con intelectuales de izquierda más jóvenes que él (Simón, 1983, 13) han hecho desembocar a Gil-Albert en el “magisterio socialista” de Miró. O en la labor socializadora que Gil-Albert quiere ver en Miró. Pero lo cierto es que ese “revelarse el mundo” – con el que Gil-Albert define el paisaje mironiano en el prólogo de 1980 – supone solapar la conciencia de época resuelta en el compromiso socialista:

Lo alicantino, lo mediterráneo, lo griego, lo latino, foco primordial y fragata de una cultura, de un estar en el mundo, que me acunaba a la vez que me ennoblecía y que, corriendo el tiempo, me configuró tan estricta como ecuménicamente, porque no cabe olvidar esos toques agudos de semitismo, lo fenicio, lo israelí, lo moro, que han hecho de nosotros el foco más sensible, y complejo, ¿el más conflictivo?, de la mediterraneidad. (Gil-Albert, 1980b, 200)

⁷⁰ Para el estudio de Alicante en los textos literarios se puede consultar Cerdán Pomares (1990).

Cuando Gil-Albert escribe estas palabras su obra está siendo recuperada para el siglo XX: por ejemplo, tres años antes se realiza el homenaje de *Calle del aire* (AA. VV., 1977) y se publica el excelso trabajo de Francisco Brines “La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert”⁷¹. La canonización del Juan Gil-Albert de *Las ilusiones*, del Juan Gil-Albert “descomprometido” (Revert, 1983), se enmarca en estos rasgos de clasicismo y *Mediterraneidad*. Gil-Albert defiende en la obra de Miró “la puesta en marcha de una manera de ser vieja como el mundo y reciente como mi persona” (Gil-Albert, 1980b, 200).

Gil-Albert aprovecha la edición de 1980 para instaurar las bases de su recuperación: la *Mediterraneidad*, el clasicismo, el grecismo y la actitud filosófica. Pero, ¿dónde han quedado la “labor socializadora” y el enfrentamiento entre el proyecto soviético y el capitalismo norteamericano que el alicantino reivindica en 1931? Juan Gil-Albert da un paso más en la excepcionalización de su voz comprometida. Por esta razón, el autor excluye los enfrentamientos campo / ciudad y Estados Unidos / Unión Soviética en la segunda edición.

Por otro lado, la tensión entre el compromiso y la pureza sigue presente en la publicación de 1931. Esta “síntesis entre elitismo y comunismo que no logra resolver” se manifiesta a través de la caracterización de Miró. No obstante, Gil-Albert reivindica la figura del maestro alicantino como ideal del escritor puro destinado a una minoría. En resumidas cuentas: Gil-Albert se replantea en una conciencia de época, realiza una adaptación personal de la figura de Miró e intenta aunar su aristocratismo orteguiano con el compromiso coyuntural. Realmente, Gil-Albert se da cuenta del agotamiento del discurso orteguiano: “el arte nacido exclusivamente con miras a una aristocracia, está desprovisto de sentido en la actualidad” (Gil-Albert, 1980b, 262). Y pese a ello, el alcoyano realiza una extraña síntesis donde la “concepción comunista de la vida” alienta siempre “en el espíritu selecto” (234):

⁷¹ El trabajo de Francisco Brines supone la instauración de la automatización del concepto de *Mediterraneidad*, así como su prolongación hacia el clasicismo y otros conceptos que entroncan con la (re)construcción de una poética. Sin embargo, si acudimos a la excelente bibliografía que María Paz Moreno incluye en su edición de la *Poesía completa* de Juan Gil-Albert (2004) y el trabajo de César Simón “Bibliografía comentada sobre Juan Gil-Albert” (1977) encontramos algunos precedentes en torno a la *Mediterraneidad* como Haro Ibars (1975) o Azuar (1974).

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. Ciertamente 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 mundo se ha ensanchado en proporciones magníficas, y las pequeñas reuniones de cofrades son el rescoldo de una civilización que se acaba. Todo esto es palpable y auténtico. Las masas se han colocado en primer plano y nos traen el eco fresco de una vida nueva. Pero, ¿y el problema del artista puro? ¿Es él acaso el que pretende hacer de su obra una cosa de selección para pocos? Una cosa de selección, sí; para pocos, no. (Gil-Albert, 1980b, 262)

En estos momentos, Gil-Albert se sitúa junto a las masas. El poeta afronta dos cuestiones fundamentales: la redefinición del artista puro y el rechazo del arte destinado a las minorías. Pese al compromiso y al sentir socialista, Gil-Albert defiende la “sensibilidad” (es decir, la intimidad creativa) como un principio ineludible para cualquier artista:

Pero es la sensibilidad. Es el punto excelso de la personalidad del artista. Se hizo una cultura de casta, y la sensibilidad del artista estuvo por encima de las castas privilegiadas; se ha hecho una cultura burguesa, y la sensibilidad del artista sigue estando por encima de esa cultura liberal; se hará una cultura proletaria, y la sensibilidad del artista será el escollo más agudo que encontrará en su camino la organización justiciera de las masas. (Gil-Albert, 1980b, 263)

El alicantino ha retrocedido en el elitismo orteguiano de unos años atrás. Pero a su vez, Gil-Albert define la sensibilidad creadora como la esencia del artista puro:

¡Pero el artista puro! Habrá de contentarse con ser una cosa de selección para minorías, y eso a través de todos los regímenes, porque su problema no es un problema concreto de cultura, de conocimiento, ni remotamente de protección. El espíritu fascinante de una obra de arte no puede imponerse desde una cátedra ni desde un Ministerio de la Gobernación. [...]

Es deplorable que así sea. Pero el artista no encontrará eco más que en un grupo de selección. ¿Pero esa selección ha de ser tan restringida? En España, sí. [...]

¿Pero ese pequeño grupo de sus lectores, dónde está? Y entonces resaltan los valores de intención universal de toda obra de arte puro. [...]

O sea que en este momento muy pocas manos sostienen un libro de Miró; pero esas manos pertenecen a todas las clases sociales. (Gil-Albert, 1980b, 264)

El texto responde a las críticas que Miró recibe durante su recorrido literario (Cortines, 2007, 186)⁷². La influencia de Ortega sigue patente, aunque el alcoyano no rechaza el interés por los problemas sociales y políticos (Siles, 2007, 34-35). Juan Gil-Albert ve en Miró la “ausencia total de señoritismo, ese señoritismo deplorable, consustancial con la clase media” (Gil-Albert, 1980b, 260). En estos momentos, el poeta alicantino se encuentra más cerca del Nuevo Romanticismo que de Ortega y el Veintisiete⁷³. Este humanismo gilbertiano adelanta la ética estética de *Hora de España* y “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” (Siles, 2007, 33).

Juan Gil-Albert ha completado la inversión de la pureza en el compromiso gracias a su replanteamiento en una conciencia de época. Este primer momento de tensión compromiso/pureza ha culminado en un nuevo vitalismo poético para la *presencia gilbertiana*. Ahora, la mirada mítica conjuga la “labor socializadora” y una conciencia de época. A partir de aquí, el frente estético justifica aquello que aquí hemos denominado *presencia deshojada*: la forja de un “verdadero” Gil-Albert escindiéndose en voz “comprometida” (Gil-Albert, 1980a) y voz “descomprometida” (Revert, 1983).

5. REHUMANIZACIÓN COMPROMETIDA, REHUMANIZACIÓN INTIMISTA

5.1. EL SILENCIO DE LA INVERSIÓN [1931 / 1934]

A partir del decisivo periodo que va de 1929 a 1931, las circunstancias que conducen a Juan Gil-Albert a (re)plantearse a través de una conciencia de época se han tornado otras. La proclamación de la República deja atrás *el surrealismo al servicio de la revolución* – en paralelo con el Nuevo Romanticismo – y abre paso a los debates

⁷² Posteriormente, el propio Gil-Albert, alude en *Crónica general* a una de las críticas que había recibido Gabriel Miró. Se trata, ni más ni menos, de unas palabras escritas por su respetado Ortega y Gasset. Ni cuando se encuentran en posiciones disímiles, Gil-Albert es capaz de desprenderse de cierto aire admirativo hacia Ortega: “Pero la huella quizá, más amarga, como artista, la había ocasionado Ortega y Gasset con uno de sus folletos de *El Sol*, en el que, con sus razones perfectamente trabadas, negaba a Miró, respetándole su originalidad estilística – a Miró, venía a decir Ortega, hay que leerlo, para protegerse del resol, haciéndose con la mano visera sobre los ojos–, el título de novelista. Es una apreciación nada desdeñable sobre la que no puedo extenderme y de la que he expresado mi parecer al hablar, al principio, de lo que considero la verdadera raíz del genio mironiano” (Gil-Albert, 1974b, 25-26).

⁷³ Para la influencia de Miró en el Veintisiete véase Molina (1979).

Europeos en torno al artista y su compromiso. Juan Gil-Albert ha completado la inversión pureza/compromiso y – según el silencio bibliográfico que existe entre 1931 y 1934 – lleva a cabo un parón. Estos tres años han quedado instaurados en la crítica como un vacío bibliográfico. Sin embargo, Gil-Albert aprovecha esta coyuntura para realizar un segundo replanteamiento de su literatura comprometida.

Por una parte, Gil-Albert ha definido una línea rehumanizadora gracias a la conciencia de época y a la “labor socializadora” aprendida en Miró. Mientras que, por otro lado, Juan Gil-Albert no ha renunciado a la esencialidad del artista puro y la intimidad creadora de textos como *Disipadas mariposas* o la primera parte de *Crónicas para servir al estudio de un tiempo*. Desde estas posturas de 1931, Juan Gil-Albert inicia el segundo momento de la dialéctica compromiso / pureza. El alicantino lucha por despejar las dudas que invaden su ética estética y – sin renunciar a ninguno de los dos polos señalados – inicia una doble rehumanización: una intimista y otra comprometida.

El parón abierto entre 1932/1934 está condicionado tanto por las premisas estéticas europeas como por las circunstancias personales que atraviesa el propio poeta. Dos hechos significativos ocurren en el contexto artístico europeo y español durante esta coyuntura gilalbertiana (1932-1934). El debate entre arte y estado revolucionario se desarrolla en la Unión Soviética. Y al mismo tiempo, las posiciones del escritor español parecen estar en crisis. En el caso de Europa, la disolución de la Asociación de Escritores Proletarios (RAPP) en 1932 establece el realismo socialista gracias a la fundación de la Unión de Escritores Soviéticos. Este intervencionismo del partido queda formalizado con el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934, el año del XVII Congreso del Partido Comunista. A partir de aquí, los surrealistas y los escritores soviéticos partidarios del realismo socialista inician un enfrentamiento que se extiende en Europa durante toda la década⁷⁴. Los debates europeos sobre el compromiso llegan a España en los años sucesivos, como así demuestra la participación de los intelectuales españoles en los dos Congresos de Escritores Antifascistas. Solo en este panorama, la rehumanización comprometida de Juan Gil-Albert y la estética de *Candente horror* cobran sentido.

⁷⁴ En torno al arte y la política, es reseñable la mención del caso alemán. Con los años treinta se produce en Alemania un fenómeno de emigración debido al ascenso del nacional-socialismo. Justo cuando en la Unión Soviética se impone el realismo socialista, nombres ilustres de la emigración alemana (Lukács, Bloch, Seghers o Brecht) tratan temas como el realismo artístico, carácter popular y la significación del arte con el expresionismo en el centro de la polémica. Véase Posada (1998).

Como ya hemos señalado, Juan Gil-Albert replantea sus posturas rehumanizadoras entre los años 1932 y 1934 debido a la crisis⁷⁵ social/económica, al agotamiento de sus relaciones artísticas y a su prolongado aislamiento. Esta resituación estética y política del poeta alcoyano ocurre tal y como César Arconada propone en su decisivo artículo “Quince años de literatura española” (1933). La rehumanización gilalbertiana (1929-1934) está condicionada por los nuevos contactos que el poeta adquiere de Alcoy a Valencia⁷⁶, y de esta a la esporádica Madrid. Sin lugar a dudas, la posición social de Juan Gil-Albert y su familia influyen a la hora de extender los lazos más allá del pueblo natal. A partir de 1934, Gil-Albert conoce en Madrid a los intelectuales de su misma edad. Este hecho es decisivo para que el poeta complete la *naturalización* de la vanguardia y rehumanice sus dudas estéticas en dos vertientes: la comprometida en *Candente horror* (1936) y la intimista en *Misteriosa presencia* (1936).

A su vez, el parón (1932-1934) contribuye al empeoramiento de la situación familiar. Las relaciones del escritor con su madre y especialmente con su padre quedan dañadas por el manifiesto compromiso del hijo:

La actitud política de Gil-Albert –que, dicho sea de paso, no perteneció a partido alguno, negándose a retirar el carnet que se le había preparado en el comunista–, no afectó seriamente a su madre, cuya familia había sido republicana; pero sí a su padre, el cual, aunque de Canalejas –izquierda monárquica–, con motivo del asesinato de este y el de Dato, se hizo derechista. Las relaciones paternofiliales se agrían, por tanto, como consecuencia de los derroteros literarios y políticos de Gil-Albert. Se trata del problema típico: hombre de negocios conservador y burgués, hijo artista y, para colmo, revolucionario. (Simón, 1983, 13-14)

Como nos advierte Simón, el padre del poeta no ve con buenos ojos la radicalización de su hijo. Este suceso confirma una vez más la extraña relación que Gil-Albert mantiene con su padre. A lo largo de su obra, el alcoyano nombra en contadas

⁷⁵ “Para expresar el fenómeno actual, la literatura, la cultura o la inteligencia, si se quiere con más amplitud, no tiene una palabra distinta a la de economía. Se dice: Crisis, y es la cruda, la sintética realidad presente. En Norteamérica, en Francia, en Alemania, en los países donde anteriormente las manifestaciones de la literatura eran más prósperas, hoy existe una crisis aguda. Las editoriales quiebran; se leen pocos libros; se publican menos; el público acude en busca de temas prácticos, olvidando los libros de imaginación; los autores están desorientados. Se polemiza mucho; se discute. Todas las revistas están invadidas por la actualidad y la política. En fin, es la crisis” (Arconada, 1933, 257).

⁷⁶ Para la poesía valenciana del siglo XX véase Agramunt (2006), Lacomba (1952), Ballester (2003), Bellveser (1975), Blasco (1979) y García Grau (1994).

ocasiones la influencia paterna. Un buen ejemplo es la contrariedad que muestra el cabeza de familia cuando Gil-Albert decide dejarlo todo para dedicarse a la escritura:

Decide abandonar sus estudios y dedicarse a escribir, lo que disgusta profundamente a sus padres. Los primeros poetas que había conocido eran Luis Guarner y Fernando Dicenta. Durante una temporada en Madrid conoce a César González Ruano, que le fue presentado por el dibujante Manuel Redondo, quien más tarde le realizaría las ilustraciones de *La fascinación de lo irreal*. (Simón, 1983, 12)

Por otra parte, hemos visto cómo la participación de Juan Gil-Albert en el panorama cultural nacional crece de la mano de la República. El escritor alicantino tiene una gran actividad política y cultural durante los primeros años tras la caída de la dictadura de Primo de Rivera:

La actividad de Juan Gil-Albert en los años de la República es intensa y conflictiva. Conflictiva, sobre todo, en el seno de la familia, que no puede que por menos asistir, preocupadamente, a una situación en donde la crisis de las ideas se radicaliza por momentos. Todo lo cual tiene mucho que ver con la evolución habida entre los intelectuales españoles a partir, sobre todo, de la huelga de Asturias. (Peña, 1982, 39)

El año 1934 supone el final del parón gilalbertiano. Con la llegada de las Misiones pedagógicas a Valencia, Gil-Albert toma contacto con las instituciones culturales republicanas y con los intelectuales que las impulsaban⁷⁷. Durante estos años, se gesta poco a poco el grupo que acompañaría a Gil-Albert durante la guerra. La relación de Gil-Albert con este importante núcleo de *Hora de España* como con otros intelectuales – principalmente – del Veintisiete tiene un papel fundamental en el desarrollo de las tensiones compromiso/pureza y en la doble rehumanización.⁷⁸ Como

⁷⁷ “Algo después de proclamarse la República, aparecieron por Valencia (1934) las gentes de las *Misiones Pedagógicas*. Entonces traba amistad G-A con Sánchez Barbudo, Ramón Gaya y Enrique Azcoaga. Por otro conducto había conocido a Benjamín Jarnés y a Cipriano Rivas Cherif –que dirigía la compañía de Margarita Xirgu –, así como a F.G. Lorca, que recaló por Valencia con su *Barraca*” (Simón, 1983,14).

⁷⁸ La llegada de Gil-Albert a Madrid en 1936 por el embarazo de su hermana significará darse a conocer definitivamente. Sin embargo, ante los primeros contactos de 1934 y las visitas de Gaya y Sánchez Barbudo a su casa, se estaba gestando el grupo de *Hora de España*. Será aquí donde Gil-Albert conserve su especificidad durante la guerra y desarrolle una ética estética conforme a unos rasgos comunes. Se puede decir, aludiendo al vitalismo vanguardista que refiere Jiménez Millán como fusión de política y arte a través de la militancia organizada, que

veremos en las siguientes páginas, el conjunto de prosas *A los sombreros de mi madre y otras elegías* escenifica perfectamente esta dialéctica entre el compromiso y la pureza, así como su posterior resolución en el revolucionario *Candente horror* y en el intimista *Misteriosa presencia*.

5.2. HACIA UNA DOBLE REHUMANIZACIÓN

La primera publicación de Juan Gil-Albert tras el silencio de la inversión (1932-1934) es el poema en prosa “Elegía a los sombreros de mi madre”⁷⁹ que ve la luz en la revista *Isla* en el año 1934. Este texto es fundamental en la dialéctica compromiso / pureza porque confirma la tensión y la doble rehumanización que vive el poeta por esos años. La cuestión se resolvería rápidamente y tendría menos complejidad, si no fuera porque la versión publicada en *Isla* (en un ambiente de homenaje dedicado al Romanticismo) difiere con la que finalmente verá la luz en 1939 en la revista *Taller*. Siguiendo nuestra nueva *protohistoria gilalbertiana*, Juan Gil-Albert escribe *A los sombreros de mi madre y otras elegías* como continuación de la inversión que hemos señalado (Valero Gómez, 2013b). En ese preciso momento, el surrealismo vive su punto álgido en España y deja una serie de obras importantes (preferentemente) en la producción del Veintisiete. Por tanto, Gil-Albert realiza las siete prosas de *A los sombreros de mi madre y otras elegías* bajo un clima comprometido entre el Nuevo Romanticismo y el surrealismo. Sin embargo, estos textos representan por sí mismos la contradicción que venimos señalando para los primeros años poéticos del poeta alicantino. Por ejemplo, entre el primer y último texto existen sobradas diferencias:

Como espectros abandonados en los desvanes de la sangre y son una cosa viviente y triste que lanza sus gemidos en la noche, y asómase a las escalerillas mendigando unos restos de vals como el recuerdo de un perro muy amado, y unos bombones que se olvidan y crían un verdín de río, así insinuánse unas leves ondas agrias por los intersticios de mi puerta falsa, como vínculos de seda deshilachada que exigen al pasado un impuesto quejumbroso de sombras que agitan sus cabezas diluidas, sus brazos dislocados, su cóncavo vientre donde fermentan de

encontró en *Hora de España* un núcleo de bases estéticas e ideológicas afines. Ver, para esta cuestión, Antonio Sánchez Barbudo (1977), César Simón (1983) y la antología de *Hora de España* realizada por Francisco Caudet (1975).

⁷⁹ “Elegía a los sombreros de mi madre”, *Isla. Revista de Arte y Letras*, 6 (1934), pp. 10-11.

gusanillos las rosas de una tarde de fiesta. (Gil-Albert, “Elegía a los sombreros de mi madre”, 1939a, 131)

El escritor abre el conjunto con el irracionalismo próximo a la escritura automática que acabamos de ver en “Elegía a los sombreros de mi madre”. Mientras que el lirismo narrativo de “Elegía a una tarde purísima” cierra este ciclo:

He aquí la calma hecha un momento inquebrantable. Puede uno moverse por ella, como el dedo en la arena, como el ala en el aire, así es de inmensa. Bajar al jardín es oír el concierto de las gruesas arterias curvadas en cayados, de las potentes venas que rumorean como entre guijos, el aria inaprensible de nuestro nombre único. Un ademán tan solo, ¡y qué algarabía de pájaros! La seda es patricia en mi cuerpo y tiembla sutilísima sobre mi pecho como el alma de un ánade blanco, cada vez que mi vida obedece a ese pulso del motor encendido. (Gil-Albert, “Elegía a una tarde purísima (Homenaje a Lucrecio)”, 1939a, 140)

La sucesión estética que desarrolla Gil-Albert es evidente: existe una progresión entre el irracionalismo sin puntuación donde gobierna la enumeración caótica y una contención de imágenes casi desbordadas.

Teniendo en cuenta la evolución de estas siete prosas, las dos versiones de “Elegía a los sombreros de mi madre” – puede afirmarse que – pertenecen a dos situaciones estéticas y temporales distintas. La versión publicada en la revista *Isla* – de corte preciosista y de acusado tardomodernismo – es de elaboración posterior al texto que bajo el mismo nombre encabeza la serie en la revista *Taller*. Es decir, la “Elegía a los sombreros de mi madre” de *Isla* es una reelaboración del texto que posteriormente inicia este conjunto. Estas dos versiones de “Elegía a los sombreros de mi madre” – uno tardomodernista y otro irracionalista – ejemplifican perfectamente la situación contradictoria en la que se encuentra el poeta. Como ya hemos visto, Juan Gil-Albert se rehumaniza en los temas y en las expresión desde finales de los años veinte. Sin embargo, la pureza y la intimidad lírica del poeta se mantienen en tensión con el compromiso gracias a los contactos con el Veintisiete y el Centenario del Romanticismo. Esta tensión, evidente y clara en nuestra dialéctica, desarbola el destino contradictorio reconstruido que Gil-Albert ha orquestado mediante la simultaneidad de *Candente horror* y *Misteriosa presencia*.

Al mismo tiempo que Gil-Albert sale del silencio de su inversión, España vive en octubre de 1934 unos acontecimientos claves para entender el estallido del conflicto

civil. La decepción electoral de noviembre de 1933 y la consolidación europea de la derecha (Hitler en Alemania, Dollfuss en Austria, etc...) aumenta la amenaza para una izquierda que veía en la CEDA un representante español del fascismo. Con este clima de enfrentamiento entre la CEDA y el gobierno republicano, tienen lugar los acontecimientos que provocan la revolución de Asturias. Como consecuencia, las posturas de los intelectuales se radicalizan y se fragua un escenario donde el compromiso adquiere mayor solidez.

En Europa, el cariz de los debates sobre el compromiso artístico se intensifica. Como ya hemos dicho, la alternativa del realismo socialista representada por la Unión de Escritores Soviéticos en 1932 cobra total validez con el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934. El 17 de agosto de este mismo año, Andrei Zhdánov realiza un decisivo discurso donde expone los preceptos del realismo socialista:

Esto quiere decir, en primer término, conocer la vida a fin de poder representarla verídicamente en las obras de arte; representarla no de manera escolástica, muerta, no simplemente como *realidad objetiva* sino representar la realidad en su desarrollo revolucionario. (Zhdánov, 1975, 238-239)

A pesar de la intervención del Partido Comunista y de los deseos Stalin⁸⁰, existen voces discordantes como la de Karl Radek. O el propio André Malraux que advierte sobre las limitaciones del realismo socialista y abre una problemática que será tratada, posteriormente, en el Primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura celebrado en París (junio de 1935).

Precisamente este año, 1935, es decisivo para la rehumanización comprometida de Juan Gil-Albert, así como para su estética en *Candente horror*. Desde este punto arranca el tópico de la “poesía difícil” gilalbertiana durante la guerra. En este año son varios los acontecimientos que cabe tener en cuenta: Congreso de París y definición

⁸⁰ “El Primer Congreso de Escritores Soviéticos ha sido el pivote en torno al cual se produjo la transformación de la política cultural seguida en tiempo de Lenin y, después de su muerte, por Lunacharsky, en la política staliniana dirigida por Zhdánov. Como hoy puede verse, ese viraje se efectuó con vistas a una maniobra política más amplia, consistente en el paso de la política leninista a la autocracia staliniana. Un detalle característico demuestra que ciertos medios estaban totalmente al tanto del verdadero sentido de ese viraje: en 1935 fueron suspendidos los Premios Lenin, y se decidió otorgar nuevas recompensas en materia artística, los Premios Stalin” (Toeplitz, 1975, 260).

política de los surrealistas, germen del Frente Popular, dos artículos decisivos de Juan Gil-Albert y composición de *Candente horror*.

Entre el Congreso de Escritores Soviéticos y el Primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura de París, Juan Gil-Albert publica el artículo “Sobre *Éxtasis*” en febrero de 1935 en la revista *Nueva Cultura*. Como advierte Juan Cano Ballesta, Gil-Albert expone en “Sobre *Éxtasis*” su base teórica y disertación sobre el cine. Este artículo mantiene la tensión compromiso/pureza y entronca con el camino estético que había alcanzado en el ensayo dedicado a Miró. Aprovechando las circunstancias discutidas en la Unión Soviética, Gil-Albert retoma la cuestión del arte y su definición en torno al compromiso y el intelectual. El alcoyano aporta un estadio más en su particular intento de definir la esencia del arte. Recordemos ahora la disquisición gilalbertiana sobre Miró y su correspondencia con la sensibilidad y el artista puro. Por tanto, Gil-Albert afronta la caracterización del arte para determinar su propuesta, una síntesis entre un *arte popular* y un *arte de intimidad*:

En todo arte, cualquier que sea su forma de expresión, adviértense dos modalidades no opuestas, pero sí disociadas, que podríamos designar como arte de espesa sangre popular, o fresco, y arte de intimidad, elaborado o selecto. En realidad las diferencias no estriban en la obra, ni siquiera en la fuerza entrañable con la que se nos muestra allí una aventura o secreto. Tan equivocado sería suponer que todo arte popular es desdeñoso de la forma como injusto atribuir al arte refinado y amoroso escasez de ímpetu y desmayo dolorido. (Gil-Albert, 1935b, 173-174)

Gil-Albert exalta las contadas ocasiones en las que ambos tipos de artes – popular y de intimidad – se unen en una misma expresividad:

Pues bien; el artista cuya vagancia se nutre de íntimos resplandores y de acuciantes llamadas de la vida en torno decidirá bañarse plenamente desnudo, como el venerable anciano Walt Whitman en el río impulsor, o bien recoger a través de un aljibe un vago frescor que se presente, una suave alusión bien destilada. No importa. El arte, si no por todos, por variados caminos se va a Roma, y el procedimiento, o técnica, o inspiración, o empuje, no son más que los medios de este fin conseguido, de este fuego que tiembla, que es el drama, la columna o el verso. Pocas veces fúndense los dos géneros en una síntesis totalizadora y graciosa. (Gil-Albert, 1935b, 175)

El poeta sigue abriéndose paso en la conformación de una ética estética que se ajuste a su destino literario. Gil-Albert emplea como material de discusión los debates actuales de ese momento, ya sea en este caso el realismo socialista frente a una “poesía difícil”.

Juan Gil-Albert define *Candente horror* en su artículo “Sobre Éxtasis”. El escritor propugna una estética sintética en la que el irracionalismo y el compromiso no estén reñidos con la intimidad creadora. Por este motivo, Gil-Albert se refiere a cuestiones ajenas al tema o al deleite. La síntesis máxima tiene que ver con “valores de proporción o de aliento, o de tono, o medida, de inmanencia o trascendencia”. De este modo, podemos afirmar que existe una continuidad temporal en la elaboración de *A los sombreros de mi madre y otras elegías*, en primer lugar, y *Candente horror*, de forma posterior. Es decir, los textos en prosa fueron escritos en 1934 y el primer poemario gilalbertiano fue escrito a raíz de los acontecimientos de la Revolución de Asturias, entre 1934 y 1935. Esta aclaración de una coyuntura gilalbertiana de la que apenas se habla arroja luz sobre la nueva y verdadera protohistoria de la poesía gilalbertiana: Juan Gil-Albert se inicia en poesía mediante la última fase del surrealismo (Siles, 2007, 34). Gracias a *Candente horror*, Juan Gil-Albert logra una de las primeras conclusiones básicas en la resolución de la dialéctica compromiso / pureza. O dicho de otro modo, el poeta alicantino da un paso más en una posible síntesis entre elitismo y comunismo mediante una “poesía difícil”. El hallazgo de la sensibilidad⁸¹ confirma un vitalismo poético que condiciona la percepción del mundo⁸²: la *mirada mítica*, finalmente, impone la unión entre vida y literatura.

En cuanto a la segunda parte del artículo “Sobre Éxtasis”, Gil-Albert analiza un arte que nace con la vanguardia como es el cinematógrafo. Este artículo representa un síntoma más de la inflexión gilalbertiana con respecto a su tardomodernismo inicial: por ejemplo, de la pasión juvenil por la pintura a la fascinación por el cinematógrafo. Como

⁸¹ “En los campos de batalla, donde el alarido es como un perro siempre despierto; en los dramas del mar, que conservan desde milenios su belleza pavorosa de siempre; en el hombre que con un hacha hiende con golpe seco la cabeza del rival, y en las fiestas multitudinarias, en las que la fe en Dios, en la Naturaleza o en la revolución apiñan los corazones más diversos y las bocas con sed” (Gil-Albert, 1935b, 174).

⁸² “Repito que no es el tema ni la fruición con que brota la característica que nos ayudaría a situar la obra de arte en uno cualquiera de estos dos grupos mayores, aunque algunas veces la simple elección del asunto, su desarrollo intencional, llevan en sí mismos su modo de expresión. La diferenciación reside más bien en valores de proporción o de aliento, o de tono, o medida, de inmanencia o trascendencia, o en un ascender vertical o derrame súbito que empapa anchas leguas de tierra” (Gil-Albert, 1935b, 175-176).

en la cuestión del arte, el cinematógrafo es un tema que Juan Gil-Albert trata frecuentemente a lo largo de su vida con el propósito de descifrar su esencia. Para el escritor valenciano, el cine es una lucha por la singularización artística y por la *personalidad* de su silencio nativo (Valero Gómez, 2013a, 41-60). Pero, al mismo tiempo, Gil-Albert expresa en su teoría estética del cinematógrafo una profunda convicción en la filosofía orteguiana. Los conceptos de minorías y masa orteguianos son una constante a lo largo de los textos gilalbertianos sobre el cine y más que llamativos para el compromiso del poeta en 1935 (55-58).

A partir de esta reseña, Gil-Albert delimita su estética y toma posiciones en el nuevo humanismo que Malraux y Gidé apuntan en el Primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura (Jiménez Millán, 1984, 81-82). Por último, “Sobre *Éxtasis*” genera polémicas encontradas. La revista *Nueva Cultura* realiza una nota aclaratoria donde especifica que Juan Gil-Albert no es un marxista⁸³. En cualquier caso, este suceso confirma la independencia política que siempre ha caracterizado a nuestro poeta. Juan Gil-Albert se sitúa junto a la corriente estética que rechaza el realismo socialista y una “poesía fácil” donde (como arremete Malraux en París) *el arte no es una sumisión, sino una conquista*.

El planteamiento estético que Gil-Albert expone en “Sobre *Éxtasis*” culmina en otro artículo publicado a finales del mismo 1935. “Palabras actuales a los poetas” fija la rehumanización comprometida gilalbertiana y supera el “surrealismo sui generis” de *Candente horror*. En este texto, Gil-Albert aclara la presencia gilalbertiana en los debates de la poesía española y europea del momento. El poeta alicantino se distancia de la poesía pura e impura y, como veremos más adelante, anticipa los nuevos horizontes que requieren ser tratados⁸⁴.

⁸³ *Nueva Cultura*, 3 (1935), pág. 6.

⁸⁴ Hablamos, sin lugar a dudas, del homoerotismo de *Misteriosa presencia*. Proponemos un tema de estudio pormenorizado para la cuestión estética en Gil-Albert a raíz de la inflexión comprometida. Para ello, no debemos olvidar un marco compuesto por el Nuevo Romanticismo, la poesía pura e impura y el surrealismo. En cualquier caso, estamos disconformes con un Juan Gil-Albert alineado en las filas de la poesía impura (Carnero, 1987, 202; 1996, 40). Respecto al Nuevo Romanticismo, sería injusto aproximar a Gil-Albert al movimiento de Díaz Fernández, aunque mantiene lazos en común, por ejemplo, *Nueva España*.

5.3. CANDENTE HORROR Y LA REHUMANIZACIÓN COMPROMETIDA

Candente horror y los artículos que hemos mencionado más arriba expresan un clima común donde el compromiso se impone claramente al polo de la pureza. Es decir, Gil-Albert sufre una primera efervescencia comprometida entre 1934 y buena parte de 1935, justo antes de escribir *Misteriosa presencia*. Por ejemplo, algunas composiciones de *Candente horror* son continuaciones de los artículos que ya hemos señalado como paradigmas de la radicalización⁸⁵. En este orden, uno de los principales temas de *Candente horror* es la afirmación en la dignidad humana colectiva (Aznar, 1980, 39-41). Una afirmación que pertenece a la indignación y carácter denunciatorio que la poesía española de preguerra (siguiendo el ejemplo italiano, alemán o ruso) desarrolla como reflejo de los problemas sociales (Lechner, 2001, 689). Este primer poemario del poeta es una “indagación angustiada del poeta sobre la condición humana” (Aznar, 1980, 41) donde se observan las “actitudes enunciativas” de la sentencia y la profecía (Simón, 1983, 91).

Sin embargo, la crítica no ha considerado la verdadera importancia estética de estos dieciocho poemas. *Candente horror* es un síntoma evidente de la nueva protohistoria gilalbertiana porque, entre otros motivos, desautomatiza los tópicos que el propio poeta canoniza como *destino contradictorio*. Por un parte, el surrealismo – ya no como “contaminación” (Aznar, 1980, 38) o “coartada” (Prieto de Paula, 2004, 13) – es el inicio de la poesía gilalbertiana y otorga continuidad tanto a la elaboración de *A los sombreros de mi madre y otras elegías* como al contexto histórico. Por ejemplo, como ya hemos señalado en otro lugar, *Candente horror* contradice los tópicos del surrealismo “sui generis” y el miedo a poetizar la prosa que el poeta instaura en los prólogos de *Fuentes de la constancia* y la *Obra poética completa* de 1981 (Valero Gómez, 2011; 2013b). Entonces, ¿por qué Juan Gil-Albert reordena *Candente horror* frente a *Misteriosa presencia*?:

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. (Siles, 2007, 44)

⁸⁵ Por ejemplo, Siles señala que el artículo “Las embajadas españolas” es el correlato en prosa del poema “Los diplomáticos” perteneciente a *Candente horror* (Siles, 2007, 34).

Y no solo eso. El poeta también falseó su fecha de nacimiento⁸⁶. De este modo se entiende la incertidumbre que este dato ha creado en tantos y tantos manuales⁸⁷. Esta alteración, al fin y al cabo, ha conducido a la excepcionalidad y deshoje del Juan Gil-Albert comprometido: es decir, el surrealismo “sui generis” como anomalía y *Candente horror* como un libro-isla⁸⁸. Jaime Siles aclara perfectamente esta situación cuando explica que Gil-Albert – con esta alteración – estaba situándose como epígono de la recuperación del soneto hacia el año 1934-35:

Gil-Albert se presenta, en el campo poético, con un libro de sonetos, *Misteriosa presencia*, en 1936. Por estas fechas gran parte de la generación joven, que sucedía en el tiempo a la del 27, se había mostrado decidida en su vuelta al soneto clásico (con magisterio preferentemente garcilasista), y esta característica la hace suya este libro. Mas, a la vez, hay que considerarlo también, por el tono que alcanza en ciertos momentos, como epigonal de aquella resurrección formal gongorina que acometieron los anteriores, tal vez su última y menos perceptible floración. Esta ambigüedad generacional es también de fechas, pues nacido en 1906, es tan solo un año más joven que Altolaguirre, el benjamín del 27, y es uno mayor que Vivanco, que ya pertenece claramente al 36; esta difícil colocación de Gil-Albert quizá haya sido causa de algunos de los silencios que han pesado sobre él. (Brines, 1977, 188)

Esta reestructuración cronológica desordena la coherencia del verdadero recorrido gilalbertiano y su propio desarrollo estético. Porque, y aportamos un nuevo argumento a la protohistoria, no es tan descabellado que después del irracionalismo de

⁸⁶ Como ya se ha referido, la confusión creada en torno a la fecha de nacimiento de Juan Gil-Albert se sigue manteniendo a estas alturas de la crítica del autor. Si bien en muchos manuales permanece el año 1906, actualmente, se mantiene la duda y la (re)ordenación. Podemos rescatar la opinión de Ángel Luis Prieto de Paula, que en la introducción a la *Poesía completa* (2004), afronta sutilmente este tema: “Juan Gil-Albert nació en 1904 (¿o 1906?) en Alcoy” (2004, 8). O el caso de Francisco Javier Díez de Revenga, que al plantearse si Gil-Albert “es un hombre del 27”, ya deja entrever el interés generacional del autor: “¿Pertenece Gil-Albert, nacido en 1904 o en 1906, como él quería, al 27?” (1997, 109). Sin embargo, Jaime Siles zanja la confusión 1904/1906 cuando explica los posibles intereses de Juan Gil-Albert al llevar a cabo esta reubicación generacional: “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” (2007, 44).

⁸⁷ Adrian Miró aborda esta confusión (intencionada) aportando la partida de nacimiento del poeta. Consultar el capítulo IV “Correcciones, según la partida de nacimiento” (pp.53-58) en su libro *Gil-Albert, desde Alcoy* (1994).

⁸⁸ “No es libro que nos haya de servir en la indagación sobre la que ahora estamos, pero sí asume, del modo que veremos, una posición de excepción, insular, dentro de la obra gilalbertiana” (Brines, 1977, 192).

Candente horror, Gil-Albert se decante por los sonetos de *Misteriosa presencia*. De hecho, la recepción tardía de las corrientes estéticas en boga es una característica gilalbertiana (véase el modernismo, la poesía, el surrealismo y ahora el supuesto gongorismo):

Juan Gil-Albert es autor de un libro de una belleza trágica, que representa la colisión entre la realidad objetiva y el mundo interior del poeta, colisión de la que nacen los poemas de *Candente horror*. Por dignidad ética, el poeta puro accede a una actitud comprometida y, en ruptura con el esteticismo insolidario, expresa su solidaridad con el dolor colectivo. (Aznar, 1980, 44)

El “rechazo casi explícito” o “desprecio a la belleza” (Peña, 1982, 124) es resultado de esa “reflexión (que se convierte en uno de los temas fundamentales del libro) sobre la imposibilidad moral del esteticismo” (Aznar, 1980, 44):

El habitual deseo del poeta, en su época de madurez, de contemplar el mundo, analizar sus componentes y nombrar extasiadamente su presencia fugitiva, cede aquí al turbión surrealista y a la simplificación ideológica. (Prieto de Paula, 2004, 13)

Tan solo que, y es preciso prevenirlo, este rechazo, reflexión y habitual deseo tiene un orden distinto al restablecido por autor y crítica. Por tanto, la tensión entre el compromiso y la pureza existe en *Candente horror*. Por ejemplo, el poemario contiene una línea temática a partir de “Y la belleza, sin embargo...” que trata esta cuestión. El siguiente poema titulado “Vacío” es una alusión directa a la crítica de Gil-Albert a la poesía impura. Como ya hemos visto en “Palabras actuales para los poetas”, el poeta combina el aliento colectivo y la sensibilidad humana con los objetos desprovistos de la soledad burguesa:

Errantes idearios no conocen
qué formas son, de qué inminentes hechos,
quedan flotante opacas, unas luces de halor titubeando,
¿Dónde, dónde escondéis los organismos?
No prolongad de humanos la pobreza,
una madre es una idea, un maestro
solo cuervos detrás, un aleteo.

Ha llegado el momento de sujetar las piezas con las manos.
Si es el mundo residuo, abolido tesoro lentamente,
salvaremos el foco donde nace la vida. (Gil-Albert, 2004, 110)

Pero el compromiso, aún necesario, sigue siendo impuesto por ellos, los enemigos, que no permiten al poeta ocuparse de la verdadera temática pura y bella:

Uno quisiera que el vivir fuera lo mismo que parece,
que el sol nos alegrara cuando por los desiertos avanza hasta
[nuestras ciudades de piedra,
que el mar solo se preste para el feliz camino de los hombres,
que lo que llaman horas de descanso estuvieran de veras dedicadas al sueño.

Se quisiera que así como lo vimos infantiles,
un trajinado paso que no alteran las sombras
fuera el vivir, intenso desarrollo que se cumple
sin que doblez alguno atosigue esa fauna que contiene. (Gil-Albert, 2004, 114-115)

La realidad es un tema constante en *Candente horror*. Porque esta realidad candente y horrible impide al poeta llevar la vida hedonista que *quisiéramos habernos encontrado para vivir la vida que nos hizo*:

Cuando sobre las altas azoteas esta tarde tráfuga se alumbra por dentro
como una escama antigua,
y quedan al Occidente los muros negros impregnados por esa luz interior de río;
cuando los árboles se aprietan y se untan y las torres de piedra transparentan un aire
[levemente dorado,
entonces, imperceptible, pretende descargar el pecho unas masas abruptas,
para que campo unitario se extienda bajo la pasmada hermosura que huye,
sin sospechar que los pies, fieles a sí mismos,
transmiten su fluido constante de aquello otro,
su seguridad aterradora de que el dolor persiste,
de que no puede ser, cuando se oyen desgarrarse las sombras
que la belleza exista seduciéndome,
porque no puedo tenderle mis ojos
ni llenarle su forma de palabras ardientes,

mientras estemos aquí amontonados en un barro como los sapos,
porque no puedo tenderle mis ojos sin que advierta el rencor. (Gil-Albert, 2004, 116)

Juan Gil-Albert continúa su crítica a la poesía impura. Un ejemplo se encuentra en la belleza ajena al contacto humano que el poeta plasma en estas composiciones. Gil-Albert no quiere abstraerse del realismo de *Candente horror* porque – a pesar de la seducción de la belleza – sigue presente la urgente gramática necesaria:

Que no importa ya que mi plato esté colmado de carne,
que no importa que los proyectos sean fáciles en avión
y que esas gentes sonrían aún como pájaros hermosos
el pasar por el mundo en un carro de espumas.
Que no importa que sellemos las puertas en la noche silente
para darnos ya solos la música robada,
como seres postizos que le toman un miedo a la selva;
no importa que del fuego hayamos hecho ese dulce refugio,
como tras de mamparas de felpa saborear los libros,
para que todo sea, como es,
una cosa terrible que se mueve. (Gil-Albert, 2004, 116-117)

El alcoyano reclama un realismo – “una cosa terrible que se mueve” – que conecta la presencia gilalbertiana con los debates estéticos que se plantean los artistas europeos y españoles durante los primeros años de esta década. Juan Gil-Albert “se identifica con un bando, lucha con él, pero no se anula” (Peña, 1982, 127). A finales de 1935, Gil-Albert delimita su postura una vez finalizado el poemario y con el Congreso de París y la disputa poesía pura/impura como telón de fondo. Primeramente, Gil-Albert expone dos caminos del arte (popular e íntimo) donde, tras las noticias del realismo socialista que llegan de la Unión Soviética, apuesta por una conciliación. Para esta problemática, resulta decisiva la disputa escenificada el verano de ese mismo año entre los surrealistas.

Cuando Juan Gil-Albert escribe sus “Palabras actuales a los poetas” realiza un nuevo intento de comunión, esta vez, entre el realismo que propugna, por ejemplo, Aragon (“dirigía a sus antiguos compañeros de inspiración llamadas enérgicas e imperiosas” (Gil-Albert, 1935a, 334)) y el “surrealismo” interpretado desde la veta hispánica. Un surrealismo que desciende del practicado por el Veintisiete más la

influencia de Whitman o *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. Esta aproximación al surrealismo comprometido (que delimita la presencia gilbertiana en el contexto europeo y español) conduce directamente a un rechazo de la pureza. Encontramos un ejemplo en la siguiente estrofa del poema “El artista”:

Así, porque los guantes ocultan un corazón helado,
porque las bellas palabras son fermentos reverdecidos,
porque la soledad es nuestro nido de gusanos,
se nos llama tulipán o rosa
sobre piras inmensas de hambre. (Gil-Albert, 2004, 118)

Gil-Albert define su *presencia* en el año 1935 mediante una defensa de su estética, de la estética de *Candente horror*. El poeta recoge las cuestiones que más le convienen del realismo socialista, del enfrentamiento entre los surrealistas y de la situación española con el “valor de la obra” como “producto de un tiempo preciso y expresión de una sensibilidad histórica”. Porque el poeta “ha dejado de ser ese pleno índice vibratorio que no falla” de la poesía pura: ahora prima la urgencia de “pasar como participantes de la hora histórica” y “revelación fecunda para la poesía”. Gil-Albert, hemos dicho, defiende una causa y una estética. La dialéctica compromiso / pureza se abre paso hacia el final del poemario gracias a la identificación de aquellos que someten a los suyos al “horror candente” y que privan al poeta de la belleza, como en los siguientes poemas “Sicarios” y “Vuestras mentiras”:

¿Hasta cuándo lúgubres los arrastran hacia los caseríos
mientras somnolientos parecemos posar sobre miedosos mares?
¿Hasta cuándo sudor compacto o densidad de sombras
embadurnando el aire que la naturaleza nos destina?
¿Hasta cuándo, amigos míos,
sol que calientas humanísimo, hasta cuándo? (Gil-Albert, 2004, 118-119)

Mentís, mentís, me habéis mentido siempre
esto que veo turbio palpitando.
Ya mi muerte no sirve una gran cosa,
ya no podrá importar lo que decíais,
cuando se siegan bandas de muchachos,

cuando cazáis horribles venturosos
por respeto a la ley que os hizo infames. (Gil-Albert, 2004, 120)

5.4. *MISTERIOSA PRESENCIA*: SOLEDAD BURGUESA Y REHUMANIZACIÓN INTIMISTA

Misteriosa presencia es la otra cara de la doble rehumanización que Juan Gil-Albert realiza durante los años treinta. La participación del poeta alcoyano en la revista *Isla* es fundamental para la rehumanización intimista. Si la primera muestra es la publicación de la versión tardomodernista de “Elegía a los sombreros de mi madre”, ahora nos interesa la participación del poeta en una encuesta sobre el Romanticismo. Después de escribir *Candente horror*, Juan Gil-Albert prospera en sus contactos con la intelectualidad nacional y realiza un acercamiento a la joven generación que regresa al soneto clásico e íntimo con motivo de la conmemoración del Romanticismo. No es casual que la encuesta lleve por título “La nueva literatura ante el centenario del Romanticismo”⁸⁹, ni que reúna a un ramillete de jóvenes escritores que convergen con el Veintisiete a lo largo de la historia de la revista. La intervención de Gil-Albert en este centenario se centra exclusivamente en la siguiente respuesta:

La Razón cometiendo adulterio con el Plenilunio – puesto que la razón es esposa legítima del mediodía solar, hora resplandeciente de las aristas – tuvo por hijos vergonzantes, una generación escuálida, febril y vociferadora cuyo destino luctuoso no sabemos aún si nos conmueve o mortifica, a nosotros, nietos inevitables de tales precipicios. La Madre, adusta por su delito, apenas les miraba; en realidad no llegó nunca a comprenderlos. Y en cuanto al noctámbulo galanteador de ojos de humo, de cabellera de sauce, dióles nocivo ejemplo, siempre de huerto en bahía, de bahía en ventana, de ventana en besos. Abandonados a su solitario crecimiento ¿qué tempestuoso dolor no estallaría en la desproporción de sus afanes imaginativos, y la aparente hosquedad ineludible del cosmos ofrecido por los científicos? Para nada calmarles, las ya enfriadas formas de la belleza justa. Buscaron lo sublime y lo grotesco, para irracionalistas, aletear su canto entre huracanes de lágrimas sobre otoñado mar. La exacta gravedad del XVIII, había acabado desbordándose y un frenesí encubierto sacude en sus postrimerías aquella sociedad del “rococó” labrada con conceptos abstractos y palabras precisas. Ese algo reprimido, elemental y confuso está dispuesto a rebasar los claros límites. Fue

⁸⁹ “La nueva literatura ante el centenario del Romanticismo”, *Isla. Hojas de arte, letras y polémica*, 7 y 8 (1935), pp. 18-29.

necesario, sin duda, y la experiencia como siempre no ha significado más, que enriquecimiento. (Gil-Albert, 1935c, 160).

La participación de Gil-Albert en *Isla* es fundamental porque consolida nuestra hipótesis sobre la reordenación de la primerísima poesía gilalbertiana. Gil-Albert anticipa el protagonismo de la rehumanización intimista en el artículo “Palabras actuales a los poetas”. Si bien defiende *Candente horror*, el alicantino nos habla de un agotamiento del poeta como “hombre social” y un nuevo camino ante la “incomprensión” del “mundo burgués” que este habita. Reconozcámoslo, Gil-Albert no habla en ningún momento sobre la importancia del soneto o su recuperación mediante un garcilasismo/gongorismo. Sin embargo, Gil-Albert limita “lo que era en los orígenes un instintivo deseo de canto”:

Esa realidad no consistirá para el poeta –salvo escasas excepciones– en la forma de vida burguesa y en las relaciones humanas que de ella se desprenden, sino que, recogido sobre sí 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. (Gil-Albert, 1935a, 333)

El verdadero problema para Gil-Albert se encuentra en la soledad burguesa. *Misteriosa presencia* surge como respuesta a la “repugnancia” e “incomprensión” (hacia el “mezquino mundo burgués”) que mueve al poeta “a encontrar otras zonas no desustanciadas, no falseadas por la maraña de los intereses reinantes”. *Estas zonas no desustanciadas* configuran la rehumanización intimista de Juan Gil-Albert mediante un intento de homografía (Martínez, 2004). La vinculación de Juan Gil-Albert a esta rehumanización intimista (que Carnero expone como cohesión de los jóvenes del 36) añade interés a la reordenación intencionada de la cronología del poeta. El propio Juan Gil-Albert atisba que – retrasando en dos años su fecha de nacimiento – se coloca a la cabeza de esta rehumanización y recuperación del soneto por parte del 36 y del Veintisiete⁹⁰. Como decimos, *Misteriosa presencia* se distingue del furor festivo por el

⁹⁰ Es reseñable la aportación de algunos miembros del Veintisiete a esta vuelta al soneto en su especificidad clásica. La revista *Cruz y Raya* es un buen ejemplo en el tratamiento de Lope o Bécquer. Que el Veintisiete esté involucrado en las celebraciones del Romanticismo consolida el interés y la presencia de Gil-Albert en la encuesta de *Isla y Misteriosa presencia*. Este clima, expuesto como decisivo para la composición de *Misteriosa presencia*, lo refleja Siles junto al testimonio (en *Memorabilia*) de los sonetos de Gaya y el encuentro/lectura entre

Romanticismo porque se sitúa “en el lugar de la otredad asignado por la tradición heterosexual” (Martínez, 2004, 17):

Si unos tiempos mejores permitieran
que el amor que me inspiras exaltara,
como de nardos carnes en su vara,
unas trovas, alientos te ofreciera.

Los susurros del campo juntos te dieran
al resplandor que asomas en tu cara
violas, labios de amor, flautas que para
un mismo, ¡ay!, deseo te rindieran. (Gil-Albert, I, 2004, 79)

Juan Gil-Albert toma partido en la exaltación intimista de los más jóvenes. Lope, Garcilaso o Bécquer son recuperados y festejados, hasta el propio Góngora es reinterpretado hacia esa particular soledad del poeta (Valero Gómez, 2011, 127). Por una parte, Gil-Albert elabora sus sonetos en un marco de “renacido fruto garcilasista” (Prieto de Paula, 2004, 11) en “consonancia con la tradición horaciana y garcilasiana” (Martínez, 2004, 12). Y por otro lado, autor y crítica han automatizado *Misteriosa presencia* con un estilo de *acusado barroquismo gongorino*. El poemario puede considerarse – desde el punto de vista técnico – como “libro fallido” (Siles, 2007, 45) ya que se observa más “disarmonía discursiva que auténtico gongorismo” (Prieto de Paula, 2004, 11):

Si visiones doradas fácil risa
no obstante se me niegan ¡qué vislumbre!
ciñen la tierra ardiente toda aprisa,

lucido el bozo vienes por la cumbre,
palpita verde atuendos a tu brisa
trastornando canija mi costumbre. (Gil-Albert, VIII, 2004, 83)

García Lorca y el propio Gil-Albert (Siles, 2007, 40-41). Otro testimonio más para esta protohistoria son las palabras de Sánchez Barbudo sobre una lectura de “Elegía a los sombreros de mi madre” durante una de las primeras visitas al poeta valenciano (1934/35) (1977, 93).

Finalmente, el gongorismo de *Misteriosa presencia* queda como un “dejo” enmarcado entre el centenario del Romanticismo y la necesidad de expresar esa “zona no desustanciada” del homoerotismo (Valero Gómez, 2011, 130):

Mancebo que el amor por adornarte
cambió tu rumbo en mí pensando acaso,
no temiendo por ello su fracaso
que querer fue cosa de mirarte.

¿Cómo no si era todo un anhelarte,
hasta encuentro casual que en el ocaso,
música fuimos dos que aún yo me abraso
rememorando solo el escucharte? (Gil-Albert, II, 2004, 79)

Esta superposición de estéticas – entre el Veintisiete y el 36 – es otro signo más de la dialéctica compromiso/pureza. La importancia de *Misteriosa presencia* se encuentra en la valentía del tema homoerótico y en la reinterpretación del clasicismo del soneto amoroso como “forma privilegiada de apropiación y de imitación” (Martínez, 2004, 15-16). Sin embargo, esta aportación enfrenta la rehumanización comprometida con el repliegue a la intimidad. Porque cuando Gil-Albert observa en el horizonte “estas zonas no desustanciadas” contradice sus propias palabras sobre la soledad burguesa que embarga a los poetas actuales. Esta tensión entre la vocacional pureza y el compromiso circunstancial es advertida por amigos cercanos como Antonio Sánchez Barbudo que (con motivo de una reseña de *Candente horror*) se pregunta: “¿hasta qué punto puede pedírsele a un poeta del tono de Gil-Albert que deje su «arte puro», por considerarlo ya impuro?” (1936, 8). *Misteriosa presencia* es un testimonio de la intimidad y declaración homoerótica más combativa. De este modo, Juan Gil-Albert culmina la rehumanización intimista y mantiene su indecisión estética ante la irrupción de la guerra civil.

6. RESOLUCIÓN DE LA DIALÉCTICA COMPROMISO/PUREZA EN LA GUERRA

6.1. ANVERSO Y REVERSO, LOS TÓPICOS EN SU FUNCIONALIDAD

Hasta el momento, la antigua prehistoria gilalbertiana desemboca en el poemario *Son nombres ignorados* como aglutinador de todos los tópicos: adquisición del clasicismo, de la voz y como herramienta-bisagra que permite entender la guerra como interrupción. Nuestra protohistoria gilalbertiana se distingue de la antigua prehistoria por los antagonismos que hemos desvelado como producto del inconsciente ideológico. Es decir, la primera producción poética de Gil-Albert ha sido entendida como anverso y reverso⁹¹ de un mismo recorrido – excepcionalizado y deshojado en su compromiso – donde existe una linealidad de comienzo a fin. Esta (re)construcción divide engañosamente la poesía gilalbertiana en comprometida y descomprometida gracias a la automatizada contradicción *ego / populus* y a la excepcionalidad del “sectario apasionamiento que yo vivía” (Gil-Albert, 1974a, 155).

Esta reconstrucción estética – la cuestión de fondo en esta reordenación – tiene como único objetivo garantizar su propia consistencia. En Gil-Albert, este fin posibilita una lectura gilalbertiana condicionada por la reordenación, donde sea cual sea la dirección (de principio a fin o viceversa) o el camino (anverso o reverso) mantiene una aparente continuidad. En otras palabras, la reubicación generacional de Juan Gil-Albert ha condicionado la lectura de su producción literaria. Por esta razón, la voz comprometida de Gil-Albert se ha leído desde la contradicción. Y seguir leyendo a Gil-Albert desde la reconstrucción de un destino literario significa reactualizar un Juan Gil-Albert fijo y estático: el Gil-Albert de *Las ilusiones* forjado en el exilio y por su *Mediterraneidad* o clasicismo. Aquí se encuentra la necesidad que *el* sentido (aparentemente unitario) aporta a un discurso estructurado sobre la fragilidad engañosa de *una* realidad: la resituación cronológica de un “verdadero” Gil-Albert que ha sido canonizado a partir de los años setenta según estos términos interesados.

La nueva protohistoria ha puesto las cartas boca arriba. La ilusión de la continuidad sostiene estos nudos estéticos como el anverso y el reverso de un recorrido

⁹¹ Tomamos este concepto teórico de Pierre Macherey (1974). Si bien, Macherey se refiere a una hipótesis destinada a explicar una obra, encontramos coherencia en la aplicación sobre nuestro planteamiento estético. La *presencia gilalbertiana* de los años veinte y treinta está (re)construida ilusoriamente, como veremos, sobre el anverso y reverso de la contradicción compromiso/pureza consumada en *Son nombres ignorados*.

lineal. La dialéctica compromiso/pureza (con sus tensiones y doble rehumanización) es un fin en sí misma: *otra* realidad que nos aproxima a los presupuestos ideológicos de la mirada mítica. Juan Gil-Albert es consciente de su problemática estética y justifica su reconstrucción gracias a un destino literario que lucha por la voz/estilo (Rodríguez, 2002c, 54). Aquí radica uno de los puntos centrales de la reinterpretación gilalbertiana y que, a su vez, explica el *evolucionismo*⁹² (Moreno, 2004a, 32) de un poeta *disperso* o *extraviado* (Bellveser, 2003a).

Por otra parte, la falacia del anverso/reverso descansa sobre la funcionalidad del mito. La *mirada mítica* anexiona la literaturalización de la vida y la mitificación de la literatura. Y a su vez, posibilita un vitalismo donde Juan Gil-Albert es representado como *obra escrita* (Ortiz, 1977) y *objeto de su literatura* (Calomarde, 1988): la estética de la voluntad del vivir, ese “creer en lo que ve” como “sentido vital” (Chacel, 1977). Porque el planteamiento de la vida desde la *mirada mítica*, que será decir la literatura, significa descubrir el destino literario que Gil-Albert demuestra cuando abandona los estudios, cuando combate desde la trinchera de la cultura o cuando se refugia en su exilio interior. La *consumación mítica* de su destino literario (Juan de Mata Gil Simón enfrentándose a Juan Gil-Albert) no es exclusivamente “creer en lo que ve”, sino precisamente *creer en lo que no ve*: una forma de conciencia que corresponde a unas contradicciones de clase sobreviviéndose a lo largo de todas las edades (Marx y Engels, 2004, 47-48).

Como veremos en las siguientes páginas, Gil-Albert resuelve sus tensiones estéticas gracias al grupo de *Hora de España*. La sensibilidad íntima de la belleza natural se impone, poco a poco, a las exigencias del compromiso. Gil-Albert, como nos dice Marx, se apropia de la realidad sin advertir que los sentidos también tienen historia (Lifshits, 1960, 117), sin advertir que precisamente ahí, en la creencia de su propia forma ideológica, consolida un sistema de contradicciones a través de la inconsciencia: a través de lo que *cree* a pesar de no *ver* (Rodríguez, 2002b, 642). Por este motivo, la lectura de la poesía gilalbertiana desde la contradicción significa leer la legitimación que Gil-Albert realiza de su propio destino literario. Y como decimos, esta particular lectura asocia el compromiso del poeta a una excepcionalidad justificada en la búsqueda del estilo, el hallazgo del clasicismo / voz o la reconstrucción en la historia mediante la mirada mítica. Una vez ha sido desanudado el destino contradictorio (re)construido,

⁹² En el capítulo siguiente profundizaremos en la cuestión del evolucionismo historicista centrándonos en Juan Gil-Albert y la relectura que realiza de su obra.

afrontamos la poesía gilalbertiana en su funcionamiento objetivo y desde una coyuntura histórica que parte de una matriz ideológica dada (García, 2008, 177). Más allá del grado de alusión/elusión o visibilidad/invisibilidad, afrontamos la poesía pura o la comprometida desde un mismo marco ideológico.

6.2. LA REALIDAD DESPLAZADA

La dialéctica compromiso/pureza justifica a ese yo que finge partir de sí mismo para reconstruirse. En este caso, *Son nombres ignorados* juega un papel fundamental como herramienta-bisagra o fin de trayecto en la consecución de una ética estética definida. Además de este poemario, el grupo *Hora de España*, la Ponencia Colectiva de 1937 y la ideología frentepopulista son otros elementos de gran importancia para la resolución de la problemática estética gilalbertiana. Como hemos visto, Gil-Albert define un marco de actuación para la “urgente gramática necesaria” donde tienen cabida los círculos políticos de *Nueva Cultura*, L’Aliança d’Intel·lectuals per a Defensa de la Cultura de València y *Nueva España*. Sin embargo, Gil-Albert da un paso más con el estallido de la guerra⁹³. El alicantino “se situó decididamente al lado de las fuerzas culturales antifascistas que poco después constituirían el frente popular de la cultura española” (Aznar, 1980, 32). Un ejemplo es el saludo que el poeta realiza en nombre de la revista *Nueva Cultura* a los representantes del Frente Popular francés⁹⁴.

Esta nueva visión del mundo pone en relación la funcionalidad objetiva de la poesía con un inconsciente de vida. Por su íntima correspondencia, la definición del compromiso tiene su plasmación en una ética estética sintetizadora. Dicho de otro modo, esta relación desvela la funcionalidad de las *representaciones* de la ideología (Althusser, 2008, 49) que habitan los *objetos reales* como “guía para la acción” (Nedoshivin, 1975, 137) y mediante la práctica social (Goldmann, 1975, 284). A partir de estas representaciones, la conciencia estética de Juan Gil-Albert se lee desde la contradicción y el trasfondo ideológico dominante condicionado por la práctica social (Nedoshivin, 1975, 145). Es decir, la práctica que los discursos legitiman frente a la *revolución práctica* que Althusser especifica para la práctica de la filosofía y el teatro (2011b, 72).

⁹³ Manuel Aznar Soler (1980, 1987, 1999, 2004) ha trabajado en la recuperación de textos inéditos de Juan Gil-Albert que corresponden a los años de la Guerra Civil.

⁹⁴ *Nueva Cultura*, 12 (1936), pág.3.

Partir de la relación práctica/ideología – del sometimiento por la ideología que habita en su práctica (Rodríguez, 2002d, 46) – remite a la “determinación objetiva” que emana de las contradicciones internas de la relación literatura/historia (Balibar y Macherey, 2011, 106-108): nuevamente el trasfondo ideológico burgués a través de la práctica implícita que *escenifican* los discursos que conocemos por literatura. Es decir, al yo fingiéndose partir de un yo-soy-histórico y necesitando legitimar ese yo-soy-libre (Rodríguez, 2002c). Así será como Juan Gil-Albert, adhiriéndose a los presupuestos ideológicos del Frente Popular, experimenta un proceso de sumisión donde la intencionalidad del autor queda suplantada por la necesidad del autor (Tynianov, 1975, 267). Es decir, la conciencia se convierte en medio legitimador de la ideología dominante que extiende y perfecciona la práctica implícita que *produce* (Nedoshivin, 1975, 138).

Por estos motivos hemos dicho más arriba que Gil-Albert no “cree en lo que ve”, sino precisamente en lo *que no ve*. La voluntad de vivir que caracteriza su poesía (a pesar de las condiciones de exilio, pobreza y reclusión) se apoya en una forma de ver “extendida” y “perfeccionada” desde la ideología de la que nace y hace alusión *su* literatura (Althusser, 2011a, 62). En otras palabras, el conocimiento que tenemos sobre el objeto poesía – según la dialéctica althusseriana objeto real/ objeto de conocimiento (Rodríguez, 2002d, 36-37) – obliga a desentrañar la presencia gilalbertiana de la guerra bajo un *desplazamiento* de la literatura a la ideología de la literatura (Althusser, 2011b, 73).

La cuestión de la ética estética gilalbertiana será la cuestión del *hombre nuevo* y del proyecto humanista destinado a luchar contra el fascismo⁹⁵. La realidad desplazada del compromiso y la *urgente gramática necesaria* contiene exclusivamente un nivel ético, donde aquellos poetas en su mayoría procedentes de la burguesía (Lechner, 2001, 689) no pusieron en tela de juicio la tradicional ideología burguesa del escritor (Rodríguez, 2001b, 309). Es decir, el compromiso poético durante la guerra civil es una continuidad del horizonte ideológico que había partido de la deshumanización y que ni la rehumanización o el compromiso cuestionaron (García, 2001a, 33; 2001b, 137).

El compromiso consistió precisamente en lo que ejemplifica el caso de Juan Gil-Albert: su (re)construcción sobre una *excepcionalidad* que no afectara al posterior desarrollo poético. Y esta circunstancia nos da buena cuenta de un compromiso

⁹⁵ Dos buenos ejemplos del compromiso antifascista de Juan Gil-Albert se pueden encontrar en Gil-Albert (1936d, 1937d).

coyuntural que “revelaba así su profunda raigambre idealista” (Rodríguez, 2001b, 309). La “naturalización” de una conciliación imposible (Balibar y Macherey, 2011, 115) que extiende y perfecciona un lenguaje como desarrollo de las formas de una contradicción interna (106). El asunto de la escritura poética en el compromiso, ya cuestionado por Lechner (2001, 692) o Cano Ballesta (1996, 148), nunca fue afrontado desde su problemática ideológica, sino que se limitó a una preocupación en torno a la relación contenido/forma.

Bajar a la calle bastaba para una discusión que centró su importancia en el mero hecho del vitalismo: “rebajarse” o “degradarse” en nombre de la “*urgencia histórica*” (Rodríguez, 2001b, 310). Una muestra clara son las palabras de Juan Gil-Albert en “Testimonios. En tierras aragonesas”⁹⁶:

La conmoción española nos había despedido a todos de nuestros hogares, había sacudido con su repentina voz de alarma, la inercia de una vida medio llevada con abandonos y protestas, con súbitos entusiasmos y desalentadas prestaciones, pero organizada aun en torno a unas premisas que daban el tono y la forma a cualquier manifestación de nuestra convivencia.

Estuvimos todos en la calle despertados por ese llamamiento tremendamente angustioso que precede a toda hora decisiva para los hombres. En la calle estamos aún, y, seguramente hemos de estarlo por mucho tiempo. El que confía en una vuelta a la inercia pasada desconoce la magnitud de nuestro momento, y lo que es peor, deja de vivir el drama en todas sus proporciones incoherentes de profética alegría e intensa nostalgia. Hasta el corazón más tosco puede oído derrumbarse detrás de sí ese familiar edificio abandonado por nuestra incorporación a la lucha. (Gil-Albert, 1937a, 187)

La voz *descomprometida* siente la amenaza de una larga estancia “en la calle”: “¿qué hacía un poeta puro como él, en un lugar tan impuro como ese?” (Revert, 1983, 22). Se trataba de la defensa de un “hombre nuevo” enmarcado en el horizonte ideológico y político (Rodríguez, 2001b, 287) donde se asumieran como propias e irrenunciables las *leyes eternas* de la Naturaleza y la Razón (Marx y Engels, 2004, 44). La *urgente gramática necesaria* era salvar al espíritu occidental del fascismo y adherirse a la causa frentepopulista en las elecciones de febrero de 1936. Un arte que actuara en la ideología separándose de ella (Althusser, 2011a) era otra cuestión al

⁹⁶ Juan Gil-Albert, “Testimonios. En tierras aragonesas”, *Hora de España*, II (1937), pp.35-38.

margen: *los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución* (Cortázar, 1975, 432).

La poesía escrita durante la guerra evidencia una doble vertiente donde un primer momento está dominado por el romance, mientras que más adelante se pone en boga un nuevo tipo de poesía, representada fielmente por *Hora de España* y la “poesía difícil” de Juan Gil-Albert (Salaün, 2001). El estallido de la guerra en julio de 1936 tiene una repercusión decisiva en la ética estética gilalbertiana. Como veremos, Gil-Albert emplea el romance durante los primeros meses de la contienda.

6.3. LAS CALZAS Y EL JUBÓN: LA IDEOLOGÍA FRENTEPOPULISTA

Por el momento, Gil-Albert mantiene sus posturas en el debate que enfrenta a un arte realista con un arte culto. Tanto el poema “El río”⁹⁷ como el saludo a los frentepopulistas franceses desde las páginas de *Nueva Cultura*, confirman nuestro planteamiento. Si recordamos, a partir del Congreso de Escritores antifascistas de París, Gil-Albert apoya – en “Sobre *Éxtasis*” y “Palabras actuales para los poetas” – un arte comprometido que no se someta a las premisas realistas. En este sentido, la composición “El río” continúa estas posiciones contra el dogmatismo político. El propio poeta fecha el poema en marzo de 1936 (Alcoy) y refleja las pretensiones sintetizadoras de *Candente horror*:

Río denso que pasas acerando tu carne, tu agua de siempre,
tu agua de millares de cabezas y de vientres,
que pasas porque ha sonado la hora del gran estío tumultuoso,
la hora crepuscular en que los ríos parecen estos seres humanos
que avanzan.
que pasas como la unidad movediza de rostros diversos,
multitudinario cuerpo fluido cuyas manos construyen la tierra,
no eres azul umbroso, no verde placentero de arbolaria,
cárdeno del grumo de tus pies pasando bajo los edificios resentidos.

(Gil-Albert, 2004, 738-739)

⁹⁷ Juan Gil-Albert, “El río”, *Nueva Cultura*, 13 (1936), pág.9.

La temática del poema es la celebración – por las calles de Valencia – de la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero del 1936. Quizá no resulte descabellado pensar en una síntesis entre el compromiso de *Candente horror* y la pureza de *Misteriosa Presencia*. En cualquier caso, este poema sí que anticipa el tono elegíaco de *Son nombres ignorados* y la relación naturaleza/guerra en positivo que se puede entrever en los *Siete romances de guerra*:

Naranjales de la vega,
subido tus viejas torres,
lamento, lamento y miro
la extensión de tus verdores,
la galanura escondida
de esmeralda, en tus rincones,
y el agua clara en acequias
reflejándote tus goces.

Lamento, lamento y miro:
¡que la guerra lo trastorne!,
¡que se pueda enajenar
el esplendor, por traidores!

¡Oh, los campos apacibles
entre los azules montes,
sirviendo a los mercaderes
de pasto a sus ambiciones! (Gil-Albert, 2004, 145-146)

En cuanto a la ideología frentepopulista, hemos mencionado el saludo que Juan Gil-Albert realiza en el número 12 (mayo-junio de 1936) de *Nueva Cultura*:

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 solo 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. ¿Es acaso fácil la labor revolucionaria al obrero? ¿Su misma tarea de trabajador manual, es blanda o acomodaticia? He ahí el ejemplo de Lenomand, 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 esa la auténtica fuerza con que el escritor y el artista pueda combatir en las mismas difíciles filas del obrero y el campesino. (Gil-Albert, 1936c, 34)

Estas palabras despejan cualquier tipo de duda sobre las posturas del poeta alicantino en los debates en torno al artista y al compromiso. En plena polémica surrealista (1935), el alicantino se decanta por la *sensibilidad creadora*.

Sin embargo, cinco días después de la publicación del poema “El río” se produce la sublevación militar. Ante estos hechos, Juan Gil-Albert se pone al servicio de la causa frentepopulista y, durante unos meses, elabora la escritura más *directa* y *espontánea* de los romances (Jiménez Millán, 1981, 145). El poeta consiente la “no libertad de hacer cualquier cosa” sin por ello dejar de lado los rasgos distintivos que singularizan su poesía. Por ejemplo, la presencia de la naturaleza en poemas como el “Romance de los naranjos” hace patente la sensibilidad aprendida de Miró. Otro rasgo que impregnan los *Siete romances de la guerra* es la voz de la colectividad y la tarea épica del poeta hecho juglar⁹⁸:

Hoy, nosotros, los españoles, aceptamos la guerra como un deber, y no solo la aceptamos, sino que la queremos como un deber. Pero el deber rara vez se canta cuando es de naturaleza homicida. Solo cantan el deber de la guerra, los del pacto sangriento con Dios.

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 solo 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. Todos recordamos al poeta en aquellos primeros meses de alzamiento unánime, trocadas las calzas y el

⁹⁸ Juan Gil-Albert, “El poeta como juglar de guerra”, *Nueva Cultura*, 1, III (1937), pp. 8-9.

jubón por el dril mecánico de la época y su correa 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 recordado por 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, 194-195)

El empleo del romance⁹⁹ justifica el acercamiento entre la poesía y el pueblo¹⁰⁰. El objetivo de esta “forma narrativa de heroísmos y desdichas” es la elaboración de un lenguaje más efectivo y propagandístico:

Campeños, labradores,
¡los huertanos de Levante!,
yo vengo a rendir tributo
a esas manos venerables
que han creado para el hombre
paraísos terrenales.
Vengo en tiempos dolorosos,
cuando estallan en el aire
lo que envían a la vida
italianos y alemanes.
En tiempos de tolvana
en que vivir es combate,
cuando los mejores mozos
mueren por libertades,
cuando, todos los sabéis,
España está en dos mitades.
Vengo a deciros, huertanos,
labradores de Levante,

⁹⁹ Para la cuestión del romance durante la Guerra Civil se puede consultar Bertrand (2006), Días (1968), Escribano (1996), Salaiün (1985), Calamai y Castellet (1979) y Jiménez Millán (1981).

¹⁰⁰ Juan Gil-Albert (1936e, 1936f, 1936g) publica varios textos en 1936 que representan el mayor acercamiento entre el escritor alicantino y el pueblo.

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, 2004, 151-152)

Esta idea, no solo descansa sobre la no revolución del lenguaje, sino que aporta la consolidación de una élite a la hora de liderar la acción cultural/propagandística y su asimilación en el papel de portavoces de la causa (Calamai, 1979, 89). El papel de *guía* o *conductor* asumido por el intelectual en la guerra (Jiménez Millán, 1981, 145) nos remite nuevamente a la problemática del inconsciente ideológico y la necesidad de escritura como expresión.

Este intento de alcanzar una voz comunal donde se defiendan los ideales que mediante la guerra se estaban poniendo en peligro es a fin de cuentas una ilusión más del yo creyéndose alejar de un proceso de individuación (Rodríguez, 2010, 203). La fórmula esconde una lógica engañosa: *bajar a la calle* será abandonar la intimidad donde se refugia el yo en su torre de marfil. Es decir, proponerse una voz tradicional/popular donde el todos identifique una causa.

El problema reside, por una parte, en las imposibilidades de la creación y, por otro lado, en las *leyes eternas* que llenan el hipócrita vacío histórico del yo. Ese intento de salir de la intimidad (que merece la pena cuestionarnos en los *Siete romances de guerra*) se limita a razones de forma y contenido. Pero el paso de un yo a un todos es un nuevo juego de espejos. Es decir, donde hemos dicho que la libertad de creación queda anulada por la ideología/práctica resta finalmente la ilusoria necesidad expresiva del yo que ahora finge partir de un nosotros: pero la ideología sigue estando ahí, en la conciencia y la práctica implícita de los discursos. Exclusivamente se están legitimando los ideales a los que se aferraron los intelectuales para combatir el fascismo: nuevamente la Razón y la Libertad. Porque si todo lenguaje artístico, nos dice Althusser, es aparentemente espontáneo, no por ello debemos olvidar que sigue siendo

un lenguaje ideológico (2011a, 64)¹⁰¹. Y en nuestro caso, los poemas propagandísticos del comienzo de la guerra no son una excepción: más que nunca la poesía encarna un lenguaje ideológico y “vehicula” una ideología.

Los intelectuales ejercen el papel de guías y se someten a unos valores inherentes al espíritu humano y al espíritu occidental. Ahora sí, la ideología como sujeto colectivo (Fortes, 2004) hace creer al ser humano una Naturaleza Humana sustantiva donde construir/poseer la historia hacia un nuevo hombre:

Hoy que la guerra civil ha sido transdependencia [*sic*] 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. Su cercanía nos cohibe. Pero esa misma cercanía nos deja un respiro de posibilidades al ser, lo que es hoy, historia. Podremos al escribir tan de cerca, tan intensamente adheridos aún a los hechos, desvariar, y faltos de esa cernida mirada de vuelo del comentarista o escritor venideros, no encontrar las razones, despistados por nuestra misma proximidad, o envueltos en nuestro mismo entusiasmo valorizar desmesuradamente. Pero una cosa es innegable: que el haberlos vivido de la manera febril y caótica que los hemos vivido, nos presta a la vez su peculiar gravedad, su temblor irrepitible, y es eso lo interesante de cuanto hoy podamos escribir o decir, pues que paréceme que no solo escribimos o decimos ahora para comunicarnos, ya que la más apasionada comunicación está hoy en la vida misma, sino que también para que quede registrado como documento. (Gil-Albert, 1937b, 191-192)

Este humanismo por el que los intelectuales lucharon durante la guerra es el *lleno* histórico radical (Rodríguez, 2002c, 54) que imposibilita el aislamiento de un discurso con respecto a la ideología burguesa. Sin embargo, las divergencias estéticas referidas al arte y al compromiso terminarían pronto con el romance: de hecho, a partir del primer año disminuyó considerablemente su empleo (Jiménez Millán, 1981, 154). El

¹⁰¹ Acudimos al recurso de la espontaneidad referido por Althusser debido al carácter “directo” perseguido con el empleo de los romances. Nos parece un buen ejemplo para ilustrar cómo esa “espontaneidad” a la hora de elaborar unos textos que debían ser leídos propagandísticamente en la radio o frentes mantienen un discurso ideológico implícito que puede producir una distorsión con la *solución imaginaria* a las contradicciones internas que pretende resolver (Balibar y Macherey, 2011, 115). En otras palabras, el lenguaje utilizado en la literatura como un lenguaje especial, de “compromiso” hacia la naturalización de esas contradicciones que derivan de la historia (115-116): porque la representación del mundo que los hombres entienden viene dada al nacer (Althusser, 2008, 50) y “comprometidos” estamos todos (Rodríguez, 2002c; 2010).

caso de Juan Gil-Albert no fue una excepción y en cuestión de unos meses, de forma paralela a la formación del grupo y revista *Hora de España*, centró su ética estética en la sensibilidad creadora.

6.4. LA POESÍA DIFÍCIL Y EL HUMANISMO DE *HORA DE ESPAÑA*

La temprana caducidad del romance y del tono épico en la poesía gilalbertiana es un síntoma de la interpretación del conflicto por parte del poeta. Gil-Albert pasa del poeta hecho juglar al sentimiento elegíaco de los “nombres ignorados”. La esperanza del humanismo estaba siendo frustrada por la guerra, que a fin de cuentas – inesperada y no deseada – revelaba su cruda realidad de muerte. Los artículos “Testimonios. En tierras aragonesas” y “El poeta como juglar de guerra” establecen las causas de la ruptura de Gil-Albert con el romance:

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. (Gil-Albert, 1937b, 191)

El poeta alicantino mantiene su rechazo al dogmatismo político y deja ver las contrariedades de la forma épica:

No creo, desde luego, que el momento pueda ser expresado por un arte realista, ya que la informe modalidad de vida animada por él, no se siente, no se vive a la manera razonada, minuciosa o detallista que tal arte propugna, sino como tensión total que convierte la realidad en epopeya, o sea, en el poema que quizá algún día surja, desmesurado como un sueño.

Así lo pensé por primera vez, cuando en expedición de propaganda salimos al frente norte de Teruel. (Gil-Albert, 1937a, 188)

Como ya se ha dicho, Gil-Albert emplea el romance de forma circunstancial y movido por los acontecimientos de la guerra. El escritor cambia de opinión a finales del año 1936:

Ya alguien había señalado el anacronismo que supone el empleo del romance para narrar un suceso histórico, en que las más pasmosas maravillas de la técnica intervienen, o con sus mismas palabras: “el romance y el pentámetro no pueden coexistir en una hora”. Y esto que

sería cierto, dicho de cualquier primer potencia europea, no lo es –no lo ha sido- para nuestro país, cuya tónica la sigue dando lo rural y no lo mecánico y en el que sus pobladores se paran todavía ante una motocicleta como ante un extraño objeto misterioso e insondable. Es la misma actitud de los poetas.

[...]

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 de cientos versos fáciles y patéticos que han acompañado la muerte increíble de unos hijos de España. (Gil-Albert, 1937b, 195-196)

Este desequilibrio entre los *Siete romances de guerra* y *Son nombres ignorados* está íntimamente relacionado con la evolución de la guerra. Abandonar el romance no era desertar de la lucha contra el fascismo, sino de la épica para la guerra que los poetas “del otro lado” mantenían como idea de salvación. La realidad de la guerra y la modernidad del conflicto son las dos razones que aporta Juan Gil-Albert para desechar el empleo del romance:

Por mi parte, repudio instintivamente la guerra. Y esa parece ser la actitud de los jóvenes poetas de España, que asisten como hombres a la repentina avalancha armada. Se oía en nuestro país desde hacía tiempo la vehemente pregunta y el deseo encendido. En un campo y en otro: en el popular y en el poético. En el único campo de las posibilidades fecundas. Pero a esa disforme diosa de la guerra no podía tender una nación de labriegos enjutos y de telúricos cantores extasiados. La madurez se advierte precisamente en eso: que no era la guerra, sino la revolución, lo que todos queríamos. La guerra sigue siendo la diosa para ellos, para nuestros fraternos enemigos.

[...]

No. La guerra que es la vieja forma de la vitalidad agresiva, y en muchos casos transformadora, ha dejado de tener para el poeta esa especie de seductora plenitud que los antiguos encontraban en ella, entonces, cuando otros caminos de esperanza no podían ser todavía recorridos. (Gil-Albert, 1937b, 193-194)

La modernidad pone al descubierto la crueldad de la guerra y la disonancia del romance. A finales de 1936, Juan Gil-Albert supera el arte realista mediante su

participación en la revista *El Buque rojo*¹⁰², un antecedente de *Hora de España*. Pese a estos romances, Gil-Albert no deja de lado la poesía sensible y cuidada. Con el ingreso en la redacción de *Hora de España*, Juan Gil-Albert orienta sus poemas lejos de las calzas y el jubón.

En el primer número de la revista (enero de 1937), Juan Gil-Albert publica “Poemas de la revolución”¹⁰³ compuesto por dos poemas que integrarán *Son nombres ignorados*. Para nuestro poeta, formar parte de *Hora de España* supone resolver su compleja problemática estética en torno a una síntesis entre elitismo y comunismo¹⁰⁴. La poesía publicada en *Hora de España* se caracteriza por una actitud crítica que rechaza, por lo general, la publicación del romance debido a un recelo hacia el arte de urgencia que deja paso a un tono elegíaco (Jiménez Millán, 1982, 372; 2010, 231).

A partir del ingreso en *Hora de España*, Juan Gil-Albert finaliza poco a poco la dialéctica entre el compromiso y la pureza. El poema titulado “El campo”¹⁰⁵ y el prólogo que precede tanto a *Siete romances de guerra* como *Son nombres ignorados* son la máxima expresión del tramo final de la primerísima producción gilalbertiana. “El campo”, según indica Aznar Soler (Gil-Albert, 1980a, 141), aparece fechado por el autor en junio de 1936. Como el poema “El río”, “El campo” evidencia el rechazo al realismo social justo antes de la guerra. “El campo” anticipa la estética de *Son nombres ignorados*, libro del que posteriormente formará parte:

De la tierra sube un mensaje precioso.
De la tierra, como constante hervor que crece,
se la oye en muchas leguas a la redonda
a pesar de su silencio crepitar las entrañas,
y en las últimas recolectas de los cereales,
un conversar entre apasionado y receloso
de las partidas de campesinos

¹⁰² Esta cabecera solo publicó el número inicial (1, 3 de diciembre de 1936, Valencia). La publicación estaba patrocinada por la Alianza de Intelectuales Antifascistas de Valencia y figuran como “responsables” Arturo Souto, Miguel Prieto, Rodríguez Luna, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Rafael Dieste y Antonio Sánchez Barbudo.

¹⁰³ “Poemas de la revolución”, consta de “A una casa de campo (elegía)” y “Despedida de un año (1936)”, *Hora de España* 1 (1937), pp.40-44.

¹⁰⁴ “Un *señorito*, un *dandy* ipersensibile e colto, che ci si sarebbe aspettati di trovare – come tanti *señoritos* di machadiana memoria – dalla parte di quella Spagna che tentava ancora di salvaguardare e difendere il benessere – e la cultura e la bellezza – per pochi, per i detentori del potere politico ed economico” (Grillo, 1996, 142).

¹⁰⁵ *Hora de España*, V (1937), pp. 41-42.

que todavía trabajan un pan servil,
bajo las tardías nubes hinchadas, de orlas de oro,
que una brisa caliente. (Gil-Albert, 2004, 159)

Como venimos sosteniendo, Juan Gil-Albert cambia de opinión a raíz de la sublevación militar. El poeta abandona por unos meses su idea de aunar elitismo y comunismo por la expresión directa del romance. Sin embargo, cabe considerar que algunos poemas de *Son nombres ignorados* (por ejemplo, “Poemas de la revolución”) coinciden en el tiempo con la elaboración de los romances. En cualquier caso, el prólogo de *Siete romances de guerra y Son nombres ignorados*¹⁰⁶ tiene una importancia capital en la ética estética del poeta. Juan Gil-Albert manifiesta cierto arrepentimiento hacia los romances y decanta su propuesta (que será la de *Hora de España*) por una poesía de carácter más elevado. Teniendo en cuenta que *Siete romances de guerra* se publica en 1937 y los decisivos artículos de “Testimonios. En tierras aragonesas” y “El poeta como juglar de guerra” en febrero y marzo respectivamente, este rechazo de los romances produce un desequilibrio en la ética estética gilalbertiana:

Pero considero secundario el que sean los temas los indicadores de una influencia que podría ser en todo caso, superficial; lo importante y lo vivaz será el 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. (Gil-Albert, 2004, 124)

La “manera directa” ha sido superada, y no por ello Gil-Albert desdeña cuestiones estilísticas que van más allá de los contenidos. El poeta ha incorporado “transformaciones” en su “forma de sensibilidad”. El alicantino explica que – a pesar de haber sido un juglar de la guerra – ha mantenido los rasgos inherentes de su poesía. Si *Candente horror* rechaza la belleza en clara alusión al enemigo, ahora el poeta posee una “aspiración de belleza” que no le impide conjugarla con la épica. De algún modo, el

¹⁰⁶ “Juan intentó aquí (en el prólogo) 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” (Carnero, 2007b, 60).

prólogo justifica la tensión compromiso/pureza: “Para mí, la Naturaleza y su inusitado esplendor de siempre, sigue pulsando en los hombres la más entrañable necesidad de poesía” (2004, 124). Estas “formas de sensibilidad” revelan la inoperancia del arte realista:

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. (Gil-Albert, 2004, 123)

Y en esa “relación más compleja” se encuentran Emilio Prados, Bergamín, Serrano Plaja, Cernuda...y por supuesto Juan Gil-Albert. Este propósito es precisamente el punto de partida de la revista *Hora de España*: combatir una interpretación simplista del compromiso por parte de los intelectuales. Los parámetros habían sido fijados. Situar “al servicio de la causa popular” (como reza el subtítulo de la cabecera) significa proponer “un nuevo sentido de la tradición, acorde con los planteamientos de la intelectualidad republicana” (Jiménez Millán, 1982, 353). A pesar de las diferentes interpretaciones de la tradición nacional en la revista, las coordenadas de la publicación se orienta hacia la creación de un “nuevo sentido de lo nacional” (353). Es decir, *Hora de España* legitima los valores del Frente Popular desde un “arte de calidad no para las masas, sino para los hombres”.

El romance ya no satisface las exigencias de los intelectuales españoles más destacados (Salaün, 2001, 808) y *Hora de España* sigue avanzando en la construcción de ese humanismo que representa la esperanza de la victoria. El II Congreso de Escritores antifascistas – en cuya organización Juan Gil-Albert participa activamente – es capital en el desarrollo de este nuevo humanismo. Como resultado del congreso destacamos la Ponencia Colectiva que se publica en *Hora de España*, en el número ocho de agosto de 1937¹⁰⁷. La ponencia, como “fijación estética de un arte en la guerra” que necesita seguir siendo arte (Rovira, 1991, 40), afirmaba el humanismo revolucionario (Jiménez Millán, 1982):

¹⁰⁷ La Ponencia Colectiva la firmaron A. Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, A. Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, J. Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya. (AA.VV., 1937, 367).

Una serie de contradicciones nos atormentaban. Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan solo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos. Con todo, y por instinto tal vez, más que por comprensión, cada vez estábamos más del lado del pueblo. Y hasta es posible que política, social y económicamente, comprendiésemos la Revolución. De todos modos, menos de un modo total y humano. La pintura, la poesía y la literatura que nos interesaba no era revolucionaria; no era una consecuencia ideológica y sentimental, o si lo era, lo era tan solo en una tan pequeña parte, en la parte de una consigna política, que el problema quedaba en pie. De manera que, por un lado, habíamos abominado de escepticismo, mas por otro no podíamos soportar la ausencia absoluta y total.

En definitiva, cuanto se hacía en arte, no podía satisfacer un anhelo profundo, aunque vago, inconcreto, de humanidad, y por otro, el de la Revolución, no alcanzaba tampoco a satisfacer ese mismo fondo humano al que aspirábamos, porque precisamente no era totalmente revolucionario. La Revolución, al menos lo que nosotros teníamos por tal, no podía estar comprendida ideológicamente en la sola expresión de una consigna política o en un cambio de tema puramente formal. (AA.VV., 1937, 356-357)

Esta Ponencia personaliza el espíritu de *Hora de España*¹⁰⁸ y establece la problemática del arte en la guerra como una cuestión de “fondo” que “respondiese ideológicamente al mismo contenido humano de esa Revolución” (AA.VV., 1937, 357-358). En otras palabras, se estaba configurando la poesía que iba a regir a partir de ahora en la guerra y la que hipotéticamente se llevaría a cabo después de la victoria revolucionaria (Salaün, 2001, 808). Para Juan Gil-Albert, las conclusiones consensuadas en la Ponencia son la solución a toda la dialéctica compromiso/pureza que había estado poniendo en duda su ética estética. Y así es como hay que entender *Son nombres ignorados*, como la consolidación – no solo de todos los tópicos sobre el autor – sino de la falsa dialéctica que conduce a Juan Gil-Albert a los esfuerzos sintéticos durante toda su obra de los años veinte y treinta.

¹⁰⁸ “El espíritu de *Hora de España* era de raigambre institucionalista, dentro de la mejor tradición liberal-burguesa española, con un pasado de Misiones pedagógicas en la mayoría de sus redactores y una fuerte influencia de las actitudes de Gide y Malraux, modelos «más que literarios, éticos»” (Aznar, 2010, 431).

La declarada unión entre el mundo íntimo y la realidad objetiva¹⁰⁹ sitúa al poeta entre el candente horror y la aspiración de belleza. Esta “poesía difícil”, como Cernuda (1937) canoniza a Gil-Albert con motivo de la antología *Poetas en la España leal*, supone el anuncio público de no renunciar a su ámbito propio de *intimidad esencial*. El tiempo de “rebajarse” o “degradarse” estaba cumpliéndose, la ética debía ser mantenida, pero sin olvidar la sensibilidad creadora. Esta es la nueva “forma de sensibilidad” que Gil-Albert menciona en el prólogo y que nos conduce al desenlace de la tensión compromiso/pureza. Ser un poeta de transición, en cuanto a lo social, aporta un argumento más para afirmar que la poesía mantenía su *status*, incluido su marco ideológico: “A nosotros no nos interesa la renovación literaria, sino la renovación total de la sociedad, el enderezamiento del hombre hacia su último destino” (Sánchez Barbudo, 1975, 342). En consecuencia, el replanteamiento de la función del escritor y su compromiso con la historia y la sociedad en el II Congreso de Escritores antifascistas (Aznar, 2010, 431) afectaba exclusivamente al nivel ético.

El discurso poético se reestructura exclusivamente sobre el compromiso con el *nuevo hombre* de la Revolución. La fusión entre el mundo íntimo y la realidad objetiva debe sustentarse en un “contenido vivísimamente concreto” porque la “revolución no es solamente una forma”, así que un “arte revolucionario” tiene que referirse a ese “contenido esencial” que configura un “sentido del hombre” (AA.VV., 1937, 358). Como mantienen Juan Gil-Albert y Ramón Gaya en las “Cartas bajo un mismo techo”¹¹⁰, era necesario que el arte fuera “humano” para huir del deshumanizado “arte

¹⁰⁹ “Pues bien; nosotros declaramos que nuestra máxima aspiración es la de expresar fundamentalmente esa realidad, con la que nos sentimos de acuerdo poética, política y filosóficamente. Esa realidad que hoy, por las extraordinarias dimensiones dramáticas con que se inicia, por el total contenido humano que ese dramatismo implica, es la coincidencia absoluta con el sentimiento, con el mundo interior de cada uno de nosotros. Decimos, y creemos estar seguros de ello, que, por fin, no hay colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo. Lo que no es casual ni tampoco resultado solo de nuestro esfuerzo para lograr esa identificación, sino que significa la culminación objetiva de todo un proceso” (AA.VV., 1937, 359).

¹¹⁰ Las “Cartas bajo un mismo techo” se publicaron en *Hora de España*, VI (1937), pp. 23-32. Las cartas tratan principalmente la polémica entre Ramón Gaya y Josep Renau alrededor del enfrentamiento arte realista/culto. Gaya publica “Carta de un pintor a un cartelista” como respuesta a una conferencia de Renau sobre la función social del cartel. El intercambio de opiniones ocurriría a lo largo de 1937 cuestionando la diferenciación del arte como propaganda, y por ende, del artista como propagandista y siervo del partido. Gaya reclamaba a Renau que *la guerra no es una marca de automóvil*: la respuesta de Renau sería la publicación en *Nueva Cultura* del estudio *Función social del cartel publicitario*. Una nueva respuesta de Ramón Gaya la podemos encontrar en “España, toreros, Picasso”, donde califica de desprecio hacia las masas servirse de un arte condicionado por estas. Renau era un viejo conocido de Juan Gil-Albert, puesto que trabaron amistad cuando Gil-Albert se radicaliza al proclamarse la República

aristocrático y difícil o burgués inmundo”. Por otro lado, no faltaron las voces críticas que tacharon de individualistas estas posturas sobre la *intimidad esencial*. Juan Gil-Albert ofrece en su respuesta una muestra más de la “seducción inagotable” y del “contenido de vida” de los caminos de la belleza (Gil-Albert, 1937c, 211-212).

El alejamiento de los partidos políticos (Carnero, 2007b, 60) y el nuevo humanismo intérprete de la historia (García Montero, 2003, 44) confirman que se estaba cumpliendo el vitalismo de *bajar a la calle y comprometerse*. Un año más tarde y en Cataluña, Juan Gil-Albert escribe “En torno a la vocación (lo popular y lo social)”¹¹¹. En dicho artículo, el poeta resalta el carácter “retrógrado” del arte realista y la procedencia natural – el desprendimiento, no el sometimiento – de la “relación sanguínea” entre los hechos y la obra de arte (Gil-Albert, 1939b, 146-147). Al mismo tiempo, Gil-Albert se arrepiente de su etapa de juglar de guerra (145) y – para definir “un arte que exprese nuestro tiempo” – se desmarca del “arte social” porque los “caminos del espíritu son otros” (146). “Nuestro tiempo – dice Gil-Albert – rebasa los hechos reales de nuestra vida diaria” (146). Definitivamente, el poeta ha vuelto a las filas del mundo íntimo gracias al pulso ético que lucha por el *nuevo hombre* (AA.VV., 1937, 364-367).

La conciliación entre creación y propaganda/agitación en la Ponencia Colectiva (Caudet, 2007, 107-108) define el desenlace de la ética estética gilalbertiana. Finalmente, Juan Gil-Albert ha asumido estas dos facetas (Rovira, 1991, 42) en un equilibrio entre las “aspiraciones al purismo” y las “exigencias del compromiso” (Siles, 2007, 37). Este supuesto “desenlace” ha sido automatizado por la crítica como el hallazgo de la “voz” más personal y auténtica (Aznar, 2007, 90) a través de la unión de la categoría moral y capacidad expresiva del discurso (Peña, 1982, 130); o la armonización del mundo interior/exterior hacia esa búsqueda de la plenitud reflejada en *Las ilusiones* (Prieto de Paula, 2004, 15).

6.5. LOS NOMBRES IGNORADOS DEL INTIMISMO COMPROMETIDO

El tono elegíaco y el subjetivismo de este nuevo tipo de poesía (Jiménez Millán, 1982, 373-374; Salaün, 2001, 808) también parte en Gil-Albert “de la colisión entre

(Simón, 1983, 12-13), además de coincidir en el del círculo de *Nueva Cultura* y que su hermano Juan ilustrara la cubierta de *Disipadas mariposas*.

¹¹¹ Pese a que Juan Gil-Albert firma el artículo en 1938 no vería la luz hasta 1939: *Taller*, III (1939), pp. 54-56.

realidad objetiva y mundo interior” (Aznar, 2007, 92). La “poesía difícil” de *Son nombres ignorados* es – en buena medida – consecuencia del ideario de *Hora de España* y de la Ponencia Colectiva del II Congreso de escritores antifascistas. La nueva orientación poética debía corresponder a un lenguaje que expresara ese nuevo humanismo (Jiménez Millán, 1982, 373). Y ese lenguaje no solo se instaure en la poesía gilalbertiana, sino que culmina en uno de los libros más logrados y menos valorados de su obra. La importancia de *Son nombres ignorados* reside en la dualidad del poemario entre el compromiso y las dudas estéticas:

Qué extraño, amigo mío,
que en esos resplandores que se anuncian
por el lecho del río hacia la tarde
vuele ese nombre umbroso,
se deslice el recuerdo
lo mismo que una barca fugitiva
de los días pasados
allá por entre juncos,
y que ignore este tiempo al dedicarnos
su rumoroso curso inagotable
que no hallará en la sierra aquel coloquio
de antigua remembranza.
Nuestras puertas cerradas no responden
a su arribo añorante. (Gil-Albert, 2004, 177)

Por una parte, se observa la presencia del tiempo parado en la naturaleza y los contornos de la belleza y la existencia. Sin embargo, también está presente la tragedia que padecen los nombres ignorados. Las dos fronteras, la del compromiso y la intimidad, se aproximan y solapan:

¡Oh víctimas terribles de la sangre,
incautos cervatillos del desierto!
Los hoyos que os han dado como tumbas,
son la sola verdad de vuestras vidas.
Nacisteis, y una mano ya acechante
apagaba la luz de vuestros ojos. (Gil-Albert, 2004, 163)

Juan Gil-Albert sintetiza el compromiso y la pureza. La naturaleza vertebró la defensa del humanismo que sostiene el poemario. En la configuración de esta estructura íntimamente comprometida, Gil-Albert emplea el culturalismo como recurso de mayor profundidad en la obra (Moreno, 2000, 106-114). El poeta otorga a la naturaleza un carácter genésico en busca del *nuevo hombre* porque representa la patria y su transustanciación en todos los nombres ignorados (obreros, campesinos, oprimidos, soldados...):

¡Oh muertos!

Desconocidos hombres que ahora pueblan mi mundo de fantasmas,
y que errantes sobre nuestros caminos de la vida
pesan como los árboles frutales, abrumados,
hacia el suelo profundo.

No será ya posible evitar vuestro espectro
que asoma con ahínco
detrás de los tapias de yedra. (Gil-Albert, 2004, 166)

La mirada mítica juega un papel importante a la hora de afrontar la realidad, y el culturalismo se vierte principalmente sobre los mitos de Deméter y Perséfone¹¹². “El campo ha dejado de ser esa fatal belleza desconocida” porque Gil-Albert ya no siente el rechazo a la naturaleza de *Candente horror*. Por el contrario, el poeta emplea la naturaleza como medio para alcanzar este *nuevo hombre*:

Pueden ya tus almenas cobijar nuevamente
el vaporoso enjambre de tantas ilusiones
y tus lámparas fieles avivar los jardines,
dispuestos al desvelo de poderosas sombras.
Yo, uno más confundido por sus sendas ocultas,
reviviré el secreto con implacable saña
porque tarde o temprano, ¡oh gracia tenebrosa!,
la Tierra hará sus hombres, con nuestras enterezas. (Gil-Albert, 2004, 185)

¹¹² Annick Allaire-Duny (2006) ha estudiado la incidencia que tienen Deméter y Perséfone en la obra gilalbertiana.

No es casual que el poemario comience y termine con la figura de Deméter. La relación Deméter/Perséfone se asocia con el recurso de la tematización de la muerte – tan frecuente en *Hora de España* (Jiménez Millán, 1982, 374). Esos nombres ignorados a los que canta Juan Gil-Albert pertenecen a la naturaleza/madre/patria/Deméter y son el aliento, el contenido humano que – con la llegada de Perséfone – proporcionarán un nuevo hombre. Porque esta *mirada mítica*, que María Paz Moreno advierte en *Son nombres ignorados* como profundo vitalismo y fascinación por la vida (2004a, 38), se refleja en una actitud enaltecida y sustentada en la voz hímica y romántica (Santamaría, 1977, 131) que “impulsa al poeta a una transformación de la materia” (Simón, 1983, 91). Aquí cobra importancia el idealismo esencialista que especifica César Simón (1983, 96): en la reducción esencial y arquetípica del dolor, la rabia, la esperanza, de los nombres ignorados que entregan su vida por el *nuevo hombre* en su transustanciación con la naturaleza.

Son nombres ignorados acoge todos los tópicos en su canonización como bisagra y culminación de la *excepcionalidad* comprometida. Sin embargo, la tensión mundo interior/realidad objetiva todavía resulta evidente en *Son nombres ignorados*. Por ejemplo, Gil-Albert muestra un profundo sentimiento de culpa por la excesiva mitificación o cuando dice: *avivad mi presencia, que también soy la muerte*. Juan Gil-Albert intuye su cima como poeta social (siempre transitoria) y su abandono a un individualismo que estaba forjado – como escribe años después en *Los días están contados* (1974a, 153-155) – sobre el rechazo a los dogmatismos e intereses de la guerra:

¡Cuánta luz me ha invadido sobre el suelo y los hombres
ante el solo reflejo de su antigua enseñanza!
Mientras cruza los campos verdeantes su rastro
una voz me responde desde el alma lo eterno.

¿A qué error lamentable te abandonas, poeta,
y a qué olvido obedecen tus acentos extraños?
¿Quién opone al designio del dolor, la alegría?

Donde crecen las flores ha brotado la muerte. (Gil-Albert, 2004, 191)

CAPÍTULO SEGUNDO
EL MODELO RECOMENZADO:
LA LITERATURA COMO PATRIA [1939-1947]

1. ESCENARIO DE POSGUERRA GILALBERTIANO

1.1. CONTINUIDAD(ES) Y VOZ POÉTICA: SALIR A LA NATURALEZA

La presencia *deshojada* de Juan Gil-Albert, como hemos visto, se construye en la correlación que existe entre los tópicos de excepcionalidad, voz comprometida/descomprometida y aceptación del destino literario. Prolongar el estudio de la presencia gilalbertiana nos exige afrontar su especificidad en el final de la contienda civil, así como en el panorama poético español.

La crítica ha estudiado estas dos cuestiones, tanto la estética gilalbertiana como la poesía de posguerra, mediante una fractura y un desarrollo lógico. Así, la presencia del exilio, su incidencia en el recorrido gilalbertiano, debe ser enmarcada en cuatro títulos fundamentales. Los años decisivos que van desde el final de la guerra hasta el regreso del exilio (1947) están limitados por *Son nombres ignorados*, *Las canciones provenzales*¹¹³, *Las ilusiones*¹¹⁴ y *El existir medita su corriente*¹¹⁵. Especial importancia tiene *Las canciones provenzales*, ya que recoge una serie de poemas – hasta hace pocos años inéditos – que anteceden a *Las ilusiones* y aportan elementos de estudio imprescindibles (Moreno, 2004b).

La crítica gilalbertiana ha automatizado una serie de consideraciones sobre la guerra civil que participan del tópico de la inflexión, del tópico de la ruptura. Y decimos participan, porque hasta ahora la crítica se ha limitado a incorporar el estudio del autor a los moldes historicistas establecidos para la poesía española¹¹⁶. De este modo,

¹¹³ Inédito, titulado en un principio como “Los himnos”, en Gil-Albert (2004), pp. 827-847.

¹¹⁴ *Las ilusiones con los poemas del convaleciente*, Buenos Aires, Imán, 1944; reedición y estudio de Guillermo Carnero, Barcelona, Mondadori, 1998.

¹¹⁵ *El existir medita su corriente*, Madrid, Librería Clan, 1949.

¹¹⁶ “Designamos como *historicismo evolucionista* a toda la tradición historiográfica aún hoy hegemónica (aún hoy considerada como la única referencia válida a la hora de enjuiciar la científicidad de una obra) que se constituyó como resultado de la aplicación de los enunciados propios del *horizonte positivista* sobre el ámbito de la historia humana en general –y de la historia literaria en particular-” (Rodríguez, 1990, 159).

descendemos directamente a la división de la obra gilalbertiana en etapas o ciclos (Tello, 1994). Entre otras propuestas, podemos citar un Juan Gil y Simón (Miró, 1996) anterior a la prehistoria gilalbertiana (Linares, 1977), y la interrupción comprometida del desarrollo poético hasta el verdadero Juan Gil-Albert de la posguerra. Como ya hemos visto más arriba, la voz comprometida queda en una orilla y la voz descomprometida en la otra orilla. El elemento principal que articula este entramado es el planteamiento, desde el horizonte positivista, de una evolución dirigida hacia la consecución, hacia la voz o *expresión total* alcanzada en la madurez.

La problemática de los ciclos y la periodización en la obra gilalbertiana se proyecta hacia la posguerra, de modo que el exilio queda como un aislamiento necesario para acceder a su “orbe poético genuino, límpido y sereno” (Chacel, 1977, 39). El regreso del exilio, por otra parte, ha sido automatizado como un exilio interior enmarcado en la casa-mundo que propone Rovira. Sin embargo, esta configuración de etapas no es, ni mucho menos, ajena al autor. Juan Gil-Albert legitima tal comprensión historicista como parte de la (re)construcción de su destino contradictorio (Valero Gómez, 2011). El planteamiento actual de la crítica gilalbertiana está íntimamente relacionado con la cuestión generacional, en cuanto que Juan Gil-Albert intenta corregirla, y con el compromiso, en cuanto que pretende justificarlo. Valgan como ejemplos las siguientes palabras de Juan Gil-Albert:

Y solo después de esas dos experiencias [*Candente horror* y *Misteriosa presencia*], esa andadura definitiva de mi poética, se encauza, se encuentra a sí misma en lo que podríamos llamar su clasicismo de porte emocional, no de remedo pero en el que, eso sí, sobrevive el eco de una antigüedad cultural. Yo fijaría mi punto personal de partida en esta composición que me pertenece ya por entero: “Elegía a una casa de campo”: mi voz. (Gil-Albert, 2004, 75)

Este fragmento pertenece a la nota introductoria que el propio Gil-Albert escribe para *Fuentes de la constancia*. El autor menciona el clasicismo como rasgo definidor de su poética y canonización. Por una parte, el autor insta el paso previo a *Las ilusiones*, mientras que por otro lado concibe una progresión, de algún modo conclusiva, desde donde debe arrancar su voz. Finalmente, el poeta elabora un nuevo yo para recomenzarse a partir del exilio como otro Juan Gil-Albert, el *verdadero*, el de *Las ilusiones*. Así se aprecia en la justificación que representa *Los días están contados*:

Sí, el hombre dispone –las disfruta o las sufre–, de varias vidas y yo añadiría, por un prurito de exactitud que se hace cada día más necesario, el hombre de mi generación al menos. Apenas me reconocía yo durante la guerra civil en la que había sido anteriormente; en América, bien pronto se me convirtió en fábula, mi aventura de la revolución, y ahora, de nuevo donde estuve, pero tan distinto, he de realizar un forzoso trabajo de reconstrucción para sentirme vivir dentro del personaje que fui durante mis años americanos. (Gil-Albert, 1974a, 109)

Juan Gil-Albert y la crítica reconstruyen esta armazón gracias al *espejismo* de la poética/estilo. Porque las dos orillas, la comprometida y descomprometida, no son ajenas entre sí: son parte del mismo entramado ideológico. Aquello que resta latente en el fondo mismo es el funcionamiento objetivo de unos discursos en una coyuntura histórica determinada. Por el contrario, no hay una voz que se atisba y que se alcanza en la orilla comprometida. Como dijimos en el primer capítulo, la reconstrucción que lleva a cabo Juan Gil-Albert automatiza una serie de cuestiones a modo de un anverso y un reverso: la armonía de contrarios sustantiva al autor (Sánchez Reborado, 1996; Huguet, 2004) que provoca una lectura *aparentemente* lineal. Gil-Albert realiza la reconstrucción de su propia obra según las siguientes contradicciones compromiso/pureza, *ego/populus*, compromiso/ descompromiso. Y a su vez, estas contradicciones anudan el destino contradictorio (re)construido porque remiten al *espejismo* propio del historicismo evolucionista y de la ideología del sujeto. Por tanto, este destino contradictorio (re)construido – que parece resolverse o desanudarse con *Las ilusiones* y el exilio – exige una continuidad en una y otra orilla de la guerra civil española. *No hay voz comprometida y descomprometida: sino una continuidad en el marco ideológico de la poesía de posguerra que rompe con el estudio de la historia de la literatura por fragmentos periódicos o epocales.*

La trama generacional es el otro elemento que aúna el discurso de la crítica con la reconstrucción que Juan Gil-Albert realiza de sí mismo. Este tema ya ha sido suficientemente tratado por la crítica, y como hemos dicho en otro lugar, la cuestión debe estudiarse desde el “malditismo valenciano” y la consolidación de grupo que Jiménez Millán señala en la praxis de la vanguardia (Valero Gómez, 2013a, 19-39; 2013b, 153-155). La Generación del 36 y la dialéctica continuidad/discontinuidad en la poesía de posguerra son dos núcleos importantes de estudio en la reordenación de Juan Gil-Albert.

Hay que entender la Generación del 36 como parte del entramado interesado de la teoría de las generaciones¹¹⁷. Y en este caso, son difícilmente refutables las etiquetas de espejismo (Mateo, 1996, 179-186) y oposición a la tradición cultural republicana (López, 2008, 31). Sin embargo, buena parte de la crítica coincide en destacar la rehumanización como elemento unificador de la Generación del 36 (Carnero, 1989) y de continuidad en la posguerra. Es decir, proponemos establecer un puente entre el repliegue a la intimidad producido en torno a 1935 por el centenario del Romanticismo, Bécquer y Garcilaso, con el repliegue a la intimidad propio de la posguerra entre la poesía oficial/religiosa, el existencialismo, el neoclasicismo y el neorromanticismo. Sin embargo, aunque la rehumanización resulte (como advierte García de la Concha) común denominador de posguerra, no puede identificarse la rehumanización de la Generación del 36 con otras poéticas sociales de los años cincuenta (Wahnón, 1989, 486).

Este puente, volviendo a la cuestión de la continuidad, se observa trabado por el propio concepto de rehumanización que se inicia en los años treinta y se consolida en la posguerra. La vertiente intimista de la rehumanización está representada, entre otras corrientes, por la poesía pura. ¿Y qué mejor epígono para esta propuesta de continuidad que Juan Gil-Albert? Porque si recordamos, la búsqueda de la voz y el destino literario que impregna todo el inicio de la protohistoria gilalbertiana es la definición de una ética estética que descansa en la dialéctica compromiso/pureza. Y esta dialéctica, hemos visto, se desdobra en una rehumanización comprometida e intimista respectivamente. Por tanto, Gil-Albert participa en la construcción de ese espacio íntimo reafirmado entre los años 1934 y 1936 mediante el romanticismo. Y en este espacio no solo se inician los miembros del 36 mediante la cultura clásica española del Romanticismo y el Siglo de Oro, sino que también están involucrados los del Veintisiete.

Para este momento crítico, merece la pena recoger la propuesta de Fanny Rubio y José Luis Falcó que señalan el año 1936 como de “escisión literaria” (1981, 25). Según nuestro punto de vista, los festejos por el Romanticismo son, por el contrario, buenos ejemplos de unidad: ya que no solo se trata de la coincidencia generacional en revistas como *Cruz y Raya*, sino en la vuelta al soneto que inician los jóvenes del 36 y a la que se incorporan nombres como García Lorca o el propio Gil-Albert. El tema del

¹¹⁷ Para la cuestión del canon puede consultarse Pont y Sala-Vallaura (1998) y Sullà (1998).

soneto ilustra nuestra hipótesis sobre una perspectiva de continuidad antes y después de la guerra.¹¹⁸

En consecuencia, nos resulta difícil entender “una dialéctica de la lírica española” que la guerra civil “interrumpe” (Grande, 1970, 9), o una posguerra que se inicia con una “rotura conscientemente regresiva” (Gimferrer, 1977, 108) enmarcada en un “tiempo de reconstrucción” (Barrero, 1992, 19-95). Por el contrario, coincidimos con la hipótesis forjada por Mainer, cuando se refiere a un periodo homogéneo que va desde 1930 a 1960¹¹⁹. “Un periodo soterradamente epigonal cuyas claves se asientan en los años republicanos” (Mainer, 1994, 9) y en el posterior repliegue a la intimidad (Iruveda, 2001, 23-31). Una continuidad que Díez de Revenga entiende como un movimiento posmodernista “de renovación esteticista” que, en el caso de Gil-Albert, se desarrolla hasta los años ochenta (1997, 110). La intimidad poética durante la posguerra se advierte incluso en la vertiente del compromiso recuperada por la poesía social (Carnero, 1987, 197): “no puede comprenderse la poesía de posguerra sin situarla históricamente como continuadora” (Rubio, 1972, 36). Como decimos, la poesía social no afronta como ruptura esta legitimación del humanismo (García 2010c, 171). La dialéctica posibilidad/imposibilidad de ruptura propia de los años veinte y treinta deja paso a su vacío en la posguerra (Fortes, 1984, 76) y a los intentos “distorsionales” de una poesía marxista como los de Otero y Celaya (García, 2010c, 171). Del mismo modo, la vertiente más intimista forjada en la inmediata posguerra y sus años sucesivos no rompe con este humanismo. La continuidad de la imagen del yo íntimo no hace más que reforzar la ligazón entre antes y después de la guerra, extendiéndose también a la poesía social (Rodríguez, 2010, 211).

¹¹⁸ “De modo que algunos poetas escribieron una poesía permitida y formalista, los del grupo de la revista *Garcilaso*, en cuyos 36 números entre 1943 y 1946, aparecen 338 sonetos. La sonetada no era responsabilidad única de ellos, venía de antes de la guerra (Rosales, Lorca, Hernández, L. Panero, Vivanco), pero tras ella alcanza modos de epidemia en poetas como Manuel Machado, Gerardo Diego, Adriano del Valle, Dionisio Ridruejo, y José García Nieto, el jefe de *Garcilaso*, quien con *Vispera hacia ti* en 1940 abre la epidemia a los nuevos poetas y que luego evolucionaría a mucho mejor” (Mantero, 2008, 114).

¹¹⁹ “Me complazco, empero, en creer que algo he ilustrado a propósito de una hipótesis que cada vez me parece más evidente en la trayectoria histórica de las letras españolas: la de que existe una intensa continuidad moral y estética entre lo que se inició hacia 1930 a la sombra de los esplendores de 1927 y del Olimpo orteguiano y lo que –al otro lado de la guerra civil– concluyó antes de 1960, cuando ya otros jóvenes insolentes concebían el mundo y su país de muy otro modo. Lo que viene a proponer que, en orden a la periodización profunda (admítase la parodia de Noam Chomsky), la guerra significó bien poco y que entre 1930 y 1960 corre un periodo bastante homogéneo” (Mainer, 1989, 8).

Y en este ámbito ideológico de continuidad para la posguerra española, la figura de Juan Gil-Albert revela *su* sentido con respecto a las cuestiones de voz poética, compromiso/descompromiso y la trama generacional. La historiografía tradicional dominante ha trasvasado estos nudos estéticos de un panorama poético general de posguerra a un escenario de posguerra gilalbertiano. En otras palabras, nuestra hipótesis de un destino contradictorio (re)construido vertebra su funcionalidad principalmente sobre el hallazgo de la voz poética. Así, que Gil-Albert resalte “Elegía a una casa de campo” como su voz, representa instaurar *Son nombres ignorados* como los primeros pasos de la verdadera poética que desarrollará después del exilio. *Son nombres ignorados* es la consecución de todo el aprendizaje inicial interrumpido por la excepcionalidad del compromiso y como bisagra de una nueva etapa llamada de madurez o poética del equilibrio.

Por el contrario, el análisis de “Elegía a una casa de campo” debe ubicarnos sobre la pista de un escenario gilalbertiano de posguerra desde la continuidad. Juan Gil-Albert publica “Elegía a una casa de campo” en el primer número de *Hora de España* (enero de 1937, pp. 40-44) junto a “Despedida de un año (1936)” y bajo el título de conjunto “Poemas de la revolución”. Como ya dijimos, este poema se puede situar – según su fecha de elaboración (1936) – entre los dos primeros poemarios (*Candente horror* y *Misteriosa presencia*) y los romances de la guerra. Como veremos en el epígrafe siguiente, la ética estética gilalbertiana lucha por conquistar el espacio íntimo que ha preponderado en su literatura hasta ese momento preciso. La irrupción en la poesía por el compromiso y el surrealismo (Valero Gómez, 2013b) ha condicionado el destino literario gilalbertiano, su tarea como escritor.

La cuestión del espacio íntimo, de la torre de marfil, de la “sensibilidad creadora” o la *literatura a puerta cerrada* que dice Vallejo, desvela la prolongación de la problemática compromiso / pureza hasta su desenlace en la posguerra. La dialéctica intelectual/arte es un nudo fundamental para desautomatizar la guerra civil como ruptura y *Son nombres ignorados* como primeras huellas de una “poesía de fuste” (Simón, 1996, 42) donde “comienza la que habría de ser definitiva actitud estética” bajo el signo “de un clasicismo vital y verbal, más impetuoso y melódico” (Simón, 1983, 92). A pesar de las huellas todavía comprometidas, el tono que impera en *Son nombres ignorados* mantiene la desesperanza y tristeza que le impide cantar a la naturaleza:

¡Oh tú, casa deshabitada
en el solemne verano de nuestro silencio!
¿No adviertes que el solaz ha quebrado tus alas,
y tus verbenas orlan inútilmente
las cintas verdes que nadie recorre?
Tu follaje ha crecido a su tiempo,
y la ligereza de las doradas mariposas,
el zurreo de los palomos
y la ardiente cigarra del olivo,
dan el espacio frágil
donde la vida como otros años transcurre. (Gil-Albert, 2004, 160-161)

“Elegía a una casa de campo” señala la importancia de este espacio íntimo. Este poema es la espina dorsal de la dialéctica compromiso/pureza y el momento decisivo a partir del cual Gil-Albert decide invertir la tensión hacia el abandono del compromiso.

Juan Gil-Albert está asiéndose a su particular vitalismo poético desde el *espejismo*, no solo ya del destino literario, sino del autor. El poeta alicantino inicia la resolución de su ética estética a raíz de su inclusión en *Hora de España*. A partir de 1937, Gil-Albert rechaza explícitamente el dogmatismo político y anuncia el cumplimiento de la condición transitoria de todo poeta social. La escena que el poeta narra en “Elegía a una casa de campo” ocurre en este momento crítico para la ética estética gilalbertiana: con la guerra civil en Valencia, Gil-Albert realiza un viaje a su casa de infancia y juventud de El Salt (Alcoy) gracias a su secretariado de *Hora de España*. El poeta se ve sorprendido al comprobar que su antigua casa está ocupada por los milicianos. Este suceso tendrá una profunda relevancia en el poeta.

El poeta ha superado sus dos primeros libros poéticos, situados entre el compromiso y la pureza. Gil-Albert vive ahora la tensión entre los romances y los poemas elegiacos de *Son nombres ignorados*. El descubrimiento de la casa ocupada conecta directamente con el enfrentamiento familiar (particularmente con el padre) debido a la decisión de ser no solo un escritor, sino un escritor de izquierdas. El poema hay que leerlo desde la peculiar mirada mítica gilalbertiana que configura el vitalismo y consecución irremediable del destino literario: allí donde se aúnan literatura y mundo. Por tanto, cuando Gil-Albert escribe la “Elegía a una casa de campo” desde el tono hímico y apenado que caracteriza al conjunto, *está refiriéndose verdaderamente a la intimidad creadora que ve amenazada*. Gil-Albert se ocupa de esta tarea en todos los

artículos y poemas que escribe a partir de 1934. La constante de su espacio creador adquiere mayores dimensiones que la urgencia exigida en *Candente horror*:

¡Ay casa de las viñas colgantes desde los bancalillos,
rumorosa de fuentes,
casa guardada en estuche de yedras!
Cuando el trepidante camión resonó en tus cercos
y viste bajar a los desaliñados jóvenes
que entre los rayos de sol estival,
parecían los exterminadores de tu siesta fantástica
surgidos al conjuro de un huracán interno. (Gil-Albert, 2004, 161)

Son nombres ignorados compagina la desesperanza y el compromiso que no permiten al poeta disfrutar de la soledad ociosa y pacífica de la naturaleza. Un buen ejemplo son los primeros versos del poema “Lamentación”:

En medio de este suelo se levantan
como reproche amargo a mi conciencia,
los gritos guturales de esos cuerpos
tendidos para siempre en el vacío.
Nadie dará sus nombres ignorados,
nadie pondrá al recuerdo cinta blanca,
solo en común reciben el desprecio
sobre la nada de su muerte impura. (Gil-Albert, 2004, 162-163)

A partir de “Elegía a una casa de campo” se abren dos líneas temáticas que tratan el tiempo y la paz. En cuanto a la paz, el poema “A la vid” ilustra la idealización creativa de Juan Gil-Albert y del grupo *Hora de España*:

No, el fatídico son de contienda guerrera
no intimidó a tu paso,
y acudiste al mandato de tu cuerpo
atravesando esos caminos ignorados del hombre,
como alguien que cumple maquinal y terrible
su apasionado sino. (Gil-Albert, 2004, 168)

En estos versos se atisba la importancia de la naturaleza y el inquebrantable “sino” del poeta a pesar de la muerte y los nombres ignorados, a pesar del compromiso:

¿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?
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 obscura realidad de la muerte. (Gil-Albert, 2004, 169)

Una composición posterior titulada “El otoño” trata la exaltación del poeta por esta estación, pero diferencia nuevamente dos situaciones: la deseada del descompromiso y, sin embargo, la realidad otoñal del candente horror. A pesar de la pérdida del otoño contemplativo y creativo de El Salt, Gil-Albert canta el otro otoño, el otoño del compromiso donde las coronas son frescas pero de “tinieblas”, “la muerte se desposa alternamente” y la propia estación alimenta la guerra.

En segundo lugar, la cuestión del tiempo refleja un Gil-Albert todavía en la urgencia comprometida. El estilo elegíaco¹²⁰ no solo se debe a las infamias de la guerra, sino por otra parte, también al impedimento (“como reproche amargo a mi conciencia”) que separa al poeta de una escritura gozosa del ser. “La voluntad revolucionaria” se mantiene (Santamaría, 1977, 131) como parte de aquello que López-Casanova define como “reconocimiento negativo” de la visión del poeta sobre el mundo y el hombre (2001, 12)¹²¹. El tiempo como el presente, entiende Gil-Albert, vendrá repleto de muerte

¹²⁰ Juan Gil-Albert entronca el tono himnico con el dramatismo de la guerra en *Son nombres ignorados*. Las influencias parecen claras: por una parte, la línea poética surgida en la preguerra, y liderada por Cernuda, más la influencia de Whitman; por otro lado, el dramatismo (López-Casanova, 2001, 12) corresponde a la estética propia de *Hora de España* (Jiménez Millán, 1982, 373). El tono elegíaco puede ser un buen ámbito de estudio a la hora de argumentar la continuidad de la vertiente ideológica y del humanismo después de la guerra.

¹²¹ López-Casanova propone el concepto de reconocimiento negativo para Juan Gil-Albert, en cuanto que representa la otra cara del gozo de las plenitudes del ser. En la poética

y destrucción. Dos buenos ejemplos son los poemas “Despedida de un año (1936)” y “Palabras a los muertos”:

Dentro de breves horas
habrás partido para siempre,
como un barco fantasma que se aleja
hacia el confín sin árboles
donde la tierra pierde sus dominios.
Soltarás las amarras
sacudido por una tempestad imprevista,
y lanzando un silencio ensordecedor
irás a buscar esa teoría del tiempo
que aclamará tu llegada inmortal,
con los ojos impávidos
por el horror de tu vida reciente. (Gil-Albert, 2004, 164-165)

Como hemos dicho, las escenas del campo y del otoño se visten de sangre y de la conciencia del laurel guerrero:

El clamor que se queda suspendido,
cada vez que un suspiro poderoso
anuncia que otro cuerpo
trémulo y solitario acaba de caer,
en busca de posibles compañeros que no llegarán más tarde,
invade como en ámbitos cerrados
los años sucesivos,
y un perenne sudor nos espera
con la turbia conciencia bajo el laurel guerrero.

Reposad, ¡oh innumerables tumbas entreabiertas!
cuerpos acribillados cuyos alones rotos
os entregan horrendos,

gilalbertiana de la exaltación, López-Casanova relaciona este reconocimiento negativo con el compromiso y la añoranza del exilio. En cuanto al compromiso, define *Candente horror* como una “visión degradadora” inmersa en los límites del dramatismo e imprecación del ser. Siguiendo nuestra propuesta, el reconocimiento negativo y desintegración del ser al que alude López-Casanova corresponde más bien a la suma de la urgencia histórica y la imposibilidad de llevar a cabo una ética estética descomprometida.

a esa lenta consunción con la tierra que habíais defendido.
Es sin duda distinta la muerte
cuando una fresca gloria imperceptible roza
vuestro exhalado aliento.
pero es triste miraros
los rígidos despojos sobre el campo
como si secas fuentes,
no alumbraran ya más el destino a los hombres. (Gil-Albert, 2004, 167)

Una de las principales diferencias entre *Son nombres ignorados* y *Misteriosa presencia* reside precisamente en que la naturaleza cobra vida por sí misma, así como en la identificación con la patria/hombre republicano y con el yo poético¹²². Juan Gil-Albert, como en toda su práctica estética, está llevando a cabo los principios que expone en sus artículos. De este modo, el pilar fundamental es la “labor socializadora” que resalta en Miró y que le aproxima al Mediterráneo y al culturalismo. El aprendizaje de la naturaleza mironiana le conduce a identificar un escenario poético donde resolver su dialéctica compromiso/pureza. Es decir, por una parte se ciñe al compromiso, mientras que a su vez, propicia la intimidad que su verdadera voz requiere.

Toda la problemática de *Son nombres ignorados*, como hemos dicho, descansa en el poema “Elegía a una casa de campo”. Juan Gil-Albert se ve obligado a salir a la naturaleza cuando, gracias al debate europeo libertad creativa/dogmatismo, llega a la conclusión de que el compromiso está impidiendo alcanzar su *poética*. Cuando el poeta siente amenazada la ficción de su yo-libre como lugar privado e íntimo, la decisión ética irremediable ya no es “bajar a la calle”, sino *salir a la naturaleza*. Allí, en el espacio que se intuye como el Mediterráneo y la cultura helénica, se revelan los nombres ignorados en la vid, el otoño, la noche, el río o los árboles. Y no se trata exclusivamente de los combatientes muertos, de los campesinos, los niños y mujeres. No es una cuestión que se limita a hacer de la naturaleza la patria, hacer el hombre idealizado como adelanto de la literatura/patria del exilio. Entre los nombres ignorados

¹²² Proponemos el estudio de las relaciones entre *Misteriosa presencia* / *Las ilusiones* y *Candente horror* / *Son nombres ignorados* para desanudar las complejidades del destino contradictorio (re)construido y la continuidad en un escenario gilalbertiano de posguerra: “Por lo que se refiere a los temas y obsesiones, hay que tender un puente entre *Misteriosa presencia* y *Las ilusiones*. *Candente horror* y *Son nombres ignorados* difieren en técnica y estética, pero se hallan hermanados en su común voluntad revolucionaria. Constituyen un paréntesis. Tras ellos, y terminada la contienda civil, se dispone G-A en *Las ilusiones* a reanudar sus temas personales, su poesía amorosa y mítica iniciada con *Misteriosa presencia*” (Simón, 1983, 92).

transustanciados con la naturaleza están la propia casa abandonada, la infancia y la juventud, el ocio y el lujo añorado. El final de “Elegía a una casa de campo” así lo demuestra:

¡Oh desgarradura que ni se oye ni se ve!
¿Sobre qué cataclismos
y en que frágiles andas navegaba la vida,
si las ineptas carabinas de esos muchachos
han disipado como el humo un palpitante juego?
No más, imposible morada de la sierra,
que si en los días venideros repentina me asaltas
y mi sombra sobre los frescos hongos
vaga en su sien prendida una umbela silvestre,
y en los oídos petrificados de las ninfas
deja un susurro de cuerpo de árbol,
un fugaz estremecimiento de intruso
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, 2004, 162)

La casa abandonada ya no es nadie, pero “el mundo no detendrá por ello su destino inaplazable”. Juan Gil-Albert encuentra en la naturaleza el espacio propicio para la ética estética sintética que comparte con *Hora de España*. Es decir, para la labor socializadora de Miró y para mantener el pulso con el compromiso en favor de la intimidad que asocia la esencia de la poesía a la esencia del ser humano. *Salir a la naturaleza* forma parte de la necesidad que Juan Gil-Albert tiene en su autoconciencia de autor/artista¹²³ cuando observa tambalearse su lugar privado/íntimo/lírico. Porque, desde la inflexión ética/estética a comienzos de los años treinta (Valero Gómez, 2011,

¹²³ “Decir que el escritor, o el artista, es un creador, es colocarse en la dependencia de una ideología humanista. Liberado de su pertenencia a un orden exterior, el hombre es devuelto por esta ideología a sus pretendidos poderes: al no estar ya sometido sino a esta sola potencia, se convierte en el inventor de sus leyes, de su orden. Crea. ¿Qué crea? El hombre. El pensamiento humanista (todo por el hombre, todo para el hombre) es circular, tautológico, por entero dado a la repetición de una imagen «El hombre hace al hombre»: por una profundización continua, sin ruptura, libera en sí mismo una obra ya dada: la creación es una liberación” (Macherey, 1974, 69).

117), el nivel ético que implica la intimidad del “malditismo valenciano” ha sido ocupado por el compromiso (como los milicianos ocupan su casa de campo): por ello, Gil-Albert sale a la naturaleza en busca de la patria idílica donde belleza y crueldad no se enfrenten.

Salir a la naturaleza configura el “hallazgo” de la voz poética y una ruptura con respecto a la guerra que inicia un nuevo “periodo” gilalbertiano. Esta periodización, que legitima el estudio del objeto literatura desde una perspectiva ideológica muy determinada, se corresponde directamente con el propio entendimiento de este en su relación con el concepto de historia. La problemática del espíritu poético, siempre igual a sí-mismo y que en este caso representa Juan Gil-Albert, tiene su punto de partida en la división del trabajo que realiza Marx. En otras palabras, cuando Marx aborda la cuestión del intelectual en la sociedad y razona que “los intelectuales no surgen de la tierra como el champiñón”. Los representantes de la clase intelectual (allí donde Gramsci denomina *funcionarios* a los intelectuales por la mediación entre su propia superestructura y el mundo de la producción) *heredan* en cada época (en cada coyuntura histórica determinada) unas “categorías intelectuales preexistentes” (Gramsci, 1977, 28-29). Desembocamos, entonces, en el intelectual como “fabricante de la historia” (Marx y Engels, 1977, 49) que legitima no solamente *un* sentido de la historia, sino el sentido y los intereses de una clase dominante.

En consecuencia, cuando decimos que pretendemos dismantelar el tópico de voz poética y ruptura de la guerra civil en Juan Gil-Albert, estamos centralizando la problemática en torno al sujeto poético gilalbertiano: en tanto en cuanto responde a la legitimación de un sentido de la historia, una clase dominante y, finalmente, un proyecto ideológico preestablecido¹²⁴. De este modo, se pueden asociar el sujeto poético

¹²⁴ “Y este es el descubrimiento (?) verdaderamente asombroso de Mallarmé. Frente a la intocable libertad, Mallarmé, al proponer las cosas absolutamente (esto es, desde lo absoluto de lo real), sabe –y practica– que tal libertad no existe en ningún sitio. La única libertad es la del Azar y uno está *necesariamente* obligado a escribir dentro del Azar. La libertad (poética) no es una propiedad libre, sino acaso todo lo contrario: es una acción (*une pratique*) donde el escritor está siempre determinado por lo absoluto de lo real. El poeta no escribe *libremente* «así» sino *necesariamente* «así». Precisamente porque está determinado –desde siempre ya– por otra libertad mucho más previa: es decir, la imposición inconsciente, sobre su escritura, de la realidad absoluta de la relaciones vitales –lo que Mallarmé denomina Azar. O de otro modo: el escritor está siempre determinado por un inconsciente ideológico donde entra todo: desde los modelos literarios establecidos a las formas sociales y de sentido. Y su problema básico radicaría por tanto en entrar en *contradicción* con todo ese inconsciente *necesario*. La libertad poética no es un apriori, sino precisamente una lucha para alcanzarla...” (Rodríguez, 1994a, 65).

que analiza Juan Carlos Rodríguez con el poder espiritual dominante que Marx atribuye como la hegemonía de las ideas de una clase que dispone de los medios de producción material y espiritual (Marx y Engels, 1977, 44)¹²⁵. Así, a la hora de estudiar la figura de Juan Gil-Albert, no hay que caer en el error metodológico de centrarse en las “características intrínsecas” a su propia actividad (Gramsci, 1977, 30). Acudiendo a la matriz ideológica burguesa, el sujeto-poético gilalbertiano (como “fabricante de la historia”) legitima las ideas de la clase dominante como verdades absolutas de una forma general¹²⁶. De aquí, por ejemplo, que el compromiso desarrollado por los intelectuales españoles en los años treinta, Gil-Albert y *Hora de España* incluidos, se produjera desde un pensamiento humanista que afectó solo al nivel ético: a las categorías trascendentales de Occidente como el Hombre, la Razón, la Libertad, la Verdad...

Los intelectuales heredan unas “categorías intelectuales preexistentes” pero no son “representantes de una continuidad histórica no interrumpida” (Gramsci, 1977, 28-29). En todo caso, en cada época y coyuntura histórica renovada, los intelectuales deben legitimar esas verdades absolutas como parte de la clase dominante a la que pertenecen. Solo desde esta perspectiva ideológica puede entenderse nuestra propuesta sobre la continuidad en el panorama poético de posguerra. La guerra civil no supone la fractura del inconsciente ideológico, del humanismo y del espacio privado segregado directamente por la dicotomía alma/cuerpo. Lo que imposibilita, en consecuencia, la periodización de un Juan Gil-Albert anterior/posterior a la guerra que depende del hallazgo de su voz poética.

Porque el intelectual ha dejado de ser “depositario” de un “saber heredado”, cabe contemplarlo como “productor” (Ayala, 1962, 80). Por ello, cuando Juan Gil-Albert *sale a la naturaleza* está abandonando la calle: siente amenazada su condición de autor en la sustantividad de espacio íntimo. Gil-Albert encuentra su casa de El Salt ocupada

¹²⁵ Un ejemplo acertado de esta idea puede ser el entramado que expusimos en el primer capítulo en torno a Ortega, el Veintisiete y a un proyecto de cultura nacional que incorporara España a la modernidad.

¹²⁶ “Así se imagina las cosas, por regla general, la propia clase dominante. Esta concepción de la historia, que prevalece entre los historiadores desde el siglo XVIII, tropezará necesariamente con el fenómeno de que imperan ideas cada vez más abstractas, es decir, que se revisten cada vez de la forma de lo general. En efecto, cada nueva clase que pasa a ocupar el puesto de la que dominó antes de ella se ve obligada, para poder sacar adelante los fines que persigue, a presentar su propio interés como el interés común de todos los tiempos de la sociedad, es decir, expresando esto mismo en términos ideales, a imprimir a sus ideas la forma de lo general, a presentar estas ideas como las únicas racionales y dotadas de vigencia absoluta” (Marx y Engels, 1977, 46-47).

por el compromiso, y es en la naturaleza transformada en patria e intimidad creativa donde encuentra la decisión definitiva de su destino literario. El poeta accede a la autoconciencia¹²⁷ de autor/artista para resolver su ética estética, su voz poética, su dialéctica compromiso/pureza. Un ejemplo de este planteamiento es la automatización del exilio gilalbertiano como una “callada lucha de entera afirmación de sí mismo, existencial y estética, desde una posición de solitario integral que vive a la intemperie, sin apoyos de ninguna clase, en un medio múltiplemente adverso” (Brines, 1994, 157).

Juan Gil-Albert abandona progresivamente las posiciones comprometidas mediante el hallazgo de *Son nombres ignorados*. En este poemario, y desde la perspectiva del evolucionismo historicista, Gil-Albert instaura el clasicismo¹²⁸ (Simón, 1983, 95), “la voz poética recupera su propio timbre” (Moreno, 2004a, 37) para regresar al esteticismo (Moreno, 2000, 39; García Cueto, 2009, 75). Tanto una interpretación subjetivo-idealista del arte (Zis, 1976, 31; 92) como la continuidad de unos “valores perdurables” que superan la “prueba del tiempo” (Morawski, 1977, 66) quedan entrelazados en la base de la crítica gilalbertiana. Igual que en el ejemplo de una obra literaria, una trayectoria literaria adquiere *su* sentido en la cuestión que ella debe resolver (Macherey, 1974, 26). Es decir, y volvemos al concepto de anverso/reverso, la crítica historicista estudia la evolución de un recorrido literario, pero no logra explicarlo (Rodríguez, 1990, 180-181): en tanto en cuanto, no estudia al autor como una forma histórica determinada, sino como categoría general bajo el “signo de una necesidad” (Macherey, 1974, 41). *Y esta necesidad que sostiene la frágil linealidad en el estudio de la obra gilalbertiana es la huida a la naturaleza: la necesidad del humanismo, de su destino literario, su ética estética, y de la escritura como libertad/expresión/creación.*

El final de esta primera etapa da inicio al “segundo ciclo” de la poesía gilalbertiana mediante “un corte tajante” (Tello, 1994, 77) y la finalización del compromiso ético. La resolución se halla en la unión grupal con *Hora de España* y en su ética estética: donde, hemos dicho, Gil-Albert se halla verdaderamente en vanguardia. Por este motivo, Gil-Albert se encuentra en la necesidad de levantar los

¹²⁷ “Para eliminar la apariencia mística de este concepto que se determina a sí mismo, se lo convierte en una persona –la autoconciencia– o, si se quiere aparecer como muy materialista, en una serie de personas representantes del concepto en la historia, en los pensadores, los filósofos, los ideólogos, concebidos a su vez como fabricantes de la historia, como el consejo de los guardianes, como las potencias dominantes. Con lo cual habremos eliminado de la historia todos los elementos materialistas y podremos soltar tranquilamente las riendas al potro especulativo” (Marx y Engels, 1977, 49).

¹²⁸ Para el clasicismo en Juan Gil-Albert ver Miralles (1990) y Rodríguez Magda (2004).

frentes ético y estético en torno a *mi voz comprometida* para (re)ordenar su obra desde la contradicción y la excepcionalidad. La contradicción que Juan Gil-Albert automatiza en *Fuentes de la constancia* instauro este signo de necesidad. Por tanto, daremos con un recorrido (llamémosle) literario que entrelaza necesidad y destino literario en distintos momentos claves de su vida/obra. Nos llama la atención, por otra parte, que la crítica no haya caído en la cuenta de lo decisivo de los instantes que detallamos a continuación. Así, el vitalismo literario gilalbertiano se forja en tres momentos claves de su protohistoria que nos van a ayudar a comprender su periodización: un primer momento que supone el descubrimiento y aceptación del destino literario en 1922, al regreso de una estancia universitaria en Tours por la que abandona sus estudios y decide dedicarse a escribir (Valero Gómez, 2013b, 155-160); un segundo instante en 1934 que marca el paso a la poesía mediante el surrealismo y el compromiso gracias a *A los sombreros de mi madre y otras elegías*; y por último, la definición de su ética estética en *Son nombres ignorados*.

La prehistoria gilalbertiana queda resumida por un todo que culmina en la consecución de lo que Gil-Albert denomina “porte emocional”. De principio a fin, y del fin al principio, la necesidad de una voz poética queda sustentada en la ética estética por el vitalismo y la contradicción. Este sentido de *fidelidad* (Moreno, 1996a) y de una “personalidad sustantivamente poética” (Rodríguez Padrón, 1982, 5) necesita de la contradicción. Es decir, de los extremos, de los polos que conducen a una resolución y al logro de una “ética estética sintética” (Siles, 2007, 37; Carnero, 1996, 40) gracias a la reconstrucción del pasado y la constitución de sí mismo (Azancot, 1977, 77-78). Es decir, la necesidad de superar la dicotomía *compromiso versus esteticismo* (Moreno, 2000, 114) o dialéctica entre lo individual y colectivo (Caudet, 2007, 111): la voz himnica y romántica que fluctúa entre “la alabanza y la queja, el entusiasmo y la nostalgia, el éxtasis y el desencanto”(Santamaría, 1977, 131), la “tensión entre dos melodías –exaltación vs lamentación– y una razón contrapuntística de planos” (López-Casanova, 2001, 13) que aspira a ligar “temporalidad e intemporalidad” (Brines, 1977, 199).

No será arriesgado decir que la dialéctica compromiso/pureza inicia la evolución gilalbertiana mediante el *efecto literario*¹²⁹. Estos dos polos, como parte de las mismas

¹²⁹ “El efecto literario es *producido* socialmente en un proceso determinado: es el proceso de constitución, es decir, de fabricación y de composición de los textos; dicho de otro modo, es el «trabajo» literario. De este trabajo, el escritor no es el creador absoluto, autor de las

condiciones determinadas que los *producen* (Macherey, 1974, 80), nunca se han alejado de la auténtica especificidad de Juan Gil-Albert: la importancia del individuo (Brines, 1977, 199), y de ahí que practicara “un concepto intimista del compromiso político” (Carnero, 1996, 40). Solo desde aquí, desde la rehumanización y la prolongación del espacio íntimo en su poesía, puede estudiarse la obra gilalbertiana en el escenario de posguerra.

Durante los últimos años, la crítica gilalbertiana ha trazado las líneas de investigación para la obra de Juan Gil-Albert a partir de la posguerra¹³⁰. Prieto de Paula sitúa a Gil-Albert como parte del tono himnico que se inicia en la preguerra y argumenta que *Las ilusiones* podría haber supuesto una renovación del lenguaje en la poesía de posguerra (2004, 14-15). Como veremos, Gil-Albert debe encontrar su espacio entre los diálogos existencialismo/misticismo y neoclasicismo/neorromanticismo de los años cuarenta, en la aportación culturalista del grupo *Cántico* y, por último, en el magisterio que ejerce sobre la poesía *novísima*.

condiciones a las que está sometido (ante todo, como se ha visto, ciertas contradicciones objetivas en la ideología) ni, a la inversa, el soporte transparente e inesencial, a *través* del que se manifestaría en realidad la potencia anónima de una inspiración o la de una historia, una época, o una clase (lo que en el fondo viene a ser lo mismo). Él mismo es un agente material, instalado en un cierto lugar intermedio, en condiciones que él no crea, sometido a contradicciones que por definición él no domina, por una cierta *división del trabajo* social, característica de la superestructura ideológica de la sociedad burguesa, y que le individualiza” (Balibar y Macherey, 2011, 123-124).

¹³⁰ Retomamos ahora la cuestión de la trama generacional que habíamos propuesto más arriba. La inclusión de Juan Gil-Albert en la Generación del 36, interesada y con muchas dudas, se articula en torno a la (re)ordenación realizada entre los años setenta y principios de los ochenta. El intento de corrección generacional que lleva a cabo y sufre Juan Gil-Albert nos parece redundar en una serie de aspectos estéticos. Es decir, según nuestra propuesta de continuidad para la posguerra poética española, Gil-Albert participa de esta continuidad, en cuanto que buena parte de las corrientes poéticas desarrolladas en la posguerra se anticipan en la preguerra. En otras palabras, cuando Gil-Albert modifica su fecha de nacimiento y surgen los primeros estudios sobre el poeta (Domingo, 1966), la (re)ordenación centra sus esfuerzos en la teoría de las generaciones: cuando, en realidad, las razones estéticas producen una ligazón más evidente y coherente. Juan Gil-Albert es un adelantado de la poética del 36 por sí mismo, sin necesidad de corregir su biografía o la fecha de publicación de sus poemarios. Gil-Albert desarrolla una poesía de confidencia (Gracia, 1996, 17) trabada por el compromiso y que adquiere su corte romántico, existencial, clásico e íntimo ya en la preguerra. Desde estas líneas, proponemos a Juan Gil-Albert como un adelantado de la poesía de posguerra debido al repliegue a la intimidad que realiza en los años treinta y que tan bien ejemplifica en sus dudas con respecto al compromiso.

1.2 COMPROMISO / DESCOMPROMISO: JUSTIFICAR EL ABANDONO ÉTICO

La ética estética gilalbertiana sufre una determinación decisiva hacia el final de la guerra civil que nos va a servir para argumentar la justificación y reordenación del compromiso. El propio drama textual gilalbertiano (López-Casanova, 2001, 8) condiciona la recepción de la presencia gilalbertiana a partir de la posguerra, así como su estudio. Como hemos visto, a finales de los años sesenta comienzan a aparecer los primeros trabajos serios y extensos sobre el poeta, coincidiendo a su vez con un proceso de recuperación que podríamos delimitar provisionalmente en cuatro momentos: grupo *Cántico*, *La caña gris* y los poetas valencianos, algunos jóvenes del 50 (con especial incidencia la Escuela de Barcelona) y los *novísimos*.

Una serie de rasgos comunes reconstruyen el Juan Gil-Albert que ha llegado hasta nosotros. Por trillados, no merece la pena insistir en los tópicos automatizados. La bibliografía gilalbertiana confirma que la crítica ha abordado su estudio siguiendo los pasos a la reconstrucción del propio autor. Porque Juan Gil-Albert, igual que el Veintisiete, desarrolla la conciencia sobre sí mismo, sobre su lugar en la historia de la literatura y el desarrollo de su obra. Por tanto, resultaría equívoco pensar que Juan Gil-Albert se ocupa de corregir y justificar su obra poética a partir de los años setenta. Al contrario, Gil-Albert ya se encarga de esta labor a partir del exilio: es decir, en la orilla descomprometida, al otro lado de la guerra.

Que la presencia gilalbertiana comienza a estudiarse por aquello que Gil-Albert dice de sí mismo, parece que no admite dudas. Desde otro punto de vista, Juan Gil-Albert se encuentra en la voz poética. El hallazgo de la personalidad literaria reafirma el vitalismo del poeta en el destino literario:

[Pregunta:] ¿Ha podido concebir alguna vez su vida sin la literatura?

[Respuesta:] No, porque si dijera lo contrario estaría negando toda mi vida. Ahora bien, lo que sí te planteas es cómo se ha producido esto. Uno escribe y descubre a los demás y a sí mismo una serie de intimidades, de experiencias de esa vida, de ese mundo que es el que uno trata de transmitir. Cuando te das cuenta, todo eso que ha sucedido, el tiempo, no ha llegado a desaparecer, al contrario, se ha hecho yo mismo, ¿comprendes? Quizá muchas cosas me resultarían más fáciles de explicar cuando las descubrí y no ahora que soy un poco todas ellas. (Gil-Albert, 1996, 165)

Desde esta conciencia de sí mismo y desde la necesidad de la escritura para ser, Gil-Albert escribe *Los días están contados*. Porque, sí, estamos de acuerdo en la ficción de la escritura como liberación / expresión, pero ser de cualquier modo no es suficiente para Juan Gil-Albert. El alicantino procura la escritura desde otra práctica, asirse a la cultura clásica, al Mediterráneo, a la naturaleza del ocio y el lujo. Y allí donde Gil-Albert insta al poeta como juglar de guerra o se viste de miliciano inmerso en el candente horror comienzan a dirimirse las cuestiones éticas en favor de su estética. Aquella estética, que por su ética, habrá de ser la verdadera, la de la voz poética de “porte emocional”. No es casualidad, entonces, que ya en *Las canciones provenzales* de 1940 y en *Las ilusiones*, Juan Gil-Albert exponga una manera de ser donde naturaleza, escritura y existencia quedan unidas en la conciencia. Como tampoco es arbitrario que *Las ilusiones* comience con dos poemas titulados “Himno al ocio” y “La jornada campestre”.

Durante los primeros años de exilio, Juan Gil-Albert abre su repertorio de temas incidiendo en algunas cuestiones clave para entender el desarrollo de la presencia gilalbertiana. En la lectura de *Las ilusiones* encontramos tres constantes evidentes: naturaleza, amor y existencia. Todos ellos entrelazados, y con la diferente importancia para cada momento del poemario. Así, “Las ilusiones” como primer epígrafe, representa la recuperación del espacio propio, de la intimidad triste y nostálgica del desterrado; en segundo lugar se encuentra “El convaleciente”, donde se hace sentir la presencia de México y hay escasas referencias a España; y por último, “Los oráculos”, que está dominado por el viaje americano.

Esta tríada temática ejemplifica la nueva orientación que sigue Juan Gil-Albert, y hacia la que pretende orientarse. En consecuencia, desde el primer momento del abandono de España, Gil-Albert considera superada la *voz comprometida*. El autor inicia la ruptura con la orilla comprometida, con todo aquello que en *Los días están contados* justifica como lejano y excepcional:

En mí hay algo que rompió con aquello, que no depende de él, que adivino luego como un ser distinto y hasta opuesto: irreconocible. Para mí al menos. Cuántas veces en Méjico, asomado a mi alto balcón, frente a los celajes más hermosos que he contemplado nunca, llegué a sentirme tan enteramente otro del que mi nombre me recordaba que, se apoderaba de mí una especie de vértigo debido a la soledad en medio de la que, este otro que yo era ahora, me

situaba; porque nada de lo anterior podía servirme, nada ni nadie y era como si, sin tener donde cogerse - ¡las nubes andaban tan altas! – se hubiera nacido de nuevo. (Gil-Albert, 1974a, 109-110)

La escritura, lo veremos en el epígrafe siguiente, es la aceptación de un proyecto personal que adquiere la funcionalidad de patria. La “literatura como forma de ser” (*Anthropos*, 1990) y también de reconstrucción. Juan Gil-Albert, inmerso en la tarea de abandonar la calle y justificar la urgencia, no se identifica con los años de la guerra: “apenas me reconocía yo durante la guerra civil en la que había sido anteriormente” (1974a, 109). La urgencia y la voz comprometida han sido superadas. Las posiciones comprometidas de los años treinta han sido sustituidas por una Vida trascendental en la que reconocerse en la escritura dentro del orbe romántico. Y esta forma de ser desde la que reconocerse, que no olvidemos se corresponde con las nuevas formas de sensibilidad que propone Gil-Albert, implica esta Vida trascendental descomprometida: “su vida es una poética de la pasividad y la observación, y su poética literaria es una vida con la que pretende justificar, suplantarse o sustituir la primera” (Gracia, 1996, 17). En otras palabras, Juan Gil-Albert precisa reconstruirse mediante la escritura y salir a la naturaleza para encontrarse en la voz poética y en el espacio íntimo/lírico/subjetivo que el compromiso ha puesto en peligro.

Todo este proceso está irremediabilmente ligado a la ética estética y a la superación de la dialéctica compromiso / pureza. Sin embargo, cuesta pensar en una resolución consumada en *Las ilusiones*, y en concreto, en el ejemplo de “El linaje de Edipo” (Moreno, 2000, 114-115):

Bajo la maldición de nuestro padre
los viejos fraticidas recorreremos
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, 269-270)

La dialéctica está resolviéndose durante la década de los años treinta y tiene su punto de inflexión en *Son nombres ignorados*, cuando la balanza de los polos compromiso / pureza se decanta por la intimidad creadora de la segunda. En el exilio, cuando Gil-Albert escribe “El linaje de Edipo”, la tensión ha sido desanudada, en tanto en cuanto el poeta ya ha abandonado la calle y procede a justificar / excepcionalizar el compromiso. El modelo recomenzado del espacio íntimo ha sido iniciado. Por tanto, desde la orilla del descompromiso, Gil-Albert muestra la ira y la tristeza contra aquellos que le obligaron a salir de su país. El poeta no centra su desaliento en la guerra perdida, como pueda ser en buena parte de la poesía inicial del exilio. El alicantino recurre principalmente a la intimidad del destierro construida sobre el destino literario y la mirada mítica. La patria del poeta alcoyano es la literatura y la naturaleza. Durante el exilio, Gil-Albert se reconstruye desde la justificación y el reconocimiento en su poesía. Y por este motivo, insistimos en la importancia del poema “Elegía a una casa de campo”. Gil-Albert mantiene las alusiones a la intimidad “hogareña” en poemas del destierro como “El linaje de Edipo”:

Más que amor, el reducto de la casa,
sus pequeños cultivos azarosos,
sus perfumadas sierras y sus ríos,
inspiran a los férvidos hermanos
una envidia y recelo, un desvarío
de intensa posesión; crueles rencores
anidan en su pecho cuando suenan
repartidos los besos maternos. (Gil-Albert, 2004, 270)

Juan Gil-Albert refleja la extensión de su intimidad ocupada por los milicianos (por el compromiso) a la naturaleza. Sin embargo, las circunstancias han variado. Ahora, la huida a la naturaleza del poeta alcoyano articula la intimidad de un destierro. *Las ilusiones* está dominado por una nostalgia que requiere la reconstrucción de una intimidad, de una Vida trascendental:

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)

“El tema de la guerra y la referencia culturalista” no se integra en “El linaje de Edipo” o en *Las ilusiones* (Moreno, 2000, 115). En todo caso, vive un proceso de superación que adquiere su punto determinante hacia el final de la guerra. Juan Gil-Albert se decanta por la intimidad creadora de su ética estética. Parece evidente que el autor está luchando en la forja de un espacio consustancial a la propia idea que Gil-Albert tiene de ser escritor, de ser poeta:

Uno se ha dicho: soy poeta; y el tiempo pasa, nuestras intenciones se nos van aclarando y un buen día, hecha la plena luz, corregimos: legislador; esa ha sido la verdadera apetencia de mi alma: legislar¹³¹. (Gil-Albert, 1974a, 160)

El decadentismo europeo y wildeano, el genio romántico y la idea de autor/creador se mantienen intactos en el compromiso. El hombre solo se individualiza a través del proceso de la historia, dice Marx. Esta idea se exagera en la propuesta gilalbertiana del poeta hecho juglar. Aunque fugaz, la participación de Gil-Albert en la fiebre de los romances, del intelectual como portavoz de la colectividad y de las Ideas absolutas de Libertad o Justicia, no desemboca sino en otra forma de la misma concepción gilalbertiana de autor/intelectual.

Estamos dando vueltas alrededor de la “perspectiva antiépica” de la voz comprometida (Rovira, 1991, 49). Este planteamiento tiene su raigambre en el mismo esteticismo y decadentismo europeo, en la visión gilalbertiana del intelectual, y articula

¹³¹ Juan Gil-Albert realiza una clara alusión a las palabras de Shelley en *Defensa de la poesía*: “Los poetas son los legisladores desconocidos del mundo” (1986, 66). Como veremos más adelante, el poeta alicantino sintetiza una idea de artista que entrelaza una visión legisladora y profética entre la cultura griega y el romanticismo.

la inversión de la dialéctica compromiso / pureza hacia 1937. El poeta se aleja de las posiciones comprometidas por dos razones: por una parte, el dogmatismo político como la cruda realidad del debate europeo arte/compromiso¹³²; por otro lado, la definición de la ética estética gilalbertiana fundamentada en la individualidad.

El *abandono de la calle*, como parte de la justificación y corrección generacional, aparece muy bien reflejado en *Los días están contados* y en los artículos que publica Juan Gil-Albert hacia el final de la guerra:

Está el joven en quien tal sucesión de hechos hace crisis porque es el verdadero heredero de la noble espiritualidad humana y siente en sí, como sinónimo de *su* libertad, la inevitable pretensión: la responsabilidad de ser uno mismo. Adivina, en medio de la mezcla insana que lo rodea, griterío y marasmo, que su vida, este reducto oscuro, por iluminar, solo depende de él el iluminarlo, y que bien vale poner la atención, con un poco de diligencia, en lo que de manera tan inesperada, tan real a pesar de todo y, tan peligrosa, se nos concedió: nuestro paso por el mundo. Bien pronto sorprende que lo que le dicen, y el viento que hincha las banderas, no son de fiar y que todo lo que en torno suyo se acata, en unos por conveniencia dogmática en otros a regañadientes, es para él, y para su afán de sincerarse, menos que una sombra; pero sombra que, a veces, abruma; sombra brumosa que obstruye los rayos del sol. (Gil-Albert, 1974a, 154)

La “responsabilidad de ser uno mismo” no deja de ser la individualidad. El escritor lleva a cuentas una ética estética personal e intransferible mediante la que *hacer* el Hombre y que, en Juan Gil-Albert, significa hacerse literatura. Sin embargo, la crítica al dogmatismo político que hemos visto en los artículos de la guerra aparece posteriormente en *Los días están contados*¹³³. De este modo, la inversión compromiso / pureza comienza durante los primeros meses del año 1937. Juan Gil-Albert inaugura este año con la publicación de dos artículos: “Testimonios en tierras aragonesas” (*Hora de España* 2, febrero) y “El poeta como juglar de guerra” (*Nueva Cultura* año III 1,

¹³² “El estímulo soviético impulsó en proporción creciente las actitudes, debates, compromisos e inquietudes del intelectual europeo, sin que deba entenderse por ello, al menos entre los escritores españoles antifascistas, que el realismo socialista fuese aceptado acríticamente como un dogma estético, ni siquiera entre los escritores españoles comunistas” (Aznar, 2010, 233).

¹³³ “Mientras, los «gobiernos» del mundo se organizan, se grita, sirviéndose de todos los medios técnicos al uso, la renovación de la vida: es una caricia de la primavera” (Gil-Albert, 1974a, 154).

marzo). Las posiciones parecen bien definidas en el primero de los artículos: “En la calle estamos aún, y, seguramente hemos de estarlo por mucho tiempo” (Gil-Albert, 1937a, 187). Estos testimonios en tierras aragonesas confirman el rechazo al arte socialista e identifican naturaleza y pueblo como víctimas de la guerra, como *nombres ignorados*. Parece evidente que a estas alturas de la guerra, y con diversos poemas del libro publicados, Gil-Albert tiene avanzada la composición de *Son nombres ignorados* e intenta defender la actitud ética estética que propone en el poemario. Así, las cuestiones anticipadas en “Testimonios en tierras aragonesas” quedan totalmente definidas en el artículo publicado un mes más tarde, “El poeta como juglar”. Juan Gil-Albert instaura el punto clave para descomprometerse definitivamente. Es decir, que aún manteniendo el pulso ético, el poeta alicantino sale a la naturaleza mediante el rechazo del dogmatismo político y “la desaparición de nuestro escenario heroico del miliciano voluntario”.

El escritor se propone analizar “nuestra etapa heroica y espontánea” y para ello retoma el debate personal sobre el arte que había iniciado en 1935 con “Sobre *Éxtasis*”. Primeramente, critica aquellos poetas que aún siguen manteniéndose al margen porque ignoran del poeta “aquello que en él se mantiene pueblo”. El artículo es todo un manifiesto de la línea que se desarrolla a partir de este momento en la guerra. Como vimos en su momento, Gil-Albert anticipa que la “fase de guerra romanceada ha expirado ya” y pone de manifiesto la anacronía existente entre la actitud del poeta como juglar y una guerra desarrollada en las ciudades y con la más reciente tecnología armamentística.

La importancia de este artículo consiste en su propuesta disidente. Leyendo estas palabras parece que Gil-Albert no haya escrito ningún romance de urgencia, que no haya participado de esa “etapa heroica y espontánea”: “la de esos cientos de versos fáciles y patéticos que han acompañado la muerte increíble de unos hijos de España” (Gil-Albert, 1937b, 196). Juan Gil-Albert se vuelve contra sí mismo y contra aquellos poetas que aún se mantienen en las filas comprometidas del partido político:

El abandono aun momentáneo de su forma peculiar de canto, y la salida circunstancial al mundo donde las pasiones actúan visibles, donde los hombres, agitados en pos de un ideal, parecen responder, desmesuradamente a sus íntimos interrogantes, y en el que las ciudades recobran sus nombres únicos, y los ríos, las especies de árboles, las aldeas míseras y soleadas, toman de nuevo la existencia de un país en cuyo contacto se había perdido conciencia aun conservando una soñadora intensidad. (Gil-Albert, 1937b, 196)

Gil-Albert aboga por la estética comprometida de una cultura popular propia de *Hora de España*. A partir de este momento, cede ante aquella intimidad que solapadamente latía en el candente horror. Siguiendo la nueva vía de una poesía comprometida y culta son fundamentales las “Cartas bajo un mismo techo”, la Ponencia Colectiva y “En torno a la vocación. Lo popular y lo social”. Como ya hemos señalado, desde junio de 1937 Juan Gil-Albert esclarece su posición hacia un ámbito donde la sensibilidad no se oponga a la reflexión social:

Puesto que la capacidad de asombro y de entusiasmo es, quiero creer, inagotable, y solo aquel cuya inteligencia, tapone o disique la emoción ignorará ese sentido más hondo de la realidad. Conocimiento y reflexión de una parte, inspiración y albedrío de otra no se oponen ni se contrarrestan, y aunque en el artista es la facultad intuitiva la predominante, lo que él hace en todo caso es ver, adivinar, descubrir, juzgar, desear, repeler y deducir con más prontitud e intensidad que cualquier otro. Pero, eso sí, no como teorizante, sino como vividor –vividor de la vida –. (Gil-Albert, 1937c, 214)

Juan Gil-Albert se ha desprendido (como justifica en *Los días están contados*) del “sectario apasionamiento en que yo vivía” acorde con su ética estética y con la de *Hora de España*¹³⁴. Un año más tarde, escribe “En torno a la vocación. Lo popular y lo social” (1938) arremetiendo explícitamente contra el dogmatismo político en lo que parece una defensa a ultranza de la ética estética resolutiva que se ha querido ver en *Son nombres ignorados*:

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. [...] No, sometimiento a los hechos, no; desprendimiento de los mismos, me parecería 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, 1939b, 146)

¹³⁴ “Los que hacíamos *Hora de España* defendíamos la libertad de creación, y nunca pensamos que tuviera sentido otra cosa que no fuese esa absoluta libertad e independencia” (Gaya, 2007, 29).

La “relación sanguínea” entre los hechos y la obra de arte debe buscarse en la individualidad, como así ejemplifica Gil-Albert en el caso de Píndaro. El poeta debe huir del “brusco viraje de los acontecimientos” que puede provocar una “repentina desvalorización y decadencia de nuestra obra” (Gil-Albert, 2004, 124). En esta inflexión que se produce hacia el final de la guerra es donde Gil-Albert supera la dialéctica compromiso / pureza, y no como fuerza integradora en el exilio (Moreno, 2000, 115). Porque ni la realidad, ni el dogmatismo político pueden truncar en Juan Gil-Albert la concepción de obra propia, la concepción de que “somos en cuanto a lo social, poetas de transición”.

Y esta cronología que hemos establecido en torno al descompromiso, alcanza su máxima expresión cuando Gil-Albert identifica el dogmatismo político con el “sometimiento a los hechos”. Para esta cuestión (la última parada que va enlazar salida a la naturaleza, desprendimiento del dogmatismo político y triunfo de la intimidad) cabe detenerse en el artículo “Meditaciones españolas”¹³⁵ y el poema “Los ídolos”¹³⁶. En cuanto al artículo “Meditaciones españolas” no aparece fechado y forma parte de los trabajos que pertenecen a la guerra y que Gil-Albert publica en *Taller* antes de salir de España. Por el contenido (deducimos que está escrito después de junio de 1938) y el desarrollo interno de la dialéctica, entendemos que “Meditaciones españolas” es posterior a todos los artículos analizados y con especial hincapié a “En torno a la vocación (lo popular y lo social)”. Es decir, que “Meditaciones españolas” y “Los ídolos” vienen a ser un cierre de capítulo donde se evidencia que la salida a la naturaleza se ha consolidado mediante el rechazo del dogmatismo político:

¡Extraña morada la nuestra! Henos aquí sustituyendo a largos siglos de distancia a otros españoles establecidos en esta ribera, sumidos en sus procelosos afanes y gozadores desde las ventanas de sus celdas de esta misma benignidad natural que aún escintila en torno nuestro su inasible transformación que todo lo vence. Hace unos años tan solo estos muros decrepitos no hubieran detenido nuestra mirada ni inducido al ánimo a la meditación que hoy sugieren. (Gil-Albert, 1939c, 149)

¹³⁵ Juan Gil-Albert, “Meditaciones españolas”, *Taller*, VI (1939), pp. 48-55.

¹³⁶ Juan Gil-Albert, “Los ídolos. Su destrucción”, *Taller*, VII (1939), pp. 37-40.

Gil-Albert da muestras de estar viviendo un nuevo periodo interior en el que ahora la vida relajada y pausada de su infancia:

¡Sueño inagotable de la patria! Entre la ensoñación pasada y la desconcertante epopeya actual, deslízanse nuestros días desaparecidos, minuciosos, íntimos, tiernos e inolvidables, cualquiera que haya sido la forma de sus años, el rango de su gracia, la dulce vulgaridad de sus horas o las dolorosas huellas de su lucha, y apoyados en este quebradizo balcón manchado por los pájaros, contemplando la aparente placidez del paisaje, quieto y huidizo al mismo tiempo, nos recordamos perteneciendo a una independencia caótica sin duda, cercada de temores, numerosa de prodigios, intensa y desesperada en su obcecación y en su avidez, pero cuya libre espontaneidad creadora, no sería difícil discernir hasta qué grado de lo posible ha hecho de la existencia del hombre una álgida realización de su destino. (Gil-Albert, 1939c, 149-150)

Nuevamente aparecen relacionados intimidad, creación y destino, de tal manera que “otro mundo sale también a nuestra presencia nostálgicamente”, el mundo de la intimidad y la naturaleza: “es el mundo de lo placentero, de lo anecdótico y de lo consumado” donde “ha vivido estacionado el tiempo”. Sin embargo, a pesar del éxtasis íntimo que embarga al poeta, la cruda realidad se revela ante sus paseos por la naturaleza. Se trata de la segunda parte del artículo titulada “La muerte”. Esto mismo, la muerte, interrumpe el desarrollo ético estético de Gil-Albert hacia la intimidad y le obliga a preguntarse sobre “la realidad constante y durísima a lo largo de esos dos años excesivos”: “¿Podría haber convertido el vivo manantial de la desolación en una losa estéril, cuya apariencia engañadora tomara la noble forma de lo sereno?” (Gil-Albert, 1939c, 153).

Por último, el poema “Los ídolos. Su destrucción” (publicado un mes más tarde, en el número de la revista *Taller* posterior a “Meditaciones españolas”) engarza con el silencio del campo de concentración, los días de Poitiers y *Las canciones Provenzales*. La composición muestra la destrucción de los ideales comprometidos, de los valores que ahora solo representan signos del dogmatismo y que se limitan a enturbiar la vida íntima del poeta: “Piérdete también tú / ficción atormentada, / endeble realidad”. Se están cumpliendo las palabras casi proféticas que Antonio Sánchez Barbudo dedica a Juan Gil-Albert a propósito de *Candente horror*: “La entrega de Gil-Albert es, aunque él no lo crea así, solo condicional, pese a su honradez; al menos yo lo pienso de esta

manera” (1936, 8). Hoy, como señala Gil-Albert en el poema, la realidad es bien distinta a la de entonces:

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? (Gil-Albert, 1939d, 155)

El discurso poético se orienta ahora hacia la homosexualidad y la madurez. En este periodo, los ídolos del aliento político son sustituidos por los dioses paganos y por el binomio naturaleza / intimidad aprendido de las raíces árabes y helénicas:

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. (Gil-Albert, 1939d, 155)

La voz descomprometida, aquella que justifica e integra la *verdadera* poesía del poeta, se ha *escindido*. La entrega al compromiso de Gil-Albert, condicional o transitoria como él mismo la define, se ha cumplido dejando paso al tiempo de las grandes conquistas, dejando paso al triunfo de la intimidad:

Cuando el hombre sacuda la modorra de los años caídos,
ese otoño que hermoso aún invalida la pujanza futura,
cuando el cuerpo renazca de su pasmo
sobre el que con pasión reclina su cabeza
en las cábalas y plumajes de los antiguos
como un ser agotado,
cuya sangre conduce demasiadas estelas e inscripciones,
entonces estallará radiante su corazón,
los bosques que aún imperan
dejarán de ser contemplados en sus misteriosos altares,
la luna no será
el resplandor ceniciento de la noche
y la amistad quedará abolida sobre la tierra.
El día de las grandes conquistas habrá comenzado. (Gil-Albert, 1939d, 156)

1.3. *LAS ILUSIONES*, EL TRIUNFO DE LA INTIMIDAD

*¡Oh Naturaleza infinita!
¿en dónde encontraré tu modo de ser?
Goethe*

Hemos llegado al momento clave de la *relectura* que Juan Gil-Albert realiza de su propia obra, así como de la canonización que un entorno *amigo* (siguiendo al poeta) establece en un “clima favorable”. La (re)construcción poética de la presencia gilalbertiana forja sus etapas en la evolución del espacio íntimo, y a su vez, en la contraposición con la excepcionalidad y deshoje de la voz comprometida. El hallazgo de la voz y de la ética estética es parte del hallazgo de la intimidad. Cuando Juan Gil-Albert sale a la naturaleza, cuando ve amenazado su espacio íntimo, delimita un espacio físico, cultural y de praxis que articula la literatura como patria. El vitalismo gilalbertiano precisa de un espacio cultural/literario en el que su ética estética esté en consonancia con una determinada idea de artista.

Las condiciones biográficas que sufre Gil-Albert determinan definitivamente un conglomerado de conceptos que vertebran precisamente este *recomenzar*: este espacio y

esta idea finalmente. Así que el hecho de que Juan Gil-Albert pase por el campo de concentración, encuentre refugio en una casa de campo durante una primavera de *celebración* y finalmente parta al destierro, ayuda a la hora de argumentar la aceptación de un destino literario desde el recomienzo descomprometido. Ya hemos visto que a partir de este momento, Gil-Albert se justifica y descompromete bajo la idea de los distintos yoes o el ejemplo de las siete vidas de los gatos (Gil-Albert, 1974a, 109). El nacimiento del otro yo expresado en *Los días están contados* marca el inicio de su relectura evolucionista (a fuerza de justificarse, a fuerza de recomenzarse y descomprometerse) en la “responsabilidad de ser uno mismo”, en la responsabilidad que Gil-Albert tiene en *hacer el hombre*:

Vivir, lo siente bien, es un placer con el filo siempre acuciante de una desgracia; lo que puede, tal vez -¡como entonces!- sentir un conejo, solo que sin conciencia de lo que siente; y esto ya añade mucho, lo añade todo, para el momento exhaustivo de las comparaciones; añade todo el placer y agudiza hasta sus últimos extremos el dolor: se hace hombre. (Gil-Albert, 1974a, 155)

Juan Gil-Albert recomienza su obra tras el cumplimiento de su condición de poeta social. Pero eso sí, que no nos engañe la excepcionalidad y deshoje que la primera poética gilalbertiana ha sufrido. A partir del exilio no existe ninguna inflexión, recomienzo o reencuentro:

Es sabido que las vicisitudes de su vida le pusieron en un trance tan penoso como valioso: un trance que, aun dividido en dos etapas, tiene una profunda unidad. El arrancamiento, el alejamiento no representó nada conclusivo, sino algo como un comienzo del reencuentro, algo necesario para que la vuelta fuese dramática aproximación a sí mismo, acceso a su orbe poético genuino, límpido y sereno. (Chacel, 1977, 39)

En todo caso, esta continuidad se ha querido enmascarar como inicio del verdadero sujeto poético o recomienzo de la intimidad. Que hablemos de reconstruir su obra desde la intimidad debe ponernos en la pista del vitalismo y de la mirada mítica:

A la plebeyez de la sociedad y las vilezas de la historia, el otro frente que combatir, el escritor opone una soledad altiva, un elitista espíritu minoritario de filiación claramente finisecular, a la vez que una indolencia ociosa, al margen de los crematísticos valores

imperantes. El motivo de la vida retirada, como todos los tópicos que actualiza un autor verdadero, le viene a Gil-Albert de su yo más específico, y se apoya en unos referentes culturales que se remontan al ideal del sabio de estoicos y epicúreos. Desde el petrarquismo la fisura entre el yo y el mundo de los hombres no ha hecho más que crecer, para avivarse desde el romanticismo hasta nuestros días. De la tríada yo-mundo físico-mundo de los hombres, a partir del siglo XVIII podemos comprobar cómo ha venido concediéndose primacía a alguna de estas tres vertientes. Nuestro siglo no ha hecho más que exacerbarlas. Gil-Albert se decanta por el segundo lado del triángulo, la sacralización, en la línea apuntada de un Hölderlin, del mundo físico como objeto de contemplación y destino del alma.

La soledad es el ámbito donde el hombre puede reconciliarse con cuanto significa pureza, verdad y bien. (Moreno, 1996a, 118)

Juan Gil-Albert se está *reconciliando* con la otra cara de la moneda de los años treinta, con el otro polo que ha mantenido en tensión porque creía ponerlo en peligro debido al compromiso. *Las ilusiones*, en una relectura evolucionista, queda como la reconciliación, el reiniciar de la intimidad, conquistado gracias a la definición de su ética estética. “La jornada campestre”, poema incluido al comienzo de *Las ilusiones*, tiene gran significación en todo este proceso de reconstrucción estética:

Aun hoy, cuando el horror que nos consume
ha cubierto la vida con su manto
de cenizas sin sol, puede un amigo
llevarnos como sombra entumecida
hacia el campo que espera abiertamente
como en los días puros de gloria. (Gil-Albert, 2004, 202-203)

Gil-Albert, a pesar del horror y la humillación del campo de concentración y del destierro (1974a, 128), está limpiando su ética estética. Es decir, el poeta intenta “purificar” su estética para reconducirse a una *forma de vivir* (Rodríguez, 2001a, 273) que se sustente en la patria de la literatura:

Allí he salido yo como cegado
por la triste ciudad de las tinieblas,
como a tientas perdido entre las luces
del fluir vegetal bajo los cielos.

Como sombra que alzase lentamente
un telón de recuerdos resentidos
o felices escenas destrozadas,
avancé con mi pecho miserable
por la aparente anchura de las cosas. (Gil-Albert, 2004, 203)

Por ello, cuando Gil-Albert sale a la naturaleza, inicia la inversión compromiso/pureza hacia el polo de esos otros “camino del espíritu” y en busca de “nuevos incentivos” que no le son ajenos:

Recuerdo aquí este olor, este crujido
de las hojas y pulpas insistiendo
su fragor natural entre los montes,
como abiertos abismos que persisten
en ofrecer su exhausta mercancía.
Os recuerdo, apariencias de otros tiempos,
halagadoras formas de la vida
estacionadas hoy cual si cumplierais
un forzoso destierro ante mis ojos. (Gil-Albert, 2004, 203)

El poeta recuerda estas “halagadoras formas de la vida” porque en ningún momento ha roto con ellas. Gil-Albert no ha cuestionado el espacio íntimo/lírico durante la voz comprometida de su sujeto poético; más bien, ha visto peligrar todo un destino literario y la autoconciencia de obra propia. Por este motivo, el alcoyano necesita reafirmarse y recomenzarse bajo la ficción de recuperar la soledad creadora que el dogmatismo político y la victoria del fascismo le han robado:

El recogimiento reintegra al individuo a su unidad de origen, y su creciente búsqueda no hace más que evidenciar la tensión cada vez mayor entre sujeto e historia, que tiende a ser barbarie. La civilización, la armonía, la plenitud, han sido marginadas al reducto de la vida solitaria. (Moreno, 1996a, 118)

Juan Gil-Albert realiza esta “reintegración” mediante su *estética de la voluntad de vivir* y deshojándose tanto de su voz comprometida como de ese otro yo en el que no se reconoce. Para esta cuestión fundamental en el desarrollo de la presencia

gilalbertiana durante los años cuarenta, es imprescindible acudir a las cartas que Juan Gil-Albert envía a su hermana Laura en el inicio del exilio. Bajo el título “Desde el destierro. Cartas a mi hermana Laura sobre México y el amor”¹³⁷, Gil-Albert deja constancia de una inquebrantable firmeza en su apego a la vida:

Aunque el Destino de nuevo, como entre los griegos, haya tomado esa desmesurada magnitud y los hombres como oleajes de pueblos desbordados, vayan de aquí para allá, lejos de sus hogares, arrancados de sus hábitos, espoleados por una fuerza exterior, a vivir con zozobras y sin arraigos bajo cielos desconocidos, cuya benignidad o hermosura apenas si pueden ser mirados en el ajetreo diario de una lucha feroz, yo sigo existiendo en medio de esta baraúnda que me excede y todo lo diminuto que quieran algunos –esos despreciativos espíritus de la suficiencia, detrás de los cuales, la pedantería como una moderna serpiente seca, roe la manzana del vacío absoluto,– nadie ni nada, ni las catástrofes, ni sus directores falsamente erguidos, ni este engranaje de la civilización que nos acompaña de la mañana a la noche con su monótona pulsación informe, podrán impedir que yo siga viviendo, aquí, allá, donde sea, con mi intimidad fuertemente pegada a mi pecho, con mis hallazgos y mis complacencias, con mi amor que no pueden destruir los más repulsivos artefactos, y con mi desdén, mi desdén también, verdadero y conmisericordioso, casi imperceptible, ante la impotencia y la banalidad con que los hombres se pavonean. (Gil-Albert, 1940a, 41)

Gil-Albert fundamenta el recomienzo del exilio en el modelo de la intimidad y el espacio natural. Esta conquista de la soledad como espacio creador y como espacio literario es en último término un triunfo:

Así pues, Laura, la lectura de estas cartas debe significar para ti el triunfo decisivo de nuestra intimidad, de nuestro espíritu, pues triunfo es, y no pequeño el comunicarnos íntimamente a través de este inmenso mar entenebrecido que nos separa, cuando la ronca voz de los poderosos gira por doquier. (Gil-Albert, 1940a, 42)

El repliegue a la intimidad gilalbertiana debe ponerse en consonancia con la tónica general de la poesía española de posguerra, tanto en el ámbito del exilio como en la España franquista. Sin lugar a dudas, la intimidad gilalbertiana se diferencia de las poéticas contemporáneas por el particular vitalismo (alejado del patetismo y del tremendismo) que confiere un común “Destino” al hecho de la existencia y de la vida.

¹³⁷ *Nuestra España*, VIII (1940), pp. 19-28.

De esta convicción nace el impulso de recomenzar hacia la consecución de una obra que va a descansar en el tópico de la intimidad. Porque Gil-Albert, como sujeto poético, está convencido de construir la historia con sus manos, de individualizarse a través de la historia, y para ello requiere una forma de vida que cumpla las expectativas de su ética.

La intimidad, por tanto, es el modelo desde donde Juan Gil-Albert debe recomenzarse: aunque ya hemos visto que nunca se ha alejado de su espacio íntimo. La intimidad se convierte en la parte por el todo y el todo por la parte. Este concepto otorga una falsa unidad y fundamenta una personalidad poética (una *vida* finalmente, o un tipo de *vida*, valdría decir) que, releída como historia acumulativa (García, 2001c, 79-83), se reconstruye en una evolución dirigida a una consecución y a una afirmación que tiene la misión de asumir ese Destino. El modelo de la intimidad protagoniza la (re)construcción gilalbertiana a partir de la posguerra y toda una serie de tópicos automatizados como el clasicismo o la consecución de una voz o estilo.

1.4. DIÁLOGOS DE LA PRESENCIA GILALBERTIANA CON LAS POÉTICAS DE POSGUERRA

Juan Gil-Albert requiere una tradición (un modelo) para recomenzarse, para descomprometerse¹³⁸. Por ello podemos hablar de un modelo recomenzado por el poeta según sus gustos y las condiciones que más se ajustan a su ética estética. Gil-Albert opta por el canon de la intimidad para *recomenzarse* después de la guerra, que es recomenzarse desde una “representación dada”, desde un modelo ideológico (Macherey, 1974, 203). Este modelo se compone de una doble dirección que se retroalimenta: por un lado, la tradición grecolatina articula un espacio cultural como patria de la literatura; por otro lado, ese espacio mítico precisa una idea de artista (un tipo de vida) que Gil-Albert (para hacer el hombre) encuentra en el Romanticismo y en el artista moderno que Baudelaire propone¹³⁹.

Esta rehumanización se inicia antes de la guerra. Juan Gil-Albert, como producto de la dialéctica compromiso/pureza, desarrolla estos dos polos, de manera que hacia el

¹³⁸ “Sin embargo, el yo culturalista gilalbertiano no es una creación *ex nihilo*, sino que es posible señalar en él rasgos procedentes de diversos movimientos y autores que le sirven de inspiración. Entre ellos, la tradición literaria del Romanticismo europeo aparece como una de las influencias que mayor peso ejerce sobre la cosmovisión gilalbertiana” (Moreno, 2000, 161).

¹³⁹ José Carlos Rovira, uno de los críticos que más ha hecho por recuperar la obra de Juan Gil-Albert, ha sido el primero en plantear las líneas de investigación en torno al “espacio estético” del mundo griego y a la teoría del artista para algún día poder hablar de Gil-Albert como “el poeta más europeo de nuestro siglo XX” (1981, 86-87).

final de la guerra las preferencias se invierten en la intimidad. Aquí hay que situar el inicio del diálogo de la presencia gilalbertiana con la primera poesía de posguerra. Juan Gil-Albert comparte con la poesía desarrollada en los años cuarenta, tanto fuera como dentro de España, la ficción de (re)construirse un espacio de intimidad. Y, consecuentemente, este ámbito ético de la poesía (de los poetas) viene acompañado por un momento de reflexión donde la estética también precisa ser repensada o recomenzada. Para este momento, la crítica ha señalado la hipótesis de una situación “desalada” de los jóvenes poetas que “ausentes o muertos los modelos, debieron buscar su propia tradición” (Ramos, 2010, 19) en un “lapsus de profunda reflexión” para “dar con vías nuevas, necesariamente nuevas, de expresión” (Caudet, 2007, 105). La presencia gilalbertiana, recién terminada la guerra, inicia el diálogo con sus contemporáneos por la intimidad y desde su “refugio de salvación en la trascendencia” (García de la Concha, 1987, vol. I, 255). Es más, no resulta arriesgado afirmar que Gil-Albert es uno de los precursores de ese espacio de intimidad que supone “uno de los logros de la poesía escrita fuera de España” (Rubio y Falcó, 1981, 19) y sin el que no podemos desentrañar el paso de una poesía oficialista/sacra, formalista y neoclásica al existencialismo religioso o neorromántico de la España interior.

2. LA *CRISIS POSITIVA* Y FELICIDAD AMARGA EN EL EXILIO

Como es sabido, el poeta abandona España después de pasar por el campo de concentración de Saint-Cyprien y refugiarse en la finca de La Mérigotte (en Poitiers). Después de estos meses de incertidumbre, llega al puerto de Veracruz como un exiliado más. Juan Gil-Albert participa del planteamiento que ya hemos propuesto en alguna ocasión (apoyándonos en Manuel Tuñón de Lara) a la hora de afrontar el estudio del exilio español: una primera etapa de desesperación y nostalgia que va de 1939 a 1943/44, y un segundo periodo de dimensión filosófica que alcanza de 1944 a 1947¹⁴⁰.

En nuestro caso, el exilio español tiene gran interés por la situación de los artistas, especialmente poetas, como parte de una gran masa de derrotados (Chabás, 2001, 659). Coincidimos con García de la Concha a la hora de ampliar el marco de estudio y superar una “lectura unilateral” de los libros escritos en el exilio (1987, Vol. I, 254-255). Juan Gil-Albert, como no podía ser de otra forma, inicia el exilio en ese

¹⁴⁰ Para la cuestión del exilio gilalbertiano remitimos a “Poesía de exilio” en Valero Gómez (2013a, pp. 101-158).

periodo de reconstrucción (y descompromiso) del yo que, de alguna manera, supone una máxima generacional: “¿Es que llegamos al final del fin o que algo nuevo comienza?”, como escribe Alberti. Esta crisis inicial, que podríamos llamar de desnaturalización y de identidad, afecta en cierto modo al caso gilalbertiano. Como hemos visto, y veremos más adelante, Gil-Albert inicia su destierro del compromiso mucho antes de finalizar la guerra y vive un periodo de esplendor en el retiro natural de Poitiers. El recomienzo de la intimidad condiciona de tal modo su exilio que nos revela ocho años (transcurridos entre México, Argentina y Brasil) de penurias económicas, nostalgia y tristeza dominados, sin embargo, por un vitalismo de luz, naturaleza y “felicidad amarga”¹⁴¹. Un buen ejemplo de este ambiente son *Las canciones provenzales*, los primeros poemas que Juan Gil-Albert escribe tras huir de España:

Sentaré a mis hermanas,
con sus altas tiaras de rubíes,
a mi diestra y siniestra,
como blancos arcángeles
que velen la liturgia del banquete.

Mientras rueda la noche
con su negra tormenta en las alturas
y la lluvia desciende
y zigzaguea el rayo,
sentaré a los amigos a mi mesa.

Las tinieblas no invaden
este claro recinto donde como,
cual un rey sus manjares,
con reposado ritmo,
las deliciosas cosas de la tierra. (Gil-Albert, 2004, 840)

¹⁴¹ Tomamos el término “felicidad amarga” de la carta que Máximo José Kahn le escribe a Rosa Chacel desde México el 19 de noviembre de 1942. Nos parece que Kahn acierta a la hora de acuñar este concepto, puesto que define no solo la ética estética que Gil-Albert recomienza desde finales en la guerra, sino también todas las actitudes individuales que el grupo más próximo al poeta en el exilio mantiene: “Con Juan se puede hablar bien. Pero él también está angustiado y, en cierto sentido, más que yo. Todo lo maravilloso que uno podría o debería poder producir, está estancado. Los que poseemos la felicidad amarga, nos sentimos tentados a entrar en alguna tienda de anticuario a preguntar si no nos quieren comprar nuestra vida; por supuesto no carece de estilo, por tanto puede tener algún precio” (Chacel, 1992, 60-61).

Juan Gil-Albert envuelve su destierro en una intimidad aristocrática en la que la naturaleza conjuga un espacio/cultura con una idea del arte. Gil-Albert emplea los temas y elementos poéticos mediante un vitalismo que le conecta con el Romanticismo y la influencia nietzscheana¹⁴². Al respecto, nos parece fundamental la propuesta que Argente del Castillo realiza sobre la poesía de Rafael Alberti: “si el poeta se cuestiona es para encontrar un camino proyectado al futuro y no una repetición de la propia voz estancada” (Argente del Castillo, 1986, 55). Esta idea de una *crisis positiva* nos sitúa ante una dimensión del exilio que participa de una depresión inmediata y del ficticio recomienzo de la intimidad, pero que agradece (y valga la expresión) un recogimiento en reconstrucción. Abandonada la calle, la puerta de la estancia ha sido cerrada de nuevo:

Mi corazón dio golpes en la oscura
puerta interior, y se me fue la vida
hacia dentro, hacia ayer, hasta sentirse
encerrada de nuevo en la semilla
del Sembrador de sueños. (Altolaquirre, 2005, 151)

No nos debe extrañar, entonces, que Juan Gil-Albert se coloque en primera línea de una serie de exiliados que se reconcilian con la realidad y sus proyectos poéticos. Ilie delimita este fenómeno cuando alude a la insensibilización de los exiliados hacia “las realidades de la vida española” y hacia las “realidades de la emigración” (1981, 39). En definitiva, un fenómeno de “adaptación psicológica” y “reintegración” que se refleja en la obra poética de los poetas exiliados.

Gil-Albert emplea los mismos tópicos (el tema de España, de la guerra y de la huida...) que la poesía del exilio (Caudet, 2007, 117; Ilie, 1981, 39). Por otra parte, gracias a su individualismo histórico (y más adelante nos detendremos extensamente en esta cuestión) y al vitalismo intimista que desarrolla en *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente*, Gil-Albert se distingue de la poesía de exilio. Solo desde este punto de vista es posible valorar que Gil-Albert “quiso –no fue el único caso– ser un exiliado

¹⁴² “¿Y qué es el nietzscheanismo? Es la nueva edición, corregida y aumentada conforme a las exigencias del novísimo período capitalista, de aquella, bien conocida por nosotros, lucha contra «el burgués» que se acomoda excelentemente, con firme simpatía, con el orden burgués” (Plejanov, 1974, 88).

distinto” (Caudet, 2007, 112). Así, se puede explicar que Gil-Albert escoja para su (re)construcción un espacio mítico grecolatino con ideas propias del Romanticismo y de la cultura helénica. En los poemas del exilio gilalbertiano, los sentimientos del destierro se representan desde este ámbito, ya que temas comunes en la poesía del exilio como el tema de España (Ilie, 1981, 111), la guerra o la experiencia de la huida tienen presencias contadas: fundamentalmente en la sección “El convaleciente” (incluido en *Las ilusiones*) o en poemas como “Las lilas”. Igual que en Cernuda, Gil-Albert aborda el destierro desde las cuestiones de la existencia pagana y las ruinas del tiempo:

Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa.
Importa como eterno gozar de nuestro instante.
Yo no te envidio, Dios; déjame a solas
Con mis obras humanas que no duran:
El afán de llenar lo que es efímero
De eternidad, vale tu omnipotencia.

Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa
De perseguir eternos dioses sordos
Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila.
Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso
Porque crezca y se abra en brazos de la muerte?

Sagrada y misteriosa cae la noche,
Dulce como una mano amiga que acaricia,
Y en su pecho, donde tal ahora yo, otros un día
Descansaron la frente, me reclino
A contemplar sereno el campo y las ruinas. (Cernuda, 2008, 205)

3. LA ESPAÑA INTERIOR

La relación entre Juan Gil-Albert y la poesía desarrollada en la España franquista es el reverso de la moneda de este diálogo. Como venimos diciendo en toda nuestra investigación, el drama textual gilalbertiano posibilita *una* relectura y *una* recuperación de la presencia gilalbertiana acorde con el estudio evolucionista de la poesía del siglo XX. Si bien las condiciones de recepción y distribución de los

poemarios de Gil-Albert habían sido mínimas antes de la guerra, la situación no va a mejorar con el destierro. En primer lugar, Juan Gil-Albert publica *Las ilusiones con los poemas del convaleciente* en 1944 y en la editorial Imán de Buenos Aires. En un segundo momento, después del regreso a España, el poeta publica *El existir medita su corriente* en 1949 en el sello de la Librería Clan. Merece la pena recordar que *Las canciones provenzales*, ese conjunto de poemas reducidísimo que adelanta *Las ilusiones*, no ve la luz hasta la publicación de su *Poesía completa* (2004).

Los poetas que huyeron de España hacia el exilio quedaron desterrados no solo como hombres, sino también como poetas (García de la Concha, 1987, Vol. I, 253). Esta circunstancia afectó sin lugar a dudas a la obra del exilio de Juan Gil-Albert, y valdría decir que también a los poemarios publicados tras el regreso y por supuesto a la atención prestada a su obra anterior a la guerra: “los silencios de Juan Gil-Albert” según lo ha definido Pedro J. de la Peña (2004). De cualquier forma, han sido muy pocas las contribuciones críticas a la hora de poner en consonancia la obra gilalbertiana del exilio con la de los años cuarenta: aquello que Carnero reivindica como una lectura de *Las ilusiones* al margen de la historia (1996, 40). Resulta paradójico que a pesar de ser el tema más tratado en la bibliografía crítica gilalbertiana, *Las ilusiones* no haya sido puesto en consonancia con la poesía de la primera posguerra española. Del mismo modo, *El existir medita su corriente* ha sido automatizado como una continuación menor y tampoco ha recibido la atención que merece. Rescatamos de entre el silencio crítico las aportaciones de Ángel Luis Prieto de Paula (2004) y Guillermo Carnero (1996).

Estos estudios aluden a la realidad crítica de la presencia gilalbertiana en el exilio. Este diálogo, que estamos trabando desde el exilio hacia la España interior, ha sido afrontado hasta ahora como una hipótesis, una suerte de conjetura ficticia que el propio drama textual gilalbertiano ha imposibilitado:

Las ilusiones, publicado en ese *annus mirabilis* para la poesía española de 1944, no pudo sin embargo cumplir con la que hubiera sido su elevada misión: servir de referencia para la formación de la sensibilidad poética más joven, que adolecía de falta de modelos en que fijarse. *Las ilusiones* podría haber inducido a una renovación del lenguaje poético respecto al discurso monocorde del garcilasismo; una renovación, por añadidura, muy distinta a la que arrancaría de las obras publicadas ese año por Dámaso Alonso —que inauguró una corriente tremendista y verborrágica, pocas veces a la altura de su inspirador— y Aleixandre. El libro de Gil-Albert no

era exactamente un fruto extraño en relación con la literatura española de la preguerra. *Invocaciones*, que Cernuda escribiera entre 1934 y 1935, había anticipado cierta entonación hímica, achacable quizás al contagio hölderliniano –tradujo al romántico alemán en colaboración con Hans Gebser–, y que al Gil-Albert de *Las ilusiones* pudiera provenirle del propio Cernuda, pero también de Whitman, cuyo poderío versicular y su propensión a la naturaleza y al vitalismo elemental le influyeron sobremanera en su período de formación. (Prieto de Paula, 2004, 14)

Cabe destacar, en primer lugar, la referencia que Prieto de Paula realiza a una continuidad en la voz poética entre la preguerra y la posguerra. Por otro lado, el crítico ciñe su exposición sobre la relevancia de *Las ilusiones* a la “hipótesis de su elevada misión”. En nuestra opinión, de poco sirve conjeturar conclusiones hipotéticas basadas en situaciones ficticias o recreadas; más vale establecer las relaciones que el diálogo de la presencia gilalbertiana y la poesía de la inmediata posguerra han tenido:

La repercusión de su libro [*Las ilusiones*] en nuestro país fue nula, puesto que ningún medio de comunicación habló de esta obra y prácticamente nadie se enteró de su existencia, aun tratándose de uno de los libros más importantes de la poesía española escritos fuera y dentro de España. Nada que objetar en particular, puesto que eso mismo les sucedía a casi todos los poetas españoles que vivían más allá de nuestras fronteras. (Peña, 2004, 14)

Las ilusiones y toda su poesía posterior al medio siglo inicia un momento crítico para la relectura de la obra gilalbertiana. Por este motivo queremos recuperar este diálogo, ya no como hipótesis, sino como presencia ineludible de la figura de Juan Gil-Albert con respecto a la poesía española del siglo XX, y principalmente junto al grupo *Cántico* y a la reacción contra la poesía social. Sin embargo, nos mostramos en desacuerdo con una hipótesis que *excepcionalice* la presencia gilalbertiana del exilio, de modo que ensalce su singularidad como autor y le libre de guardar relación alguna con las corrientes poéticas de la España de los años cuarenta. Una lectura de *Las ilusiones* que considere su “significado, su originalidad, su independencia y su alcance como precursor de la renovación poética de los años sesenta” (Carnero, 1996, 40) parece fuera de lugar:

En resumen, la tendencia dominante en esos años es el Neorromanticismo, el Tremendismo y la rehumanización existencial y religiosa, con la excepción que supone el

carácter positivo que adopta el pensamiento de Aleixandre y Gerardo Diego, materialista y ateo en el primero, manierista y juguetón en el segundo. Esa tendencia perdurará hasta la aparición de la generación del 50 y la poesía social.

Las ilusiones no encaja en ninguna de sus variantes. El intimismo sereno del libro de Gil-Albert prefigura el de las mejores voces del 50, el de los mejores libros de Luis Rosales: su culturalismo, el del grupo *Cántico* y el novísimo de los años 60. Los primeros libros de Pablo García Baena y Ricardo Molina se imprimen, respectivamente, en 1946 y 1948, y su revista se funda en 1947. Creo que así situado en sus coordenadas, tanto de la literatura del exilio como de la España interior, la relevancia de *Las ilusiones* adquiere su auténtica dimensión. (Carnero, 1996, 46)

Juan Gil-Albert se forja a sí mismo al margen de los debates poéticos que ocurren en España, y mucho más en el exilio. A pesar de ello, mantiene en el destierro una vida propia de intelectual exiliado que frecuenta las revistas, editoriales y proyectos literarios más que los cafés. Principalmente en México y Argentina, Gil-Albert desarrolla grandes relaciones con León Felipe, Moreno Villa, Octavio Paz, Altolaguirre, Alberti, etc. Sin embargo, el poeta alicantino siempre mantiene el que sería su grupo durante la guerra y el exilio, el grupo de *Hora de España*.

4. DE ESPALDAS A LA ESPAÑA ETERNA [1940-1944]

¿Hasta qué punto el exilio gilalbertiano aleja su presencia del diálogo con la poesía española de posguerra desarrollada en la Península? Aunque a priori, como dice Carnero, “no encaja en ninguna de sus variantes” (1996, 46), nuestro propósito es trazar líneas comunes entre la obra gilalbertiana y el neorromanticismo, el existencialismo y el aliento culturalista y modernista que *Cántico* recupera al final de la década. Sería un sinsentido y de poco rigor crítico, si intentáramos incorporar (con calzador) la presencia gilalbertiana en las distintas corrientes poéticas que se suceden en los años cuarenta en España. Nuestra guía de relación, insistimos en ello, debe ser la idea del recomienzo de la intimidad gilalbertiana desde el neorromanticismo y el neoclasicismo:

Más allá del fenómeno de la censura, la posguerra literaria española (o, si se quiere, la primera posguerra) se define en líneas generales por un insistente tono confesional, testimonial, lacerado, que muestra a un sujeto doliente y llagado por un mundo sumido en el desastre. Hubo, sí, excepciones a esta poética dominante. (García Posada, 1996, 9-10)

Juan Gil-Albert está en la línea de este tono “confesional” y “testimonial”. Sin embargo, el poeta alicantino se aleja del tremendismo y la lamentación excesiva, que por otra parte, no es coto exclusivo del marco peninsular, sino que también aparece asiduamente en el exilio. Gil-Albert practica la “felicidad amarga” a la que hemos aludido más arriba: una aceptación de la vida desde la intimidad y desde el vitalismo existencial y reflexivo. Como veremos más adelante, la presencia gilalbertiana traba relación con el Romanticismo europeo y el pesimismo neorromántico de la primera generación de posguerra.

En un primer momento, y trazando a grandes rasgos una perspectiva de la primera poética de posguerra, la presencia gilalbertiana compagina su diálogo con las dos vertientes que Leopoldo de Luis delimita: la que “retoma la línea garcilasiana iniciada en 1936” y la línea de “conturbación espiritual e inquietud humana” (1992, 7). Por una parte, el neoclasicismo de ida y vuelta en el paisaje, y por otro lado, la preocupación gilalbertiana por el hombre, su existencia en esos graves momentos de nostalgia y melancolía. Valga decir que el diálogo se establece con salvedades y las singularidades que caracterizan la ética estética del poeta alicantino. Este acercamiento puede realizarse desde otro punto de vista, quizá más lineal e inocente a priori, y atendiendo a unas categorías estéticas generales. Es decir, la presencia gilalbertiana oscila entre el esteticismo y el realismo, emparentándose con algunos gustos y el neoclasicismo del primero y las actitudes existenciales del segundo (Rubio, 1972). Pero siempre desde de la rehumanización gilalbertiana y el repliegue a la intimidad de los años cuarenta¹⁴³ que sitúan las experiencias personales y la expresión de actitudes emotivas como referentes (Debicki, 1997). Juan Gil-Albert se sitúa de espaldas a los jóvenes del 36 que permanecen en España, y en contacto con el clasicismo y existencialismo religiosos (Paulino, 1998).

4.1. POESÍA OFICIAL, POESÍA DEL IMPERIO

A pesar de su marcado clasicismo, el poeta alicantino nada tiene que ver con la poesía oficial que surge en la inmediata posguerra bajo un tono “patriótico-religioso e

¹⁴³ “Un rechazo de una poética heroica, a consecuencia del apoliticismo de unos, del individualismo nacido de la procedencia pequeño-burguesa de otros, y del escepticismo surgido de la desolación de los años pasados” (Rubio, 1972, 60).

imperial” (Fortuño, 2008, 31). Para entonces el estado franquista se había configurado en torno a un “cuerpo teórico y filosófico” bautizado como ideología “humanista, eternista y universalista” (Fortes, 2004, 55) en plena consonancia con los fascismos europeos (Pasamar, 1991). Y de estos, el fascismo español hereda el empeño en instrumentalizar la cultura y la estética (91), de modo que vanguardia artística y fascismo encuentran su afinidad en una reacción ante la modernidad (Mechthild, 2003, 58).

Como decimos, las altas instancias del Estado establecen los principios estéticos. Sin embargo, este proceso de unificación cultural e ideológica para una renacionalización autoritaria del Estado (Núñez, 2009, 23) provoca a lo largo de la década una lucha interna por la hegemonía ideológica que enfrentó a Falange, Iglesia Católica y a la clase neoliberal y burguesa (Bozal, 1981; Rodríguez Puértolas, 1986, 30). Este primer momento de construcción totalitaria está basado en los preceptos que Ernesto Giménez Caballero, Eugenio d’Ors y José Antonio Primo de Rivera desarrollan en los años treinta. Siguiendo el análisis de Fanny Rubio, d’Ors representa el “tradicionalismo” y Giménez Caballero “cierto vanguardismo” (1972, 23), mientras que la Falange y Primo de Rivera vertebran el sentido del Imperio y una literatura destinada a este servicio (Cano Ballesta, 1994; Ellwood, 2001). Sin embargo, es Francisco Franco quien, desde un primer momento, establece la ligazón de España con el pasado mediante la idea de Imperio. El dictador delimita el “Destino” que debe asumir la “Nueva España” en el discurso que pronuncia el cinco de junio de 1939 ante el Consejo Nacional de FET-JONS: “mi voluntad, inspirada en mi conciencia del futuro de España convirtió en norma los veintiséis Puntos del Movimiento, genuina expresión actual de la Tradición Española”; a la par que determina la genealogía del Estado “cuya interpretación constante es imperativo indeclinable y exclusivo del caudillaje”.

Y en paralelo a estas directrices, el Estado controla y crea nuevas instituciones como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Instituto de Estudios Políticos o Consejo de la Hispanidad, así como la edición de revistas y publicaciones entre las que destacan *Arbor*, *Revista de Estudios Políticos*, *La Estafeta Literaria*, *Escorial* y *Garcilaso*. Todo este aparato cultural / ideológico “solo puede entenderse cabalmente, en su función y naturaleza ideológica, en cuanto formas específicas de la Propaganda” (Pasamar, 1991, 118). “La socialización de esta ideología fascista pasa por

la socialización de la escritura y aun más de la literatura fascista” (Fortes, 2004, 54)¹⁴⁴ y por el “servicio” que los escritores del fascismo prestan como legitimación y legalización del proyecto ideológico de la España franquista (Rodríguez Puértolas, 1986, 657-786).

Podemos hablar de un periodo inicial entre 1939 y 1943 que responde a un movimiento de integración cultural y a una poesía de expresión del ideario nacional y bélico como consecuencia de la guerra. Nos resulta inevitable citar el caso de la revista *Escorial* como ejemplo de muchos valores ideológicos puestos en práctica y como órgano de “reconstrucción de la cultura dentro del nuevo orden” (Rubio, 1972, 77). *Escorial* recoge la “aureola poética” con la que José Antonio Primo de Rivera dota al discurso del fascismo español (Cano Ballesta, 1994, 22). A partir de *Escorial* se oficializa la “literatura del imperio” donde los poetas (volviendo a Primo de Rivera) cumplen una función “religiosa y poética” basándose en el lenguaje como “vehículo de agresividad” (22).

El núcleo duro de la redacción de *Escorial* (Ridruejo, Rosales, Panero, Vivanco...) pertenece a la estructura de Prensa y Propaganda de Falange Española y se adscriben a la ideología de Imperio, Unidad¹⁴⁵ y Tradición Española¹⁴⁶:

Nosotros –nadie se asuste– somos los falangistas que escribimos *Escorial*, y que porque así lo quiso nuestro destino, día a día y número a número vamos dando forma y expresión, con mejor o peor fortuna, pero con probada vocación de exactitud, a los pensamientos que el Fundador, en horas lejanas, nos dejó – inapreciable herencia– sobre lo que en este doloroso parto de una España mejor ha de ser la Cultura. Con lo cual queda dicho que nuestro pensamiento no es nuestro, sino común, y que nuestra obra es la misma, en la parcela de herencia que nos ha correspondido labrar, que la de nuestros camaradas en la generación y en la Falange dentro de vecinas parcelas de actividad, que juntas constituyen el solar espiritual de España, a barbecho muchos años, ahora entregado a nuestro amoroso trabajo. Todo lo cual nos

¹⁴⁴ Un buen ejemplo de esta idea puede ser la purga de las bibliotecas públicas que propugna Giménez Caballero en pos de la “mística de la anticultura” y por el bien de la salud pública.

¹⁴⁵ “Para los teóricos falangistas el imperio se debía entender en clave espiritual y como una búsqueda de un aglutinante, de una empresa común que crease una homogeneidad interna” (Núñez, 2009, 23). Ver también Sawicki (2001) y Pemán (1937).

¹⁴⁶ “[Al bautizar la revista como *Escorial*] no solo están reivindicando una determinada actitud ante la tradición hispana y católica o manifestando una voluntad de estilo. Al adoptar el *Escorial* como «invocación», dichos propagandistas está declarando a la Falange como «motor inmóvil de España»” (Iáñez, 2011, 103).

autoriza para ampliar este inicial “nosotros” a cuantos, gemelos en el afán, sienten, padecen y esperan conjuntamente. (*Escorial*, 1941a, 325)

Los presupuestos estéticos de *Escorial* están dirigidos a un grupo mayor de jóvenes poetas que se autodenominaron *Juventud Creadora* y que expanden este proyecto ideológico a otra revista de gran importancia como *Garcilaso* (Martínez Cachero, 2005). Los presupuestos estéticos de d’Ors y de Giménez Caballero dominan durante toda la década. Del mismo modo, un concepto del arte ligado a la propaganda deja atrás la teoría del arte como expresión de origen crociano y como forma de la vanguardia crítica.

En *Escorial* se produce una vuelta a la tradición en la que se recupera el Siglo de Oro y la hegemonía del imperio español de Felipe II (Rodríguez Puértolas, 1986, 420). Con el paso del tiempo, el grupo de *Escorial* acepta el romanticismo y el verso libre, sin embargo rechaza la vanguardia y la poesía pura desde un principio (Navas, 1995):

Nuestra época no es ya para la soberbia de los esteticistas solitarios, ni para la mugriente pereza, disfrazada de idealismo, de aquellos perniciosos gandules que se ufanan en llamarse “rebeldes”. Hay que servir. La *función* de servicio, de artesanía ha cobrado su dignidad gloriosa y robusta. Ninguno está exento –filósofo, militar o estudiante– de tomar parte en los afanes civiles. Conocemos este deber y no tratamos de burlarlo. (*Escorial*, 1941b, 5-6)

En definitiva, durante los primeros años de posguerra se escribe una poesía “irrealista y formal”, de tradición simbolista y de evasión (Castellet, 1973, 68). *Escorial* y posteriormente *Garcilaso* desarrollan este neoclasicismo nacionalista con una clara vuelta a la tradición que llega de la mano del aislamiento de España a todos los niveles. Por su parte, *Garcilaso* nace en mayo de 1943 gracias a un grupo formado por José García Nieto, Jesús Revuelta, Jesús Juan Garcés y Pedro Lorenzo, y encuentra sus precedentes en *El Español*, *Semanario de la Política y del Espíritu*. Con *Garcilaso* se rebasa un año significativo dentro del recorrido en la poesía española de la primera posguerra. El año 1942 es una fecha determinante porque se resquebraja aquello que Wahnón llama la unidad escorialista. El cambio de política cultural del Régimen y el centenario de San Juan de la Cruz provocan que las posturas clasicistas comiencen a dejar paso a un sentimiento religioso más próximo al orbe del neorromanticismo.

4.2. “EL LINAJE DE EDIPO”

El diálogo de la presencia gilalbertiana con la poesía escrita en la España franquista se inicia desde la rehumanización que tiene lugar en la preguerra. Ha sido preciso detallar la situación poética en la posguerra para sugerir semejanzas y diferencias en este diálogo. Juan Gil-Albert no está presente en ninguno de estos modelos – el escorialista, garcilasista o el caso de otras revistas menos conocidas¹⁴⁷ como *Vértice* (1937-1946)¹⁴⁸– que sirven al proyecto ideológico de la España franquista. La poesía gilalbertiana del exilio tiene su propio diálogo con la inmediata posguerra. Desde el primer momento, Juan Gil-Albert se sitúa *de espaldas* a la Generación del 36 y a la poesía oficialista:

En esa muy gilalbertiana fusión o confluencia de transgresión y mito –que naturalmente el escritor intenta resolver– juega un papel importante lo que puede 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 irremediamente– 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. (Villena, 2007a, 164)

Estas palabras de Luis Antonio de Villena son fundamentales para iniciar el diálogo de la presencia gilalbertiana con la inmediata posguerra. Su artículo “Mito y transgresión moral en Juan Gil-Albert” aborda distintas perspectivas de la obra gilalbertiana, pero mantiene dos conceptos (tradicción histórica/moral y homoerotismo) que despejan varias dudas de la presencia gilalbertiana a lo largo de la posguerra

¹⁴⁷ “*Vértice* pretende constituirse en definidora de una sensibilidad y una estética falangista de cara al combatiente de trincheras (la revista se empieza a repartir gratuitamente en los frentes a partir del 2 número), al habitante medio de la zona nacional e incluso al público extranjero” (Mainer, 1972a, 218).

¹⁴⁸ “Pese a la misión política que se atribuía, su característica principal era la aspiración a reintegrar a los intelectuales que no militaban en el bando vencedor o absorber ideológicamente la España roja” (Oskam, 1992, 392).

española. No olvidemos que Luis Antonio de Villena participa de la recuperación de Juan Gil-Albert y del grupo de *Cántico*. Como veremos en el capítulo siguiente, no solo es posible trazar una línea estética de recuperación que une Juan Gil-Albert / Grupo *Cántico* / Generación 50 / *Novísimos*, sino que, yendo más allá, una línea de recuperación a propósito de la preocupación que estos autores depositan en el tema de la homosexualidad. Luis Antonio de Villena sienta las bases del citado artículo sobre la homosexualidad y la relación que Gil-Albert mantiene con la historia española:

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. (Villena, 2007a, 164)

Juan Gil-Albert forma parte de esta nueva España gracias a ese humanismo de los años treinta que defiende los valores occidentales contra los fascismos. Valdría precisar, este es el momento, que esa España nueva entre la renovación y “lo mejor de los valores antiguos” a la que se refiere Villena no es otra que la que supuso los primeros derechos para los homosexuales.

Por tanto, esta relación íntima entre tradición y estética es el punto central a la hora de separar la presencia gilalbertiana de la inmediata posguerra española. Nuestro objetivo en este capítulo es recoger la propuesta de Rovira y adentrarnos en el legado que la obra gilalbertiana recoge de la tradición europea. El propio Luis Antonio de Villena percibe las raíces por las cuales el autor alicantino recomienza su intimidad:

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. (Villena, 2007a, 164)

El recomienzo gilalbertiano se diferencia de la poesía española peninsular y del exilio porque instaura un espacio cultural estético y una *idea* de vida que explica su intento por ser un exiliado “distinto” (Caudet, 2007, 112). Ya hemos comentado que *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente* – junto con *Mínima muerte* de Prados y *Las nubes* de Cernuda – son dos libros imprescindibles del exilio. Por ejemplo, Juan Gil-Albert aborda el enfrentamiento de las dos Españas en “El linaje de Edipo”:

Bajo la maldición de nuestro padre
los viejos fraticidas recorreremos
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, 269-270)

Gil-Albert aún da muestras, una vez derruido el proyecto de aquel humanismo que aunaba tradición y modernidad, del dolor y la nostalgia que produce haber sido derrotado por luchar a favor de la “Justicia” o el “Bien”. Es decir, todo lo contrario a la “España eterna” que la dictadura franquista pretendía construir sobre una “España de piedra”: “Toda sin dominar y sin vestido / Toda libre, inmortal. Como se ama” (Ridruejo, 1961, 190).

El poema “A las hierbas de España” es uno de los contados ejemplos en los que el autor alude directamente a su país natal. Gil-Albert muestra la melancolía que siente por el espacio mítico que ha perdido y propone su reconstrucción en las raíces mediterráneas de *El existir medita su corriente*:

Allí estaréis en esas soleadas
horas del grillo, cuando los pinares
todos atravesados de espadines
de luz, dan a la siesta del que pace
un murillesco sótano de gloria.
Felices los que pueden todavía
errar entre tus lumbres, como ungiendo

sus pies con el aroma que despiden
vuestras sabrosas hojas y lanzando
a los ámbitos gritos de tristeza,
llorar puedan al menos acogidos
en los frescos ramajes maternos.
Sus lágrimas se vierten sobre un vaso
que conoce el sabor de sus desvelos,
mas ¡ay! ¿quién puede aquí, al oír mis cantos
palpitar con un son desconocido? (Gil-Albert, 2004, 283-284)

La presencia gilalbertiana, en consecuencia, se muestra de espaldas a todo este diálogo entre la tradición española y la dramática situación que el país vive. Sin embargo, a su regreso del exilio y envuelto en el impulso que anima su prosa en la casa-mundo, el escritor dará cuenta del tema de España en los ensayos *Drama patrio*¹⁴⁹ y *España, empeño de una ficción*¹⁵⁰. Por tanto, resulta vano siquiera establecer una mínima aproximación a la poesía heroica-clásica, hambrienta de épica y añoranza por la España imperial (Rubio, 1972, 22-23).

4.3. “TERRUÑO LEVANTINO” Y MÍTICO, COMPLICIDADES POÉTICAS

Por otro lado, debemos situar a Juan Gil-Albert en la órbita de los rasgos generales de esta primera promoción de posguerra:

Una situación de soledad y angustia que forma parte de la *miseria del tiempo* y que el poeta vivencialmente recoge y personifica; la proyección hacia una realidad absoluta, en forma de invocación, protesta o queja: de ahí la referencia a Dios y la protesta por la condición humana; la construcción formal, asentada sobre esquemas de metro y rima tradicionales. (Paulino, 1998, 20)

La primera poesía de posguerra entiende arte y espíritu unidos, de tal manera que la poesía se convierte en revelación¹⁵¹ (Iáñez, 2008, 624-626). Por citar un ejemplo, *Escorial* desarrolla un *esencialismo espiritualizado* que fue evolucionando desde el

¹⁴⁹ Juan Gil-Albert, *Drama patrio. Testimonio 1964 seguido de 3 poemas de circunstancias*, Barcelona, Tusquets, 1977.

¹⁵⁰ Juan Gil-Albert, *España: empeño de una ficción*, Barcelona, Júcar, 1984.

¹⁵¹ Un buen ejemplo del planteamiento citado puede verse en Aguado (1942).

neoclasicismo a un neorromanticismo apasionado (706). Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco son buenos ejemplos de esta tendencia mayoritaria en la revista. El poema “Los días” de Vivanco es una buena muestra de lo dicho hasta ahora:

Vosotros tan gastados cuando llega el crepúsculo,
sois las dulces viviendas que habita al tiempo abstracto,
sois las palabras buenas de un arrepentido
cuya voz planetaria se torna acento humano.

Frente a la vasta huida del soñar insaciable
levantáis transparentes de sol vuestros andamios
para que la mirada de Dios y la del hombre
labren juntos los muros de su hogar voluntario. (Vivanco, 2001, 239)

Vivanco, y valdría decir también Panero (entre otros ejemplos) en *La estancia vacía*, dejan por un momento el sentimentalismo del discurso dirigido a la amada para asentar su intimidad desde “la mirada de Dios” y el tiempo plácido. El hombre esencial, enviado por Dios, construye la intimidad en armonía con los días áureos y plácidos por la gracia divina, así como con el amor:

Ya está cabal la creación conmigo
-¡oh, saciedad de Dios!-, ya está colmada. (Ridruejo, 1961, 409)

El caso de Gil-Albert es bien distinto, el disfrute del tiempo proviene de un sentido de intimidad relacionado con el paganismo y la cultura griega. Más adelante veremos que Gil-Albert establece en sus dos poemarios del exilio una línea de filiación pagana donde la condición de desterrado y poeta vertebran el que ha de ser su dogma ético estético.

Un caso curioso a la hora de comentar esta primera característica que Paulino Ayuso menciona como genérica (“situación de soledad y angustia que forma parte de la *miseria del tiempo*”) es Pascual Pla y Beltrán (amigo de Juan Gil-Albert y compañero durante la guerra)¹⁵². Pla y Beltrán corre una suerte bien distinta a la de Juan Gil-Albert,

¹⁵² Proponemos el estudio de la relación entre estos dos poetas alicantinos. El propio Juan Gil-Albert deja constancia en *Memorabilia* (1975, 217-219) del encuentro entre ambos. Para el diálogo Juan Gil-Albert y Pascual Pla y Beltrán es necesario consultar el estudio

ya que no logra escapar de España y, en su condición de comunista, es internado en el campo de concentración “Campo de los almendros” en la localidad de Albaterra. Posteriormente será condenado a prisión hasta 1946, y un año más tarde publica, bajo el pseudónimo de Pablo Herrera, su volumen *Poesía*. Pla y Beltrán vive una vida rota por la guerra hasta que consigue exilarse a Santo Domingo en 1955. Dicho ambiente se transmite en su poesía de este tiempo y nos puede servir para comparar una poesía derrotada y pesimista de corte neorromántico con el vitalismo amargo gilalbertiano:

Cuando cae la edad sobre los seres súbita
Y anuda la aflicción al corazón del héroe,
Alguien lleno de tiempo (oh juventud, oh Patria)
Aguarda una memoria de olvido sobre olvido. (Pla y Beltrán, 1985,191)

Tanto la poesía de Pla y Beltrán como el exilio gilalbertiano se sitúan lejos de la línea que predomina en la inmediata posguerra española, antes del paso hacia el existencialismo “en forma de invocación, protesta o queja”:

¿Qué lucha puede haber en mí, que soy un hombre solo
Con los campos doliéndome en el alma? (Vivanco, 1940, 24)

En cualquier caso, sí hay una coincidencia a la hora de afrontar la poesía como catarsis. El esencialismo cristiano y el posterior neoclasicismo cristiano de *Garcilaso* parten de una vuelta al origen que se inicia mediante la “invocación religiosa” (Sánchez Mazas, 1942, 6). Juan Gil-Albert, en cambio, deposita su fe de redención en una escritura que está vinculada al paganismo y al ámbito espacial/cultural del Mediterráneo. Este núcleo inicial de la primerísima posguerra española no puede entenderse sin el carácter religioso:

La poesía se reduce a llamar divinas a las cosas, a buscarles, queriendo o sin querer, su destello de divinidad, su partícula celeste, su razón inexplicable de amor, su naturaleza en el espejo encantado, en aquel espejo de la gracia, que llevamos en nosotros mismos. Así, en este sentido esencial no hay más que poesía religiosa. (Sánchez Mazas, 1942, 4)

introdutorio que Manuel Aznar Soler realiza en la antología poética de Pla y Beltrán (1985, 9-78) donde hace constar dicha relación, por ejemplo, en la nota número 118 (71). También remitimos a Gracia (1984).

El poema “Canto de la luz” incluido en *Tiempo de dolor* de Luis Felipe Vivanco resume la importancia del sentimiento religioso durante estos primeros años de posguerra:

¡Ay, si la noche llega, presentida en su clara transparencia,
Cabe toda la luz en el glorioso término del día,
Y yo renuevo en ella los más bellos fervores de mi agotamiento,
Profundo y desolado en los cercos altivos del instante!
Si mis ojos la imploran, ya la luz se entenece sobre
Las blancas manos que riegan las macetas,
Y sus átomos dorados alfombran el suelo del pinar
Con la dulce paciencia de su primor alegre. (Vivanco, 1940, 52)

La vida consiste en un camino de perfección, gozo y martirio que tiene como último objetivo alcanzar la redención divina:

¡Ay, la blancura en la luz! Peso y materia de dulzura,
Y ascensión inmaculada de todos los colores a la llanura
Espléndida del espacio,
Y en el martirio, de su lumbre poderosa
Todo el deslumbramiento de las promesas ordenadas,
Toda la perfección de los instantes más finos
Que son un solo gozo, traspasado y arrebatado
A cánticos lejanos. (Vivanco, 1940, 53)

Otro buen ejemplo del planteamiento que estamos llevando a cabo es el caso de un poeta que participa en *Escorial* y que fue muy cercano tanto al grupo de *Escorial* como al grupo de *Garcilaso*. José María Valverde y, en especial, su libro *Hombre de Dios* (1945) ejemplifica que Juan Gil-Albert no se aleja de algunas poéticas de la primera posguerra por los temas. La infancia, la naturaleza, la intimidad e incluso la filiación poética/divina nos dan a las claras razones para hablar de este diálogo en paralelo, sin llegar a entreverarse la presencia gilalbertiana con los modelos escorialistas, ni garcilasistas.

Con respecto a la intimidad, el “Salmo inicial” con el que José María Valverde abre el libro aporta un ejemplo de este “esencialismo cristiano” desarrollado en los primeros años de la posguerra:

Señor, no estás conmigo aunque te nombre siempre.
Estás allá, entre nubes, donde mi voz no alcanza,
y si a veces resurges, como el sol tras la lluvia,
hay noches en que apenas logro pensar que existes.
Eres una ciudad detrás de las montañas.
Eres un mar lejano que a veces no se oye.
No estás dentro de mí. Siento tu cuerpo hueco
devorando mi entraña, como una hambrienta loca.

Y por eso te nombro, Señor, constantemente,
y por eso refiero las cosas a tu nombre,
dándoles lentitud y longitud de Ti. (Valverde, 1978, 31)

En el caso de Juan Gil-Albert, su monólogo interior no está dirigido a Dios (como en Valverde y tantos otros) o a la amada (como en Vivanco, Panero, Muñoz Rojas...). Salvo excepciones, el alicantino orienta su voz a la Naturaleza y los valores que residen en ella (los que Gil-Albert quiere que residan en ella), y esta le responde como elemento íntimo y partícipe de su praxis de soledad:

¡Cuán breve es la embriaguez para los hombres!
Hoy cuando he visto a aquella que ensimisma
los terrenales campos y los llena
de un fulgor amoroso, fui delante
de la visión que antaño sedujera
mi mortal alegría y la vi extraña,
con sus negros cabellos recogidos
por triste diadema, cual la sombra
de los que como el oro recordaba
brillar entre sus velos. Sus ropajes
cuelgan ensombrecidos con un gesto
de cansada arrogancia. No muy lejos
se oyó cantar la tórtola dolida

en íntimos coloquios y la dama
miraba con intensa servidumbre
las frescas violetas germinando
entre las verdes hojas de la noche.
Al acercarme vi su frente blanca
de extenuación y dije: ¿Tú quién eres?
Soy la Melancolía. (Gil-Albert, 2004, 214-215)

Y no solo es la melancolía, cada porción viva de Naturaleza representa un estado de ánimo, una visión de pasado o de futuro, así como una condición humana. No solo es Dios o en este caso la Naturaleza, es un estadio más allá; es el propio Mediterráneo al que se dirige el poeta, a toda una cultura que contiene ahora su espacio cultural mítico:

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,
sombrió desterrado de esa zona
donde la hermosa luz abrió los ojos. (Gil-Albert, 2004, 319)

Para Juan Gil-Albert salir a la naturaleza representa, como dijimos, verse envuelto en toda la intimidad donde ha querido recomenzarse. Y para ello, esa naturaleza (esa intimidad) está delimitada por una geografía mítica, superpuesta si se quiere (Brines, 1977, 213-216), que asimila no solo una cultura y el ideal de un *tipo* de vida, sino como en “La rosa”, también asimila el ánimo necesario para renovar el vitalismo de esa “felicidad amarga”:

¡Inútil desazón, vuelo perdido
que nunca detendrá sus angustiosas
alas negras de amor ante esa llama
del fuego primitivo que despierta
como una rosa el pasmo de los hombres!

Cual un pájaro ciego yo te canto,
porque eres mi sombría rosa amada,
y cuando está anegado de tristeza
mi corazón renueva sus canciones. (Gil-Albert, 2004, 220)

La rosa es la consejera y silente compañera de intimidad, a la que ruega y suplica mediante la redención de la escritura. Nada que ver con la rosa a la que canta José María Valverde en “Salmo de las rosas”, donde la naturaleza es testimonio de Dios, de la unión y búsqueda hacia Dios:

Oh rosas, fieles rosas de mi jardín en mayo;
ya venís, como siempre, a reposar mi angustia
con vuestro testimonio de que Dios no me olvida. (Valverde, 1978, 36)

El tema del paisaje entrelazado con el amor y el sentimiento religioso es una constante en *Escorial* y *Garcilaso*. En cambio, la poesía de Juan Gil-Albert delimita su personalidad en el “terruño levantino” que la define¹⁵³. Por ejemplo, la geografía mediterránea y el aristocratismo sirven al poeta para evocar en el exilio una visión nostálgica de su niñez. El citado artículo “Los Borja y otros motivos valencianos” aporta un fiel testimonio a la hora de incluir la infancia en el saldo de pérdidas del exilio (Peña, 1982, 131). También merece la pena mencionar el poema “Lamento de un joven arador” o el siguiente “Las mentiras”:

No puedo sino amaros
estrujando vuestras veleidosas acechanzas
sobre mi pecho estremecido
porque, ¿de qué otra cosa podría vivir?

Recordar la vida pasada
es como regar el huerto de vuestras sombras
y suspirar por algo desaparecido
es levantar las ciegas estatuas de un jardín. (Gil-Albert, 2004, 293)

¹⁵³ Para el paisaje en la literatura valenciana puede consultarse Sánchez Gozalbo (1934).

Muy distinta, por ejemplo, es la manera que tiene Valverde de referirse a la niñez, siguiendo la línea del esencialismo cristianizado que domina en *Escorial*:

¡Oh Señor, aquel niño que yo era
quiere pedirte, muerto,
que le dejes vivir en mi presente un poco!
Que siga en mí, Dios mío –como tú nos decías–,
y viviré del todo,
y sentiré la vida plenamente,
y tú serás mi asombro virgen cada mañana... (Valverde, 1978, 35)

Sin embargo, este diálogo presenta excepciones en el tratamiento de la naturaleza. Por ejemplo, José Antonio Muñoz Rojas, que también participó en *Escorial*, se desprende del sentimiento religioso a la hora de recurrir a la naturaleza. En la poética de Muñoz Rojas se evoca un espacio natural que sirve de “sala de espera”, un estado anímico (entre la melancolía y la euforia) que precede al encuentro con la amada y linda con la llamada o la súplica:

Aquí tienes, amor, tu antiguo huerto,
con su doblada hilera de granados,
que abril dejó de verde coronados
y junio con sus flores ha cubierto.

Y donde en flor segura y fruto incierto
se muestran los olivos blanqueados,
y van al amarillo los sembrados,
y al calor las gayombas se han abierto. (Muñoz Rojas, 2009,24)

Este poema de *Abril del alma* (1943) es un buen ejemplo porque se hace presente la constante (afín a Gil-Albert) de las estaciones. Tanto la naturaleza como el amor poseen una relación que aproxima las poéticas de Gil-Albert y Muñoz Rojas mediante el lujo. Desde *Misteriosa presencia*, por no decir desde los primeros experimentos en prosa, la naturaleza es el amante y el amante es la naturaleza en la escritura gilalbertiana.

El formalismo y el neoclasicismo moderado que desarrolla Muñoz Rojas casan con el estilo que acuña Gil-Albert a partir de *Las ilusiones*. Pero en los primeros poemarios de Muñoz Rojas se respira todavía cierto sentimentalismo empalagoso y muy constreñido por la forma. La rima es uno de los motivos que pueden distanciar en un primer momento a ambos autores, que sin embargo, por el soneto y a partir de cierta libertad experimentada en *Cantos a Rosa* (1954), retoman su contacto más próximo que nunca.

José Luis Cano es otro poeta de la primera generación de posguerra que presenta cierta complicidad con la ética estética gilalbertiana. El poeta de Algeciras desarrolla en *Voz de la muerte* (1944) y *Las alas perseguidas* (1945) una intimidad muy cercana a la que Gil-Albert recomienza en la posguerra. Esta relación se centra en los temas que despliega la intimidad de Cano: una soledad condensada en la muerte como preocupación existencial que le lleva a la niñez y la nostalgia desde un tímido culturalismo. Además, los espacios naturales están muy presentes y ayudan a la hora de poner en paralelo temas coincidentes como las manos o la tormenta.

José Luis Cano, sin embargo, a pesar de haber colaborado en *Garcilaso*, no hace un uso inflexible del clasicismo, así como no presenta rasgos muy definidos del sentimiento religioso que caracteriza el neoclasicismo cristiano del modelo garcilasista. La relación se establece gracias al clasicismo contenido y la libertad de rima. El ritmo refleja un estado de ánimo y una condición de vida en la laxitud que ambos comparten con la pereza de la soledad, la nostalgia y el tedio. El poema de José Luis Cano “Soledad, país que vuelve” es la mejor muestra de este acercamiento:

Mientras resplandecía la primavera,
yo sentía crecer la hermosura de la tarde,
la veía alcanzar su punto de madurez,
como la belleza de una muchacha cuando ama,
y vivir un instantáneo éxtasis,
un arrobamiento en su piel soñolienta.

Ningún presagio había anunciado el país de la soledad.
Ningún estremecimiento, ningún escalofrío.
Había dormido la siesta del mediodía,
y como cada tarde, al despertar,
desconocí el mundo,

y este desconocimiento me embriagó por unos instantes.
Pero pronto me arranqué esa postiza y trastornadora piel del misterio humano,
que deja, como rastro irreal, la cálida pasión de la siesta.
Sentado en la verde avenida,
contemplaba la hermosura de la tarde
sintiendo en mi corazón la dicha de las aves. (Cano, 2001,98)

Cano describe la desesperanza amorosa mediante un tipo de vida y de soledad donde caben la siesta, la belleza de la naturaleza y la “felicidad amarga” gilalbertiana:

Pero también aquel mar acabó por ser tragado,
chupado por la tierra insaciable,
y solo quedaron algún resto de mármol, algunas algas,
y algún cuerpo humano, quizá muerto por él mismo.
Era todo lo que me quedaba,
mientras mi soledad seguía creciendo y parecía invadir la tarde en su ocaso,
y era solo una nada lo que había en el lugar de mi corazón,
una extraña nada impotente y ciega,
una nada salvaje y melancólica, gustando de una desesperada victoria.

(Cano, 2001, 100)

Este tono elegíaco entre la nostalgia y la pesadumbre recuerda a la poesía culta que Gil-Albert lidera en el proyecto de *Hora de España*. Como Cano, Gil-Albert alcanza la “desesperada victoria” o el triunfo de la intimidad (1940a). La resaca de la felicidad amarga y la querencia amorosa por el terruño levantino es una constante de la poesía gilalbertiana. En este sentido, pueden citarse los poemas “La embriaguez”, “Las estaciones”, “Canto a la felicidad” o el posterior “La siesta”.

5. MISTICISMO GILALBERTIANO Y LA FRONTERA RELIGIOSA DE 1942

5.1. EL MODELO CATÓLICO, SAN JUAN DE LA CRUZ COMO OPORTUNIDAD

Los años cuarenta significan un segundo momento del diálogo que mantienen la poesía gilalbertiana y los caminos estéticos que predominan durante la posguerra. 1944 es un año decisivo para relacionar *Las ilusiones* con las nuevas protestas que critican el

discurso poético hasta entonces dominante. Sin embargo, Juan Gil-Albert deja suficientes testimonios para pensar que su presencia se une (¿hipotéticamente?) a esta línea de cambio unos años atrás. Para ello, el año 1942 va a ser decisivo y San Juan de la Cruz nuestro síntoma.

Como dijimos más arriba al respecto de la opinión de Carnero, nos mostramos contrarios a plantear este diálogo como una exposición de corrientes donde Juan Gil-Albert “no encaja”. Para estudiar la presencia gilalbertiana en este momento crítico de la renovación poética de posguerra hay que tener en cuenta las corrientes predominantes y los rasgos particulares. Es decir, discrepamos de una hipótesis que excepcionaliza la poesía de Juan Gil-Albert del exilio. Más allá de la automatización del año 1944 como escisión de la década (no es menor la coincidencia de esta canonización con la publicación de *Las ilusiones*), los nuevos caminos que se abren en la poesía en España están relacionados con la desintegración de un modelo y la situación política del país (Arlandis, 2004, 122-123). Sendos factores están vinculados, en tanto en cuanto el funcionamiento interno del país varía según se desarrolla la Segunda Guerra Mundial y la relación de España con el Eje. Desde que España adopta su posición “no beligerante” en el verano de 1940, el país recibe una serie de presiones internas y externas que tienen como consecuencia la disputa de los poderes del Estado principalmente por las fuerzas fascistas y la Iglesia¹⁵⁴. Este enfrentamiento produce la “caída definitiva de Serrano en otoño de 1942, procediéndose a una progresiva institucionalización del control ideológico por medio de la Vicesecretaría de Educación Popular, dependiente del Movimiento”: además de la pérdida del “control político”, el “aparato ideológico” del Nuevo Estado ve relegado su programa de propaganda fascista-falangista (Iáñez, 2003, 32).

En este preciso momento es cuando puede observarse una inflexión en el modelo que estaba desarrollando *Escorial* y que se abría paso en *Garcilaso*. Aunque los historiadores más autorizados¹⁵⁵ han valorado 1945 y la derrota del Eje como el fin de una “cultura franquista” (Fusi, 2000) hacia una “normalización de la vida cultural”

¹⁵⁴ “Se trata de una lucha interna por el reparto de poderes políticos ejecutivos del Nuevo Estado, con los puntos de inflexión y de no retorno en 1942/1945/1951, cuando repetidas veces pierden las fuerzas fascistas, y sus representantes salen relegados a «puestos» subalternos, al aparato escolar y universitario fundamentalmente, al aparato de Prensa y de Propaganda” (Fortes, 2004, 53).

¹⁵⁵ “Esta imagen reflejada en nuestra época del historiador imparcial que fabrica en su alambique una «historia verdadera» es una más de las herencias legadas por el positivismo” (Prieto Arciniega, 1976, 15).

(Gracia, 2006, 112), en 1943 ya se podían observar “signos visibles” de la desintegración del arte fascista (Rodríguez Puértolas, 1986, 30).

La revista *Escorial* marca el relevo de una estética netamente fascista. La primera etapa de la publicación (entre los años 1940-42) concluye con la sustitución de Ridruejo y Pedro Laín Entralgo por José María Alfaro en la dirección y el centenario de San Juan de la Cruz, ambos hechos acompañados por el cambio cultural en el Régimen. De alguna manera, los cambios internos que sufre España debido al “dominio formal y material del poder ideológico burgués-capitalista” (Iáñez, 2003, 35) agotan la tarea de *Escorial*¹⁵⁶ y la respuesta que el fascismo tenía que ser (Vázquez Montalbán, 1977, 68). De este modo, en los posteriores gobiernos de Franco, la Iglesia asume un papel protagonista que relega el ascenso de la burguesía española de la mano del fascismo (y sus intelectuales como élite rectora), así como la unión entre tradición y modernidad liberal a la que se asieron mediante el papel de Giménez Caballero y la relectura del Noventayocho: “Es claro que la función de los ideólogos-burócratas de la Vicesecretaría de Educación Popular, entre 1943 y 1945 con especial virulencia, consistía en poner todas las trabas a producciones netamente fascistas” (39).

Por otro lado, en los años siguientes aparecen dos proyectos impulsados por el CSIC (*Revista de Ideas Estéticas*¹⁵⁷ en 1943 y *Arbor* en 1944) que pretenden “encaminar la cultura dominante y hacerla valer en el nuevo contexto de funciones políticas donde se pretendía la ruptura del aislamiento internacional y la consolidación del Régimen” (Pasamar, 1991,100). La derrota de los fascismos confirma el liderazgo de un elitismo católico que acabó por desintegrar un primer elitismo netamente fascista, y con él, la unidad escorialista que conforma la primera etapa de *Escorial*.

Nuestra intención es plantear el año 1942 como una primera frontera a la hora de estudiar la poesía española de los años cuarenta y el caso gilalbertiano. En contra de la excepcionalidad y aislamiento ético estético con el que se ha querido resumir la presencia del exilio de Juan Gil-Albert, el poeta traba sus diálogos y permanece atento a los debates estéticos desarrollados en España.

Este cambio cultural hacia posturas católicas encuentra diversos factores que delimitan el abandono de las posiciones épicas de Imperio y alimenta los debates a los que nos referimos. Si bien hemos dicho que la segunda etapa de *Escorial* es

¹⁵⁶ “*Escorial* cumplió la tarea de reanudar la complicidad de la burguesía y la literatura” (Mainer, 1972b, 362).

¹⁵⁷ “Nació sin duda para convertir en mayoritaria la concepción del arte y de la belleza que se habían expresado inesperadamente en el centenario de San Juan” (Wahnón, 1987,531).

determinante por las discusiones que plantea y por su homenaje a San Juan de la Cruz (cuaderno 25, Tomo IX, 1942), la recuperación de Unamuno como poeta religioso es otro acontecimiento no menos importante¹⁵⁸. En esta primera frontera de 1942 predomina una vuelta a lo religioso¹⁵⁹ singularizada por dos signos de influencia: la “asimilación de la tradición cultural religiosa del XVI, actualizada y vinculada a la cultura de preguerra con replanteamientos formales”, que puede estar representada por Gaos, Dámaso Alonso o Bousoño; y por otra parte, “una corriente de poesía religiosa sujeta a moldes clásicos, con una hipervalorada preocupación formal, predominante por entonces”, como pueda ser la de Vivanco, Rosales, Pemán o Manuel Díez Crespo (Rubio, 1973, 462).

En una vertiente, la oportunidad del centenario de San Juan de la Cruz que, como modelo de hombre y de época (Wahnón, 1987, 415-416), sirve para iniciar un camino de vuelta a la concepción liberal del arte. Mientras, en otra, la recuperación de Unamuno como poeta religioso inicia toda una tendencia “existencial-religiosa” (Rubio y Falcó, 1981,7). Vicente Aleixandre recoge este renacer del sentimiento religioso en su discurso de apertura del curso en el Instituto de España titulado “Algunos caracteres de la nueva poesía española (1955)”:

En la poesía de nuestro siglo es ahora, quizá como nunca desde el XVII, cuando la lírica de tema religioso ha hallado un abundante, intenso y, sobre todo, complejo renacer. Rosales, Panero, Carmen Conde, Vivanco y otros, de la promoción anterior; y de la propiamente generación última, Gaos, Bousoño, Valverde, Hidalgo, Otero, Morales, Maruri y tantos más de análogos valores (sin olvidar la obra actual de los maestros de las generaciones anteriores) adoptarán ese tema como el fundamental en sus producciones o como uno de los fundamentales, y cantarán, unos a la manera oscura, rebelde y solitaria, u otros, al modo rendido, confiado y

¹⁵⁸ “El complejo retraso de Unamuno contiene, creo yo, muchos ingredientes que no entran en el de Machado, más enterizo y monocorde. En primer lugar, estoy de acuerdo con José María Valverde cuando dice que Unamuno nos sirve como compensación del gran poeta que no hemos tenido en el XIX. Y estoy de acuerdo porque, mientras en sus ensayos y artículos pertenece siempre a la actualidad española más urgente, su figura de poeta podemos proyectarla hacia atrás en el tiempo y colocarle junto a la de un Leopardi, un Whitman, un Martí o un Anthero de Quental. Con todos estos poetas –anteriores a él en el tiempo histórico, pero contemporáneos suyos en intrahistoria europea– tiene bastante que ver en su temática y en su verso. Porque Unamuno, no solo es anterior a Rubén, sino al mismísimo Baudelaire, ya que a partir de este, la mejor lírica europea y americana se tiñe con un cierto decadentismo, ausente, en cambio, por completo en la obra de Don Miguel” (Vivanco, 1974, Vol. I, 27).

¹⁵⁹ “Después, junto con la tendencia formalista, renace la poesía de tono religioso. La vuelta a Dios, sincera o no –que de todo había–, era un portillo de escape por donde podrían salir vivencias del poeta, inexplicables sin la envoltura religiosa” (Alarcos, 1955, 9).

sereno. En algunos de ellos, la historicidad de su postura, común a todos sus compañeros de generación, tomará en ciertos sectores de su mundo religioso matices especiales. (Aleixandre, 1955, 326)

Aleixandre es el primero en advertir los diversos caminos de expresión que adopta el sentimiento religioso durante los años cuarenta. El estudio que Fanny Rubio realiza en su edición de *Hijos de la ira* nos puede servir de ejemplo a la hora de establecer la funcionalidad de una estética que se ha leído como existencial, realista o religiosa dependiendo de la generación y el periodo temporal al que nos refiramos. En otras palabras, 1942 abre un periodo de debate donde el neoclasicismo deja paso al neorromanticismo, y las protestas contra el formalismo garcilasista se argumentan con una poesía religiosa, existencialista y realista que en los años cincuenta toma su relevo con el acento social. Esta apertura viene marcada por la importancia de Unamuno¹⁶⁰ (especialmente en revistas como *Corcel* o *Proel*) y por el reflorecimiento místico.

5.2. LECTURA PROFANA DE LA TRADICIÓN, LECTURA PROFANA DE LA MÍSTICA

En los primeros años de la posguerra se produce una relectura de la mística. Este cambio en el proyecto cultural de imperio toma cuerpo mediante una estética paralela al neoclasicismo y al formalismo fascista. La presencia gilalbertiana encuentra su primer punto de relación con la posguerra española gracias a esta lectura de la mística. Como decimos, Gil-Albert no es ajeno a este clima religioso y, desde el exilio, se suma a la atención que algunos exiliados le prestan a San Juan de la Cruz en su centenario. Juan Gil-Albert escribe varios artículos relevantes para esta cuestión. Pueden mencionarse “Emilio Prados de la «constelación Rosicler»”¹⁶¹, pero fundamentalmente “Los místicos”¹⁶² y una edición antológica de los místicos españoles¹⁶³ publicada precisamente en 1942. También es necesario mencionar la edición que Arturo Serrano Plaja, compañero del grupo *Hora de España*, realiza del *Cántico* de San Juan de la Cruz

¹⁶⁰ “Aunque parezca mentira, afirmar, a principios del año 42, que Unamuno era sobre todo poeta, era afirmarlo a través de un “nosotros” muy restringido. Ahora tengo que añadir que, además de poeta lírico ha sido poeta trágico: uno de los tres grandes poetas trágicos españoles de la primera mitad del siglo XX” (Vivanco, 1974, Vol. I, 29-30).

¹⁶¹ Juan Gil-Albert, “Emilio Prados de la «constelación Rosicler»”, *Taller*, XI (1940), pp. 68-71.

¹⁶² Juan Gil-Albert, “Los místicos”, *Letras de México*, vol.III, 13 (1942), pág. 3.

¹⁶³ *Poetas místicos españoles*, introducción y selección de Juan Gil-Albert, México, Ediciones Mensaje, 1942.

en la editorial argentina Schapire (1942). Por su parte, Luis Cernuda escribe en 1941 (y corrige entre noviembre y diciembre de 1943) un artículo imprescindible para entender las atenciones que recibe San Juan de la Cruz durante estos años. Bajo el título “Tres poetas clásicos”¹⁶⁴, Cernuda realiza una disquisición a mitad de camino entre la experiencia personal y el análisis filológico que nos va a resultar fundamental para comprender la postura gilalbertiana:

Durante mucho tiempo lo he leído, como supongo que le han leído hasta quienes mejor pretenden conocerle, con una mente por completo profana. No digo que sea vano hacer tal cosa; mas al proceder así privamos a la poesía de San Juan de la Cruz de su más alta calidad, ya que en ella se expresa el embeleso, el éxtasis del poeta al unirse en raptó de amor con la esencia divina. Por esto es tan difícil leerla, y solo hoy comienzo a entrever cuál sea el verdadero contenido de su lirismo.

Pero ocurre con la poesía de San Juan de la Cruz algo que permite, si no justifica, dicha dualidad de sentido. Inclinado sobre ella el lector, como sobre un agua clara, ve en la superficie coparse puramente la imagen del mundo que conoce, y bajo ella, al mismo tiempo, distinta y misteriosa, la profundidad misma del agua. Y no hay quizá error en quien de tal modo profano considera estos versos, porque tras la hermosura terrena que en ellos le deleita supone siempre el fondo insondable donde aquella queda suspendida. Leyendo a San Juan de la Cruz por la hermosa sensibilidad que respira. ¿En qué poeta hallamos expresiones tan puras, tan reveladoras sobre el amor? (Cernuda, 1945, 497)

Luis Cernuda realiza una interpretación de la mística y San Juan de la Cruz que perfectamente podría asignarse al poeta alicantino. El poeta sevillano se detiene en el “lirismo” de San Juan de la Cruz. Y, al mismo tiempo, distingue la “dualidad de sentido” que la obra del poeta místico posee.

Por otra parte, Gil-Albert reniega de la religión en buena parte de su prosa de pensamiento o dietario. A primera vista resulta difícil imaginar una relación entre la poesía mística y la poesía gilalbertiana¹⁶⁵. En cambio, la cuestión debe plantearse desde la *lectura profana* y “dualidad de sentido” que Cernuda propone:

¹⁶⁴ Luis Cernuda, “Tres poetas clásicos”, *El Hijo Pródigo*, IX (1945), pp. 9-12.

¹⁶⁵ Como veremos en las siguientes páginas, Juan Gil-Albert realiza un considerable aprendizaje de la poesía mística. Sin embargo, es sorprendente la poca atención que, por parte de la crítica, ha recibido este tema en el estudio de la obra gilalbertiana. María Celeste Martínez Calvo (2013) es una de las pocas excepciones a este respecto.

¿Es posible en tal sentido, repito, acercarse a la poesía de San Juan de la Cruz? No discuto aquí un problema de creencias religiosas; se puede padecer la desgracia de no tenerlas, o de no poder apoyarse en ellas por el estado precario de nuestra fe; mas no es eso solo lo que dificulta el acceso a esta poesía. Me refiero a la luz que recela sus versos, los cuales parecen tan serenamente claros primero, mas llega luego a intimidarnos con la inmensidad luminosa tras ellos presentida. (Cernuda, 1945, 499)

El alicantino se sitúa en un proceso de paganización y mitificación cuando menos curioso. Es decir, la crítica sobre la mística, y en particular aquella profusión de estudios dedicados a San Juan de la Cruz en los años cuarenta, parten de la idea “a lo divino” sobre estos poetas. Debemos situarnos, entonces, en el proceso de divinización que ocurre en la literatura española, pero que concentra sus esfuerzos de 1570 a 1590, en el “centro aproximado del reinado de Felipe II” (Alonso, 1987, 257). No es casual que en el inicio de los años cuarenta se recurra al fervor religioso precisamente cuando el aparato cultural cede sus posiciones netamente fascistas, y con esta España imperial en el anhelo, por las católicas¹⁶⁶.

La relectura que Gil-Albert realiza de la mística coincide con el apogeo recuperador de San Juan de la Cruz y del Siglo de Oro. A su vez, esta relectura y auge religioso están en paralelo a la línea poética que Rosales denomina “de continuidad de la sensibilidad garcilasiana”. La “conversión a fin religioso de dos procedencias amoratorias profanas (la poesía de tipo tradicional y la poesía pastoril italianizante)” (Alonso, 1987, 221) entronca con la atención que Gil-Albert le presta a la tradición y, especialmente en este periodo, al Siglo de Oro. El alicantino deja sobradas muestras en su obra de estas dos procedencias amoratorias profanas, es decir, de una misma tradición. Valgan como ejemplo el garcilasismo que impera en *Misteriosa presencia* y que sostiene el fallido gongorismo, así como la constante del tema pastoril o la escenificación del amor como una cacería que Dámaso Alonso observa divinizada en San Juan de la Cruz (242):

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?

¹⁶⁶ “Felipe II era un rey teocrático. Para él la religión y la política eran una misma cosa. Un pueblo solo podía ser grande, si estaba animado por unos ideales trascendentales, y solo podía ser religioso, si era fiel a su patria y a las tradiciones de sus mayores. Los errores en la fe, además de ser un pecado, eran una felonía, un atentado contra la unidad nacional” (Moliner, 1991, 21).

Como el ciervo huiste,
habiéndome herido,
salí tras ti clamando, y eras ido. (San Juan de la Cruz, 1996, Vol. I, 59)

Las ilusiones y *Las canciones provenzales* presentan suficientes ejemplos de estas dos procedencias amoratorias profanas de la mística española. Una buena muestra son las dos versiones del poema “La caza” que se encuentran en los dos poemarios citados. “La caza” de *Las canciones provenzales* nos parece mucho más ilustrativa:

Alguien llama en las frondas:
un lancinante grito de alborada,
un despertar transido,
una sangre clamando
desde los frescos bosques del otoño.

Incorporad, mortales,
vuestros cuerpos sedientos de amargura;
vuestros tranquilos cuerpos
levantad del reposo,
que suena el alarido de la caza.

Están los cazadores
agitando sus crines mañaneras
en el aire de niebla,
en la esbelta verdura
que cual doncella ofrece sus olores.

Recorramos con ellos
la procelosa ruta del pecado,
sanguinarios gentiles,
tras la ilusión perdida
abatiendo el donaire de las aves. (Gil-Albert, 2004, 831-832)

El alicantino describe la escena de una cacería donde la sensualidad y el erotismo se entremezclan con la exaltación del encuentro:

¿Qué corazones busco,
qué respuesta fatal desde los aires?
Con las alas truncadas,
a mis pies abatida,
yace la hermosa tórtola muriendo.

¡Oh, posesión sagrada
que rompe la mortal monotonía,
cuando mi sangre hierve,
cuando mi pecho suena
ante la yerta cosa inanimada!

No descanséis, amigos;
la más bella matanza nos espera
tras la umbría del foso,
bajo el cielo más tierno,
donde el venado tiene su guarida. (Gil-Albert, 2004, 832)

El homoerotismo y el sentimiento de culpa por su condición de homosexual exiliado son dos constantes de *Las ilusiones*:

¿Dónde iré que no vaya
a derramar más sangre por el suelo,
a señalar mi ruta
con las manchas oscuras
del amor que no cumple su promesa?

¡Oh, vacío anhelado!
¡Oh, insatisfecho goce de la muerte!
más solo que en la aurora
regresaré en la noche,
recontando el botín de mis desvelos.

Siniestros cazadores:
enumerad las piezas inmoladas,
esas aves airoas,

esos cuerpos ligeros
con sus tronchados cuellos infinitos.

Y que el vino nos sirva
de embriagador doncel tras la batalla,
llenando la conciencia
de esos ayes lejanos
que el amor y la muerte nos envían. (Gil-Albert, 2004, 833)

El tema pastoril está muy presente en la poesía gilalbertiana. Los sonetos de *Misteriosa presencia* o el siguiente poema, “Los pastores” (*Las ilusiones*), son un buen ejemplo:

¡Cuántos os busqué, irreales compañeros!
En el primer fulgor de mis miradas
puse en esa presencia irrealizable
mi pasión ante un humo de ilusiones,
cual si beber quisiéramos un día
en manantial que ha tiempo se ha secado.
Figura desolada iba a los montes
como a una extraña cita misteriosa,
creyendo que del sol de los collados
iba a surgir aquel que resplandece
entre frescos balidos matinales. (Gil-Albert, 2004, 243)

Sin embargo, Juan Gil-Albert va más allá del tópico y recurre a otras profesiones que pertenecen al campo. Pueden citarse los poemas “Lamento de un joven arador” o “A un carretero que cantaba”, que vemos a continuación:

Nada ha puesto
ni el amor, ni los libros, ni el revuelto
tiempo de mi vivir, tal temple al alma
como me dio la voz sonambulesca
del que pasaba en medio de las sombras,
tan pegado a la tierra sin embargo,
cual alguien que conoce un gran secreto,

un secreto terrible que enamora
para siempre, aquí hundido en el regazo
de una maravillosa pena oscura. (Gil-Albert, 2004, 285)

Gil-Albert lleva a cabo un acercamiento entre amante y naturaleza que hace cómplice del “secreto terrible” al enamorado. Gil-Albert rebasa el tema de la cacería hacia los aspectos sensoriales, como puede leerse en “A un tañedor de laúd”:

Es un mozo, me dije,
joven como el encanto de la vida,
mas pálido en la noche,
cual lo destella el rayo
de esa luna que enferma a los mancebos.

Sobre el tronchado trigo
de la labor paterna acumulada,
tañedor de la noche,
con tu afilada mano
¿quién quiso que a tu música viniera? (Gil-Albert, 2004, 384)

5.3. TRADICIÓN ESPAÑOLA: ANDALUCISMO Y CANTE HONDO

Juan Gil-Albert no recomienza su intimidad exclusivamente desde la tradición europea, el romanticismo y la cultura helénica. En la bibliografía gilalbertiana quedan por estudiar las raíces árabes, así como la deuda que el alicantino contrae con la mística española. Con respecto a estas dos cuestiones, Gil-Albert escribe unas palabras significativas en el prólogo que encabeza tanto los *Siete romances de guerra* como *Son nombres ignorados*:

En un mundo adverso el arte sustituye para algunos con creces, la pasión de la vida. La estatuaria griega, la pintura italiana, y esos castillos de los Valois, entrevistados durante unos meses en la apacible Turena, dejaron en mí una huella imborrable. España me era desconocida y ajena. Lo poco y mal que de ella supe durante los ocho años de mi internado entre sacerdotes, se parecía demasiado a la realidad hostil. Luego, ya hombre, para sentirme español tuve que encontrarme plenamente en la poesía árabe-andaluza, en su escuela valenciana del siglo XII.

Quiero decir que a mí, costerizo y de país vegetal, las características españolas de tierras adentro, lo ibero y castellano que definen nuestra historia, me estaban vedadas, y solo en cuanto latino o moro podía sentirme crecer sobre un suelo nacional. Sin embargo estaba Jorge Manrique punto de atracción inevitable. Ha sido mucho después cuando subiendo al aire transparente de la meseta he descubierto esa cumbre lírica de Juan de la Cruz. De él y no sé por qué extrañas equivalencias, ciertos impalpables románticos europeos se me revelaron. El regreso al punto de partida de lo local y tangible se está cumpliendo a través de enriquecedoras experiencias. (Gil-Albert, 2004, 123)

En primer término, la ambivalencia del prólogo llama especialmente la atención. Como puede verse en el texto, Gil-Albert inicia su relectura *in situ*, a la par que reconstruye su destino literario y se justifica desde el descompromiso.

Este prólogo muestra una línea predominante en la definición de la españolidad y la importancia de la naturaleza para el poeta alicantino. Estas palabras son otro síntoma de la reordenación que Gil-Albert está llevando a cabo, puesto que afronta la influencia del compromiso (de la Revolución de Asturias y de la República) desde la lejanía y con la máxima del “poeta social” como “transitorio”. No se trata exclusivamente de la justificación por el descompromiso, sino que Gil-Albert (como ocurre en todas sus relecturas y artículos de la década) proclama y defiende unos valores estéticos que recomienzan una andadura poética. Juan Gil-Albert, venimos insistiendo en ello, redirige su inicio poético hacia un tipo de poesía culta que no se subordina a los acontecimientos históricos. Y ello no implica partir de cero: estos primeros años de probaturas poéticas mantienen su base en las conclusiones a las que llega mediante su prosa, es decir, mediante Azorín (Díez de Revenga, 1974), Miró, la naturaleza y el espacio mítico de la Hélade. No en vano, y nos parece significativo mencionarlo, Juan Gil-Albert hace referencia a su estancia en la Turena: ya dijimos en otro lugar que su estancia universitaria en Francia a comienzo de los años veinte es fundamental para dar el paso a la poesía y la homosexualidad gracias a *A los sombreros de mi madre y otras elegías* (Valero Gómez, 2013b, 157).

Pero precisamente en ese momento crítico, a mitad de camino en la guerra civil, el poeta pretende entroncar su poética con la tradición y superar la euforia del compromiso. Este hecho es otro motivo más para argumentar que la salida a la naturaleza y el recomienzo de la intimidad se inicia antes de la guerra, con *Misteriosa presencia*. Por tanto, Juan Gil-Albert estaba descomprometiéndose desde mucho antes

de cuando lo ha creído la crítica, y por ende, nuestro convencimiento en la hipótesis de la guerra como continuación y no como ruptura. “El regreso al punto de partida de lo local y tangible –dice Gil-Albert– se está cumpliendo”. Y ese punto de partida es el recomenzar de la obra poética gilalbertiana, desde la intimidad y por la tradición española y europea. De este modo, no es casual que Gil-Albert aluda en el prólogo a San Juan de la Cruz y a la españolidad.

Gil-Albert establece la “poesía árabe-andaluza, en su escuela valenciana del siglo XII” como inicio de “sentirme español”. Javier Pérez Escohotado ha realizado el único trabajo sobre el aspecto árabe en la obra de Juan Gil-Albert. Pérez Escohotado establece una propuesta cronológica en el aprendizaje gilalbertiano de la poesía árabe en la que *Revista de Occidente* (1928, año VI, núm. 62) y la antología de *Poemas Arábigoandaluces* (Plutarco, 1930)¹⁶⁷ conectan con el primero de los “Cuatro sonetos valentinos” de *Misteriosa presencia* y el prólogo de *Son nombres ignorados* (1983a, 45)¹⁶⁸. Así, en *Misteriosa presencia* pero con más ahínco en los “Cuatro sonetos valentinos”, Brines identifica el “valencianismo” con la “presencia o el eco de la vida árabe que allí se instaló” (1977, 190). Incluso, las complejidades que *Misteriosa presencia* alberga tienen su asidero en la mezcolanza entre lo barroco y lo árabe, así como en la “naturalidad” con la que el homoerotismo “sobresale”: “como una manera de vivir el amor que no precisara otra justificación, ni otra legitimación que su existencia” (Pérez, 1983a, 46). Es más, el primero de los sonetos valentinos subtítulo *Diálogo con al-Russafī* tiene “tres planos básicos” de la poesía gilalbertiana presentes en el poeta árabe (incluido en la antología de la editorial Plutarco): “la naturaleza, el homoerotismo y el mundo de los oficios artesanos” (45). Por tanto, *Misteriosa*

¹⁶⁷ “Su traducción de *Poemas arábigoandaluces* en el número de agosto de 1928 de la *Revista de Occidente* supuso su inclusión en la nómina de la generación del 27, a la que añadió una clave de lectura preciosista que se podía simultanear con la de Góngora y que permitía permeabilizar no solo las constantes de un complicado sistema metafórico, sino ampliar también las bases y los modelos de discurso que la parte más consciente de la vanguardia intentaba extraer no tanto –o no solo– de los *ismos* como de la lectura inteligente y asumida de lo que, desde Eliot, se llama *Tradición*. En este sentido, la labor de García Gómez sobrepasa el ámbito propio de su especialidad, porque incide, y de lleno, en la creación y en la cultura” (Siles, 2001, 42).

¹⁶⁸ “Y volviendo a lo árabe, lo que en aquella antología descubre, se le revela –por utilizar su terminología–, no responde a una inquietud culturalista, sino que surge de la cordialización, de una sintonía sensible. Comprueba idéntico gusto por la riqueza y el lujo plástico, sobrecargado incluso; idéntica pasión por lo metafórico, por lo emblemático, que le debieron parecer [a Juan Gil-Albert] de una sugestión altísima” (Pérez, 1983, 45).

presencia merece situarse como punto de arranque en el legado que la poesía árabe deja en los años formativos de Juan Gil-Albert:

Así estos aparentemente dispares elementos se unen en una fórmula que Gil-Albert domina y maneja: lo tradicional español, de base árabe, sumando una métrica renacentista con voluntad de complejidad y barroquismo. (Pérez, 1983a, 45-46)

Juan Gil-Albert accede a la tradición española por su “base árabe”. Como puede verse en *Siete romances de guerra* y *Son nombres ignorados*, el poeta alicantino prosigue su aprendizaje de los clásicos españoles. Aquellas “características españolas de tierras adentro, lo ibero y castellano que definen nuestra historia” que “estaban vedadas” para el poeta se le revelan mediante la lectura y la vivencia:

En Mont Sant [finca familiar de Játiva] se produjo para mí, como español, un tropiezo decisivo; lo que llamo el bautismo irreparable de la especie: oí cante jondo. De vez en cuando, de mañana, unos arrieros pasaban hacia la sierra y regresaban al atardecer con sus borricos cargados de ramas de pino fresco. Y entre los troteillos de los jumentos y el rumor de sus propias pisadas, a través de un tapial, estos hombres iban cantando, en una jerga penumbrosa, una tonada lancinante. Quien les ha oído de niño, sin prevención ni complicidad, inocentemente, siente descender hacia su sangre algo así como el tacto de una congoja material que parece más bien referida a alguna realidad que no tiene nombre preciso, pero que nos duele más que si lo tuviera. Es que nos hemos puesto en contacto con nuestra razón de vida, con nuestra filosofía ambulante, o andante, con la “razón de la sinrazón”. Con el filo de nuestra españolidad irredenta. Son trastornos que no se confiesan: se padecen en soledad, como un deber, sin ayuda de nadie, y se convierten, cosa extraña, para nuestra vida anímica, después de aquella ablución como sagrada, en lo contrario de lo que parece: de nuestro horror en nuestra estética. (Gil-Albert, 1975, 38-39)

Estas palabras de Gil-Albert en *Concierto en mi menor* son una muestra del esfuerzo que realiza el poeta a lo largo de su obra por definirse en el carácter español¹⁶⁹. Brines da con la clave al identificar “el bautismo de su españolidad” con su

¹⁶⁹ Otro ejemplo en la definición que intenta Juan Gil-Albert del “sentir español” es el artículo “Aldonza Lorenzo”. De carácter menor y publicado hacia el final del exilio (*El Hijo Pródigo*, 37 (1946), pp. 20-22), Gil-Albert escribe en torno al *ideal* español de mujer amada. Estas páginas entroncan con el porte lujoso y aristocrático que Gil-Albert ve en el folclore / neopopularismo andalucista, así como con la diferencia que la personalidad española tiene con otras culturas europeas.

“interpretación personal” del “cante y de la tierra” (1977, 262). Sin embargo, es preciso analizar los rasgos que a Gil-Albert le interesan de “nuestra españolidad irredenta”. Como veremos en la mística, el principal ámbito que Gil-Albert destaca es la soledad (“aquella ablución como sagrada”) a la par que la personalidad popular. El texto gilalbertiano más representativo en este aspecto es *Genio y figura (Homenaje al estilo plateresco)*, un elogio al “ejemplar propio” español escrito en 1957 e incluido en *Los días están contados*:

En España, ya lo descubrió Merimée, todo es pueblo. Todo lo que realmente cuenta: gracia, ingenio, comunicabilidad, donaire, desgarro, vida. Siempre resultará sorprendente todo proceder oscuro; sorprendente y, en cierto modo, revelador. Ya que nada expresa mejor la índole de la oscuridad que lo revelado. Dios se nos revela desde el fondo oscuro de su insistencia. Dios, lo misterioso, lo inabarcable, lo inconmensurable, se nos intuye, se nos revela, se nos hace efectivo. Así lo popular; así lo español. (Gil-Albert, 1974a, 93)

Esta definición de la españolidad entre geografía y pueblo indica que Juan Gil-Albert mantiene la lección del final de la guerra: la ética estética de *Hora de España* y los *nombres ignorados*¹⁷⁰. Y a partir de aquí, Gil-Albert entrelaza la “vocación del español” por la muerte con lo popular. Este tema es fundamental para entender el diálogo de la presencia gilalbertiana con la lectura que la poesía española de posguerra realiza de la mística:

La muerte, para el español, es una emoción para andar por casa; mucho más necesaria que la comodidad. Por eso cuando se la ofrecen con una espectacularidad tal que hace del sentimiento por lo mortal una verdadera manifestación pública, lo agradece, por decirlo así.

¹⁷⁰ Acudimos nuevamente a la dialéctica campo/ciudad, tan presente en Gil-Albert a la hora de resolver sus dudas éticas y estéticas. Cuando Gil-Albert incide en el carácter popular del español cerca la cuestión en torno al arte. Sin embargo, no debe confundirnos el elogio de lo popular español (“así lo popular; así lo español”) con aquello que puede denominarse rústico. La vida que Gil-Albert tiene en el exilio, así como al regreso, se resume en una pobreza lujosa. El poeta (dentro del orbe filosófico griego) asume el lujo –según sus palabras– no como objeto, sino como un proceder. Por otra parte, Gil-Albert incluye el “señoritismo” en el carácter español poniéndolo en consonancia con su aristocratismo: “se es lujoso por naturaleza”, dice Gil-Albert. El alicantino instaure este elitismo aprendido de Ortega en la raza, el casticismo español y la visión de Andalucía (1974a, 81). Gil-Albert está resolviendo sus dudas en torno a la construcción de una cultura e identidades nacionales al servicio de una ideología liberal. Para esta cuestión ver la lectura que Gil-Albert realiza de *Teoría de Andalucía* de Ortega y Gasset en 1967 y bajo el título *A propósito del Arte, de Ortega y Gasset y otras cuestiones patrias* (1974a, 55-85); también Gil-Albert (1940b), Auladell (2005), Brines (1994) y García (2012a, 182-190).

Porque entonces, España se pone a hablar de lo único que entiende, a hablar, a meditar, a canturrear; del hecho siempre nuevo, candente, vitalizador para ella, de la muerte. (Gil-Albert, 1974a, 99-100)

A la hora de definir la españolidad, Gil-Albert emplea el cante hondo como una cuestión primordial:

Ya que, el iniciador de los españoles en los conocimientos de esta doctrina es el cante hondo. Ese canto espectral que contiene infuso el ardor de la vida pero que podríamos definir, también, al revés, diciendo: la vida que canta, recorrida por los estertores de la muerte, así es de carnal. Parece que se cante por algo fatal y terrible que se lleva dentro, la voz de lo carnal; la de la muerte que nos consume, y que nos sobrepasa. Que se convierte en canción. Nadie canta, en el mundo, como los españoles; de manera tan implacable para sí mismos; por eso, en estas tierras, se desdeñan otras satisfacciones del saber, otras disciplinas. Porque la voz de la intimidad ha ido aquí tan lejos que, por sí sola, ha hecho innecesaria toda otra experimentación que no sea la que, desde las entrañas, nos ata a todos a este saberlo todo, callarlo todo. (Gil-Albert, 1974a, 101)

Juan Gil-Albert encuentra en la “raza” española (con Ortega y Gasset al fondo) la “voz de la intimidad” y aquello que en *Concierto en mi menor* llama “nuestro horror en nuestra estética”. Por eso insiste en el cante hondo, porque representa un elemento aglutinador de todo aquello que al poeta le interesa de “nuestra españolidad irredenta”, la mística y la tradición poética española. El cante hondo representa la tristeza carnal, aquel unamuniano *sentimiento trágico de la vida*.

En primer lugar, las disquisiciones gilalbertianas en torno a la manera de ser del español nos ponen en alerta sobre la cuestión de la “invención de España”¹⁷¹ y dialogan

¹⁷¹ La “invención de España”, y en consecuencia de una “identidad nacional”, florece en el trasfondo de la lectura gilalbertiana de la mística española como ya hemos visto en la nota anterior. Para aquellos años (siempre con retraso con respecto al *ritmo* dialéctico de sus contemporáneos en Gil-Albert) el alicantino establece sus conclusiones, digamos, a modo de oposición de un carácter español que forja, en su renovación política y cultural, el régimen franquista. Como es propio en Juan Gil-Albert, la propuesta personal es compleja y trufada de matices. Gil-Albert se alinea junto al andalucismo/neopopularismo que supone un “relevo ideológico” al Noventayocho y el castellanismo (García, 2012a, 166): parece obvio, como explicamos en las páginas posteriores, cuando Gil-Albert ensalza a Juan Ramón y la constelación formada por los poetas andaluces del Veintisiete; o cuando realiza su lectura del orteguiano *Teoría de Andalucía*. Resumiendo, se puede decir que (en este momento) su concepto de una identidad nacional liberal se compone del aristocratismo y

con el fervor religioso renacido a propósito de San Juan de la Cruz y del cambio de política cultural. Hemos dicho que la recuperación de Unamuno es fundamental para este refloreamiento:

Y puesto que los españoles somos católicos, sepámoslo o no lo sepamos, queriéndolo o sin querer, y aunque alguno de nosotros presuma de racionalista o de ateo, acaso nuestra más honda labor de cultura y lo que vale más que de cultura, de religiosidad –si es que no son lo mismo–, es tratar de darnos cuenta de ese nuestro catolicismo subconsciente, social o popular. Y esto es lo que he tratado de hacer en esta obra.

Lo que llamo el sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos es por lo menos nuestro sentimiento trágico de la vida, el de los españoles y el pueblo español, tal y como se refleja en mi conciencia, que es una conciencia española, hecha en España. Y ese sentimiento trágico de la vida es el sentimiento mismo católico de ella, pues el catolicismo y mucho más el popular, es trágico. (Unamuno, 1980, 246-247)

Es cierto que Juan Gil-Albert no menciona en ningún momento la cuestión de la religión, pero acaso se refiere al sentimiento trágico de la vida cuando nombra la muerte en el cante hondo y en la esencia del espíritu español. El escritor concibe una manera de ser del español ligada a la mística española y al Siglo de Oro. El poeta alcoyano presta atención a la mística española según las siguientes etapas: primeramente busca la españolidad mediante la herencia árabe, y de aquí pasa por el estadio popular del cante hondo reflejado en la angustia y la muerte hasta desembocar en la poesía religiosa del Siglo de Oro, en la tradición española.

Hemos alcanzado un punto en el que la presencia gilalbertiana mira frente a frente al desarrollo inicial de la poesía de posguerra en España. Por una parte, Juan Gil-Albert siente una especial querencia por “la España de los llamados Siglos de Oro” (Villena, 2007a, 164). Por otro lado, la España interior presta atención a esta concepción de Imperio y a la religiosidad de la poesía mística especialmente a partir del desmantelamiento de la unidad escorialista en 1942. De cualquier modo, este diálogo enfrenta la definición de la españolidad que lleva a cabo la presencia gilalbertiana con la que pretende reconstruir el estado franquista en el inicio de la posguerra. O lo que es lo mismo, enfrenta la lectura que ambas partes realizan de la poesía mística española:

folclore/neopopularismo andalucista, más algunos aspectos del “alma castellana” heredados de la lectura de sus “maestros” Azorín y Ortega.

Aludíamos a la religiosidad manifiesta en una parte de nuestra lírica actual, apuntando una explicación que deseábamos no superficial y sí orgánica con la que ofrecían otros temas concomitantes. Aún habría que precisar con una nueva nota, más particular, pero no menos esencial. No cabe duda de que tal religiosidad literaria es especialmente explicable en la patria de Calderón, en un país como España, cuya historia y cuyo espíritu no pueden entenderse del todo sin tener en cuenta el ultraterreno motor que tantas veces ha girado en su seno. (Aleixandre, 1955,325)

El propio Aleixandre define en “Algunos caracteres de la nueva poesía española (1955)” la religiosidad como carácter propio del “espíritu” español. Pero ahondando más en la cuestión, el número que *Escorial* (cuaderno 25, Tomo IX, 1942) dedica a San Juan de la Cruz inicia el refloreamiento religioso, así como la apertura hacia el neorromanticismo. Más allá de la corona de flores que la revista dedica al poeta, nos interesa especialmente el artículo de Crisógono de Jesús titulado “Relaciones de la mística con la filosofía y la estética en la doctrina de San Juan de la Cruz”:

La ordenación *total* del hombre y la desvalorización de las criaturas, que le hace decir que son nada, oscuridad, fealdad, etc, resultarían una hipérbole si no tuviesen ese sentido mitad ontológico, mitad moral. (Crisógono de Jesús, 1942, 354)

Este artículo establece las claves filosóficas y estéticas para la relectura interesada de San Juan de la Cruz en la inmediata posguerra. Según esta doctrina del todo y la Nada, el misticismo “integral” y “totalitario” de San Juan de la Cruz participa de un ordenamiento del ser donde debe alcanzar la *nada* de las criaturas para, mediante ese *vacío*, llegar al “ser absoluto”:

No se puede llegar al Ser infinito sino trascendiendo todo el orden de los seres finitos. Para llegar a dar en Dios, hay, pues, que sobrepasar todas las criaturas, porque mientras se está en posesión de lo creado como tal, es imposible estar en posesión del creador. (Crisógono de Jesús, 1942, 355)

La renovación existencial/neorromántica del año 1944 y el particular homenaje (en ese mismo año) de *La Estafeta literaria* ponen fin a las celebraciones de la mística española. Ya hemos visto en el epígrafe anterior que tanto en *Escorial* como en *Garcilaso* se desarrolla, según sus particularidades, una poesía espiritual y cristiana.

Además de la profusión de estudios que surgieron al paso del IV centenario de San Juan de la Cruz, existen algunas obras imprescindibles como *Retablo de Navidad* (1940) de Luis Rosales o *Cántico espiritual* (1942) de Blas de Otero.

Finalmente, la España interior realiza una lectura religiosa de la mística española que, si bien difiere con la de algunos exiliados, centra la cuestión en la *unión*, foco principal de esta poesía. José Ángel Valente ha abordado extensamente los entresijos de la poesía mística y, en nuestra opinión, aporta una máxima fundamental a la hora de afrontar nuestro análisis: “lo que constituye al místico es la experiencia extrema de la unión” (2008a, 290). Esta unión debe servirnos para contraponer el apogeo místico de la posguerra con la lectura profana que Juan Gil-Albert realiza desde el exilio.

5.4. “DEPURACIÓN SANGUÍNEA”

La lectura profana que realiza Juan Gil-Albert de la mística española forma parte del recomienzo de su intimidad. Es decir, Gil-Albert opta por las influencias de la cultura griega, de la tradición europea y del Romanticismo, y todo ello partiendo de la definición del carácter español y de su tradición. Este planteamiento parece evidente si nos atenemos a los escritos de Juan Gil-Albert desde el final de la guerra hasta comienzos del exilio¹⁷²: de los poemas “Los ídolos”, “Imprecación a una divinidad hostil” y la traducción de “Hyperión” hasta los artículos “Meditaciones españolas”, “Emilio Prados de la «constelación Rosicler»” y “Los místicos”.

La especificidad de este diálogo entre la presencia gilalbertiana y la primerísima posguerra española debe buscarse precisamente en las particularidades de su lectura profana. Gil-Albert basa su comprensión de la poesía mística en la síntesis que quiere ver en el *genio* español. Los artículos “Emilio Prados de la «constelación Rosicler»” y “Los místicos” articulan la lectura profana de Gil-Albert, en tanto que asienta la españolidad como amalgama de culturas, y en tanto que se diferencia por la raíz popular de su angustia:

¹⁷² “Por sus versos pasan explícitamente nombres: Empédocles de Agrigento, Demócrito de Abdera, el Centauro Quirón, los dioses clásicos, el espíritu de Píndaro... E implícitamente muchos de sus poemas nos remiten de manera inevitable a la serenidad formal de los sonetistas de los Siglos de Oro. Es un querer hacer volver lo pasado para reconvertirlo en un presente permanente, no solo por el puro placer hedonista de repetirlo: la obra de Gil-Albert es armoniosa, y aunque por obligación contemporánea, oliendo a clásico” (Miralles, 1990, 105).

A mediados del siglo XVI, España queda configurada en su esencia más íntima, de toda aquella manera de ser que a partir de aquel momento servirá para designar lo español, así como en Grecia, necesitamos llegar a la época de Pericles para que lo griego se nos dé en su inmodificable expresión de conjunto. (Gil-Albert, 1942, 169)

Juan Gil-Albert inicia su lectura en el artículo “Los místicos” (1942) despejando la “esencia más íntima” de *lo* español:

Pero todo lo que sucede en España con anterioridad al siglo XVI, no es aún lo español específico, la mezcla singular que constituirá después un imprevisible y desconocido elemento nuevo dispuesto a enfrentarse con las cosas a través de sus características inconfundibles y definidas; es, antes de eso, un apasionante hervidero en el que tomar parte demasiados ingredientes, reconocibles a primera vista con sus colores raciales y la diversidad voraz de sus almas, africanos, latinos, orientales, bárbaros, que entrechocan allí, bajo aquel extraño rincón de cielo, singularmente atractivo, con una también singular vehemencia y que el genio español acabará por fundir, transformar e idealizar, a su modo, a través de esos quince siglos incongruentes de exaltación española que harán por resultado, gracias a una secreta virtud de depuración sanguínea, el complejo y nada confuso ser del español. (Gil-Albert, 1942, 169)

Juan Gil-Albert exalta la “depuración sanguínea” de la “esencia” española, es decir, la capacidad sintética de la cultura española. Aquí se constituye un pilar básico en la ética estética gilalbertiana: la capacidad de fusionar las corrientes éticas y estéticas que han interesado al poeta y que se observa a lo largo de toda su obra, como por ejemplo en el recurso de géneros literarios entreverados. Gil-Albert cumple así una de sus máximas: “una síntesis de todo lo pasado es la única forma que entreveo de originalidad”.

Por tanto, Gil-Albert se siente parte del genio español en tanto en cuanto forma parte de su opción ética estética y legitima su recomienzo gracias a la confluencia del legado helénico, europeo y, por supuesto, español. Sin embargo, en la otra cara de la moneda, nos encontramos con la necesidad que tiene Gil-Albert de relacionar la transmisión del legado español y sus diferencias con otras culturas. Para esta idea, Gil-Albert recurre al cante hondo y al andalucismo. Porque Juan Gil-Albert (a la hora de recomenzarse en sus modelos) se mira en el espejo andalucista: Juan Ramón o los andaluces del Veintisiete acceden a su identidad nacional (al proyecto de una identidad nacional liberal) por un andalucismo “popular y exquisito” (García, 2012a, 169). Gil-

Albert admira este sentimiento español que permitirá asumir la lección de Grecia, del Romanticismo europeo y del propio misticismo español. En este caso, Emilio Prados es un buen ejemplo a la hora de resumir el carácter popular español influido por la tradición española y europea:

Allí, Garcilaso y Bécquer, Góngora y Quevedo, Gil Vicente y Jorge Manrique, el Romancero anónimo y Fray Luis de León. Ante tal despertar de esa rumorosa continuidad latente, ved de otros cielos extraños la llegada de los ecos Baudelaire y Mallarmé, Hölderlin y Keats, Shelley y Blake. ¡Difícil tarea para quienes vengan detrás! ¿Formarán también en ese cielo poético? Quizás. Pero ¿quién sabe si como esas nebulosas, ese polvo de oro que enlaza constelación con constelación, oscuro material de engarce donde otros reproduzcan más tarde la fama de sus mayores! (Gil-Albert, 1940b, 166)

Aquello que Gil-Albert ve en Emilio Prados – la lección del Veintisiete en el tópico tradición y vanguardia – es un elemento fundamental en el recomienzo de su intimidad: un andalucismo depurado que no está reñido con otras tradiciones. Y esta cuestión es fundamental debido a la fecha de composición del artículo (1940) y al programa estético que el poeta establece en deuda con la tradición y con sus preferencias:

La realidad tangible y manifiesta, existe siempre para un español; su actitud ante ella, su actitud y su proceso de asimilación o de desencantamiento, nunca será como en los paganos o en los nórdicos, de idealización o de renuncia, sino de extrema posesión inalcanzable, de angustia. Sabido es ya de todos, esta modalidad extrañamente carnal, real, escandalosa para la razón humana, del misticismo español. Ese mundo que se mueve en torno nuestro, esa realidad que desfila, que nos envuelve, que nos toca, es apetecible y hermosa, nos atrae, la amamos, la queremos, solo que...es precedera. He ahí la candente cuestión. Candente para el español sobre todo, que no encontrará ante sí las puertas acogedoras y frondosas del panteísmo: ni esa sutilísima savia verde, que lleva hasta el enajenado corazón de Hölderlin los acordes todos de la meditativa naturaleza, ni la más deslumbradora comunión de Whitman, más deslumbrando él mismo que íntimamente real. En el ámbito español de la poesía y la verdad, San Juan de la Cruz, personifica divinamente esa suprema posesión de lo creado que palpita en la vida, solo que, traspuesto ya, allí donde una celestial eternidad lo reanima de la muerte. De San Juan, recibe a veces Emilio Prados un aletazo santificante de visión. (Gil-Albert, 1940b, 167)

Según la lectura profana que Gil-Albert realiza de la mística, la realidad es una prioridad para el español, ya que – en su posesión y angustia – se presenta extremadamente carnal¹⁷³. Este particular “lenguaje de la carne” es una idea muy repetida por el autor alicantino en su lectura de la mística:

Leyendo a ciertos místicos –Sta. Teresa, S. Juan de la Cruz, Sta. Catalina de Siena, Fray Juan de los Ángeles–, considerando sus límites y comparaciones, el intenso materialismo entre gozoso y patético que se desprende de sus almas vigilantes, se recibe la impresión de que el mundo intelectual –afectivo–, en que viven es, más que el de la metafísica, el de un reino físico sobrenatural, un reino integrado por las cosas en trance agudo de verter, en trascendental intimidad, sus esencias más íntimas, las cosas de carne y hueso, pero nunca sus emanaciones ideales, las cosas no tanto en lo que tienen de visibles, como la idea de los griegos, sino en lo que contienen de sustancial y por tanto con las mutaciones recónditas y significativas que son el misterio permanente de toda sustancia. (Gil-Albert, 1979a, 33-34)

Ese “reino físico sobrenatural” pertenece a la “trascendental intimidad” y las “cosas de carne y hueso” se localizan en una geografía muy concreta. Juan Gil-Albert, como no podía ser de otra forma, está leyendo en la mística española aquellas cuestiones que le sirven para recomenzar su intimidad. De este modo, el poeta accede a un lenguaje de la carne sufrido en la intimidad y bajo un éxtasis amoroso profundamente erótico. Por tanto, como el propio autor dice en *Genio y figura*, “la voz de lo carnal” es “la voz de la intimidad” y encuentra su aliento en la fusión del poeta con la naturaleza.

5.5. TODO ESTÁ LLENO DE DIOSES

El poeta aprende la complicidad entre el hombre y la naturaleza gracias a la poesía árabe (Pérez, 1983a, 45) y a la cultura griega:

¹⁷³ “Queda la tradición pero se ha consumido el mundo. El choque con él, que nos atrae sin embargo irresistiblemente, no nos dará ni el placer de Anacreonte, ni como en San Juan la beatitud, sino esa forma amorosa de la desesperación, la angustia. Anotemos la palabra porque sale a nuestro paso con una frecuencia inquietadora. Y junto a ella, esta otra constante, tenaz, obcecada; cuerpo. De todo un mundo anterior, mundo real y adorable, quizás engañoso, tal vez falso, quién sabe si distinto a lo que su apariencia nos brinda de vivo y amoroso, despertando en el alma las clarividentes apetencias de posesión eterna, no queda flotando en la atmósfera angustiosa de este choque, sino ese cuerpo perenne” (Gil-Albert, 1940b, 167).

Esta ascendencia epicúrea explica la presencia de algunos tópicos horacianos: el cultivo de la paz interior en compañía de la naturaleza, la defensa de la ilustre pobreza y el aurea mediocritas frente a los ambiciosos, etcétera. Tópicos restaurados por la savia de una vida que contrasta visiblemente con las actitudes existencialistas y marxistas predominantes en los ambientes intelectuales de las dos primeras décadas de postguerra. (Moreno, 1996a, 117)

Este vitalismo humanista (que ya confecciona y dirime en el afán colectivo de *Hora de España*) es fácilmente reconocible en la elección de las filosofías postaristotélicas (Villena, 2007a, 166). El epicureísmo, donde el verdadero criterio de conocimiento se ciñe al hombre fundido en la naturaleza (Brines, 1977, 210; Moreno, 1996a, 115), y el estoicismo, donde la divinidad es inmanente a la naturaleza, configuran el universo filosófico y ético estético gilalbertiano:

Creo, sinceramente, que Juan Gil-Albert pertenece a la noble estirpe de los filósofos postaristotélicos. De aquellos –Zenón de Citium, Epicuro, Pirrón de Elis– que dejando de lado las abstrusas preguntas sobre la esencia o la sustancia e incluso la trama complicadísima del universo, se dedicaron, en su propio entorno, a considerar, ante todo, al hombre y a lo que vecinamente le rodea, su vida, y a buscar para él, el logro en el mundo de la felicidad.

Juan Gil-Albert es así (en el mejor sentido de la palabra) un eudaimonista, un sabio en el temple de aquellos hombres dignos y amenos que se demoraban en los jardines y los pórticos de la Grecia sin tiempo. (Villena, 1983, 31)

La adhesión de Gil-Albert a la filosofía griega y al paganismo está ligada al recomienzo de la intimidad y a la influencia de las tradiciones española y europea. Cuando Juan Gil-Albert sale a la naturaleza al final de la guerra se desprende del dogmatismo político y hace suyo el emblema griego “todo está lleno de dioses”: “sin que yo pudiera percibirlo se estaba gestando mi pacto con las fuerzas sagradas que actúan en la naturaleza”. Es decir, la naturaleza está llena de dioses, lo sagrado vive en la naturaleza, lo sagrado reside en la intimidad:

Su paganismo estaría cerca de esa actitud “heroica” –savateriana– del que sale a la calle como si fuera el primer día de la creación –como si fuera dios– o creyéndose continuador proteico de la construcción del mundo. (Pérez, 1983b, 15)

El paganismo gilalbertiano proporciona una dimensión a la presencia gilalbertiana que discrepa del tremendismo y de la angustia que se adueñan del discurso poético a partir de 1944:

Lo fundamental está en que Gil-Albert funda su paganismo en una afirmación de la vida. El mundo existe porque existe el hombre y él mismo es quien lo crea porque le da sentido, le da la palabra y por ella contribuye a su perfeccionamiento. Su paganismo tiene los pies puestos sobre la evidencia de lo oscuro. Resolver esta contradicción le ha llevado a Gil-Albert toda una vida y el no haberla resuelto totalmente, ni por medio de la poesía, confirma su fe. Por otra parte, su paganismo más que religioso tiene un matiz ético. No le interesa tanto el mundo de las creencias –la fe sería su extremo fanático– son limitadoras de la acción, constriñen, reprimen o empujan al hombre en una concreta dirección, restándole autonomía, independencia, personalidad. Los ejemplos son actos, comportamientos que sirven como discusión o como orientación, pero nunca nos libran de la propia acción, ni de la propia conciencia. En esa búsqueda de ejemplos –tras ellos siempre puede haber una idea– Gil-Albert suprime el tiempo como condición para la libertad de pensamiento y de acción. Dionisios, Aquiles, Patroclo, los Romanov, etc. son concreciones de conductas o de actos ejemplares. Su culto, su cultivo le pertenecen y le significan. Y toda su obra sería una lenta tarea por construirse como persona y como modelo; como ejemplo, al menos. (Pérez, 1983b, 15)

Como señala Rodríguez Magda, “el escritor manifiesta su paganismo estético en este panteísmo religiosamente sentido, que pretende ser no solo alivio de una herida, sino profundamente aceptación cosmogónica” (2004, 66). El imaginario griego va más allá de la referencia culturalista, su lección filosófica conduce a una trascendencia terrena¹⁷⁴ que posibilita establecer nuestro diálogo entre la presencia gilalbertiana y la poesía religiosa y existencialista de posguerra.

La lectura profana que Juan Gil-Albert realiza de la mística se puede observar en la paganización de algunos mitos bíblicos en *Las ilusiones*. Este grupo de poemas está formado por las composiciones “Endecha al rey David”, “La primera tentación de la serpiente”, “Al Cristo” e “Himno a Luzbel”. Los tres primeros poemas son una simple helenización del mito bíblico. Sin embargo, “Himno a Luzbel” invierte los parámetros

¹⁷⁴ “Un cierto afán de trascendencia que subsiste en toda la poesía de Gil-Albert, vendría dado por una profunda intuición de que, como en la poesía yahilí o preislámica, el hombre se encuentra abandonado a la fragilidad y precariedad terrenas –el desierto y el destierro- y se abandona a lo exterior o a sus propias sensaciones como a una religión pagana que todavía pudiera salvarlo, como un nuevo tipo de trascendencia terrena” (Pérez, 1983a, 46).

del pecado original en favor de la culpabilidad de dios y la liberación del hombre (Brines, 1977, 246-247)¹⁷⁵:

Mas cuando con tu rostro sugerente
apareces envuelto en la aureola
de la concupiscencia y cual espejos
que cabrillean vémonos prendidos
en tus antros, no creas que es un triunfo
sobre nosotros, no; cuando bajamos
hacia ti seducidos por la vida,
con el ímpetu ciego del deseo
en torno de los ojos y encantados
solemos sonreír, ¿no será entonces
lo que atrae nuestro amor perecedero,
el resplandor de Dios, de Dios vencido? (Gil-Albert, 2004, 305)

5.6. CAUTERIO SUAVE

Juan Gil-Albert realiza una lectura profana de la mística que se distancia de la posguerra española y que coincide con la de algunos exiliados. En España, San Juan de la Cruz “va a encarnar un renovado modelo de ética española” acorde a las exigencias de la actitud “no activa” del intelectual (Wahnón, 1987, 415-416). Por otra parte, los planteamientos poéticos en medio del fervor religioso y de la renovación estético-crítica dirigen al poeta a ver las cosas a través de Dios y no en sí mismas (Ortega, 1942, 230).

¹⁷⁵ “En Cristo está personificado el inmortal que buscan; él será el amado, más que ideal, *existente*, en un plano gozoso de incorruptibilidad, perenne por tanto, haciendo posible ese «me querrás siempre» fatigante de los enamorados –fatigante porque está exigido a una criatura de este mundo incapacitada de perseverar en el amor más allá de su destrucción y su muerte– y pudiendo servir de pasto inagotable a esa especie de hambre sublime que aqueja a estas almas. Pues si Cristo es el amado, ellos son, no el hombre amante, sino el alma, limpios pues, en lo posible, de cuanto en la carne, no sé por qué violenta repulsión en la que está quizás emboscado algún grave secreto, es flaco y pecador. En estas condiciones, fácil les es prodigar a chorros su naturaleza transportada por una especie de magnetismo a otro campo de experimentación que el llamado de las «flaquezas humanas», en el que el lenguaje no teme ser no deshonesto pero crudo, ya que junto a los expositores en verso del amor provenzal, necesitados para sus popósitos de espiritualizar los más ocultos amagos del instinto, hállanse necesitados los místicos, como si dijéramos, de corporizar el alma, para hacernos partícipes, de algún modo a nuestro alcance, en sus excitantes venturas” (Gil-Albert, 1979a, 92-93).

La diferencia entre la lectura profana gilalbertiana y la lectura de la posguerra en España se encuentra en la experiencia y en la unión con Dios.

En la poesía de San Juan de la Cruz se adivina la “obsesión de Dios y del hombre «unidos» en un mismo riesgo” (Herraiz, 1991, 657). Como hemos visto, Juan Gil-Albert no se interesa por el ámbito religioso de la poesía mística. El poeta alicantino se decanta precisamente por los elementos de la experiencia y la unión porque “la experiencia mística incide en el movimiento reunificador del ser indiviso del origen sobre el que el eros se construye” (Valente, 2008a, 292). En Gil-Albert, la exaltación de la soledad en la concepción extática plotiniana de la fusión con lo Uno (Herrero, 1998, 41) no se produce con la Deidad, sino con la propia existencia, con la trascendencia narcisista de su yo y de su conciencia. El alcoyano aplica la regla del místico que “necesita acceder a su propia experiencia y lo hace por vía poética” porque “el contemplativo no tiene más órbita de operación para declarar su experiencia que el contenido de las canciones mismas” (Valente, 2008b, 87-88).

Juan Gil-Albert aprende de San Juan de la Cruz este mecanismo de unión en tanto que “pertenece solo al mundo de la interioridad” (Valverde, 2008a, 291). San Juan de la Cruz (y Santa Teresa de Jesús o Fray Luis de León) es un modelo para Gil-Albert porque representa una actitud ética y una disciplina moral (Cernuda, 1945, 500):

El místico nos habla de su experiencia como quien dice, *chemin faisant*, porque la verdad es que, al fin, se sabe bien poco de la naturaleza especial de aquello que consigue y que es, a lo que parece, inefable; la misma dificultad encuentra el enamorado para describirnos la verdadera sustancia de su complacencia; nos habla mucho y bien, como el místico, de sí mismo, de su pasión, de sus renunciaciones y penitencias, de sus arrebatos, dolencias y desvanecimientos, de su concentración en el objeto amado, de su andar por el mundo sin ver ni oír, sino aquello interior que nos abrasa y refresca a la vez, “cauterio suave”, con suprema tortura y esperanza, pero en cuanto se produce el éxtasis, cosa singular, unos y otros callan o lo poco que nos dicen es tan breve, tan vago, comparado con la precisión aleteante de ese camino de rosas y espinas que a ello conduce que nos deja pensativo sobre si el secreto de la vida no estará más en el ir que en el llegar; si la vida misma no residirá en la furia de todo deseo y, lo que llamamos ser, no será sino un residuo, un poco de ceniza abandonada a los hombres por nuestro encendido corazón. (Gil-Albert, 1979a, 172)

Gil-Albert aboga por el deleite del éxtasis y la vida contemplativa como gozo en sí misma. El poeta alicantino parafrasea a San Juan de la Cruz en este fragmento fundamental para la mística gilalbertiana:

¡Oh cauterio suave!

¡oh regalada llaga!

¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,

que a vida eterna sabe,

y toda deuda paga!

Matando, muerte en vida la has trocado. (San Juan de la Cruz, 1996, Vol. I, 68)

Aquí reside el modelo que la lectura profana de Gil-Albert asimila para la reconstrucción en la ética estética de su intimidad:

San Juan de la Cruz marca la cumbre de un sentimiento vital, único en el mundo y que solo una raza como la española, tan auténtica, tan consubstancial, tan poco viciada, podía lograr. (Gil-Albert, 1942, 174)

Y esta cumbre es la de la “raza española”. Los místicos “dan lugar a una poesía que, siendo hasta tan alto grado mística, está expresada en todo momento con tan categórico lenguaje de la carne” (Gil-Albert, 1942, 171). Gil-Albert aprende este “lenguaje de una pasión amorosa”¹⁷⁶ porque los místicos son unos “eróticos empedernidos” y “creo imposible encontrar, en lo profano, seres más aptos para el amor y tan conocedores de la materia que tratan” (Gil-Albert, 1979a, 90).

Este “lenguaje de una pasión amorosa” es la aprehensión gilalbertiana de la unión mística, pero que se revela en el alicantino en otro orden de cosas: “el mundo, la existencia, viene matizada, doblada y explicada por el propio cuerpo” (Calomarde, 1988, 23). Es decir, la unión del cuerpo (del poeta finalmente) con la naturaleza, la

¹⁷⁶ “A través de Valentín, Miguel y Tobeyo, «formas» en las que se refleja el Hombre Arquetípico como constituyente del mundo espiritual, el amante gilalbertiano, que participa, por la atracción cósmica, de la configuración y determinación esenciales del Ser, del Ser hacia el Existir, se nos presenta como un místico existencialista. Ha centrado esa fuerza existencial en ese “alguien” desconocido, ha hecho de él un enigma insoluble y divino donde se anula el juego de la apariencia y el ser. No es otra, pues, la vía por la que Gil-Albert accede al conocimiento del no conocimiento” (Gandía, 1996, 83-84).

tradición y el panteísmo pagano¹⁷⁷. Juan Gil-Albert admira precisamente esta renovación de la tradición española en cuanto a su mezcolanza con otras culturas, y en tanto que se distingue de aquellas por su propio carácter, por su “depuración sanguínea”. Gil-Albert quiere participar de este *legado* de la tradición y ello es precisamente lo que destaca de Emilio Prados y del resto de poetas andaluces (y no es casual el andalucismo) que constituyen la “constelación Rosicler”:

Narcisismo cristiano nos atreveríamos a llamarle; intrincado laberinto de la carne, que se escucha y que quiere ser. ¡Qué lejos, qué lejos todo hasta del mismo nirvana anonadador! La conciencia individual vigila aquí hasta los más vagorosos desalientos, y nunca se traiciona a sí misma, al contrario: todo estriba en querer ser eso mismo que se es, pero de verdad. La más difícil realización del deseo. Y este empeño que nada tiene de vago, sino de absurdo, este querer lo imposible, es la herencia española que, reafirmada poderosa y hasta con encono en Unamuno, pasa y continúa. Esa voluntad no se muestra en Emilio Prados malagueño, con la misma ahincada fuerza que en el vasco, pero no importa, sus frutos se reconocen, aunque la molicie del mar para los no navegantes mitigue el ardor de esa savia diluyendo sus cortantes aristas. (Gil-Albert, 1940b, 168)

Quizá sea esta la lección que Gil-Albert incorpora de los poetas contemporáneos a su tiempo: la *lección del Veintisiete*¹⁷⁸. La metafísica gilalbertiana, pagana por definición (Calomarde, 1988, 22), interioriza la mística española según las cuestiones que le interesan para recomenzarse. La lectura profana de Gil-Albert relaciona el “lenguaje de una pasión amorosa” con la religión cristiana gracias a una mitificación¹⁷⁹ y a una paganización¹⁸⁰ de “vías de acercamiento a la reflexión filosófica” (Moreno, 2005,

¹⁷⁷ “Griego de nuestro hoy, tocado con ribetes decadentes, por ser alejandrino, Juan Gil-Albert nos enseña la magia y el humanismo de una auténtica tradición hecha carne” (Villena, 1981, 133).

¹⁷⁸ Precisamente este mantenimiento de la tradición, dentro de los márgenes de sus intereses estéticos personales, es aquello que aporta la presencia gilalbertiana a los jóvenes poetas alrededor de los años setenta: la “reconciliación con la tradición” (Ortiz, 1979, 14).

¹⁷⁹ “El Renacimiento acepta el Cristianismo para convertirlo en Mitología.” (Jiménez, 2005, 688).

¹⁸⁰ “Ahora bien, *Misteriosa presencia, Las ilusiones y Poesía* (y los conjuntos menores dependientes de estos, *El existir medita su corriente, Migajas del pan nuestro* y otros) son una muestra de su poesía de tema personal, en la que la inviolabilidad de la individualidad se nos muestra como uno de los valores más reverentes y analógicamente el rechazo del mundo cristiano que descansa en la sublimación del pecado; en Gil-Albert se sustituye en lo que hemos llamado paganismo espiritual, por la idea de delito. Esto es, pecado es un concepto que cobra pleno sentido dentro de la filosofía judeo-cristiana; delito es un concepto civil que nos debe

54). No es de extrañar, dicho todo lo anterior, que hacia el final de su destino literario (en la década de los años ochenta, cuando comienza a recibir premios y sentencia “mi ciclo se ha cerrado”) reitere la siguiente idea: “Me siento como un anarquista casi en la medida en que soy un místico, y un místico en la medida en que soy un anarquista”¹⁸¹.

6. AFIRMARSE EN LA EXISTENCIA, AFIRMARSE EN LA INTIMIDAD

6.1. LA REACCIÓN NEORROMÁNTICA

La superación de la frontera religiosa de 1942 delimita un marco temporal que abarca desde este año hasta 1946. Estos cuatro años marcan un punto trascendental tanto para el desarrollo de la inmediata poesía de posguerra como para el propio Juan Gil-Albert. Por ejemplo, José Luis Cano (sin duda un testigo de excepción) realiza un balance de las revistas de posguerra hasta 1946 porque cree “cerrado o a punto de cerrar un ciclo ya agotado de revistas poéticas” (Cano, 1946, 4).

Como hemos visto, el tema religioso juega un papel decisivo en el clasicismo y la poesía al servicio del Régimen. A partir de 1944 se puede hablar de un camino poético entre lo religioso y lo existencial. Lógicamente nos referimos a una línea dominante, pero debemos tener en cuenta estéticas periféricas como el Postismo¹⁸² y el posterior esteticismo culturalista desarrollado en la revista *Cántico* con el que traba relación Juan Gil-Albert a su regreso.

Los homenajes a San Juan de la Cruz y la ruptura del modelo escorialista suponen una apertura hacia el neorromanticismo que se inicia precisamente en las páginas de *Escorial*. En líneas generales se produce un rechazo del modelo garcilasista en favor de un neorromanticismo que viene de la mano del marco religioso y que se

conducir –según Gil-Albert– como única salvación, a la bondad, motor de todas las cosas y alimento de voluntades” (Bellveser, 2003a, 24).

¹⁸¹ La cronología de esta cita (que se convierte en tópico automatizado en la relectura que el propio autor hace de su obra) tiene su origen en *Breviarium Vitae* (1979a). Gil-Albert la desarrolla principalmente en el discurso “Breve historial tardío sobre mi suerte” (1983) que elabora con motivo del Premio de las Letras del País Valenciano (acto celebrado dentro de la jornada inaugural del Primer Encuentro de Escritores del Mediterráneo). De dicho discurso tenemos constancia por el amplio seguimiento que este acontecimiento tiene en prensa (por ejemplo: *El País*, 5 de diciembre de 1982) y porque aparece publicado en el número monográfico que le dedica el suplemento literario y cultural de su ciudad natal, *La casa del pavo* (1983).

¹⁸² Raquel Medina (1997) ha estudiado el surrealismo en la poesía española de posguerra.

dirige al plano existencial. A su vez, *Garcilaso* (desde su aparición en 1943) se convierte en centro de todas las críticas y lidera un frente gracias al neoclasicismo y al formalismo. Si bien *Garcilaso* encarna esta línea garcilasiana iniciada antes de la guerra, un núcleo de revistas se opone a este modelo apostando por el neorromanticismo y el contenido humano. Barcelona es un ejemplo de esta lucha estética:

A partir de 1942, se abandonan progresivamente las tareas de reconstrucción o sustitución cultural y la poesía en Barcelona inicia un camino que la ha de unir con las principales líneas estéticas de anteguerra. La llegada a la ciudad en 1943 de Juan-Eduardo Cirlot, de César González-Ruano y de Dionisio Ridruejo acentúa la heterodoxia de las propuestas culturales barcelonesas. (Manjón-Cabeza, 2008, 143)

De cualquier modo, como decimos, la aparición de *Garcilaso* supone el nacimiento de un clima desfavorable hacia su estética:

¿Qué tendría *Garcilaso* para que inmediatamente de aparecido su número 1 comenzara a recibir ataques, labor en la que se dieron cita gentes de muy diverso pelaje, esgrimiendo razones y sinrazones también muy diversas? El caso es que como recuerda Pedro de Lorenzo, testigo de mayor excepción, cundió por España el anti-garcilasismo y hubo un tiempo –digamos el primer año de vida de la revista– en que las arremetidas contra ella y, consiguientemente, contra la “Juventud Creadora” estuvieron a la orden del día. (Martínez Cachero, 2005, 66)

En este núcleo de revistas al que hacemos referencia podemos hablar principalmente de la “Quinta del 42” y del grupo de *Espadaña*. En cuanto a los primeros, conforman una unidad vertebrada por las revistas *Corcel* y *Proel* resultado del diálogo entre un grupo de poetas de Santander y Valencia (Navas, 1996). En definitiva, y según la intención de José Hierro a la hora de plasmar su *Quinta del 42*, este grupo está formado por jóvenes poetas que tienen en común un sentimiento generacional de aquella “media generación vencida”, es decir, jóvenes que no participan en política, pero fueron derrotados igualmente. Respecto de *Corcel*, comienza a publicarse en el año 1942 cuando José Luis Hidalgo entra en contacto con los valencianos Jorge Campos, Ricardo Juan Blasco, Pedro Caba y posteriormente los santanderinos José Hierro y Julio Maruri. Mientras que *Proel* nace en Santander dos años más tarde, en la decisiva fecha de 1944, y con la colaboración de José Hierro, Hidalgo y Maruri con otros cántabros como Enrique Sordo, Carlos Nieto o Luis Jesús Reina entre otros.

En cuanto a las posiciones estéticas, *Corcel* define su postura desde un primer momento y de forma más clarificadora. Aunque sea solo a nivel teórico, *Corcel* se suma a las “filas del neorromanticismo” (Navas, 1996, 15) y mantiene, sin embargo, cierta heterogeneidad también característica en *Proel*. Sin embargo, *Proel* se desmarca de las etiquetas estéticas (“su desnudez de escuelas”), aunque merece la pena señalar dos momentos culminantes: el periodo más humano que se abre con el número cuatro, así como el homenaje a Quevedo (nº XVIII, 1945) en su centenario¹⁸³, con el que se da término a la primera etapa. De cualquier modo y dejando al margen pormenores estéticos de ambas revistas, podemos decir que la “Quinta del 42” acompaña el aperturismo que inicia *Escorial* hacia el neorromanticismo:

Su actitud liberal [de Luis Rosales] casaba muy bien con las nuevas posiciones que los falangistas de *Escorial* estaban propagando. En suma, el liberalismo de Reguera Sevilla y de Gómez Cantolla no surgió de la nada. No queremos decir con ello que sea incierta la voluntad de ambos de no intervenir excesivamente en la confección de *Proel*. No obstante, creemos que el aperturismo, que postulaban en 1943 y al que la crítica suele referirse como un caso aislado y curioso en las letras españolas de los años 40, es fruto en realidad de unas posiciones políticas y estéticas –el neorromanticismo– que comienzan a ser generalizadas a partir de 1944 y que tiene su origen, o al menos su primigenia formulación, en las páginas de *Escorial* de la mano de Emiliano Aguado, Luis Rosales, etc. Las causas de este cambio surgido en el seno del falangismo escorialista habría que situarlas en la nueva situación a la que debe enfrentarse la Falange tras la pérdida de poder político en el gobierno franquista y tras la derrota del fascismo en la segunda guerra mundial. (Navas, 1996, 66)

Cisneros y *Espadaña* son los mayores enemigos de la revista *Garcilaso*. *Espadaña* aparece en 1944, inmersa en el año que se ha llamado revolucionario gracias a las aportaciones de Alonso y Aleixandre y en la generalización de un tono existencialista y neorromántico. Un grupo crítico de la vertiente garcilasista se consolida gracias al neorromanticismo que “repudia el sonetismo clasicista, propugna una mayor libertad formal y opta por entender la poesía como expresión de la individualidad genial del artista” (Navas, 1997, 17). Por volver al ejemplo de Barcelona, se pueden mencionar el papel de las revistas *Entregas de poesía*, o anteriormente *Alerta* y *Estilo*.

¹⁸³ Para la influencia de Quevedo en la poesía española de posguerra puede consultarse Calvo (1992), Díez de Revenga (2003) y Morris (1988).

Siguiendo con el caso de *Espadaña*, Eugenio de Nora, González de Lama y Victoriano Crémer son los poetas más influyentes en la estética de la revista. La labor de *Espadaña* se centra principalmente en “rehumanizar” la poesía mediante un “humanismo vivo, patente y latente” (Presa, 1989, 408). En este sentido, la rehumanización *españolista* ha sido vista por la crítica como parte del clima existencialista que acompaña a la reacción neorromántica y que a su vez se confunde en muchas ocasiones con el sentido religioso. Al respecto, merece la pena leer las conclusiones a las que llega Eugenio de Nora en “30 años después”:

Así pues, la trayectoria de conjunto, pese a todas las vacilaciones, errores y descensos perceptibles, resulta bastante sencilla y coherente: empezamos en un impreciso clima “existencialista”, de reivindicación de la primacía moral sobre la estética, que da como consecuencia más visible la lucha contra el “formalismo”; ganada pronto (y demasiado fácilmente, con victoria casi pírrica) esta batalla, algunos de nosotros empezamos a matizar cada vez más frente a las soluciones de facilidad, el exceso de vulgarización temática y la tentación de una nueva retórica “tremendista”, a la vez que la clarificación y radicalización de las posiciones ideológicas, tanto en la poética como en la concepción general del mundo (sobre todo el mundo histórico), nos conduce a una mayor exigencia en cuanto a las formalizaciones y mediaciones que, inevitablemente, han de acompañar la verdadera creación: en esta situación (en el fondo de gran firmeza, aunque a una mirada superficial puede parecerla eclética o ambigua), de doble reivindicación de calidad funcional y estética; a las puertas, y algo más que a las puertas, a la vez, de la “poesía social” y de una nueva voluntad de “clasicismo”, tiene lugar la crisis última y la desaparición de la revista. (Nora, 1978, XVII)

6.2. DIÁSPORA DE 1944

Sin embargo, por el momento nos importa el inicio de la revista más que el final de trayecto (1951) al que hace referencia Eugenio de Nora. El nacimiento de *Espadaña*, que de Nora (1986) insiste en definir en los márgenes de la autenticidad y sinceridad, contribuye a la formación de una poética que desbanca al garcilasismo en el año 1944. La publicación de *Hijos de la ira* por parte de Dámaso Alonso y *Sombra del Paraíso* por la de Aleixandre es un acontecimiento más que trillado por la crítica a la hora de relacionar este proceso de los años cuarenta. Igual que llama la atención que habitualmente queden fuera de los “focos” el libro *Tacto sonoro* de Victoriano Crémer o el extenso poema *La estancia vacía* de Leopoldo Panero: tampoco nos deja de

sorprender que Gil-Albert publique *Las ilusiones* (ya hemos dicho que en Argentina) precisamente en 1944.

Para esta cuestión, vamos a apoyarnos –y no casualmente– en el concepto de “diáspora” (Prieto de Paula, 1991). Es decir, de poco nos sirve trazar dos o tres líneas críticas que jueguen a imaginar la influencia que *Las ilusiones* podría haber alcanzado en la renovación del discurso poético a partir de 1944. Más bien, y siguiendo el objeto de nuestra investigación, debemos acudir en pos de las huellas de la presencia gilalbertiana.

El término “diáspora” nos da pie para volver a hablar de la concentración estética de varias cuestiones que van sucediéndose en la posguerra hasta el año 1944. Nos referimos nuevamente a la influencia de aspectos religiosos, existencialistas y neorrománticos. Por ello, cuando hablamos de las dudas que ha generado en la crítica *Hijos de la ira*, en cuanto a poesía religiosa o existencial por ejemplo, se establece un punto de partida y de dispersión que desde ese momento va abandonando la agonía y el ruego a Dios hacia las posturas existencialistas. O en otras palabras, se traza un mapa estético donde (por supuesto, en *Hijos de la ira*) quedan reflejados la conjugación del rescate de Unamuno, así como la rehumanización mediante los temas de *España* y la apuesta, principalmente de *Corcel*, por el neorromanticismo.

La situación tiene mayor calado desde el punto de vista histórico, puesto que si España vive una situación de posguerra, a su vez, el desenlace de la Segunda Guerra mundial marca esta coyuntura. Sin lugar a dudas, y finalmente, se trata de un clima donde se suman un modelo religioso y la reacción contra este formalismo y neoclasicismo mediante el neorromanticismo acorde con “el propio tiempo cultural que se vivía” y con el auge de la filosofía existencial (García de la Concha, 1987, Vol. II, 609). De este modo, queda superada la frontera religiosa de 1942:

Pero es cierto que en esa “poesía existencial”, arraigada o no, cuyo frente invade desde 1942 a 1952 la poesía española, Dios y el problema de la religación del hombre con la trascendencia se convierten en temas primordiales. Ya se entiende que nos situamos aquí en un área distinta de la que ocupa la poesía sacra o devota. (García de la Concha, 1987, Vol. II, 490)

Ello no quiere decir que se abandone el clima religioso, sino que se acomoda en otro orden de preocupaciones (humanas, para ser exactos) a la angustia de la existencia y de la realidad inmanente. En este sentido, las lecturas religiosa y existencial de la obra

de Unamuno juegan un papel fundamental para comprender la problemática estética de 1944. Basta recordar la conexión que *Hijos de la ira* posee con ciertas vetas unamunianas (Prieto de Paula, 1991, 115). Esta reacción contra el garcilasismo se torna oscura, angustiada e incluso tremendista. En estas condiciones, el poeta cede ante aquello que Eugenio de Nora denomina “tentación de una nueva retórica tremendista” (1978, XVII).

6.3. HAMBRE DE ETERNIDAD

Según lo dicho anteriormente, Dios tiene dos momentos decisivos en la poesía española de la inmediata posguerra: en primer lugar, se convierte en centro del equilibrio espiritual y poético; y en segundo lugar, el silencio de Dios es el medio que emplean los poetas para confirmarse en la existencia. Aquí se encuentra la clave para entender el cambio del clima poético de los años cuarenta. El asunto religioso posibilita el paso del formalismo sacro de los escorialistas y garcilasistas al quejido agónico de los poetas neorrománticos. Como decimos, Unamuno y la intelectualidad europea van a jugar un papel importante en esta cuestión:

Ante tales situaciones que dificultan su existir, el ser humano siente la necesidad de cuestionarse y trascender su vida personal. Se añade a ello el momento cultural europeo en que predominaba la influencia de la corriente existencialista de J. P. Sartre, A. Camus y M. Heidegger y, en España, el pensamiento de J. Ortega y Gasset. (García Posada, 1996, 75)

En este sentido, Unamuno se nos presenta como factor primordial en el clima existencialista. Kierkegaard es otro elemento imprescindible para comprender el calado de la obra unamuniana en el vitalismo existencialista de los años cuarenta (Adila, 2008). Para Unamuno, y nos serviremos principalmente *Del sentimiento trágico de la vida*, la filosofía, igual que la poesía, debe ser “obra de integración” porque “todo conocimiento tiene una finalidad” (1980, 37). Partiendo de esta premisa, se puede observar una base común en esta coyuntura existencialista. El poeta es considerado como “hombre histórico” (“el cántico del hombre en cuanto situado, es decir, en cuanto localizado”) gracias a la “necesidad” de la “visión del hombre no como sustancia invariable, sino como fluido hacerse, como historia” (Aleixandre, 1955, 316-317).

El poeta se sitúa en su “circunstancia temporal y local” mediante una poesía “íntimamente humanizada” y “condicionada por el pensamiento existencialista, al primar en el hombre su historia, su hacerse, respecto a su esencia y naturaleza” (Fortuño, 2008, 35). El existencialismo de los años cuarenta está imbricado en una *elección* y a una *finalidad*. Por un lado, la idea de afirmarse en la existencia parte del “principio de unidad y continuidad” unamuniano que no resulta más que una “trágica batalla del hombre por salvarse” (Unamuno, 1980, 31). El “hombre de carne y hueso, hombres que nacen, sufren, y aunque no quieran morir, mueren; hombres que son fines en sí mismos” (37). Al mismo tiempo, esta finalidad unamuniana parte de algunos presupuestos del filósofo danés Kierkegaard. Principalmente, y por explicarnos de forma ordenada, se trata de una elección en la que el ser humano *se escoge* en la configuración de su personalidad (Kierkegaard, 2007, 23). Es decir, el poeta elige *hacerse* hombre, hacerse en su conciencia (o al menos, hacerse conforme a unas *verdades eternas* configuradas de antemano y dadas al nacer). Unamuno asume los preceptos teóricos que exponen Kierkegaard y posteriormente Heidegger. Para nuestro caso, la poética dominante a partir del año 1944 está condicionada por dos elementos: la máxima “*vox clamantis in deserto*” y la afirmación en la existencia. La angustia existencial es un punto de unión claro entre esta poesía neorromántica y el clima existencialista que recorre Europa y España durante esta década:

Y, ahora,
a los 45 años,
cuando este cuerpo ya me empieza a pesar
como un saco de hierba seca,
he aquí que de pronto
me he levantado del montón de las putrefacciones,
porque la mano de mi Dios me tocó,
porque me ha dicho que cantara:
por eso canto.

Pero, mañana, tal vez hoy, esta noche
(¿cuándo, cuándo, Dios mío?)
he de volver a ser como era antes,
hoja seca, lata vacía, estéril excremento,
materia inerte, piedra rodada del atajo.

Y ya no veo a lo lejos de qué avenidas yertas,
por qué puentes perdidos entre la niebla rojiza,
camina un pobre viejo, un triste saco de hierba que ya empieza a pudrirse,
sosteniendo sobre sus hombros agobiados
la luz pálida de los más turbios atardeceres,
la luz ceniza de sus recuerdos como harapos en fermentación,
vacilante, azotado por la ventisca,
con el alma transida, triste, alborotada y húmeda como una bufanda gris
que se lleva el viento. (Alonso, 2007, 91-92)

Para Kierkegaard “la filosofía no parte, como lo pensaban los griegos, de la admiración, sino de la desesperación” (Chestov, 1947, 38): “¿qué otra cosa podría ser la existencia sino desesperación?”, sentencia el danés en *Temor y temblor* (1987, 10-11). Por su parte, Unamuno realiza una velada alusión a la propuesta de Kierkegaard¹⁸⁴ cuando se refiere a la “trágica batalla del hombre por salvarse”. La batalla de los poetas neorrománticos de los años cuarenta tiene que ver con “ese echarse para atrás lleno de miedo” del que Jaspers habla frente a las complejidades de la elección y la afirmación del propio ser (Jaspers, 1980, 38-39):

Hay que bajar sin miedo.
Hay que bajar
hasta llegar al reino de las raíces
o de las garras,
a ese reino de las manos solitarias
cuya sangre no late,
donde las hormigas nos esparcerán bajo la tierra
con sus tenazas ardientes,
donde nuestra carne se abrirá como un grito
al cosquilleo escalofriante
de las patas de los insectos
y la viscosa masa de los gusanos
será como una lengua de perro babeante.

¹⁸⁴ “Y aquel que batalló con el mundo fue grande porque venció al mundo, y el que batalló consigo mismo fue grande porque se venció a sí mismo, pero quien batalló con Dios fue el más grande de todos. En el mundo se lucha de hombre a hombre y uno contra mil, pero quien presentó batalla a Dios fue el más grande de todos” (Kierkegaard, 1987, 12).

Al borde de la luz abandonarlo todo
y sepultarnos en la tierra
aunque nos crujan los huesos
y los nervios se nieguen a abandonarnos
estrangulando nuestra carne con un supremo abrazo.

[...]

¿Tenéis miedo?

Yo os invito, bajemos juntos
y circulemos con la vida palpitante,
con esa vida oscura de los minerales
que nadie ha visto, pero que se presiente,
como el galope de los caballos con el oído en la tierra.

(J.L. Hidalgo, en Fortuño, 2008, 225-226)

Durante estos años, el poeta se encuentra en la angustia de la Nada a la que se refiere Kierkegaard. El silencio y el universo oscurecido por el dolor son una constante en los poemas escritos a partir de 1944. *Tacto sonoro* de Victoriano Crémer es un buen ejemplo del desarraigo del poeta, así como de la labor rehumanizadora de los espadistas:

¡Nada! No quedó nada. Ni el silencio siquiera.

Fue un apagón inmenso. Y el mundo quedó ciego.

Recuerdo...que la nada era espesa y caliente

como una vaharada...Y por ella venía... (Crémer, en Fortuño, 2008, 116-117)

Porque, y siguiendo a Heidegger, el *Dasein* es arrojado al mundo en cuanto se enfrenta a sí mismo¹⁸⁵ (y a las diferentes visiones de sí mismo que Jaspers ha condensado como “ser para lo abarcador”) en ese modo de *estar-en-el-mundo* (Heidegger, 2009, 197). Así, Victoriano Crémer prosigue su poema “Recuerdos de la nada” describiendo ese hombre postrado ante el dolor que arrastra la existencia:

Ya le duelen los dientes de masticar su nombre

y el corazón le pudre las paredes del alma.

¹⁸⁵ “El espíritu tiene angustia de sí mismo. El espíritu no puede librarse de sí mismo; tampoco puede comprenderse a sí mismo, mientras se tiene a sí mismo fuera de sí mismo” (Kierkegaard, 1972, 45).

¡Dios le ha visto en escombros! ¡Le ha visto y le devuelve
cuando su pie desnudo traspasa los límites...!

Carbonizado y vivo como un lirio entre vientos.
De regreso de un viaje del que nadie nos dijo
si florecen los trigos en la parda llanura
o los pájaros crujen como sedas rasgadas.

Avanza lentamente. Soportándose muerto;
con pesantez de monte, de multitud blasfema.
Silencioso, recóndito; sosteniéndose el alma
con las manos. ¡Sabiéndose arrojado a la Vida! (Crémer, en Fortuño, 2008, 117)

Vicente Gaos hace lo propio en *Arcángel de mi noche*, un libro que adelanta el sentimiento de una época concreta:

Así, arrojado misteriosamente
en esta vida, el hombre está angustiado,
quiere saber qué mano le ha arrojado,
sí, pide luz para su pobre frente. (Gaos, 1992, 54)

Por eso, el poeta existencialista de la inmediata posguerra se siente solo y clama a Dios o a la propia conciencia. El poeta, citando a Unamuno, tiene “hambre de eternidad”, tiene “hambre de Dios”, y se afirma en la vida. Y como en Kierkegaard, estos poemas de influencia existencialista son un grito idéntico al *aut-aut* al que incita el danés (2007, 7) y que Unamuno traduce en “¡O todo o nada!” recordando a Sartre:

¡Dejadme aquí! Quiero gritar,
tan hondo en el dolor, tan alto,
que mi voz no se oiga sino lejos, muy lejos,
libertada del tiempo y del espacio.
¡Dejadme aquí! Dejadme aquí,
gritando... (Nora, 1975, 87)

Este grito del poeta que padece el peso de su existencia se convierte a su vez en ruego y súplica. Un buen ejemplo es el poema “Plegaria” de Ramón de Garciasol:

Pido con voz de sangre por mis ojos,
con voz de madre por mis ojos vengo,
con voz crucificada en mis temores
pido, Señor, más luz: ahora espero.

Oye bajo la hierba un soplo herido,
mi voz, Señor, llorando a ras del suelo;
escucha en el perfume de las rosas
el vaho dolorido con que ruego. (Garciasol, en Fortuño, 2008, 155)

El poeta se encuentra en la soledad de su propia conciencia y ante la tarea de reafirmarse en la existencia. En este sentido, es importante el papel que juega el silencio de Dios porque nos muestra que este más que un “artificio retórico” es una “inquietud auténtica”(Rodríguez, 1977, 121), a la vez que nos ayuda a entender la estética sufriente y tremendista: “el hombre está solo, desolado, inválido y fatal frente al poderío y al secreto de la tierra y del cielo” [...] y Dios, en todas partes, espectador imprecado y mudo” (Casamayor, 1949, 747).

6.4. ÉTICA Y VITALISMO EXISTENCIALISTAS

Este grito configura a su vez el diálogo entre la presencia gilalbertiana y la poesía existencialista de los años cuarenta. En muchos casos, los poetas emplean un tono de acusación ante el silencio de Dios. O como nos dice Kierkegaard, “el eco solo se oye en el vacío”. Este mundo sin Dios, esta batalla contra Dios a la que se refiere el filósofo danés, integra a su vez una vertiente positiva que se encuentra lejos del patetismo reinante. Así, podemos decir que, como hemos visto, el miedo y el tremendismo parten inexcusablemente de la indagación en torno a la conciencia individual, que no es más que a la afirmación en la vida. Es decir, el mismo proceso que puede vivir Gil-Albert recién llegado a México y durante sus años de exilio. Más allá del contexto histórico y de la asimilación de la existencia como angustia, la reafirmación parte de la misma raíz vitalista: “¡Ser, ser siempre, ser sin término, sed de

ser, sed de ser más!, ¡hambre de Dios!, ¡sed de amor eternizante y eterno!, ¡ser siempre!, ¡ser Dios!” (Unamuno, 1980, 56).

El contraste parece evidente si partimos del verso de León Felipe que dice “el hombre es la conciencia dramática del llanto”. O como en el poema de Ramón de Garciasol, es una época en la que “Hay que tener llorada la palabra”:

Hay que tener llorada la palabra
para poder decirla dignamente.
Hay que tenerla en ascua, tan candente
que se nos meta por la carne y abra

boquetes luminosos, compañías.
Hay que tener perdida y encontrada
la palabra en la sangre, revelada
entre olvidos y muertos con los días. (Garciasol, en Fortuño, 2008, 161)

Otro ejemplo de esta angustia del poeta por reafirmarse en la vida es el poema de Vicente Gaos titulado “La vida no es hermosa”:

La vida no es hermosa, no. La vida,
su cósmico dolor, sobre mí pesa.
La vida es una inmensa sombra espesa
que envuelve al alma, en carne ya dormida. (Gaos, en Fortuño, 2008, 217)

A pesar de todo ello, e insistimos, existe una base común que une (por ejemplo) la presencia gilalbertiana con la poesía desarraigada (tanto dentro como fuera de España). Se trata de la asimilación (más si cabe notoria y evidente) de la poesía como búsqueda del yo y búsqueda de la conciencia:

La noche te derriba para que yo te busque
como un loco en la sombra, en el sueño, en la muerte.
Arde mi corazón como pájaro solo.
Tu ausencia me destruye, la vida se ha cerrado.

Qué soledad, qué oscuro, qué luna seca arriba,

qué lejanos viajeros por ignorados cuerpos
preguntan por tu sangre, tus besos, tu latido,
tu inesperada ausencia en la noche creciente. (Hidalgo, en Fortuño, 2008, 226)

Es decir, el hombre (como poeta) se encuentra en la “trágica batalla por salvarse”, como “obra de integración” que posee una finalidad y una elección previa. De este modo, el existencialismo condiciona la poesía elaborada durante esta coyuntura específica en cuanto los poetas (al reafirmarse en su conciencia y en la historia) están legitimando un *espacio de intimidad*. ¿Y cómo no iba a emparentarse Juan Gil-Albert cuando *sale a la naturaleza* para poner a salvo su espacio creativo de las garras del dogmatismo y compromiso político con la reafirmación de la “intimidad lírica” que lleva a cabo la poesía desarraigada?¹⁸⁶ Esta tarea se deja ver con mayor facilidad en los años previos al existencialismo desgarrado. Por ejemplo, tenemos el caso de Leopoldo Panero que confirma la veta neorromántica y abre el camino a los escorialistas mediante *La estancia vacía*:

Despacio, muy despacio, van las horas
juntando las palabras de mi canto.
Las horas muertas tras las horas vivas
caminan y caminan en la sombra.
Despacio, muy despacio, el viento mueve
su dulce libertad. Y Dios escucha
palabras y palabras y palabras.
Cerca, como al azar, el alma rozan,
lo mismo que en la calle, de repente,
al abrirse una puerta o tras los muros,
escuchamos rumor de ocultas voces
junto a la luz sagrada que silencia
la sombra levantada por el viento.
Y es este mi recinto. Tras el alma
van juntando las horas su hora eterna.
Pero alguien, de repente, leve mano,
con profundo sigilo y pulso suave,

¹⁸⁶ Merece la pena señalar que Juan Gil-Albert realiza una traducción de *Antígona* de Kierkegaard en el año 1942 que se publica en Ediciones Séneca de México. Esta versión española del poeta alicantino ha sido reeditada recientemente en Sevilla, Renacimiento, 2003.

abre mi corazón y el viento lleva
hacia la oscura orilla mis palabras. (Panero, 1973,59)

Otro ejemplo es la oscuridad con la que muchos poetas aluden a Dios:

Gimiente y dulce, el viento, venturoso
viene de Dios y puro en Dios termina.
Lleno de cielo está. Miradle hermoso.
A otro lenguaje va de alta doctrina.

Gozo arranca de todo en lo profundo.
¡Qué larga dicha su sonar depara!
Cielo total, bajo su soplo el mundo
asoma leve, cual si no pesara.

¡El viento, el viento! Loco, trastornado,
“soy la luz”, digo, “nunca el viento cese”.
El viento besa, posa, y olvidado,
canto feliz como si el viento fuese. (Bousoño, 1993, 66)

La reafirmación en la vida (que como vamos a ver es reafirmarse en la conciencia y en el sujeto lírico) adquiere también una dimensión positiva en la poesía escrita en los años cuarenta. En este sentido, Blas de Otero escribe al final de la década: “¡Quiero vivir, vivir, vivir!”. El ámbito tremendista y la aceptación de la vida poseen una ética que prosigue la empresa poética (el destino poético) según la influencia existencialista.

Porque la elección a la que se refiere Kierkegaard mediante el *aut-aut* –“se trata de saber bajo qué determinaciones se quiere considerar toda la existencia y vivir uno mismo” (2007, 23)– es absolutamente ética. La elección es “elegirse a sí mismo”, que significa elegir la poesía como ámbito de *hacerse* a sí mismo y en la historia, porque “se posee a sí mismo como tarea” y en “continuidad” (139). De aquí que podamos hablar de un núcleo de poetas que acceden a la retórica neorromántica tremendista y existencialista con el objetivo, no solo de reafirmarse en un espacio de intimidad creativo, sino en la dimensión ética misma de su labor como creadores (como poetas) en una coyuntura histórica plagada de dudas e incertidumbre. Por tanto, que el *Dasein*

adquiera un destino, una historicidad propia según Heidegger (Rodríguez, 2011), depende de la “temporeidad” tanto individual como “generacional” a la que nos hemos referido más arriba (Heidegger, 2009, 346).

Y en este sentido, Gil-Albert se suma a la afirmación en la vida que domina el discurso poético en España a partir de la segunda mitad de los años cuarenta e incluso en muchos poetas del exilio. La diferencia, que es una diferencia de fondo según la constitución ética estética de la poética gilalbertiana, reside en el tono de la poesía gilalbertiana¹⁸⁷. Como hemos visto, la afirmación vital de estos poetas consiste en el grito, la súplica y el ruego. Por el contrario, Gil-Albert se apoya en la felicidad por la vida, la luz de la intimidad y la naturaleza. Y como decimos, la poesía gilalbertiana se diferencia incluso de otros poetas exiliados como León Felipe o Manuel Altolaguirre en el siguiente poema titulado “Tiempo inhumano”:

Tiempo sin forma de hombre,
con insistentes llanuras,
no atraviesa, empuja, lleva
mi tiempo humano en su espejo. (Altolaguirre, 2005, 156)

Juan Gil-Albert *sale a la naturaleza* como parte del recomienzo de la intimidad. Y es precisamente en esta la elección de su intimidad y destino literario donde se configura la decisión definitiva de apostar por su tarea, por su hacerse en la historia. El “triunfo de la intimidad” de Gil-Albert está acompañado por el enigma de la existencia. O por explicarlo desde otro sentido, y recogiendo parte de lo expuesto, Juan Gil-Albert despeja las adversidades del compromiso para crearse un orbe acorde con su *vitalismo poético* y con su ética estética. El poeta acude a los modelos del Romanticismo europeo y la cultura helénica para acogerse a un estilo de vida según unos “valores” con los que se identifica.

Gil-Albert también participa de esta tensión generacional en torno a la problemática de la existencia. Para el poeta alicantino, esta cuestión es una misión poética destinada a “rescatar al existir de su silencio” (Calomarde, 1988, 25). Por tanto, la construcción de la subjetividad que Gil-Albert lleva a cabo en su poesía supone al

¹⁸⁷ “Tanmateix, el to de Gil-Albert no és patètic i exasperat com els seus contemporanis (els poetes de la primera generació de posguerra) o de l'autor de *Hijos de la ira*, sinó que conserva aqueix imperturbable classicisme i estoica serenitat que caracteritzen la seua obra literaria” (Fortuño, 1996, 40).

mismo tiempo una afirmación en la vida. Todo ello mediante un vitalismo poético que se ajusta a la decisión ética de elegirse (de elegir la poesía) y que, acorde con la visión de la caída del ser al mundo y la postura estética que implica con respecto a su modalidad existencial en la cotidianidad (Heidegger, 2009, 197), ya se percibe en *Las ilusiones* por su doble condición de desarraigado (desterrado y homosexual).

Como hemos dicho, para estos poetas, y en especial para Gil-Albert, elegirse a sí mismos era elegirse como poetas; y en consecuencia, la tarea de hacerse a sí mismo en la historia era la tarea de hacerse como poetas. El escritor alicantino no recurre al *grito* desgarrado tan común en muchos poetas de aquellos años. Gil-Albert, en cambio, desarrolla una particular ética de la “felicidad amarga” que se fundamenta en el hedonismo. Hacemos referencia nuevamente a la “crisis positiva” que señala Argente del Castillo para la situación de muchos autores en el exilio. La actitud de Gil-Albert ante el exilio llama la atención desde el primer momento, empezando por su primavera en Poitiers y acabando por el viaje a lo largo de América del Sur. De hecho, parte de la crítica ha querido ver en este desprendimiento del destierro un acto de rebeldía. Sea como fuere, *Las ilusiones* representa un “entusiasmo por la realidad” y una afirmación lúcida y necesaria (Díaz de Castro, 1996, 58). Y esta manera (feliz y amarga) que tiene Gil-Albert de afrontar el exilio se corresponde a la decisión ética (y en consecuencia, o a la larga, estética) de llevar a cabo la tarea individual de poseer su existencia. No nos debe extrañar, entonces, que Gil-Albert desarrolle una “poesía de la confianza” donde la escritura “es una solidaridad íntima” que nos consuela (Gracia, 1996, 17). Porque como ya hemos establecido en torno al concepto de *mirada mítica*, “su poesía es un momento, acaso el más íntimo y sentido, de la constante búsqueda de sí mismo que constituye su ser como escritor” (Calomarde, 1988, 53). A pesar del exilio, la “felicidad amarga” forma parte de la afirmación de la *fe mítica* (Tello, 1981, 126; Chacel, 1977, 40) y del vitalismo poético porque iguala realidad y literatura en un mismo plano. Dicho todo lo anterior, no nos debe extrañar que *Las ilusiones* incluya poemas con títulos como “Himno a la vida” o el siguiente “A la poesía”:

Délficas desde entonces van sonando
mis graciosas palabras cuando hierve
dentro de mí la extraña fuerza hermosa
que alimentó los juegos de los hombres
por la boca sagrada del tebano

que ensalzó el agua, como un raro olivo
de magnífica sed, la que más tarde,
en la divina siesta del que siempre
conducirá rebaños, compartía
con él el claro queso. ¡Oh fértil sombra
que en mi leve saliva depositas
la miel en que renace como un soplo
la antigüedad! (Gil-Albert, 2004, 258)

Esa “fértil sombra” es la “sensibilidad creativa”, la intimidad y el espacio del yo lírico. El poeta pone las bases de su destino literario mediante la escritura como redención¹⁸⁸. El poema “Canto a la felicidad” es buen ejemplo de esta idea:

A veces en el fondo de mi alma
bulle una antigua fe resplandeciente,
como un grumo de púrpura extendido
tiñe mi corazón y de ese gozo
sube a mi faz con fértiles destellos
una espléndida sombra de tristeza.
Minutos cual suspiros, leve tiempo
que nadie ve pasar, aquí se siente
como una verde espada que se temple
en la carne gentil de la poesía.
¿Será verdad que el mundo está rodando
en sus inexorables fuerzas ciegas?
¿Qué 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? (Gil-Albert, 2004, 306)

¹⁸⁸ “Por otro lado, *Las ilusiones* afirma otras vías de redención, que son la escritura («La higuera», «A la poesía»), la música («Oyendo a Mozart») y la evocación de la exquisitez y el refinamiento de épocas y formas de vida de un pasado mejor («El lujo»)» (Carnero, 1996, 45).

Las ilusiones es un “testimonio íntimo” de la superación de esa “alegre tensión de mis entrañas” que significa la guerra (Díaz de Castro, 1996, 58). Aquellos “viejos monstruos, / destructoras legiones de infortunio, / espíritus aciagos que pretenden / sellar al hombre dulce como bestia / sometido a la paz de su rebaño” reflejan el triunfo de la intimidad sobre el compromiso. Durante estos años de exilio, Gil-Albert se encuentra inmerso en la tarea individual donde “el mundo está rodando / en sus inexorables fuerzas ciegas”. Y como hemos visto más arriba, Gil-Albert “funda su paganismo en una afirmación de la vida” (Pérez, 1983b, 15), es decir, en la naturaleza y en sus objetos lujosos como parte de su intimidad. Un buen ejemplo de *Las ilusiones* puede ser el poema “A la naturaleza”:

Presiento el largo día
que los helados cuerpos de los astros
asistan al agónico reflejo
de las batientes alas que se doblan
por vez postrera, y flotes como un humo
en la inmensidad.
Es eso lo que siento
cuando vengo a sentarme en tus ribazos
y coloco mi mano sobre el musgo
de tu jovial mirada. (Gil-Albert, 2004, 246)

Según lo que hemos visto, la incidencia de Gil-Albert en la poesía española de la inmediata posguerra queda lejos de la “elevada misión” de “servir de referencia para la formación de la sensibilidad poética más joven”. *Las ilusiones* no influye en la renovación poética del año 1944 porque su difusión y repercusión son inexistentes. En todo caso, y como sostenemos, la presencia gilalbertiana forma parte de la veta neorromántica que se repliega a la intimidad y emplea el monólogo interior como uno de sus emblemas.

Las ilusiones encabeza otra vertiente de la poesía elaborada durante estos años que se aleja del patetismo y que apuesta por una poesía de la “felicidad amarga” donde priman la luz, la naturaleza, el amor o las ganas de vivir. Gil-Albert se aproxima a los poetas que emprenden este mismo tono, así como a los poetas desarraigados más esteticistas. Como veremos más adelante, Juan Gil-Albert y la revista *Cántico* tienen

una relación directa. Entre los diálogos que podemos resaltar, y acudiendo a lo concreto, merece la pena mencionar el caso de Carmen Conde. Estos dos poetas aceptan el mundo natural como parte de su reflexión existencial. El verso de Carmen Conde “¡Yo también yo soy la vid!” nos recuerda a la propuesta gilalbertiana. El trato lujoso de los objetos naturales es otro nexo de unión entre Conde y el poeta alicantino. También tenemos en cuenta el caso de Idefonso-Manuel Gil y especialmente su libro *Poemas del dolor antiguo*, publicado en 1945. El poema “Afirmación de la primavera” muestra la importancia de los ciclos naturales en esta relación:

Todo te afirma, vida, hasta el llanto del niño en la estancia vacía,
haciendo más profunda la cueva del silencio:
y cuando desolados maldecimos tu peso,
te sentimos tan plena, tan rica en tu pobreza,
que te damos el nombre de muerte...por llamarte. (Gil, 2005,148)

Mención especial tiene el diálogo entre Juan Gil-Albert y Eugenio de Nora. Los poemarios *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente* pueden ponerse en paralelo a dos poemarios de Eugenio de Nora como son *Cantos al destino* y *Contemplación del tiempo*. Igual que Gil-Albert, Eugenio de Nora trata un repertorio de temas como el amor, la belleza, la naturaleza y sus ciclos que desbanca poco a poco al sujeto doliente que predomina durante estos años. El poeta alicantino se encuentra en el punto más alto de su madurez. Gil-Albert comprende la tarea de la existencia como parte de un proceso en el que su fin debe acogerse con entereza y aceptación:

No, no podía eso superarse, no podía superarse. Aquello había sido un momento de plenitud, y eso no vuelve a repetirse. Es como la edad del hombre, hay un momento de plenitud, en que uno contempla todo como desde arriba, y luego ya viene el descenso. Que en unos es vertical y en otros lento, pero descenso. Hablo de eso en un poema que se titula “Cincuentenario”. (Gil-Albert, en Villena, 1984, 55)

7. TRADICIÓN “NÓRDICA”, TRADICIÓN “LATINA”

Juan Gil-Albert *se* recomienza para descomprometerse, de igual manera que realiza la *relectura* de sí mismo *in situ* y al final de su trayectoria poética. El poeta alicantino recomienza su modelo desde una nueva *forma de vivir*, que no es más que la

continuación del trasfondo ideológico anterior a la guerra. Este vitalismo poético que bebe directamente de la tradición es su principal diferencia con el discurso poético de los años cuarenta. El recomienzo gilalbertiano significa la reafirmación del poeta en el modelo hegemónico porque la intimidad lírica queda a salvo. Juan Gil-Albert pretende incorporarse al canon del horizonte positivista mediante las diferencias de su subjetividad poética:

El individualismo, cuando es grande (período contemporáneo), conduce a la concepción de un yo sumamente individualizado, distinto, original. El artista querrá diferenciarse, de modo especialmente marcado, de los otros, sus compañeros, y se hallará dispuesto también a la evolución respecto de sí mismo: tenderá, pues, a renovarse, a cambiar, a ostentar estilos contrapuestos a lo largo de su vida (Yeats, Rilke, Eliot, Aragon, Apollinaire, Valle-Inclán, Picasso, Juan Ramón, Lorca, Alberti, Gerardo Diego, Aleixandre). Mas, pese a estas posibles modificaciones, la *persona* seguía siendo la misma. (Bousoño, 1981, 577)

La crítica gilalbertiana insiste en las singularidades propias del autor alicantino. La canonización y recuperación de Juan Gil-Albert se deben en gran medida al destino literario de un poeta que ha sabido forjarse una identidad:

Sí, hay, a veces, en la escritura de Juan, rasgos inadmisibles. Y no se sabe cómo un escritor de su talla, que es capaz de llegar hasta donde tantos no alcanzan, puede incurrir en afectaciones casi, en ocasiones, intolerables. Pero yo no diría esto si no fuera porque la talla de Juan no excusará tales debilidades, pero les resta importancia. Y no quiero hacer ahora balance de las debilidades formales de otros escritores, que son manifiestas. En algunos casos, son rasgos que uno tiene que pasar por alto, y que los pasa, gracias a la personalidad indiscutible del autor. Que es lo que sucede con Juan. El deseo de distinción lo pudo arrastrar a veces a expresiones y comportamientos afectados que quedaban neutralizados y perdonados por la inigualable calidad y altura tanto de su persona como de su obra. Juan era eso: que a pesar de todo, convencía como nadie. (Simón, 1996, 63)

La afirmación del vitalismo poético y la lectura de la tradición son las “brechas” más importantes del individualismo histórico gilalbertiano. Gil-Albert ya ha escogido el modelo ideológico para recomenzarse, y en consecuencia, la tradición europea (en los siglos XVIII y XIX especialmente) más la cultura helénica y el Mediterráneo van a permitir su reconstrucción desde una idea de artista y de la literatura como patria.

7.1. SITUARSE EN LA TRADICIÓN

La “individualidad histórica concreta” es un elemento imprescindible a la hora de estudiar la presencia gilalbertiana en relación con la poesía española escrita durante los años cuarenta. Juan Gil-Albert orienta su relectura y reconstrucción, a la vez que se aferra a la ideología del sujeto. El diálogo entre la presencia gilalbertiana y estos poetas de la inmediata posguerra remite a la relectura que el poeta realiza de sí mismo gracias al individualismo y a las corrientes dominantes de la coyuntura. O por decirlo con otras palabras, Juan Gil-Albert se sitúa en la tradición desde un ámbito en el que – “sumamente individualizado” – procura “diferenciarse” de la poesía española de los años cuarenta. Y ahora conviene recordar la lectura gilalbertiana de la mística española, de la afirmación existencial como parte de la “felicidad amarga” y de una “crisis positiva”. Por tanto, el Romanticismo europeo así como la cultura mediterránea nos van a servir para continuar nuestro recorrido de la presencia gilalbertiana en los años cuarenta.

María Paz Moreno señala la importancia del Romanticismo en la constitución del culturalismo gilalbertiano. En primer lugar, pretendemos no caer en un empleo nominalista¹⁸⁹ o historicista¹⁹⁰ del término que utilice “la historia como arma de la reacción” (Prieto Arciniega, 1976) o sabotaje (Negri, 1979). La propia formación del

¹⁸⁹ “Acabo de escribir un título tramposo [«Ilustración y Romanticismo»], tramposo hasta el punto de ser casi imposible. Toda denominación de época o fase histórica no es sino un recurso nominalista. Romanticismo, Ilustración son eso: recursos para ordenar de algún modo una avalancha de datos históricos. Su capacidad de explicación no se halla limitada solo por la complejidad de los hechos, sino también porque estos no son estáticos, evolucionan dentro del mismo ámbito de referencia, desfigurando el pretendido significado inicial de aquellos grandes términos; pero además son cambiantes los intereses de los historiadores individuales y la capacidad perceptiva de las épocas en que estos historian, como lo son las relaciones de poder en que se mueve la institucionalización de la cultura. Por consiguiente un título de sustancialidad tan etérea amenaza con vaguedades inconsistentes u obliga a un esfuerzo reflexivo de resultado incierto” (Ripalda, 1994, 11).

¹⁹⁰ “Ahora bien, recordar que uno de los grandes resultados de la estética romántica haya sido el reconocimiento del carácter histórico del arte no significa sostener que tal reconocimiento haya sido fruto exclusivo de la *Romantik*, que tal reconocimiento no haya sido anunciado, y en parte ya realizado, en épocas anteriores. Se ha dicho acertadamente que el romanticismo, que dirigió su mirada con sentido histórico a muchas épocas del pasado sobre las que pesaban prejuicios e incomprendimientos, no mostró el mismo sentido histórico respecto del siglo que le había precedido. Y hoy, cuando tantos estudios han mostrado cómo se dan los pasos del nacimiento del historicismo precisamente a lo largo del siglo XVIII, es menos pertinente que nunca volver a proponer una idea tan anticuada como la del carácter ahistórico de la Ilustración” (D’Angelo, 1999, 48).

concepto de Romanticismo¹⁹¹, así como las tensiones que se generan en su desarrollo nos invitan a trazar un paralelismo con la coyuntura poética que nos ocupa. Es decir, las tensiones propias a la hora de querer fragmentar en periodos epocales una coyuntura donde Ilustración, Clasicismo y Romanticismo son paralelos y en ocasiones coincidentes. Por ejemplo, la confrontación clásico frente a romántico encuentra su parangón en la reacción neorromántica ocurrida en la España de los años cuarenta.

El caso de Juan Gil-Albert se encuentra en el centro de esta polémica. La presencia gilalbertiana se sitúa en mitad de esta disputa de la poesía española, ya que si bien congenia con la reacción neorromántica en cuanto a la exacerbación del yo y afirmación en la existencia, por otra parte se aferra al clasicismo y al empleo del culturalismo. Las batallas entre clasicistas y románticos ocurridas en Francia o Italia, no así por ejemplo en el aprecio por la Antigüedad que suscita el caso alemán¹⁹², son un buen punto de partida para nuestro análisis (D'Angelo, 1999, 50-51). Si bien el Romanticismo nace contra el Clasicismo (Ripalda, 1994, 17), no debemos dejar de lado que “si se acepta una versión cabalmente histórica del desarrollo del arte, deja de tener sentido la cuestión de la superioridad de lo moderno sobre lo antiguo o de lo antiguo sobre lo moderno” (D'Angelo, 1999, 50-51).

7.2. NATURALEZA DEL YO AISLADO: BÚSQUEDA Y POSESIÓN

Este diálogo entre el par clásico / romántico se desdobra a su vez en el caso de la presencia gilalbertiana. La relectura gilalbertiana de la tradición y su vitalismo poético parten del Romanticismo europeo y de la filosofía griega. De ahí que hayamos puesto

¹⁹¹ “Si fuera posible reducir a un solo eco las voces todas de la actual generación europea, apenas cabe ponerse en duda que la palabra romanticismo parecería ser la dominante desde el Tajo al Danubio, desde el mar del Norte hasta el estrecho de Gibraltar. Y sin embargo (¡cosa singular!) esta palabra, tan favorita, tan cómoda, que así aplicamos a las personas como a las cosas, a las verdades de la ciencia como a las ilusiones de la fantasía; esta palabra, que todas las plumas adoptan, que todas las lenguas repiten, todavía carece de definición exacta, que fije distintamente su verdadero sentido. Cuántos discursos, cuántas controversias han prodigado los sabios para resolver acertadamente esta cuestión. Y, en ellos, ¡qué contradicción de opiniones! ¡Qué extravagancia singular de sistemas!” (Mesonero Romanos, 1837, 40).

¹⁹² “Es más, si el Romanticismo representa la recuperación del pasado, es por oposición a la normativa clasicista, que convertía el pasado en una norma tan intemporal como su poder; es por recuperar el derecho a la memoria frente a su ocupación por la cultura humanista de la clase dominante; es la vuelta a las tradiciones populares y a sus formas literarias” (Ripalda, 1994, 25).

en el disparadero a Juan Gil-Albert en relación con esta problemática propia del estudio del Romanticismo y de la poesía española de los años cuarenta.

Sin embargo, la lectura de la tradición que Gil-Albert realiza para recomenzarse tiene sus complejidades y contradicciones. De hecho, no es extraño que el poeta alicantino combine elementos de estas dos opciones, así como que disienta de algunos ataques que el Romanticismo realiza al Clasicismo. De cualquier modo, nuestro punto de partida se encuentra en la visión que aporta Fischer a la hora de referirse al yo romántico:

Una de las experiencias básicas del romanticismo fue la del individuo aislado e incompleto, producto de la creciente división y especialización del trabajo y de la consiguiente fragmentación de la vida. Bajo el antiguo orden, el rango que ocupaba cada hombre era una especie de intermediario en sus relaciones con los demás y con la sociedad en general. En el mundo capitalista el individuo se enfrentaba solo con la sociedad, sin intermediarios, como un extraño entre extraños, como un “yo” aislado opuesto al inmenso “no yo”. Aquella situación estimulaba la conciencia de uno mismo y el subjetivismo orgulloso, pero también producía una sensación de terror y de abandono. Alentaba el “yo” napoleónico pero también un “yo” que se inclinaba a los pies de las efigies sagradas, un “yo” dispuesto a conquistar el mundo pero vencido por el terror y la soledad. El “yo” del escritor y del artistas, aislado y vuelto hacia sí mismo, luchaba por la existencia vendiéndose en el mercado pero, al mismo tiempo, desafiaba el mundo burgués con su pretensión de “genio”. (Fischer, 1973, 63)

Fischer, de algún modo, advierte el desarraigo del artista en la sociedad burguesa del Romanticismo. El “individuo aislado e incompleto”, “vuelto hacia sí mismo”, y “vencido por el terror y la soledad” debe ponernos en alerta a la hora de recordar la reacción neorromántica y existencialista sucedida en España en los años cuarenta hasta el extremo del tremendismo. Juan Gil-Albert se distancia nuevamente de estas posturas, aunque no elude la melancolía o la tristeza como cuestiones propias de la vida contemplativa.

La tarea de Juan Gil-Albert se refleja fielmente en las palabras finales de *Mesa revuelta* (1972): “Y yo cumplí: hice mío, en mi soledad, el mundo”. Esta tarea crucial en la obra gilalbertiana tiene su momento cumbre en el exilio cuando (según explica el poeta en *Los días están contados*) se siente otro y procede a reafirmarse en la poesía. La naturaleza del individualismo gilalbertiano se relaciona inevitablemente con el decadentismo y el modernismo de su periodo más juvenil. Juan Gil-Albert, ya en su

plenitud, se ha descomprometido y recomienza estas actitudes iniciáticas de su prosa para incorporar las especificidades que más le interesan del Romanticismo y de la filosofía griega.

El “yo aislado” al que se refiere Fischer forma parte del idealismo romántico donde el yo adquiere una enorme importancia y se proyecta lo mejor de él a su alrededor (Díaz-Plaja, 1972, 53). Y aquí entra en juego la conciencia de la soledad y las circunstancias biográficas que condicionan esta coyuntura de la presencia gilalbertiana. Porque el exilio, la infancia o el regreso de América son un refugio íntimo que permiten al poeta conquistar la intimidad. Hemos dicho más arriba que Juan Gil-Albert y el clima existencialista de los años cuarenta convergen en la idea de poesía como búsqueda del yo y de la conciencia. Y no tenemos que irnos muy lejos para encontrar esta misma concepción poética. Por ejemplo, Lukács dice lo siguiente: “los románticos buscaban su propio yo” (1975, 88-89). Sin duda, otro argumento más para colocar el Romanticismo en el punto de salida del recomienzo de Juan Gil-Albert¹⁹³, puesto que el triunfo de la intimidad no es más que el resultado de la poesía como búsqueda del yo, de la conciencia y, finalmente, de la intimidad lírica.

La “felicidad amarga” del exilio es un pilar insustituible del triunfo de la intimidad gilalbertiana. Juan Gil-Albert y su grupo del exilio desarrollan una *forma de vida* que entiende la existencia de una forma determinada:

Nada es aquí en la tierra comparable
al sonido del agua, nada altera
nuestra faz con vivísimos reflejos
de transparencia como el acercarnos
a esos irresistibles brotes frescos
de un manantial. Su vida palpitante
nos traslada con súbito trastorno
a un misterioso fondo originario
de graciosa tristeza. (Gil-Albert, 2004, 276)

¹⁹³ “Pues claro está que el *quid-pro-quo* – me refiero al de Gil-Albert – no es deliberado. Su idea del poeta es una idea romántica porque le parece justa, mejor dicho, porque se le ajusta y le confirma, porque le permite contemplar su particular condición de exilado en su tierra como un distintivo de estirpe” (Gil de Biedma, 1974, 89).

No hay nada de trágico para aquellos exiliados que sostienen su ética estética en la “felicidad amarga”. Aquí se encuentra la mayor distancia de Gil-Albert con el Romanticismo y la actitud neorromántica de la poesía española durante estos años. A pesar de ello, y para descender hasta el punto central de nuestra disertación, “al artista del capitalismo no le queda sino la insistencia en su propia individualidad” (Villacañas, 1994, 66):

Esto significa que la tragedia de la vida social, la tragedia de la cultura, no es sino consecuencia de que la Tragedia es la estructura metafísica más profunda del hombre. En este sentido, el *fatum* del artista, expresión del *fatum* moderno, es símbolo del *fatum* de lo humano. Por eso el arte obtiene la posición central, capaz de hacer comprender al hombre su destino. La clave aquí está en que el Romanticismo no puede contestar a esta exigencia. El Romanticismo, incapaz de comprender realmente este pesimismo objetivo, es una huida hacia delante. Una insistencia en una carta gastada: en la posibilidad redentora del arte, que de hecho se torna la posibilidad más irredenta. Solo la asunción de una verdadera forma de la tragedia puede hacer que el arte redima. El Romanticismo, destruyendo la forma de la tragedia, de hecho destruye la genuina forma, el genuino arte, y aleja las posibilidades de reconciliación del hombre. (Villacañas, 1994, 66)

Gil-Albert participa de la redención artística porque la estética romántica no es solo una estética de la obra, sino también de la producción (D’Angelo, 1999, 120; Villacañas, 1994, 65). El alicantino también es un yo “aislado e incompleto” que lucha por su intimidad lírica mediante el alejamiento de las relaciones del capitalismo. La “felicidad amarga” consiste precisamente en la “crisis positiva” y en la “posesión del ser sin exigencias” como aceptación de la existencia y del destino literario:

Somos el hombre pleno en su ejercicio
de la bondad, un ser apaciguado
que hacia todo se vuelve.

Sin ansiedad, con calma.
Alguien que no parece
que pida nada al tiempo o a las cosas,

porque todo está en él como amparado

y sobrecogido,
tal cual del árbol pende el fruto lleno
de la existencia. Entonces, por momentos,
nos sentimos vivir como en la nada
dueños de todo en desnudez creciente. (Gil-Albert, 2004, 514)

7.3. GENEALOGÍA DEL ARTISTA

La coyuntura gilalbertiana del exilio es fundamental en la poesía de “madurez” del alicantino. Del mismo modo que recomienza su modelo de intimidad, Juan Gil-Albert se sitúa en las corrientes estéticas de la tradición que más le interesan:

Su yo culturalista está también cercano al simbolismo, en el sentido de que se trata de una vía de autorrepresentación que se vale de un cierto distanciamiento. Así pues, este yo se configura como una combinación de ambas tendencias, como un híbrido entre el yo romántico y el simbolista. (Moreno, 2000, 165)

La propuesta de María Paz Moreno señala la importancia del culturalismo en tanto que Juan Gil-Albert “necesita del culturalismo para llegar a sí mismo” (165). Y no va desencaminada esta autora, puesto que el culturalismo es una prueba de los valores éticos que Gil-Albert acoge de los diferentes movimientos artísticos que más le seducen. El culturalismo es una herramienta ineludible a partir de la cual Juan Gil-Albert emprende el destino literario desde su refugio artístico interior. En nuestro caso, entendemos el culturalismo gilalbertiano como síntoma del vitalismo poético que configura Gil-Albert en relación con su lectura de la tradición.

Y hasta el momento, nos hemos limitado a diferenciar esta tradición en un ámbito europeo (Romanticismo, Simbolismo y Parnasianismo...) y otro ámbito de carácter netamente mediterráneo. Sin embargo, el propio Gil-Albert establece la lectura que realiza de la tradición para su recomienzo. Las opiniones que deja el poeta en *Breviarium vitae* y la traducción del *Hyperión* de Hölderlin¹⁹⁴ son dos textos fundamentales.

En cuanto al primero, Gil-Albert expresa manifiestamente la vocación europea que Rovira propone para el poeta y que hemos recogido en estas páginas: “Nada español

¹⁹⁴ Juan Gil-Albert, “Del *Hyperión* de Federico Hölderlin”, *Taller*, X (1940), pp. 5-9.

me comunica el placer que pueden darme Mozart, Hölderlin y Nietzsche –tres arios–; ellos me sitúan en el clima de los más altos ideales que apetezco” (Gil-Albert, 1979a, 112). Esta visión es significativa porque nos da una idea del carácter sintético de la poética gilalbertiana:

Admiro, sobre todo, a Dante y a Nietzsche¹⁹⁵. Las dos culturas que configuran Europa, lo latino, teñido de semitismo, y lo nórdico, lo ario, lo germánico. Dante y Nietzsche. Dos mundos hechos persona. Dos gigantes atravesados por la espina de su humanidad. (Gil-Albert, 1979a, 388)

De un lado lo “latino”, y por otro lado lo “nórdico”. Estas dos tradiciones expresan la dicotomía que hasta ahora hemos querido mantener entre la influencia del Romanticismo y la cultura helénica.

En cuanto al texto “Del *Hyperión* de Federico Hölderlin”, aparece en el número diez de la revista *Taller*, en marzo-abril de 1940. La traducción de Hölderlin forma parte del descompromiso gilalbertiano y pone al descubierto la influencia de Luis Cernuda. Como vemos en el inicio de la traducción, la elección del texto no es ni mucho menos casual:

Fue entonces cuando tuve la intención de abandonar Alemania. Nada me interesaba ya en ese país, donde suficientemente se me habían hecho beber los más sangrientos ultrajes, y no quería que mi alma continuara sangrando en medio de tales hombres.

Pero la divina primavera me retuvo; era el único júbilo que me quedaba, mi último amor; ¿cómo podría yo pensar en otra cosa que no fuera ella y abandonar un país donde a pesar de todo se mostraba?

Querido Belarmino, nunca había comprendido como ahora la antigua y fuerte palabra del destino: que una nueva felicidad nace en el corazón del hombre siempre que este haya resistido a las desdichas, que haya salido triunfante de las tinieblas del dolor y que, semejante al canto del ruiseñor en medio de la noche, el himno de la vida resuene deliciosamente en lo más profundo de su ser angustiado. En efecto, a partir de entonces, yo viví con los Genios benéficos, en sociedad con los árboles floridos, y los claros riachuelos que corrían a sus pies se llevaban

¹⁹⁵ La influencia de Nietzsche en el escritor alicantino es muy importante. Esta relación apoya la tesis que defiende a Juan Gil-Albert como uno de los escritores españoles que mayor atención presta a la literatura europea. A su vez, el magisterio nietzschiano estrecha las concomitancias estéticas entre Juan Gil-Albert, Ortega y Gasset y el Veintisiete. Encarna Alonso Valero (2003) se ha ocupado de estudiar la importancia de Nietzsche en el Veintisiete, en las contradicciones del paradigma de la modernidad y en las vanguardias artísticas.

con sus dulces murmullos, que en mi oído sonaban como la voz de los dioses, la tristeza de mi pecho. Y así fue en todo momento, amigo mío; cuando reposaba sobre la yerba y me sentía envuelto por su tierna verdura, cuando remontaba la cálida pendiente de la colina, por el pedregoso sendero donde las rosas brotan en libertad, o cuando me deslizaba en barca, sobre la corriente costeriza, acariciando tan amorosamente el contorno de las islas. (Gil-Albert, 1940c, 156-157)

El abandono de la tierra natal, la influencia de la primavera, el destino y la felicidad en el refugio de la naturaleza son conceptos propiamente gilalbertianos. No será arriesgado decir que Juan Gil-Albert se *lee* en Hölderlin:

Y así me abandonaba cada vez más, y quien sabe si hasta demasiado, a la feliz naturaleza. ¡Ah!;Cómo hubiese deseado volver a mi niñez para sentirme aún más cerca de ella, cómo hubiera querido saber menos cosas y transformarme, para estar junto a ella, en un puro rayo de luz!;Oh, sentirme aunque fuera solo un momento inundado de su paz y de su belleza! (Gil-Albert, 1940c, 157-158)

Juan Gil-Albert está recurriendo al Hölderlin que “quiere escapar de su forma, de sus límites, y unirse a la naturaleza” (Blanchot, 1969, 257). Gil-Albert busca un modelo para recomenzarse, para salir a la naturaleza, descomprometerse y fundar un nuevo estilo de vida. El Romanticismo europeo se ajusta al yo culturalista gilalbertiano y a una “idea de escritor”.

Gil-Albert opta por recomenzarse en una nueva ética que respalde su desarraigo. *Las ilusiones* desarrolla una línea poética que sigue esta tónica. Nos referimos a poemas como “A un arcángel sombrío”, “El nacimiento del poeta”, “El linaje de Edipo” o “La primera tentación de la serpiente”. Finalmente, se trata de una *genealogía del artista* a través de la que Gil-Albert se reafirma en su idea de poeta, homosexual y desterrado. Esta tensión entronca con la problemática del arte y del artista en el Romanticismo:

Los románticos juzgaban la vida con los criterios del arte porque con esto querían elevarse a una especie de casta sacerdotal superior al resto de los hombres. Pero también en su relación con el arte se expresaba la actitud ambigua que dominaba toda su concepción del mundo. La problemática de Goethe acerca de la naturaleza del artista continuaba en el Romanticismo atormentándolos; el arte era considerado por un lado como órgano de “visión

intelectual”, de exaltación religiosa y de revelación divina, pero por otro lado se ponía en tela de juicio su valor en la vida diaria. (Hauser, 1988, Tomo II, 357)

Ya hemos visto más arriba que la estética romántica también es una nueva estética de la producción. Puede trazarse un paralelismo entre la aparición de un nuevo tipo de escritor “libre” que abandona el estereotipo cortesano¹⁹⁶, y el cambio que sucede en la ética estética de Gil-Albert antes y después de la guerra: de frecuentar los salones, los actos culturales en teatros o las visitas a escritores y familias de su misma alta burguesía valenciana pasa al aislamiento y reclusión en la naturaleza del exilio. De algún modo, recuerda a un tipo de poesía idealista, quizá encabezada por Shelley, que mantiene la creencia de que “una vez destruidas las relaciones sociales existentes que obstaculizan el desarrollo del ser humano, el «hombre natural podrá realizarse»” (Caudwell, 1972,108).

Juan Gil-Albert desarrolla esta genealogía del artista gracias al Romanticismo. La naturaleza del artista está ligada al *genio*¹⁹⁷ y a una particular manera de sentir (Baudelaire, 2005, 103). Por ejemplo, el poeta se define a sí mismo como “legislador” (Gil-Albert, 1974a, 160). Gil-Albert sigue los postulados de *Sturm und Drang* cuando identifica al poeta como legislador y cuando emplea el concepto de genio. Pero, finalmente, donde debemos buscar la definición de genio es en la idea kantiana que se opone al “espíritu de imitación” y se ajusta a la “*capacidad espiritual* innata (ingenium) *mediante la cual la naturaleza da la regla al arte*” (Kant, 1997, 262).

¹⁹⁶ “Esta nueva literatura está creada por un nuevo tipo de escritor. Desaparece el escritor que vive y escribe en y por la corte, el poeta cortesano, y en su lugar aparece el escritor libre, que rompe con la dependencia económica y la seguridad de estar bajo la protección de un príncipe, e intenta vivir de los beneficios económicos que le proporcionan sus escritos. Disfrutará entonces de una libertad e independencia creadora totalmente nueva, pero tendrá un gran obstáculo ante sí: la inseguridad de los ingresos. De hecho, la mayoría de los escritores que vivan de sus obras padecerán en muchos momentos de su vida una grave penuria económica” (Sánchez Hernández, 1997, 137).

¹⁹⁷ “La creación artística, que tanto para el clasicismo cortesano como para la Ilustración era una actividad intelectual unívocamente definible y apoyada en reglas de gusto explicables y que podían aprenderse, se convierte ahora en un proceso misterioso que surge de fuentes tan insondables como la inspiración divina, la intuición ciega, y una incalculable disposición de ánimo. Para el clasicismo y la Ilustración el genio era una inteligencia esclarecida vinculada a la razón, la teoría, la historia, la tradición y los convencionalismos; para el prerromanticismo y el *Sturm und Drang* se convierte en un ideal para el que es decisiva sobre todo la falta de estos vínculos. El genio se redime de las miserias cotidianas en la tierra imaginaria de un libre albedrío sin restricciones. Vive en ella libre no solo de las cadenas de la razón, místicas que hacen innecesaria para él la ordinaria experiencia sensible” (Hauser, 1988, Tomo II, 286).

Por otra parte, esta genealogía del artista (que no es más que la definición de la naturaleza del artista desde donde Gil-Albert quiere recomenzar su obra) se nutre de algunas cuestiones de la visión del artista moderno que aporta el siglo XIX y en concreto Baudelaire. Con el siglo XIX se recupera el clasicismo y se combate la pasividad del artista romántico. De este clima, a Gil-Albert le interesa en mayor medida el espíritu decadentista, así como la conciencia que el artista moderno deposita en el trabajo diario¹⁹⁸.

Más allá del espíritu decadentista¹⁹⁹, que conecta de alguna manera con el Romanticismo y hereda la propuesta simbolista, nos encontramos con las posibilidades del bohemio francés y del dandy. Hauser los distingue en cuanto que el primero se puede asociar a una raíz proletaria, mientras que el dandy pertenece al aristocratismo. En este sentido, ni que decir tiene que Gil-Albert se aproxima a la figura del dandy en tanto en cuanto “el dandy es un ser encerrado en su propia subjetividad que persigue el ideal de belleza sin salir de sí mismo” (Orejudo, 2005, 140).

De este modo, Gil-Albert selecciona los aspectos que más le interesan tanto del Romanticismo, del Decadentismo como del Simbolismo. Sin embargo, la lectura que Juan Gil-Albert realiza de la tradición tiene en los valores de la filosofía griega (“lo latino”) otro punto fuerte. Así, “la poesía clásica era sentida como una variación ornamental de la prosa, el fruto de un *arte* (es decir de una técnica)” (Barthes, 2005, 47) que configura una idea de poeta muy determinada²⁰⁰. No es casual que entre los tópicos

¹⁹⁸ Este concepto de artista al que hacemos referencia, así como la influencia decadentista, serán de gran importancia a la hora de estudiar la presencia de Juan Gil-Albert en la poesía española de las últimas décadas del siglo XX. Santiago Fortuño Llorens (1996) aporta una interesante visión del clasicismo y de la rebeldía en la ética estética del poeta alicantino.

¹⁹⁹ “En estos medios aparece el estado de espíritu «decadente», la más temprana manifestación del espíritu simbolista. Decadente es una palabra nueva, quizá creada después de la lectura de un soneto en que Verlaine, evocando imágenes de la decadencia romana, expresaba su «languidez», su desgano por la acción, su certeza de que nada, en la vida, valía la pena de ser vivido. Jules Laforgue, desde el comienzo en 1882, emplea esta palabra para caracterizar, con elogios, el estado de espíritu de los jóvenes. La tendencia de los decadentes es, en efecto, como la de los medios en que ella ha aparecido, mucho más filosófica que la literaria. Se ha afirmado a menudo que el simbolismo fue un «movimiento libertario» y que aportó, como «filosofía social, la anarquía»; esto es solo muy parcialmente exacto con respecto al simbolismo, pero es rigurosamente verdadero en lo que se refiere al «Decadentismo»; y el simbolismo ha aceptado una buena parte de la herencia de los decadentes; siempre fue muy tentado por las doctrinas anarquistas. Los Decadentes –aceptan, en seguida, como marbete, la palabra que se les ha arrojado a manera de injuria– están sobre todo preocupados de saquearlo todo en el dominio intelectual” (Martino, 1948, 171).

²⁰⁰ “La función del poeta clásico no es la de encontrar palabras nuevas, más densas o más deslumbrantes, es la de ordenar un protocolo antiguo, perfeccionar la simetría o la

que tanto Gil-Albert como la crítica emplean para definirle se encuentren aquellos con los que se consideraba a los poetas y artistas en la Antigüedad: “vidente y profeta, dispensador de gloria e intérprete de mitos” (Hauser, 1988, Tomo I, 148)²⁰¹.

En lo que se refiere al recomienzo de su vitalismo poético, Luis Antonio de Villena apuesta por el epicureísmo a la hora de relacionar a Juan Gil-Albert y la filosofía griega (2007a, 166). Aunque estamos conformes con esta opinión, tienen cabida otras corrientes como el estoicismo, que aúna la sabiduría y la liberación de las pasiones. De lo que se trata es de establecer las relaciones que la intimidad gilalbertiana ha trabado con la filosofía griega, y del mismo modo, ha configurado una parte de la genealogía de la idea de artista.

La ética estética gilalbertiana adopta la vida contemplativa que se reivindica en buena parte de la cultura helénica. Esta idea del ocio y de la felicidad recuerda nuestra propuesta de “felicidad amarga”. Frente a una concepción pesimista del existir que sostenían algunos filósofos griegos como Aristóteles (“el mero existir es penoso”), Epicuro centra sus planteamientos en el placer. Y no nos referimos a los aspectos del cuerpo y el no temor a la muerte que conectan directamente a Gil-Albert con Epicuro, por ejemplo mediante el lenguaje de la carne que lee en la mística española. Sino más bien, un entendimiento del placer que, como “acto trascendente”, recobra la posibilidad de continuada y esperada “afirmación” (Lledó, 1984, 110). Epicuro se refiere a una “estabilidad del placer” que Gil-Albert entiende como aplicación de una forma de vida satisfactoria a su ética estética: en la afirmación y posesión del ser eliminando todo lo superfluo.

Este aprendizaje de la filosofía griega completa el recomienzo de la intimidad gilalbertiana durante el exilio:

Esta soledad descubre a quien la pretende toda una región de ocio: no podría ser de otra forma para un contemplativo. Son abundantes las referencias a esta forma de ser relacionada con su epicúreo cultivo de la paz interior. (Moreno 1996a, 118)

conciación de una relación, llevar o reducir el pensamiento al límite exacto de un metro” (Barthes, 2005, 50).

²⁰¹ Como hemos dicho más arriba, Juan Gil-Albert configura su idea de artista gracias al romanticismo y a la cultura grecolatina. El poeta alicantino concibe al poeta como un legislador (1974a, 160) y como un vidente o profeta. Gil-Albert no duda en adquirir las singularidades que más le interesan de la tradición. Esta idea de artista es una muestra del carácter sintético gilalbertiano y de la importancia de la tradición europea en el autor alcoyano. Por ejemplo, el alicantino pone en práctica el decadentismo de Wilde, el dandismo de Baudelaire, la visión romántica de Shelley (1986, 27) o la raigambre profética de la civilización griega.

El ocio juega un papel importante en la lectura que Gil-Albert realiza de la tradición latina. El ocio representa “el gozo de una vida” (Villena, 2007a, 166) que se mantiene en la afirmación y el destino literario gilalbertiano: tan solo hay que hacer un repaso a la biografía del poeta para darnos cuenta. Por otra parte, no es casual que *Las ilusiones* se abra precisamente con el poema “Himno al ocio”. El poeta alicantino demuestra una gran rebeldía esteticista y un gran convencimiento de su recommienzo estético: “A veces, cuando escucho de la sangre / este claro rumor, cuando a mis labios / fluye el ocio su oscura cabellera” (2004, 201). Sin lugar a dudas, esta vida contemplativa conecta con el aristocratismo gilalbertiano:

Para la aristocracia griega y sus filósofos la “plenitud del ocio” es el presupuesto de toda belleza y todo bien: es la inapreciable posesión que comienza a hacer la vida digna de ser vivida. Solo quien dispone de ocio puede alcanzar la sabiduría, conquistar la libertad interior, dominar la vida y disfrutar de ella. (Hauser, 1988, Tomo I, 150)

7.4. LA LITERATURA COMO PATRIA: CELEBRAR LA VIDA

Juan Gil-Albert ha configurado su idea de escritor gracias a la genealogía del artista según “lo nórdico” y según “lo latino”. Esta división, a su vez, participa en el modo que Gil-Albert tiene de salir y refugiarse del compromiso en la naturaleza. Las relaciones entre Juan Gil-Albert y la naturaleza han sido abordadas por la crítica principalmente refiriéndose al Mediterráneo y a la cultura griega. Sin embargo, también debemos considerar las aportaciones de la tradición que el poeta denomina como “lo nórdico”.

La confianza que tiene el escritor alicantino en la inspiración y en el concepto de “genio” se suma a la constancia en el trabajo del artista moderno baudelairiano. Gil-Albert sigue una “concepción moderna del romántico” que tiene gran influencia de Schopenhauer y de la aristocracia del espíritu propugnada por Nietzsche (Catalán, 1994, 29; Rovira, 1981, 86; Gil de Biedma, 1974, 89). A partir del Romanticismo, la ruptura con el Clasicismo afecta al reforzamiento del subjetivismo. Como señala D’Angelo, “el arte deja de ser imitación, ahora es expresión” y con ello el autor se afianza en la ficción obra / creación a la vez que “la efusión de la interioridad del artista” se convierte en “valores guías” (1999, 146). El poeta se refugia en la naturaleza y en su propia

intimidad. En este punto se produce un distanciamiento claro entre Romanticismo y Clasicismo a la hora de afrontar un determinado tipo de arte y un determinado espacio natural. La primera polémica entre Romanticismo y tradición clásica producida en Italia en 1816 nos aporta algunas claves para entender el diálogo de la presencia gilalbertiana con el Romanticismo europeo. En este sentido, juega un papel fundamental Giacomo Leopardi, uno de los poetas más admirados por Gil-Albert:

Porque no basta al poeta que sepa imitar la naturaleza; es necesario que la sepa encontrar, no solo aguzando los ojos para vislumbrar lo que aun teniendo presente no solemos ver, por impedimento de la usanza, lo cual ha sido operación siempre necesaria del poeta, sino removiendo los objetos que la ocultan, y descubriéndola, y desenterrando y cambiando de lugar y liberando del lodo de la civilización y de la corrupción humanos esos celestes ejemplares que se eligen para describir. (Leopardi, 1988, 158)

Durante los años de exilio, Juan Gil-Albert está inmerso en la labor – según Leopardi – de “saber encontrar la naturaleza”. Gracias a su carácter sintético, Gil-Albert incorpora los elementos de la tradición “nórdica” y “latina” que más le interesan. El poeta constituye un espacio poético en el que la intimidad lírica se despliega en la naturaleza:

En contraste con la nostalgia del pasado histórico, que fue un producto del Romanticismo, la nostalgia de la naturaleza como refugio ante el convencionalismo de la civilización tiene una larga historia anterior. Apareció repentinamente, como sabemos, en forma de bucolismo en la cumbre de las culturas ciudadanas y cortesanas, y ello con independencia del naturalismo como dirección estilística del arte, y a menudo incluso en oposición a él. El amor a la naturaleza tiene, también en el siglo XVIII, todavía un carácter más moral que estético, y no guarda prácticamente relación alguna con los posteriores intereses naturalistas por la realidad. Para los poetas del prerromanticismo, entre el hombre honrado y simple, que vive en modestas condiciones burguesas, y que ahora en literatura –en Goldsmith entre otros- aparece por vez primera como prototipo, y la “inocencia de la naturaleza”, existe una inmediata relación ideal; ellos consideran la naturaleza campestre como el fondo, más adecuado y armónico para la actividad y la pasividad de tales hombres. (Hauser, 1988, Tomo II, 225)

La naturaleza representa la legitimación de un espacio de intimidad constituido por el ámbito ético estético del vitalismo poético gilalbertiano:

Pero la generación del prerromanticismo, en contraste con los periodos precedentes, vive ya la naturaleza como manifestación de poderes éticos, de acuerdo con los conceptos morales humanos. Las horas del día y las estaciones del año, la tranquila noche de luna y la tormenta rugiente, el misterioso paisaje montañoso y el mar insondable: todo esto tiene para ellos la significación de un magnífico drama, de un espectáculo que traduce los cambios del destino humano a gran escala. La naturaleza ocupa ahora, en la poesía sobre todo, un espacio mucho mayor que hasta entonces, y el romanticismo inaugura también con esto el camino de una nueva evolución frente al clasicismo, el cual se reducía a la mera humanidad; pero no significa todavía una ruptura con el antropocentrismo de la antigua poesía, sino la transición del humanismo de la Ilustración al naturalismo del presente. (Hauser, 1988, Tomo II, 226)

Gil-Albert aprende de “lo nórdico” la lección del espacio como refugio interior, mientras que cómo vivir en ese espacio pertenece a “lo latino”. En cuanto al primer aspecto, podemos encontrar en la poesía de Juan Gil-Albert influencia de Wordsworth, Keats, Leopardi y Hölderlin entre otros. Sin embargo, el alicantino está lejos de aquello que Goethe llama “poesía de hospital”²⁰² (lo perverso, lo misterioso, la noche, raro y grotesco)²⁰³ y que se plasma en el grito de dolor de Keats (“Ah! Woe betide”)²⁰⁴. Este fatalismo, igual que el de corte existencialista de la poesía española que nos ocupa, no está en el horizonte ético estético de Gil-Albert, y mucho menos si recordamos las pautas de los filósofos postaristotélicos que predominan en su poesía. *Las ilusiones y El*

²⁰² “El sentimentalismo y la melancolía del prerromanticismo correspondían a la disposición de ánimo de la burguesía antes de la Revolución; el pesimismo y el tedio de la vida, de la literatura de emigrados, corresponden a los sentimientos de la aristocracia después de la Revolución. Estos sentimientos se convierten, apenas sucumbe Napoleón, en un fenómeno europeo general y expresan el sentido de la vida de todas las clases altas” (Hauser, 1988, Tomo II, 368-369).

²⁰³ “Por otra parte, tampoco resulta difícil identificar una común tonalidad, que se inclina devotamente hacia la melancolía, la nostalgia, el juego con el misterio y la ambigüedad, la sorpresa que quiebra la normalidad cotidiana y, en fin una atracción por lo mórbido que es la apariencia bajo la que subyace la convicción de que la proximidad de la nada es ejercicio necesario para la revelación o la consumación de un destino que solo es traducible en términos de metafísica monista” (Rodríguez García, 1994, 111).

²⁰⁴ “Existen horas horribles,
decae tanto el ánimo y las cosas
se muestran inalcanzables,
como vagos fantasmas.
Se acerca el horror
colmándonos de angustia,
y las oscuras noches
nos oprimen el alma con su peso.” (Novalis, 2000, 73).

existir medita su corriente centran sus esfuerzos poéticos en celebrar la realidad²⁰⁵ como Keats o en la unión del sentimiento y el lenguaje, como en los casos de Coleridge y Wordsworth, mediante la aproximación del hombre a la naturaleza²⁰⁶.

Por otra parte, no se trata exclusivamente de “saber encontrar la naturaleza”, sino más bien saber encontrar *su* naturaleza. Gil-Albert se siente heredero de la cultura árabe de Valencia y de la tradición griega:

Cultura mediterránea de los sentidos, de la que él se sabía un eslabón más; eslabón autóctono, no exótico o foráneo, como eslabones fueron su paisano Gabriel Miró o los catalanes Joan Maragall y Carles Riba, este último, como Gil-Albert, en tantas cosas vinculable a Hölderlin, auténtico pilar de esta modernidad mediterránea. (Moreno, 1996a, 120)

El espacio ético y cultural es algo intrínseco al descompromiso. En este sentido, podemos trazar la siguiente secuencia: durante la guerra Gil-Albert descubre y se *lee* en Maragall (1974a, 147-149), después acude a la Provenza como primer esbozo de *Las ilusiones*, y finalmente dedica *El existir medita su corriente* por entero al tema del Mediterráneo en su nostalgia como exiliado. Por su parte, la lectura que Gil-Albert realiza de la mística española aporta un espacio tan significativo como el de Castilla (1942, 172)²⁰⁷. El poeta forja su patria en la literatura en tanto que su capacidad sintética engloba en la mirada mítica el culturalismo, el mito, la celebración de la vida y el vitalismo poético. Un buen ejemplo de este entramado final es *El existir medita su*

²⁰⁵ “A través de los bosques y los ríos,
los campos, las colinas, los océanos,
el corazón terrestre ha exhalado
un aliento de vida, como siempre,
con cambio y movimiento,
desde la gran mañana de los mundos
cuando por vez primera Dios iluminó el Caos” (Shelley, 1978, 80).

²⁰⁶ “Espíritu sublime, tú, tú me has dado todo cuanto anhelaba. No en vano me echaste profundas miradas desde el seno de la llama. Me has hecho dueño de la pujante Naturaleza; me has dado fuerza para sentir y gozar. No te has limitado a permitir que me pusiera en contacto con ella por medio de la admiración, no; también me has permitido que pudiese leer los secretos escondidos en las profundidades de su seno, como leo en el corazón de un amigo. Tú presentas a mi asombrada vista gran multitud de seres vivientes y me enseñas a ver a mis semejantes en los escondidos zarzales, en el aire y en las aguas. Y cuando muge la tempestad en el bosque, cuando abatiendo los gigantescos pinos estropean, desgaja las ramas y los árboles, cuando la colina responde al rumor de su caída con un sordo y espantoso trueno, entonces tú me conduces al interior de la tranquila caverna; entonces me pones a la vista mi propio interior y descubro los secretos y las profundas maravillas de mi corazón” (Goethe, 1997, 107).

²⁰⁷ “No es paisaje exterior como en los minuciosos árabes que lo precedieron, sino colgantes jardines de su alma, y de ahí que conserven la misma nitidez lumínica de lo que brilla al claro día pero con un recatado pudor de intimidad” (Gil-Albert, 1942, 175).

corriente. Rovira propone para este poemario un “arco coherente de construcción entre naturaleza y cultura” donde media “lo cotidiano” (1981, 79):

Se trata de la identidad esencial que él ve entre su mundo originario y el mundo griego a través de una naturaleza, un mar, un paisaje, unas rocas moradas, capaces de hacer comprensible el mito –todos los mitos– de aquella lejana cultura griega que, por milagro de un cielo que tiene el mismo color, se recrea continuamente en su obra. (Rovira, 1981, 86)

El ámbito cultural del Mediterráneo integra la principal aportación del culturalismo gilalbertiano (Moreno, 2000, 50). Al mismo tiempo, la cultura griega se fusiona con el sentimentalismo romántico que celebra la vida y se identifica con la unión erótica y mística. Esta *lírica solar*²⁰⁸ gilalbertiana instaaura un narcisismo personalísimo que, si bien nada tiene que envidiar al de los mejores poetas románticos (Cortázar, 1996, 508-509), se fundamenta en la soledad existencial, el destino excepcional del poeta y la determinación homoerótica (Catalán, 1994, 27).

La literatura como patria es la extensión que alcanza su mirada mítica mediante este vitalismo poético que Gil-Albert se ha reconstruido al contemplarse (del mismo modo que los románticos) como objeto poético (Cortázar, 1996, 509) y mítico: “un poema es la imagen total de la vida expresada en su eterna verdad” (Shelley, 1986, 31). El vitalismo poético gilalbertiano no se limita a una unión entre literatura y realidad, sino que el escritor tiene una visión de sí mismo como espacio (Moreno, 2000, 166) gracias al espíritu clásico y a la fe mítica. La patria como literatura y la literatura como patria aúnan el aprendizaje de la filosofía griega (“lo latino”) y de la tradición europea (“lo nórdico”). Como dijimos más arriba, la mirada mítica se fundamenta en los conceptos de historia y experiencia porque legitiman (en este recomienzo) un espacio de intimidad. Gil-Albert pone en práctica un panteísmo poético²⁰⁹ al modo romántico que

²⁰⁸ “Podríamos decirnos: lo «clásico» es lo soleado, y lo romántico lo nocturno. El hombre ha luchado siempre por la luz y en ella ha creído encontrar la verdad de la existencia. «Luz, más luz», reclamará Goethe moribundo. Puestas así las cosas, no parece muy temerario el atribuir a los nocturnos, si no una ausencia de valor, sí al menos un valor precario o negativo, el lado negro de la vida que mira hacia el no ser y sobre el cual lanzan los románticos el rayo lunar de su desesperación y en el que algunos, los más aventurados, levantan sus tiendas mágicas – decididos adoradores de la noche–, como si de sus maléficos labios supieran extraer una virtud más estremecedora que aquella que preside la frente de los amantes del sol: la de la aceptación de la eterna oscuridad” (Gil-Albert, 1979a, 25).

²⁰⁹ “El romanticismo nació del panteísmo poético. Aspiró a dominar la vida entera, poetizarla y entregarla bajo esta forma a la comunidad como patria del hombre. Y aspiró a ello desde la individualidad genial del poeta, que por su capacidad de inspirar simpatía debía superar

no duda en conjugar con su paganismo naturista y con el lenguaje de la carne. Gracias a la mirada mítica, el poeta alicantino reordena y recomienza su obra sobre las bases de una “verdadera” poética y de un Gil-Albert descomprometido.

su individualismo. Esta expansión de simpatía por la técnica poética estaba diseñada para que el destino de la comunidad no se viera sometido al azar. Igual que el capitalismo, el romanticismo cree en la potencia ilimitada de la técnica y, como él, quiere mediarlo todo por la capacidad productiva del hombre genial” (Villacañas, 1994, 68).

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO TERCERO.

DE LA CASA-MUNDO A LA CASA-CELDA [1947-1958]

They sentenced me to twenty years of boredom

“First we take Manhattan”, Leonard Cohen

La segunda parte de nuestra investigación aborda las conexiones entre la presencia gilalbertiana y la poesía española del medio siglo. Estas relaciones pondrán de relieve la verdadera significación de la poesía de Juan Gil-Albert en las diferentes coyunturas que la poesía española recorre a partir de la posguerra. Para una mayor facilidad de trabajo, así como a la hora de explicar sus motivos, estudiaremos el camino que llega a los años setenta desde dos perspectivas o momentos.

El año 1947 es una fecha decisiva en los acontecimientos personales que envuelven a Juan Gil-Albert. Sin embargo, y como veremos, el regreso del exilio no instaaura este año como principio / fin según un mapa gilalbertiano de orden positivista. Al contrario, muchas de las cuestiones desarrolladas a partir del exilio se plantean y resuelven desde mucho antes (*desde-siempre-ya-antes*, podría incluso decirse).

Según lo dicho, en este capítulo vamos a exponer el inicio de la recuperación gilalbertiana. Este recorrido liga a Juan Gil-Albert con las revistas *Cántico*, *Caracola* y *La Caña Gris*, algunos miembros de la Segunda promoción de posguerra y finalmente los novísimos: todos ellos con el testimonio de Luis Cernuda como parangón de magisterio y recuperación. Nuestra división temporal entre el capítulo tercero (1947-1958) y el cuarto (1958-1968) responde a dos coyunturas que afectan tanto a la poesía española de posguerra como a la objetividad del discurso gilalbertiano.

En cuanto a la poesía del alicantino, nos serviremos de los conceptos casa-mundo (sugerido por Rovira) y casa-celda a la hora de pasar de una a otra coyuntura. Finalmente, nuestra lectura aborda la *realización textual* de una intimidad y soledad esenciales que Juan Gil-Albert persigue porque siempre había estado esperándole allí. Así, la lógica producción de los textos gilalbertianos está condicionada por aquello que se ha llamado exilio interior. Hasta este momento, la presencia gilalbertiana ha salido a la naturaleza en busca de esa intimidad que el compromiso impedía: una vez *purificada* esta forma de vida, el poeta regresa a un espacio geográfico, cultural e íntimo muy concretos.

Por último, las condiciones del drama textual gilbertiano han provocado que dispongamos de un marco poético profundamente disperso en cuanto a orden y temporalidad. Según esta primera coyuntura (1947-1958), vamos a emplear principalmente *Concertar es amor*²¹⁰, *La siesta. Ensayo de epopeya*²¹¹, *Variaciones sobre un tema inextinguible*²¹², *Migajas del pan nuestro*²¹³, así como la poesía inédita y publicada en diferentes revistas. Sin olvidar por ello la “época dorada” de la prosa gilbertiana (*Los días están contados*, *Intento de una catalogación valenciana*²¹⁴, *Heraclés*²¹⁵ ...).

1. INTIMIDAD ESENCIAL, SOLEDAD ESENCIAL

Juan Gil-Albert se ha encargado de relatar los pormenores de su regreso en sus dos impulsos de prosa autobiográfica (en primer lugar, recién llegado del exilio; y en segundo lugar, en la década de los años sesenta a raíz de la venta de su casa familiar del Salt, en Alcoy)²¹⁶. Las condiciones de pobreza, desarraigo y relaciones sentimentales caracterizan la estancia americana de Gil-Albert (compuesta por Méjico, Buenos Aires y Río de Janeiro). El poeta, no por ello, abandona la felicidad amarga de su crisis positiva, así como el replanteamiento de las fronteras éticas y estéticas que forjan su *poética de la intimidad*.

²¹⁰ *Concertar es amor*, Madrid, Adonais, 1951.

²¹¹ Aparece recogido por primera vez en la sección “Varios” del tomo III de su *Obra poética completa* (1981a, vol. III, 183-258).

²¹² Aunque escrito en 1952, *Variaciones sobre un tema inextinguible* no fue publicado hasta 1981 como colofón a su trayectoria poética. Vid. Juan Gil-Albert, *Variaciones sobre un tema inextinguible*, Sevilla, Renacimiento, 1981.

²¹³ *Migajas del pan nuestro* fue escrito en 1954 y publicado junto a *A los presocráticos* en 1976 (Valencia, Lindes).

²¹⁴ *Intento de una catalogación valenciana*, Valencia, edición del autor, 1955.

²¹⁵ *Heraclés. Sobre una manera de ser*, Madrid, Taller Ed. Josefina Betancor, 1975. Reeditado en Madrid, Akal, 1987 y en Valencia, Pre-Textos / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2001. También existe una traducción al francés realizada por Annick Allaigre, vid. Juan Gil-Albert, *Le style homosexuel. En Espagne sous Franco*, París, EPEL, 2008.

²¹⁶ A partir de este momento, vamos a distinguir entre primer y segundo impulso autobiográfico. El primer impulso autobiográfico se ciñe al periodo inmediato del regreso del poeta a tierras españolas: cuando Gil-Albert trabaja la prosa en Villa-Vicenta gracias a volúmenes como *Los días están contados* (1952), *Intento de una catalogación valenciana* (1952-1955), *Contra el cine* (1952-1955), *Heraclés* (1955) o *La trama inextricable* (1954-1956). Sin embargo, el segundo impulso autobiográfico está marcado por el sentimiento de pérdida mediante el ámbito narrativo de la historia y un definido sentido político (llamado por él mismo “prosa delatora”). Los mejores ejemplos del segundo impulso autobiográfico de Juan Gil-Albert son *Concierto en “mi” menor* (1964), *Drama patrio* (1977), *España: empeño de una ficción* (1984) y *Valentín* (1974).

Por este motivo, el recomienzo gilalbertiano no establece solamente las raíces de un “verdadero” Gil-Albert, sino las condiciones productivas de los textos que el alicantino escribe a su regreso. Es decir, el escritor prolonga una ética estética y, en consecuencia, una soledad y una intimidad en las que *ya* se había reconocido antes de volver del exilio. Por esta razón, insistimos en dejar de lado un término tan manido para esta coyuntura gilalbertiana como el de exilio interior (Rodríguez, 1990, 6).

El escenario de la posguerra gilalbertiana se configura a partir de la intimidad esencial desarrollada en la casa-mundo y en la casa-celda. Aunque no nos interesa la relación que guarda el sujeto gilalbertiano con el objeto poesía (porque sería caer en las ficciones que giran en torno a la autoexpresión y necesidad de escribir), sí vamos a recurrir a las circunstancias que condicionan la propia objetividad en la producción de los textos. Es decir, nos interesan aquellos acontecimientos que intervienen en el interior del proceso histórico de producción de esos mismos textos: por ejemplo, veremos que la quiebra económica familiar a raíz de la muerte del cuñado y padre de Juan Gil-Albert, la (re)creación del espacio mítico-infantil o la incomunicación como vocación focalizan parte de su ética estética. En otras palabras, el poeta presenta una serie de síntomas que manifiestan la ilusión de cambiar la poesía para cambiar la vida (Rodríguez, 1994b, 37): la mirada mítica gilalbertiana se extiende en la frontera de un espacio ético y estético que se configura mediante el Mediterráneo, la Hélade y su “terruño levantino”. O desde otro punto de vista, y como veremos, Juan Gil-Albert pasa de la unidad de la casa-mundo a la unidad del artista moderno en la casa-celda.

Por todo lo dicho, y en este sentido, afrontamos el regreso de Juan Gil-Albert desde una serie de interrogantes que inciden en el verdadero significado de su poesía. En las siguientes páginas, este análisis cuestiona tópicos como la marginalidad, el propio exilio interior o el ocio y sus mitos. Es decir, pretendemos poner en tela de juicio el estudio de la poesía de Juan Gil-Albert porque hasta ahora ha sido realizado mediante procedimientos epocales o fragmentarios.

1.1. REGRESAR DE LA NATURALEZA, REGRESAR AL SALT

En el estudio de la poesía gilalbertiana, las complejidades ideológicas adquieren mayores dimensiones (o evidencias si se quiere) con el regreso del exilio. Ya hemos dicho que el frente crítico positivista ha reconstruido la obra gilalbertiana según los “cortes” o “ciclos” acordes a un estudio lineal. El regreso de Juan Gil-Albert a España

(1947) no va a ser excepción, y de hecho, su llegada forma parte de todo un proceso (de una *historia*) en el que se ha entendido al poeta forjándose “pese” al compromiso (desde la orilla descomprometida) y en un verdadero clasicismo (propio e intransferible) antes / después del exilio.

Hasta el momento, hemos considerado la cronología de las generaciones literarias del caso español como “una historia de posibles discontinuidades o rupturas”. Y por ello, afrontamos la poesía gilalbertiana según estas rupturas y según las “estructuras de historicidad específicas” de un marco ideológico-literario superior (García, 2010d, 36). El mismo marco que Gil-Albert recorre de la modernidad a la posmodernidad. Por tanto, y siguiendo nuestros pasos, en pocas líneas nos ocuparemos convenientemente del tópico exilio interior, la marginalidad y sus contornos subjetivo-idealistas: allí donde todo se resume en una afirmación reduccionista del tipo “se hace necesario [con el final del exilio] entonces el retorno al punto de partida originario” (Moreno, 2000, 41). Por supuesto que no hay un regreso al “punto de partida originario”, aunque sí una necesidad que (según hemos visto en el primer capítulo) responde al destino literario gilalbertiano. Por esta razón, consideramos la producción de los textos, más que la historia de los textos. Es decir, los signos y desequilibrios evidentes en una “obra poética” no implican un desarrollo evolutivo, sino un “espacio” regido por una “norma” (Rodríguez, 1994b, 7-10): allí donde el horizonte ideológico inconsciente se ha establecido.

Por todo ello, las cuestiones estéticas de la poesía gilalbertiana estaban ya resueltas no solo antes, durante y después de la guerra, sino acaso desde-siempre-ya: estaban resueltas en la creencia del sujeto-previo y todas las relaciones de producción (y reproducción) que ello implica. Pero vayamos al centro mismo de la cuestión, es decir, a la automatización del tópico máximo en la poesía gilalbertiana. Nuestro propósito es indagar en el ámbito de la intimidad y descender a las implicaciones establecidas en torno a una “poética”. Y en este momento nos encontramos ante la *tensión pulsional* (“eje de la realidad literaria”) que condiciona el estudio de cualquier autor, y que en nuestro caso (así como la de Lorca pueda ser una “poética del símbolo” y la de Juan Ramón del “Espacio”) podría definirse como de la “Mediterraneidad” (Rodríguez, 1994b, 104-105). Así ha sido entendida la poesía gilalbertiana en incontables estudios. Valga decir que si nos limitáramos a una “poética de la intimidad” sería ceñirnos a una *evidencia*, y a una triste redundancia (¿acaso no todas las “poéticas” segregadas desde este *límite* no conforman una “poética de la intimidad”: *de la misma intimidad?*). De

todas maneras, una “poética de la Mediterraneidad” para Juan Gil-Albert es una propuesta como otra cualquiera que solo pretendemos que responda a los estereotipos más repetidos (armonía, equilibrio, clásica, desasimiento...). Para este caso, para la trama ética-estética que va de 1947 a 1968, preferimos la *Mediterraneidad* por todo aquello que implica.

Por otra parte, podemos abrir el foco de estudio a la hora de buscar este espacio ideológico. A pesar de que ya hemos visto suficientes ejemplos en Juan Gil-Albert, aquí aportamos unas palabras del poeta al libro inédito “El Compañero Abismo”²¹⁷:

Los caminos de la vida son inescrutables. Es decir, la realización de cada cual es un hecho enigmático de tal fuerza expresiva y, por tanto, significación, que, bien puede por sí solo reconciliarnos con la existencia, con ese fenómeno cada vez más inquietante para el hombre, del vivir. (Gil-Albert, 1979b, 41)

Hacemos referencia nuevamente a la autoconciencia que posee Gil-Albert sobre sí mismo como poeta, y en consecuencia, a la tarea de su destino literario en la historia. El binomio Literatura / Historia (en cuanto son la misma *cosa*, el mismo Objeto) nos remite directamente a los desequilibrios que hasta ahora hemos señalado en nuestro estudio: la reordenación y el recomienzo poético. Para esta coyuntura gilalbertiana (y acudimos ahora a las condiciones que influyen en la objetividad textual), la vuelta del exilio representa la prolongación de una intimidad-lírica y la reafirmación de un modelo ético estético encontrado en la tradición. Nuevamente, asume la poesía como búsqueda de un tipo de poesía (de un tipo de vida) que se le huye cuanto más lo persigue, pero que mantiene su espera allí mismo: en el fondo del discurso.

Nuestro recorrido puede ilustrarse del siguiente modo: los años veinte y los años treinta son para Gil-Albert el tiempo de los primeros versos donde la poesía “nace” solapada entre un espacio sustantivo (como es la intimidad) y las exigencias históricas del compromiso; a partir de este momento, la “sensibilidad creadora” sale a la naturaleza y abandona la calle y su casa del Salt (ocupada por los milicianos); y una vez el poeta se afirma en su existencia y en su intimidad, regresa del exilio para reencontrarse con su casa-mundo. Digamos, en otras palabras, que Juan Gil-Albert (al situarse en la tradición y conformar la naturaleza de su yo aislado) *utiliza* la poesía para perseguir ese tipo de vida, es decir, para perseguir las fronteras éticas que van a cercar

²¹⁷ “Palabras a unos poemas de amor”, *Laberinto del pensar*, 3 (1979), pp. 27-41.

tanto su mirada mítica como la literatura como patria. A su vez, busca la plasmación de una estética que forme parte de ese tipo de vida (el aristocratismo, el vitalismo poético, el ocio y los mitos, el lujo en la vida pobre...) y principalmente de ese tipo de poesía²¹⁸. Y por esta razón, la *intimidad* juega especialmente (o esencialmente) un papel primordial en nuestro análisis. De este modo, las líneas del diálogo entre la intimidad gilalbertiana y la casa del Salt se prolongan. Si recordamos, la dialéctica compromiso / pureza ejerce una fuerte influencia en la primera poesía de Gil-Albert. “Elegía a una casa de campo”, hemos dicho, es la espina dorsal de esta problemática: y será ahora cuando cobre verdadero significado el papel que juega la finca de El Salt y la ocupación por los milicianos (por el compromiso) que relata en el citado poema.

Así pues, hemos trazado el recorrido de la intimidad gilalbertiana en los dos primeros capítulos. Ahora, podemos citar un poema que ilustra el paso de este primer momento (el de la “Elegía a una casa de campo”) al segundo. “Imprecación a una divinidad hostil”²¹⁹ forma parte de ese grupo de poemas que Gil-Albert publica en *Taller* durante los primeros meses de exilio y que entrega a Octavio Paz:

Lenta otra vez te mueves por el cielo
vago y extenso de mi vida inerte
sombra dominadora que paseas
sobre pies silenciosos tu presencia
aparente o carnal como la sangre
que unas veces se extingue como el sueño
y otras inquieta asciende repentina
su viejo resplandor tornasolado.

Lento es el velo de tu noche oscura
pasando sobre el alma temerosa
oculta más adentro que en los días
en que tú la tocaste señalando

²¹⁸ “La Estética como ideología: la nueva subjetividad burguesa se constituye a partir de un dominio público (las leyes que aseguran la libertad política) y su contrapeso en un dominio privado, supuestamente autónomo con respecto al primero (las leyes del gusto estético, de la imaginación o la sensibilidad). El nacimiento histórico de la Estética no tiene otra función ideológica que facilitar la interiorización subjetiva de este esquema público/privado, de las relaciones sociales burguesas, convirtiendo a los sujetos en «particularidades libres»” (García, 2010d, 34).

²¹⁹ *Taller*, X (1940), pp. 30-36.

ese lugar tranquilo que hoy aturde
con viejas melodías desgarradas
como huelen las flores que se secan
bajo el sol implacable de la muerte.

Contempla los altares de ese culto
cubiertos por las hierbas del pasado
manchados por los pájaros fugaces
que añaden soledad a las ruinas.
El horror el engaño y la locura
cansados sacerdotes sin palabras
encienden aún las luces vacilantes
de ese templo lejano que consterna. (Gil-Albert, 1940d, 745-746)

Este poema concentra varios temas que preocupan a Gil-Albert en ese preciso momento. Desde el primer instante, la composición se centra en esa “divinidad hostil” que (a fuerza de solaparse con el compromiso) *aparta en el poeta* “ese lugar tranquilo” de “los altares de ese culto”. Por otra parte, el poeta critica el dogmatismo político, a la vez que evidencia su abandono de las posiciones comprometidas (situamos este poema en 1939 junto a otro poema relevante como “Los ídolos”). Finalmente, el significado de esa divinidad hostil ejerce una doble influencia. Por un lado, la divinidad hostil aporta la mala conciencia ante el abandono del compromiso (su salida a la naturaleza), mientras que por otro lado, ayuda al poeta a decantarse por las “formas de intimidad”:

¡Qué no se habrá inmolado allí en su tiempo!
Los mismos dioses que antes socorrían
la niñez y el candor de la inocencia
con sus nítidos ángeles velando
por claras ventanas de los huertos
mis estudios y holganzas de muchacho
que nada busca en torno y le sonríen
esos seres alados de ceniza. (Gil-Albert, 1940d, 746)

Juan Gil-Albert se encuentra recién salido a la naturaleza (digamos que estos poemas del final de la guerra son inmediatamente posteriores a *Son nombres ignorados*) y descubre la revelación (por emplear su lenguaje) de una “divinidad hostil”:

Porque tú me surgiste de mí mismo
como surge del mar y lo domina
la nube intensamente separada
sombra también vagando taciturna
sobre la inmensa faz alumbradora
hija cambiante o alma que lo liga
tan ajena y tan suya por el cielo
a una inquietud perenne de abundancia.

Así te desprendiste sin trastornos
como deidad propicia que quisiera
rescatar venturosa de mi cuerpo
el ferviente motivo de una vida
ascendiendo con él hasta la cumbre
donde oponer al fuego que preludian
esos desconocidos resplandores
la mano de su gracia protectora.

¡Cómo no descansar bajo ese solio
tejido de benignas apariencias
fresco dosel que pasa presagiando
cerca de mí que todo está dispuesto
que todo es un viaje realizable
desde el alma a las cimas soleadas
cuando tú me indicaste seductora
esa primera forma del abismo! (Gil-Albert, 1940d, 747)

Ahora se le presenta “el motivo de una vida” sin tapujos. El poeta reconoce esta dualidad ético-estética y, del siguiente modo, se interroga al encontrarse consigo mismo en la naturaleza:

¿Qué dualidad es esta inexistente

entre mi devoción y la engañosa
forma gentil de un cuerpo que no funde
con el alma su sangre redentora
y sin embargo es cierto que levanta
dentro de mí ese templo de hermosura
como brillan los lagos impalpables
en la opuesta vertiente de un espejo? (Gil-Albert, 1940d, 750)

El escritor mantiene el sentimiento de culpa (“con el alma de su sangre redentora”) ante la imposibilidad de llevar a cabo la estética de *Hora España*:

¿A qué pues persistir en la locura
de un imposible pacto luminoso
entre el agua que fluye y mi sedienta
voz interior hincada en sus orillas
si solo queda un rostro envejeciendo
mientras huidiza suena la corriente
un pobre rostro abierto que refleja
la impávida fruición de lo que huye.

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
a compartir conmigo en el silencio
la eterna roedumbre de las mismas

horas que levantáramos unidos.

Porque la expiación es ese eterno
ser lo que fuimos ya sin esperanza. (Gil-Albert, 1940d, 750-751)

Este poema es clave para entender el clima anímico de Gil-Albert cuando llega a Méjico. Sin lugar a dudas, la redención y la expiación sustentan la tensión pulsional, el “eje de la realidad literaria” basado en un espacio geográfico-cultural mítico:

Cuando hemos logrado suprimir nuestro sentimiento de culpa, y extendida la mirada a nuestro alrededor, no descubrimos ya culpa en nada ni en nadie, entonces, en lugar de asistir a nuestra liberación, como creíamos, empieza a apoderarse de nosotros, fascinándonos como una serpiente de sombra, la tortura más insondable: la angustia del mundo. (Gil-Albert, 1979a, 30)

Juan Gil-Albert participa de este sentimiento de culpa que Ilie ha visto en los exiliados (1981, 18). Y a su vez, el poeta configura su felicidad amarga conforme a una visión del mundo que ya hemos puesto en paralelo tanto a las poéticas de interior como del exilio. Este entramado se mantiene en la mirada mítica del ámbito familiar e infantil y prosigue en *Las ilusiones* y en *El existir medita su corriente* como en los poemarios del regreso, ya sea *Concertar es amor*, *Variaciones sobre un tema inextinguible* o *Migajas del pan nuestro*.

A fin de cuentas, este planteamiento desentraña el tópico máximo que hemos concretado como “poética de la Mediterraneidad”. O dicho de otro modo, cuestionamos cómo influye la lógica interna del inconsciente “Juan Gil-Albert” en la producción de sus textos. Y esta influencia (en relación a la intimidad gilalbertiana) se desvela en los desequilibrios que sigue la línea “Elegía a una casa de campo” – “El culto familiar”²²⁰ – “Imprecación a una divinidad hostil” y “A un monasterio griego” (este último poema pertenece a *El existir medita su corriente* y lo trataremos en profundidad más adelante).

Por su parte, el poema “El culto familiar” es una muestra más del abandono de la intimidad gilalbertiana. Compuesto por dos partes, “La morada” y “Elena”, el texto da buena cuenta de la añoranza que siente el poeta de la intimidad de su casa veraniega y del clima familiar:

²²⁰ *Hora de España*, 19 (1938), pp. 39-41.

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. (Gil-Albert, 1938, 740)

Juan Gil-Albert transmite sus ganas de regresar a los veranos del Salt sin ningún tipo de tensión con respecto al compromiso. Queremos incidir en la importancia que tiene aquello que Rosendo Tello denomina “naturaleza familiar” y que ha ubicado en el mismo umbral de importancia que la naturaleza de la tierra (1994, 81). Como veremos, el entorno familiar forma parte de la literatura como patria y el poeta lo configura gracias a la mirada mítica y en torno a la infancia, Hélade, *Mediterraneidad* y cultura:

Allí entero el hogar
con aquel que he 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. (Gil-Albert, 1938, 741)

Por eso, tantos años después, Juan Gil-Albert regresa a España²²¹ para comprobar que “la casa sigue en pie”. El poeta vuelve a la “estancia vacía” donde a puerta cerrada puede llevar a cabo la *realización textual* de su ética estética, de su intimidad esencial. Por ello decimos que cuando Gil-Albert abandona la calle y sale a la naturaleza es para encontrar su intimidad. El poeta retorna a su casa-mundo (su casa veraniega de El Salt) en tanto en cuanto su ética estética ya está completamente configurada. Alcanza la literatura como patria en las extensiones de su casa-mundo (1947-1958) y, posteriormente, de su casa-celda (1958-1968): Juan Gil-Albert se libera (*purifica* todo un tipo de vida, todo un tipo de poesía) de todas las adversidades que le impiden alcanzar la *celebración de la vida*. Y de ahí que el alicantino insista en el clima familiar, y especialmente en la finca de El Salt, en “Desde el destierro. Cartas a mi hermana Laura sobre México y el amor” (1940a) o en las posteriores meditaciones autobiográficas.

1.2. ALGUNAS POLÉMICAS: BÚSQUEDA Y PROLONGACIÓN DEL SENTIDO

Los signos o desequilibrios que condicionan la producción de los textos gilalbertianos están relacionados con la actitud de Juan Gil-Albert en el exilio, así como con las circunstancias de su regreso. Hasta ahora, en pocos lugares de la crítica gilalbertiana se han abordado las condiciones del regreso de Juan Gil-Albert: en parte porque corresponde a ese pacto de silencio que alcanza el poeta. Estas contribuciones se cuentan con los dedos de una mano: José Carlos Rovira (1991; 2007), Aznar Soler (1999; 2004) y César Simón (1983; 1996). Por otra parte, varios testimonios – principalmente de Sánchez Barbudo (1977) y Salvador Moreno (1983) – consolidan el

²²¹ Francisco Brines califica este poema como “premonitorio”, e insiste en que podría haberse escrito después del exilio, ya que anticipa toda la vivencia y soledad que Juan Gil-Albert sentirá en España a partir de 1947 (2007, 26). Bajo nuestro punto de vista, “El culto familiar” no funciona a modo de anticipación del “estado” de Gil-Albert, sino más bien como síntoma de que todas las cuestiones que la crítica advierte tanto en el exilio como a su regreso ya estaban presentes desde siempre. Por ello, como veremos, cuando tratemos los signos o desequilibrios propiamente gilalbertianos hablaremos de conceptos como exilio interior, marginalidad, pobreza y lujo, ocio...

tópico de Juan Gil-Albert como un “exiliado distinto”. Hasta el momento nos hemos detenido ante esta circunstancia como síntoma de la subjetividad poética del autor alicantino. Sin embargo, ahora vamos a ir un paso más allá, ya que tales condiciones del regreso y testimonios desarticulan el estudio cíclico o fragmentado de Juan Gil-Albert: en tanto en cuanto la mayor parte de tópicos (por no decir todos) ya están presentes en el exilio americano e incluso antes y durante la guerra.

En primer lugar, la personalidad de Juan Gil-Albert ha sido estudiada desde una constante diferencial que no pertenece exclusivamente al exilio. De tal manera, las prosas autobiográficas (de la niñez hasta los primeros contactos literarios y pasando por su papel en la guerra) no son más que descripciones que giran en torno a su aristocratismo y maneras propias de la alta burguesía. Este enclave forma parte sustancial de su ética estética y del carácter fundamental de su personalidad poética.

Merece la pena destacar la opinión de José Carlos Rovira sobre el “exilio diferente”. Rovira no solo ha ayudado a la recuperación de Gil-Albert, sino que ha llevado a cabo la difusión más importante de los textos gilalbertianos olvidados en el exilio (1991). En su trabajo más reciente sobre Gil-Albert (2007), este crítico afirma que “el escritor no había recorrido de manera general los caminos de los exiliados, las revistas y la actividad de los mismos” (210). Digamos que por tónica general, los exiliados en tierras mejicanas mantienen la vida del intelectual que participa de los cafés y proyectos editoriales (Valero Gómez, 2013a, 117-147). Sin embargo, aunque no olvidamos que el alicantino tiene funciones de secretario en la revista *Taller* o publica artículos y poemas en diversas revistas, su presencia queda en un segundo plano, más bien desapercibida (126-131)²²².

Gil-Albert afronta el exilio de otra manera: según la felicidad amarga y la persecución del destino literario. No en vano, estos años de exilio son los más críticos, cuando fundamenta su ética estética. Como nos insiste Rovira, Gil-Albert “iba por libre”, y entendemos estas palabras según la particular manera de pensar su “obra” y *hacerse* en la poesía. Los tópicos gilalbertianos son la clave a la hora de señalar estos desequilibrios del estudio historicista. O acaso la automatización que han sufrido la

²²² “Juan Gil-Albert resultaba, para mí, un ser diferente de cuantos intelectuales iban apareciendo, en la vida cotidiana de los cafés de la ciudad de México, y que poco a poco se integrarían a los centros culturales del país, colegios, universidades y casas editoras. Se diferenciaba tanto en su aspecto físico, excesivamente refinado para el medio en que nos movíamos, como en su actitud irreal, junto a sus compañeros de exilio. Mientras unos y otros conversaban y discutían, él escuchaba como con extrañeza, dispuesto, como estaba, a vivir la nueva experiencia en que las circunstancias lo habían puesto” (Moreno, 1983, 34).

marginalidad, la incomunicación, el silencio, la abstracción y la intimidad no forman parte de la misma delimitación exilio – regreso del exilio. Un buen ejemplo es el aislamiento que no permite a Gil-Albert sumarse al proyecto ideológico del Veintisiete; o Gil-Albert recién salido del exilio y del campo de concentración, cuando en los días de La Mérigotte (103-109) vive el “renacer” de la primavera y disfruta de largos paseos recogiendo lilas, leyendo y escuchando música clásica; o la misma estancia en el continente americano, que como veremos, trae consigo severas reprimendas a su regreso.

Todas estas cuestiones señalan los signos y desequilibrios del estudio que hasta ahora se ha llevado a cabo sobre la poesía de Juan Gil-Albert. La “lucha” de Juan Gil-Albert consiste en salvaguardar el espacio íntimo-lírico desde principio a fin de su recorrido literario. La finca de El Salt, junto al estío y su clima espiritualmente helénico, configuran un mapa de esta “lucha” por la posesión de la poesía y del yo: de un tipo de vida finalmente. El propio escritor participa en el estudio de estos signos / desequilibrios de su obra. No en vano, ya hemos visto en el primer capítulo cómo realiza su propia reordenación. Y es precisamente en este momento (1952) cuando el poeta retoma su prosa y se ocupa de justificar, reordenar y recomenzar su “obra poética”²²³. Juan Gil-Albert escribe en 1952 *Los días están contados*. Este libro es la mayor evidencia del poeta que se piensa y se hace a sí mismo en la historia. Pocos años después del regreso, no se limita a excepcionalizar el compromiso, sino que delimita la influencia del exilio mejicano (“la experiencia mejicana es de orden trascendente”), así como los primeros años del llamado exilio interior²²⁴.

Por citar solo un ejemplo, Juan Gil-Albert escribe sobre la “incomunicación” en *Los días están contados*:

²²³ “La obra de Gil-Albert, especialmente la escrita en los últimos quince años, viene a ser a menudo un repetido intento de explicación y justificación. Justificación ante sí mismo y ante los otros, un querer entenderse y que le entendamos” (Sánchez Barbudo, 1977, 89).

²²⁴ De algún modo, y queremos detenernos ahora en nuestro discurso, la segmentación de la obra gilalbertiana tal y como la ha ceñido la crítica (años formativos – compromiso – exilio – exilio interior – canonización) responde al interés de manejar unos periodos que no tratan de averiguar “el real objeto ideológico” (Rodríguez, 1990, 167). Sino en cambio – ahí es donde queremos llegar –, estos periodos facilitan la adjudicación de unos tópicos (estilos, historia literaria, generaciones...) en la segmentación de la lógica interna del inconsciente de Juan Gil-Albert. Contra la historiografía dominante, estudiamos las formas (como signos / desequilibrios) que manifiestan la ética estética gilalbertiana como respuesta a una coyuntura ideológica en cada momento de análisis. Solo desde estas posiciones podemos advertir que la llegada de Juan Gil-Albert del exilio responde a la *prolongación de una intimidad* (de una poética) que ha sido reafirmada en los años cuarenta.

Porque lo mejor que hay en el hombre reclama comunicación pero, eso sí, y por eso suele ser tan exigente en el con quien: comunicación incontaminada; comunicación que no quiere contaminarse. Pues bien, hoy hablar con alguien es una contaminación, es sufrir contaminación: de mentiras, de frivolidad, de fatuidad, de bajeza. De ahí que los solitarios abunden; quizás como nunca; porque el cerco brutal de la vida –de la barbarie organizada– los va desplazando de la solidaridad deseada, y se encuentran siendo los únicos necesitados, para su salud orgánica, de ese reactivo precioso: el aire natural.

Estos solitarios de hoy son difíciles de descubrir; rara vez se les puede señalar con el dedo. (Gil-Albert, 1974a, 121)

Gil-Albert (aquí se halla la evidencia de todo el entramado que estamos exponiendo) rebasa la reordenación de su obra y la justificación de la dialéctica compromiso / descompromiso porque el poeta no solamente defiende la decisión de su regreso en el exilio (1974a, 110). Este tipo de vida (el de la marginalidad, el del exilio interior, el de la incomunicación, el del silencio y la abstracción) es testimonio de los primeros días del poeta tras su regreso, así como de la coyuntura del “exilio interior”. Tengamos en cuenta que en ese año (1952), Gil-Albert ya ha publicado *Concertar es amor*, escribe “La siesta”, “Variaciones sobre un tema inextinguible” y otra serie de poemas que aportan la certeza de una ética estética gilalbertiana resumida en la *celebración de la vida*.

Desde luego, las palabras de Gil-Albert explican por sí mismas la formación de estas coordenadas en la crítica gilalbertiana. Y a su vez, aclaran el camino hacia otro punto al que queríamos llegar. Este abanico de tópicos no hace más que insistir en una idea central o sintética como pueda ser en este caso la de “exilio interior”. Comparemos las palabras de Gil-Albert con unas de Luis Antonio de Villena que aluden a la marginalidad:

Otro elemento importante para comprender –para acercarse– a la labor gilalbertiana es su *marginalidad*. Y esta en todos los sentidos del término. Marginal por exiliado, y luego más aún, por *exiliado interior*; marginal por no haber seguido sino en muy contados momentos (por ejemplo, cuando escribe *poesía comprometida*, poesía civil con ecos surrealistas) el dictado de la moda o de la marea literaria favorable. Y marginal por haber pretendido –y creo que conseguido – ser un *clásico*, cuando todo apuntaba hacia ser *moderno*. Claro que como la vida – y el arte– están tejidos de innumerables paradojas, resulta que hoy ser *clásico* es una de las maneras

(y acaso, por tradicional, la más sólida) de ser moderno. Gil-Albert ha hecho no la obra que había que hacer, no la que pedían los tiempos, sino la suya, la que él reclamaba, y una y otra (él y los tiempos) han venido, naturalmente, a coincidir. (Villena, 1984, 9)

Este texto ejemplifica la consolidación de los tópicos del “exilio interior”, en tanto que su funcionalidad remite a toda la obra gilalbertiana y, a su vez, se ajusta a cada ciclo. De este modo, el historicismo evolucionista suplanta las verdaderas relaciones de fondo por unos tópicos particulares y genéricos. Aquí reside el mayor desequilibrio del “exilio interior” de Juan Gil-Albert. Y debe ser entendido, en consecuencia, como una “cala” dentro de la producción de los textos gilalbertianos. Siguiendo con los tópicos “propios” de esta coyuntura, vamos a afrontar el más crucial de todos:

Sí, mi exilio interior, la etapa más enraizada de mi vida; la más fértil, se había iniciado ya, en plena ausencia de lo propio, allá por las alturas mexicanas de dos mil quinientos metros. Las ilusiones lo llamé, pero su trasfondo y su voz eran de aquí, de mi enclave originario, de lo llamado unas veces levantino, otras mediterráneo, otras clásico o helénico; así fue como, cuando a mi vuelta percibí su latitud toda entera, temple, color, olor, vigencia presencial, acomodamiento de entrañas: tomé mi pluma e inicié la marcha de mi prosperidad, es decir, la que me pertenecía. (Gil-Albert, 1983, 6)

Estas palabras corresponden al discurso que Gil-Albert titula “Breve historial tardío sobre mi suerte”. Este discurso es el único documento donde el poeta muestra rencor y contrariedad hacia las autoridades franquistas por el pacto de silencio. Sin embargo, ahora nos interesa la proyección temporal del tópico en los tópicos. Es decir, Juan Gil-Albert consolida un rasgo de intimidad (que arrastra la retahíla de tópicos que estamos viendo). “Mi enclave originario” es el enclave que configura todo el entramado de la intimidad-lírica del yo gilalbertiano y sustenta la “lucha” de Gil-Albert en la búsqueda de la poesía y de la *fidelidad* a su destino literario. Desde este punto puede entenderse que, para el escritor, regresar de la naturaleza es regresar a la finca de El Salt (“mi enclave originario”) y a todo un clima espiritual que integra la realización textual de su ética estética.

Tengamos en cuenta la fecha en la que Gil-Albert pronuncia estas palabras. “Breve historial tardío sobre mi suerte” es un discurso leído por el poeta en diciembre

de 1982 durante el acto de recepción del Premio de las Letras Valencianas. Insistimos en la fecha porque, según la cronología historicista que atenaza a la poesía gilalbertiana, a partir de los años ochenta se inicia lo que puede denominarse “cierre de ciclo”. Digamos que a partir de este momento, el alcoyano reordena y justifica su obra según unos tópicos interesados. *Por esta razón, la intimidad gilalbertiana posibilita, precisamente durante esos años, la resolución de un destino y una tarea: el determinismo literario se ha cumplido.* He aquí otro gran signo de todo aquello que constituye el horizonte ideológico de la poesía de Juan Gil-Albert.

Y este cierre de ciclo ocurre a partir de los años ochenta con Juan Gil-Albert canonizado y en el inicio de los homenajes y premios. Al respecto, no es casual ni arbitrario que la entrevista que José Luis Ferris realiza al poeta en 1987 se titule del siguiente modo: “El tiempo se ha hecho yo mismo” (1996). Gil-Albert pone fin al recorrido que, mediante un anverso y un reverso, dirige sus pasos a la consecución literaria para la que está destinado. Y en este sentido, la intimidad juega un papel fundamental ya que es el “eje de la realidad literaria” (convengamos que sí, que es un papel presente en todas las poéticas y que quizá la “Mediterraneidad” sea la tensión pulsional propiamente gilalbertiana). Según lo dicho, y para acabar de una vez con la etiqueta de “exilio interior”, hemos concluido que aquellos signos que la crítica ha señalado como “propios” del periodo que va aproximadamente de 1947 a 1972 son los desequilibrios de una *búsqueda y destino literarios* que se ponen en evidencia por sí mismos:

Sí, sí, siempre. Nunca ha habido una fase mía —¿cómo lo podríamos calificar?— de evasión o de soledad. No, ese no es mi caso, ni por gusto mío ni porque la vida me haya respondido de ese modo; lo cual no quiere decir que no pasemos por rachas más o menos acusadas de eso, pero no se puede generalizar. (Gil-Albert, 1996, 164)

La decisión de regresar convierte a Juan Gil-Albert en el centro de graves acusaciones. A modo de resumen, se puede decir que la vida de exiliado de Juan Gil-Albert, así como su vuelta de México, es entendida por su grupo más cercano (Gaya, Chacel, Climent, Kahn...). Por otro lado, tenemos en cuenta que Gil-Albert es uno de los primeros exiliados que vuelven a la España franquista. No nos debe extrañar que esa decisión sea “criticada por la mayoría del exilio republicano español al ser interpretada

como una traición a la causa republicana, como una claudicación ante la dictadura franquista” (Aznar, 1999, 36).

Las circunstancias que colocan a Juan Gil-Albert en la picota se agravan según los documentos que aporta Rovira. El crítico concluye que, en 1947, Gil-Albert comienza a manifestar opiniones que “estaban en el límite, diríamos ahora, de lo políticamente correcto”. Rovira se refiere a las colaboraciones del escritor en el periódico *El Nacional* de México y las califica como “su despedida”. Especialmente clarificador es “Un consejo” que forma parte de las dos entregas del artículo “En mi desván. Desvelos y juicios de un indolente” que se publican en el *Suplemento dominical de El Nacional* de México (la primera entrega en el 17 de agosto de 1947, pág. 3; y la segunda en 31 de agosto de 1947, pág. 13):

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. (Gil-Albert, en Rovira, 2007, 211)

La despedida de Juan Gil-Albert se asocia al fin de la relación sentimental con Guillermo, el joven barman mexicano y única razón por la que el poeta alarga su exilio. Por otra parte, como cabe esperar, las palabras del poeta provocan respuestas y acusaciones de otros exiliados y de las que Gil-Albert deja constancia en *Los días están contados*. Aznar Soler recoge tres buenos ejemplos para ilustrar la repercusión tanto de “la despedida” como del regreso del exilio de Juan Gil-Albert. En primer lugar, la revista *Las Españas* recibe el “consejo” gilalbertiano, lo reproduce y responde con un anónimo directo y acusatorio²²⁵: “A veces, como en este caso, el poeta subsiste en su parte formal. Pero el hombre, hombre de un pueblo y de una casa, muere en vida. De la

²²⁵ “Noticias del mes”, *Las Españas*, 6 (1947), pág. 2. Como señala Rovira (2007, 211), el ataque desde las páginas de *Las Españas* es “llamativo” teniendo en cuenta no solo la participación de Gil-Albert en esta publicación, sino cayendo en la cuenta de sus fundadores: Manuel Andújar, José Ramón Arana y José Puché. El caso de Andújar es especialmente “llamativo”, puesto que al regreso de Juan Gil-Albert (una vez recuperado y canonizado) participa en varios homenajes al poeta alicantino (AA.VV., 1977; *La casa del pavo*, 1983).

peor manera posible”. Las otras dos respuestas pertenecen al escritor Víctor Alba²²⁶ y al anarquista Juan Bundó²²⁷, que tuvo ocasión de conocerle durante la guerra.

Víctor Alba escribe el artículo “Prófugo” con motivo de la llegada a España de Juan Gil-Albert:

¿Quién no recuerda a Juan Gil-Albert, aquel poeta valenciano que todo lo comía y mataba con sus versos, que tronaba contra los que no eran ultra cualquier cosa, que se estremecía de rabia al oír que alguien no era tan intransigente como él? Gil-Albert estaba en México. Haciendo versos inflamados. Ahora...

Ahora se ha marchado a la España de Franco.

¿Qué dirán ahora sus versos? (Alba, 1948, 37)

La vida de un esteta como Juan Gil-Albert no pasa desapercibida para los exiliados en México²²⁸. Por otra parte y bajo un tono más conciliador y entrañable, Juan Bundó tampoco quiere “excusar” a Juan Gil-Albert. Aunque en primer lugar, Bundó cita las vivencias de la guerra junto al poeta, no duda en reprochar la decisión de su regreso:

No conozco ni las ideas, ni las intenciones, ni el paradero actual del conocido poeta exilado español Juan Ramón Jiménez. Pero que yo sepa, hasta la fecha, se mantiene firme frente

²²⁶ Víctor Alba, “Prófugo”, en “Un mes en México”, *L’Espagne Républicaine*, Toulouse, 144 (26- marzo- 1948), pág. 3.

²²⁷ Juan Bundó, “Al viejo amigo Juan Gil-Albert”, *L’Espagne Républicaine*, Toulouse, 193 (2 de mayo 1949), pp. 5 y 6.

²²⁸ Tampoco debió pasar desapercibida su actitud durante la guerra. Un ejemplo es la siguiente anécdota con Dámaso Alonso al regreso del exilio: “Regresado del exilio, en no recuerdo qué acto de Valencia, se encontró con Dámaso Alonso. Este, en un momento en que hablaron de la guerra civil, le lanzó una indirecta: hubo algunos que se comportaron egoístamente... Tal vez aludía a una anécdota que se refería a Juan y que el mismo Juan contaba, porque nadie ha hablado de sí mismo con mayor humor y verdad que él. La anécdota es la siguiente: estando en Barcelona y teniendo que incorporarse al frente, se presentó en el despacho del ministro y le manifestó que necesitaba un coche. ¡Un coche en aquellas circunstancias, y para transportar a un simple soldado, por más escritor que fuera! ¡Y se lo pedía al ministro! Pues bien, el ministro se lo concedió. Claro que Juan podía haberle respondido a Dámaso: ¿Cree usted que lo que usted hizo contra Franco puede equipararse a lo que hice yo, que hubiera sido fusilado tras la guerra? En efecto, por el año 48 ó 49, regresado Juan del exilio –el último agosto del 47 –, se encontró con Alejandro Gaos en el Parterre de Valencia, a esa hora antes de comer en que Juan tomaba el sol. Alejandro Gaos era muy sentimental, muy expresivo: Le contó a Juan que, recién terminada la contienda, lo detuvieron y lo acusaron, poniéndole una pistola en el pecho, de haber sido el autor del romance del «Cuartel de caballería». Por Dios, exclamaba aterrorizado Alejandro Gaos, ¡yo no soy Juan Gil-Albert! Puedo demostrarlo fácilmente. El militar que lo interrogaba retiró la pistola. Alejandro Gaos terminó esta historia con las siguientes palabras: «Juan, te hubieran fusilado» (Simón, 1996, 52).

a la tiranía que impera en España. Y tú me decías, en cuantas ocasiones se presentaba, que eras un alumno del maestro.

Habrás sido alumno del mismo, en el campo literario y de las letras. Pero permíteme que te diga que no lo demuestras ser en el de la firmeza, de la dignidad y de la consecuencia consigo mismo y con la causa que se dice servir. Y sería interesante conocer lo que piensa de tu claudicación el mencionado poeta. (Bundó, 1949, 37-38)

Finalmente, el diálogo exilio – regreso del exilio es una irrefutable toma de postura, una apuesta sin concesiones donde Juan Gil-Albert defiende *su* intimidad-lírica. El escritor alicantino ha demostrado que estas polémicas (“suponiendo que fueran ciertas”) no han afectado a la “lucha” de hacerse mediante su espacio de intimidad. Sino más bien, estas polémicas han articulado la periodización del estudio de su obra según el “efecto literario” y su individualismo histórico:

En ocasión de mi regreso a España me decía: ¿cómo podría defenderme de las imputaciones que, suponiendo que fueran ciertas, he dejado de sentir? ¡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 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, 1974a, 110)

Juan Gil-Albert cerca y excepcionaliza los años del exilio americano. Recalamos la importancia de *Los días están contados* en el desmantelamiento de la fragmentación que ha sufrido la poesía gilalbertiana en su estudio. Nuevamente, Gil-Albert recurre a la ideología del sujeto mediante el “cumplimiento de un ciclo” (de un destino literario). Aquello que *esencialmente* importa en el estudio de cada “ciclo” de su poesía es salvaguardar esa libertad, esa necesidad, intimidad y pureza. Entonces, cada reconstrucción y cada reordenación de Juan Gil-Albert afectan mínimamente al verdadero significado de los textos. (Nos referimos obviamente a su producción). En cuanto que – precisamente cada reconstrucción, reordenación y excepcionalización – no son más que un rodeo alrededor de las propias condiciones objetivas de producción. Es decir, las propias circunstancias que influyen desde la lógica interna del inconsciente de Juan Gil-Albert. Estas condiciones objetivas de producción y estas circunstancias son

consecuencia de la lectura que autor y crítica han llevado a cabo gracias a la poética de la “Mediterraneidad” y al eje pulsional.

En este caso, el diálogo exilio – regreso del exilio forma parte de la *depuración* de la ética estética gilalbertiana: la prolongación de una intimidad y soledad esenciales. Y de hecho, veremos que los poemas que se agrupan bajo la coyuntura que aquí hemos definido como casa-mundo se desprenden de la “vida mejicana”. En otras palabras, Gil-Albert depura de la felicidad amarga del exilio su segundo término, aquello que le impide alcanzar su ética estética. Por tanto, el marco poético de la casa-mundo pasa del recomienzo y reafirmación del escritor a la prolongación del sentido de su intimidad y soledad esenciales. La trayectoria poética de Juan Gil-Albert reproduce la ilusión de un recorrido que persigue alcanzarse en su cumplimiento, en su posesión. La búsqueda del sentido, que es la búsqueda de la historia y de la individuación del yo, han puesto en evidencia los tópicos del “exilio diferente” y “exilio interior” (“la objetividad histórica como ausencia”) (Rodríguez, 1994b, 20): todos aquellos signos o desequilibrios que configuran la prolongación de una “poética” recomenzada y reafirmada por Juan Gil-Albert en el exilio.

1.3. UN PACTO DE SILENCIO, UN PACTO DE INTIMIDAD

La importancia del “silencio” de Juan Gil-Albert es fundamental para entender la articulación de su “exilio interior” como “periodo de estudio”. Y este silencio, insistimos en ello, es una constante en la vida del poeta, ya sea por el malditismo valenciano o el propio exilio americano. Sin embargo, en el caso que ahora nos ocupa, ese repliegue hacia la interioridad ha servido como justificación y alabanza de una *poesía a puerta cerrada*. Porque, si como vamos a ver, el regreso de Juan Gil-Albert a España es debido a un pacto de silencio, el “compromiso” con su “propia obra” y destino literario no son sino un pacto de intimidad. Y como decimos, ese pacto – ese repliegue hacia la intimidad – no pertenece exclusivamente a un “periodo” o “ciclo” concreto de la obra gilalbertiana (en este caso, “exilio interior”). La intimidad es una constante a lo largo de la obra gilalbertiana y no debe servir para justificar la periodización de su trayectoria literaria.

En cuanto a las condiciones del regreso, no hay muchas referencias en la crítica gilalbertiana. Aunque, por otra parte, Juan Gil-Albert ha relatado en *Crónica general* cómo llega a España tras ocho años de exilio. En un breve epígrafe titulado “La raíz

española” y situado al final de la primera parte, Gil-Albert se ocupa de narrar el regreso a su “enclave originario”. En estas líneas de meditación autobiográfica, el poeta deja entrever una de las mayores acusaciones tras el abandono del exilio: negociar una amnistía con el gobierno franquista. El ejemplo más claro se encuentra en la carta abierta que el anarquista Juan Bundó firma: “es de suponer igualmente que te has acogido a la llamada amnistía concedida por Franco” (1949, 38).

No disponemos de documentos que certifiquen una negociación y posterior pacto. Sin embargo, los testimonios de Juan Gil-Albert y su “silencio” parecen ser evidencia suficiente para considerar que, efectivamente, hubo tal “amnistía”. En el libro-entrevista que realiza Luis Antonio de Villena se trata sucintamente este tema:

Entonces no había embajada en Méjico, pero sí un despacho, y yo consulté allí. Y mi padre consultó con la policía, en España, y un buen día me dijeron que podía volver. Mi madre me envió dinero para el pasaje, y regresé en avión a Madrid, pasando por las Bahamas y por Lisboa. En Madrid, en la aduana, me hicieron esperar mientras consultaban a Gobernación, y, finalmente, salí. No me esperaba nadie, porque yo no quise avisar del día exacto de mi llegada. Recuerdo que esa primera noche me quedé en casa de los Baeza, del escritor y traductor Ricardo Baeza. (Gil-Albert, en Villena, 1984, 51)

Sin duda, la consulta a la que se refiere Juan Gil-Albert es un dato clarificador. César Simón, familiar directo del poeta y fuente biográfica de primera mano, escribe sobre esta cuestión en los siguientes términos:

Habiéndose abierto una oficina para resolver asuntos relacionados con España, preguntó G-A sobre las diligencias precisas para el regreso; a su vez, desde Valencia, sus padres dieron los pasos oportunos. (Simón, 1983, 19)

Tampoco hay que pasar por alto la espera que soporta Gil-Albert una vez llega a tierras españolas:

Mis papeles estaban en regla pero hube de esperar dos horas a que mi permiso de entrada quedara refrendado por el Ministerio de la Gobernación, y, llegado que fue, un empleado correcto que me dio la bienvenida. (Gil-Albert, 1974b, 244)

A partir de aquí, la crítica gilalbertiana ha dado a entender que arranca un periodo de ostracismo y silencio donde la dignidad se mantiene en pie. De algún modo, esta “dignidad” a la que nos referimos llega como resultado de su “fidelidad” (Moreno, 1996a) a la ideología del sujeto. Los ejemplos de esta dignidad gilalbertiana son numerosos con respecto a su “tarea” y, de hecho, se puede decir que forman parte de su recuperación y posterior canonización: su integración en la historiografía literaria. Sin embargo, aquellos testimonios que insisten en otro tipo de dignidad nos llaman especialmente la atención. Estos testimonios defienden la figura de Juan Gil-Albert en la decisión de su regreso y la traición o no traición a los “valores republicanos”.

Aznar Soler estudia y recupera esta polémica en su decisivo artículo “El polémico regreso de Juan Gil-Albert a España en 1947”. Aznar Soler razona las críticas que recibe Juan Gil-Albert a su vuelta del exilio como “una convicción colectiva del exilio” en cuanto que regresar a la España de Franco es una “traición” (1999, 38). Y más si cabe, continúa Aznar, si tenemos en cuenta que 1947 es una fecha donde “la esperanza de un próximo regreso a una España democrática” es un “sentimiento en progresión decreciente” (39). Sin embargo, Gil-Albert mantiene una actitud durante su “exilio interior” (su pacto de silencio y de intimidad) que condiciona su temprano regreso. Aznar Soler propone esta línea – “mantuvo una actitud de dignidad ética, política y literaria que, si se le discutió en 1947, justo será reconocerle ahora” (39) –, como también la sostiene Guillermo Carnero en sus conversaciones con Francisco Brines:

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. (Brines y Carnero, 2007, 11)

Esta interpretación en el paso de una coyuntura a otra (exilio – exilio interior) ha condicionado el estudio de la poesía gilalbertiana. Y en consecuencia, se ha producido la automatización de una serie de tópicos en la periodización y excepcionalización de la

obra de Juan Gil-Albert²²⁹. Este pacto de silencio es un signo visible del verdadero trasfondo ideológico al que conduce nuestro discurso:

Sabido es que su temprana repatriación, en 1947, le reportó críticas acerbadas y descalificaciones, ideológicas y morales, en los medios republicanos del exilio. Seguramente, esta intransigencia radical – tan común, por otra parte, en quienes soñaron sin premio en un regreso justiciero y en la recuperación de la patria usurpada – condicionó en gran medida la discreción intelectual con que Juan Gil-Albert se condujo en Valencia durante muchos años. El poeta “silencioso”, exiliado en el tiempo y extrañado en el espacio urbano de su ciudad, dispuesto a vivir en el ocio creativo, se aferraba a su convicción artística, entre la *contemplatio mundi* y el *contemptu potestatis*, desde el tamiz de una sensibilidad excepcionalmente curiosa, al resguardo del ensimismamiento y la deserción moral, refugiado en un proceso creador que asumió sin prisas, sintiéndose instrumento de una misión estética que había de cumplirse en él pese a su marginación del mercado editorial y de los circuitos comunicativos. (Alonso, 1996, 14)

Del mismo modo, Gil-Albert es consciente en 1947 de su pacto de silencio, de su pacto de intimidad:

L. A. de Villena. No tuviste problemas, pero tú sabías, Juan, cuál era la situación de silencio forzoso que te aguardaba. ¿Cuál fue tu impresión de llegada? ¿Qué notaste?

J. Gil-Albert. Rara, más bien rara. Había cosas, gestos, maneras que te trasladaban a una España anterior, lejana a la que uno había conocido. En cuanto a lo demás, yo sabía, claro, que empezaba para mí una época de silencio absoluto. Aunque es verdad que yo editaba unas hojitas –algunas he recogido en *Breviarium vitae*– que mandaba a los amigos. Pero nada más. Estaba tranquilo, todos me dejaron tranquilo, y en ese silencio y en esa privacidad pude hacer lo fundamental de mi obra. Así es que ese, de una manera rotunda, ha sido positivo. (Villena, 1984, 52)

Gil-Albert desarrolla durante su “exilio interior” una ética estética ya definida a lo largo de sus anteriores años. Solo que ahora, y por ello abandona México, precisa

²²⁹ “Gil-Albert pasó a ocupar el único lugar reservado por la dictadura militar para quienes, como él, regresaban sin voluntad de traicionar su dignidad republicana: el del llamado “exilio interior”, una forma de silencio y de marginalidad en la que el escritor iba a permanecer durante más de veinte años” (Aznar, 1999, 35).

llevarla a cabo más que nunca predispuesto a tomar las riendas del tipo de vida que configura su mirada mítica. Por este motivo, coincidimos con Aznar Soler cuando propone la “forma de silencio y de intimidad” para definir la actitud gilalbertiana durante más de veinte años de “exilio interior”. Veremos a continuación que Gil-Albert plasma la realización textual de todo un proyecto vital /poético. Es decir, la configuración de su casa-mundo y casa-celda, su regreso al “enclave originario”. Juan Gil-Albert llega a España mediante un pacto de intimidad: el poeta *crea* cerrado un ciclo para abrir la puerta de otro periodo. Gil-Albert sella un pacto con su propia “necesidad” y “conciencia” de sujeto-poético (ficcional) para “regresar” allí de donde nunca se había movido: de su intimidad y soledad esenciales²³⁰.

2. REALIZACIÓN TEXTUAL: *EL MUNDO ES MÍO*

*Cargado voy de mí: veo delante
muerte que me amenaza la jornada*

Francisco de Quevedo

Las circunstancias que configuran un pacto de intimidad para Juan Gil-Albert abren nuevas vías de diálogo en el estudio de su “exilio interior”. Este recorrido se divide entre la casa-mundo y la casa-celda. Es decir, entre una primera coyuntura donde el poeta “se encuentra” en el vitalismo poético de su ética estética; y una segunda coyuntura marcada por la pérdida del espacio mítico de su finca de El Salt, la acentuación filosófica y su segundo impulso autobiográfico. Más allá de la objetividad de los textos, nuestro propósito es cercar el estudio en su propio proceso histórico de producción. Por resumirlo de algún modo, nuestra intención es partir del eje pulsional de la poesía gilalbertiana, que por otra parte ya hemos dicho que se trata de la *Mediterraneidad*.

²³⁰ Por su parte, Blanchot plantea la soledad del sujeto-poético en estos términos: “Cuando estoy solo, no soy yo quien está aquí, y no es de ti que estoy lejos, ni de los otros, ni del mundo. No soy el sujeto de ese sentimiento de soledad, de esa sensación de sus propios límites, de ese hastío de ser uno mismo. Cuando estoy solo, no estoy. No es esto un estado psicológico que indica el desvanecimiento, la desaparición del derecho a sentir lo que siento a partir de mí como centro. Lo que viene a mi encuentro no es que yo sea un poco menos yo mismo, sino lo que hay «detrás de mí», lo que el yo disimula para ser para sí” (Blanchot, 1969, 239).

La coyuntura de la casa-mundo precisa una delimitación ideológica y temporal. Parece evidente que el arco temporal que va de 1947-1958 responde a las relaciones que se establecen entre las condiciones de producción y la propia producción de los textos. La decisión y llegada del exilio de Juan Gil-Albert adquiere gran importancia en la ética estética de su poesía. Como ya hemos visto más arriba, la vuelta del poeta supone regresar de la huida a la naturaleza, así como regresar al espacio-mítico de su finca de El Salt: con todo aquello de carga ideológica que esto implica.

En las próximas páginas señalamos los signos de desequilibrio que la poética gilalbertiana esconde: en otras palabras, el horizonte ideológico desde donde Juan Gil-Albert vertebra una intimidad y soledad esenciales. Para ello, nos hemos ocupado de los tópicos automatizados. No merece la pena que nos ciñamos a una serie de “valores” que delimiten diferentes “ciclos” en el proceso histórico de producción de estos textos, ni que asumamos la trayectoria poética de Juan Gil-Albert – más que en ningún otro caso – de forma lineal.

Igualmente, Juan Gil-Albert experimenta un “tipo de vida” en su infancia, en la guerra, en el exilio y en su regreso que refleja los desequilibrios de estos textos tanto en su producción como en su estudio. Y por esta razón, desechamos una serie de tópicos pretendidamente vinculados a épocas muy concretas, en tanto que son una constante en la poesía gilalbertiana, en cuanto que pertenecen a un sentido de intimidad. En esta línea, pretendemos reflejar la variación de las condiciones de producción de los textos gilalbertianos: por ejemplo, el relevo de la casa-mundo por la cesa-celda debido al traslado del poeta de El Salt al piso de la calle Colón, y de esta a la mítica casa de Taquígrafo Martí.

2. 1. A UN MONASTERIO GRIEGO: “EL TIEMPO QUE SE CUMPLE”

La ética estética que Juan Gil-Albert forja antes, durante y después de la guerra se realiza textualmente durante la coyuntura de la casa-mundo. Ya hemos visto a lo largo de estas páginas que los conceptos de intimidad y espacio juegan un papel fundamental en la configuración del *sentido gilalbertiano*. O desde otro punto de vista, la mirada mítica condensa gran parte de la carga histórica / ideológica. La clave de esta cuestión son las decisiones y elecciones que realiza Juan Gil-Albert a lo largo de sus diferentes coyunturas. Siempre, valdrá insistir en ello, en favor de su tarea de escritor, siempre desde esa conciencia de sí mismo en la historia. Para Gil-Albert, su regreso del

exilio significa retornar de la naturaleza y de la búsqueda de la intimidad, del mismo modo que supone la “reintegración” a un espacio-mítico donde puede cumplirse la literatura como patria. Es decir, *se* recomienza desde un modelo de intimidad fijado en los límites de un espacio mítico de orden cultural/geográfico/vivencial. La naturaleza helénica de su arraigo “se edifica y manifiesta: enraizado siempre, en identificación honda y sentimental con su tierra” (López-Casanova, 2001, 14). Digamos que esta identificación muestra su primer síntoma (en prosa) con el descubrimiento del paisaje mediterráneo en Miró, y más tarde (ya en el ámbito de la poesía) en su recomienzo y reafirmación en la “tradición latina”.

Todos aquellos tópicos de la tierra alicantina, del *levantinismo* y *Mediterraneidad* configuran las raíces del verdadero Juan Gil-Albert. La salida del poeta a la naturaleza en busca de su “sensibilidad creadora” encuentra su respuesta en la construcción de un espacio a través del lenguaje y de la literatura (Moreno, 2004b, 53). Es decir, la mirada mítica extiende sus límites (mediante el vitalismo poético y la ideología del sujeto) en la cultura helénica entreverada con las vivencias en su paisaje natal. A este respecto se refiere López-Casanova cuando expone los “signos del arraigo” en una *poética de la exaltación* para Gil-Albert (2001). López-Casanova señala un “paradigma geográfico del ámbito escénico” en la obra gilalbertiana que se divide en una cuestión espacial (paisaje de lugares vivencializados) y una dimensión temporal externa (ciclos de la naturaleza) e interna (el tiempo íntimo) (15).

Sin embargo, el trabajo de Brines titulado “La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert” es la máxima referencia para el estudio de esta cuestión. El poeta valenciano aporta una de las claves cuando define a Juan Gil-Albert como uno de esos escritores que necesitan de “la sustentación del ámbito geográfico” para razonar su visión del mundo (1977, 187). Y precisamente porque, en Gil-Albert, este “ámbito geográfico” está compuesto del carácter mítico que impregna su mirada, ya sea en el paisaje o en la infancia. La función de la naturaleza en la poesía gilalbertiana consiste en proporcionar un soporte ético estético a su obra: por ejemplo, la perspectiva clasicista que se nutre con la moral griega del hedonismo, o la ascendencia epicúrea en algunos tópicos horacianos (Miralles, 1990, 106; Moreno, 1996a, 117).

Brines señala la importancia del ámbito geográfico en el exilio gilalbertiano: primero, se refiere a un “pudor expresivo del sentimiento de su patria” (1977, 203), mientras que por otro lado indica una superposición geográfica donde el mundo helénico sustituye a la necesidad de cantar el territorio nativo perdido (213). Sin

embargo, estas dos premisas se producen en la pérdida de un *espacio*. Que, por otra parte, bien se puede resumir en la literatura como patria ya referida. Este espacio es propiamente el espacio geográfico-mítico-cultural que le “pertenece” a Juan Gil-Albert y en el que se ha (re)construido gracias a la tradición y a la purificación de su ética estética:

En mí hay algo que se rompió con aquello, que no depende de él, que adivino luego como un ser distinto y hasta opuesto: irreconocible para mí al menos. Cuántas veces en Méjico, asomado a mi alto balcón, frente a los celajes más hermosos que he contemplado nunca, llegué a sentirme tan enteramente otro del que mi nombre me recordaba que, se apoderaba de mí una especie de vértigo debido a la soledad en medio de la que, este otro que yo era ahora, me situaba; porque nada de lo anterior podía servirme, nada ni nadie y era como si, sin tener donde cogerse – ¡las nubes andaban tan altas! – se hubiera nacido de nuevo. (Gil-Albert, 1974a, 109-110)

Juan Gil-Albert regresa del exilio debido a, entre otros motivos (soledad, familiares, económicos o literarios), la ruptura de su relación con un joven mejicano. Este amor – que reiteradamente aparece en la obra gilalbertiana bajo la figura del abismo (Gil-Albert, 1990) – es la única razón que tiene para permanecer en el exilio americano, y de hecho, es el único motivo de su viaje por el continente junto a Máximo Kahn. En este sentido, hay que añadir todo aquello que circunda la ideología del sujeto. Es decir, que Gil-Albert se piense como escritor, así como que *literaturice* la vida y *cotidianice* la literatura, está íntimamente relacionado con la “vida de escritor moderno” que el poeta desarrolla en la casa-mundo y en la casa-celda.

En la subjetividad poética de Juan Gil-Albert coinciden la idea de “evolución” de los segmentos temporales y la separación entre un antiguo y nuevo yo²³¹. Y sin duda, este nuevo yo que piensa en cada momento para sí mismo mantiene un pulso entre el yo-ahistórico, la voz, el destino literario y ese propio encuentro para recomenzarse en la escritura²³². Y así debe ser entendida tanto la prolongación de la ética estética

²³¹ “Por las fotos, por las escasas fotos que he visto de la época mejicana de Juan, y, luego, de su estancia en Río de Janeiro y Buenos Aires, en comparación con su juventud había cambiado mucho. Se había transformado en clásico. Su color preferido era ahora el gris claro – mejor el gris plomo que el gris perla – y la corbata de motas” (Simón, 1996, 55).

²³² En cuanto a este tema, Foucault explica la necesidad y las tipificaciones formales que envuelven a la escritura y a los textos: “Pienso que en mucha gente existe un deseo semejante de no tener que empezar, un deseo semejante de encontrarse, ya desde el comienzo del juego, al

gilalbertiana que se busca y encuentra en la escritura, como este mismo espacio mítico/cultural/vivencial que se resume en el concepto de literatura como patria. Según lo dicho, un buen ejemplo de estos desequilibrios son las siguientes palabras de Juan Gil-Albert: “Es que llegó un momento en el que dije «bueno, he cumplido» como una cosa tuya que ya ha concluido” (Gil-Albert, 1996, 168). A partir de aquí, reemprende la tarea y la “gran misión” que la literatura (que es decir la historia) tiene encomendada al poeta: la consecución de su obra. O por decirlo con sus propias palabras, “los caminos de la vida son inescrutables”. Juan Gil-Albert reconstruye un verdadero Juan Gil-Albert e instaura como eje pulsional este espacio-mítico que no es sino el de su intimidad.

Ya hemos visto que la Hélade no es una cuestión sustantivamente propia de una época o ciclo poético. Más bien, es un asunto de fondo que ya se manifiesta desde sus primeras prosas. El libro inédito *Las canciones provenzales* (1940) ilustra cómo se “resuelve” la dialéctica compromiso / pureza hacia el recomienzo de un modelo de intimidad basado en este espacio: “Para ese mar aislado y fértil como un rey; para la hermosa tierra que lo rodea como un abrazo; para sus graciosos hijos, los viñedos y hermanos míos, escribo” (Gil-Albert, 2004, 828).

Este recorrido de la literatura como patria puede seguirse en los prólogos del poeta. Juan Gil-Albert establece un proceso de continuidad y recomienzo que no es más que la traducción ético estética de su situación en la tradición, de la naturaleza del yo aislado en su búsqueda y posesión o su genealogía del artista. Por esta razón, *Las ilusiones* se consagra (por autor y crítica) como inicio de un destino verdadero: cuando no es más que la continuación de una encrucijada ético estética. Así lo entiende el propio Juan Gil-Albert cuando engarza *Las ilusiones* (1944) con *El existir medita su corriente* (1949), a la vez que define el primer poemario como apertura, mientras que el segundo como cierre o repliegue (315).

No es casual, por otra parte, que *El existir medita su corriente* sea un claro homenaje al Mediterráneo (“expresión geográfica patente de mi vida emotiva y cultural”). Porque las claves para entender el “regreso” de Gil-Albert de la “naturaleza” están presentes en dicha referencia al Mediterráneo. El mismo escritor señala que esta

otro lado del discurso, sin haber tenido que considerar desde el exterior cuánto podía tener de singular, de temible, incluso quizá de maléfico. A este deseo tan común, la institución responde de una manera irónica, dado que hace los comienzos solemnes, los rodea de un círculo de atención y de silencio y les impone, como si quisiera distinguirlos desde lejos, unas formas ritualizadas” (Foucault, 2010, 12).

“secuencia” no solo se encuentra en los prólogos, sino que también puede seguirse en la línea poética que inicia “Elegía a una casa de campo”:

...Yo llamaría la más estricta panorámica de mí mismo, *A un monasterio griego*, mi retrato más feliz. Piénsese que la Hélade no contiene, para mí, exotismo alguno, es, por el contrario, mi casa solariega, o sus fundamentos. De ahí que, mi madre, aparezca como Deméter y mi joven hermana muerta responda al nombre lúgubre-primaveral de Perséfone; nada de esto es “literatura”, sino supervivencia. (Gil-Albert, 2004, 315)

¿Supervivencia de qué? Precisamente de todo este proceso donde Gil-Albert quiere salvaguardar su intimidad-lírica mediante la ideología del sujeto. Y para Juan Gil-Albert, la ideología del sujeto relaciona esencialmente “naturaleza familiar” y su “retrato más feliz”. Es decir, que el planteamiento de la línea poética que recorre “Elegía a una casa de campo” – “El culto familiar” – “Imprecación a una divinidad hostil” y “A un monasterio griego” concentra el regreso a la intimidad de la casa familiar (al monasterio griego) de El Salt:

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,
de incansables abejas coronado,
yace el ruinoso caserón, cual nido
de lagartijas. (Gil-Albert, 2004, 324)

Juan Gil-Albert emplea en reiteradas ocasiones “A un monasterio griego” como certificado de despedida del exilio. El poeta suele referirse a la composición de este poema: recostado sobre su cama mientras observa una fotografía de un monasterio griego. Sin duda, la identificación entre el monasterio griego y su casa solariega de El Salt no es superficial. Gil-Albert relaciona la tradición latina con su propia experiencia personal. El poeta une poesía y vida gracias a los tópicos de *Mediterraneidad*, naturaleza, culturalismo y vida familiar:

Vida, ¡oh vida,
cual manantial del alma en esos cercos,

vieja y sabia manando sus promesas
de libertad! Allí estaría Adonis,
besado por la errante pecadora;
allí, llorando un día bajo el cáliz
de su ilusión, el hijo de los dioses
se despide, temblando, de la tierra...
Lágrimas, besos, zonas seductoras
que me han dado la esencia de mí mismo,
aquí como en un lírico sosiego
funden sus ansias. (Gil-Albert, 2004, 325)

Gil-Albert anuncia, tanto en este poema como en los epígrafes “El hijo póstumo” y “El tiempo que se cumple” de *El existir medita su corriente*, la decisión de abandonar Méjico. El abandono de Méjico prolonga el sentido de su obra. Y no nos referimos ahora al entramado ideológico que la sostiene, sino *al propio hecho de ser obra*, en cuanto que persiste su vitalismo y su tarea de hacerse en la historia como poeta (a la historia por la estética). La idea de un “tiempo que se cumple” refleja las relaciones que existen entre la ideología del sujeto y la subjetividad gilalbertiana:

Soberano dominio en que enaltecen
la imagen inmortal de lo creado.
Volver quiero al lugar donde es posible
mecerse en el ascético deleite
de la hermosura; allí quiero entonarte
mundo de mi pasión, cual si una siesta
fuera a dormir en pleno mediodía. (Gil-Albert, 325-326)

En definitiva, este “soberano dominio” es poseedor de la “indolencia divina”, del “mundo de mi pasión” donde se trazan sus “fundamentos”. La “casa solariega” encarna todo aquello de promesa (de tiempo que se cumple) que adquiere la decisión de abandonar el exilio. Todo aquello de promesa que ya anuncia una realización textual de la ética estética y que Juan Gil-Albert (mediante la poesía) busca porque precisamente había estado esperándole desde-siempre-ya-antes al otro lado del discurso.

Y aquí se encuentra la funcionalidad ética estética de *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente*. Es decir, Gil-Albert realiza un repliegue en cuanto al “hallazgo” de

esos “fundamentos”, de las “promesas de libertad” y la “esencia de mí mismo”: de la afirmación de la intimidad al repliegue sobre el Mediterráneo. El regreso del exilio “completa” la línea poética que estamos siguiendo en el estudio de la *intimidad* gilalbertiana. Gil-Albert retorna para encontrarse en la “esencia de sí mismo” y resolver la dialéctica que pone en peligro la intimidad creadora. “A un monasterio griego” *cierra* la dialéctica compromiso / pureza y prolonga el sentido gilalbertiano hacia una realización textual. Ahora entra en juego el conjunto poético que pertenece a esta coyuntura (1947-1958): *Concertar es amor*, *La siesta*, *Variaciones sobre un tema inextinguible* y *Migajas del pan nuestro*.

2.2. CASA-MUNDO: VILLA-VICENTA, “MI ENCLAVE ORIGINARIO”

En este marco poético, Gil-Albert plasma la posesión de la casa-mundo y, a su vez, la realización textual de toda una ética estética. Es decir, Gil-Albert une en un mismo plano el pacto de silencio con el pacto de intimidad, en tanto que el poeta se encuentra en la “creación” gracias a una “forma de silencio y de intimidad”. El propio escritor sitúa este signo de desequilibrio en el paso de una a otra coyuntura: “No es que ya fuera España, era mi terruño, mi región” (Gil-Albert, 1974b, 245). Estas palabras de *Crónica general* aportan suficientes argumentos a la hora de considerar el trasfondo del “enclave originario”: “Ese vínculo que me había acompañado a ultramar no se ha roto” (245).

Por el contrario, el regreso a la casa-mundo reafirma nuestra idea de la reconstrucción de un *espacio ideológico* donde el poeta deposita su vitalismo poético, su soledad e intimidad esenciales: el propio significado del Objeto poesía, la búsqueda del yo, de la conciencia, de un tipo de vida y de un tipo de poesía. Juan Gil-Albert justifica esta exposición en *Breviarium vitae*, en un epígrafe inicial titulado “Partida a España”:

Lo que le sucede al Hijo Pródigo, tras la emoción del regreso, el convite del padre, las transidas efusiones maternas, las recónditas chispas de envidia en las pupilas de los hermanos y deudos, es que se siente prisionero, se siente en una prisión, de afectos, de convenciones sentimentales, de imágenes empolvadas, de ideas, cosas, cariños y recuerdos que nos atenazan con su dulzura espesa y un poco rancia. Es la prisión de lo humano. Ha conocido ya la libertad selvática, bebido las aguas heladas de la desolación, ha dormido con la soledad sobre un lecho

de espinas y visto ascender en pleno campo, sobre su asustadizo despertar de vagabundo, la divina lividez de la aurora. No se tiene ya por hijo de nadie y comprueba ahora, desazonado como un pájaro, el repentino cerrarse de la jaula. (Gil-Albert, 1979a, 59)

Esta jaula cerrada (esta *literatura a puerta cerrada* recordando a Vallejo) es un signo visible de la dialéctica compromiso / pureza sobre la intimidad gilalbertiana. Desde este aspecto del exilio interior, Rovira ha establecido su propuesta de casa-mundo para un periodo que alcanza desde el regreso hasta la canonización del autor alcoyano. Por nuestra parte, el concepto casa-mundo se extiende hasta el año 1958, ya que a partir de esta fecha Gil-Albert inicia la coyuntura de su casa-celda.

Siguiendo con la propuesta de Rovira, el crítico fundamenta la casa-mundo sobre los tópicos que hemos tratado en las páginas anteriores. Rovira articula la casa-mundo bajo un sentido de representación donde, en un primer momento, se impone un “repliegue interior absoluto hacia el propio interior” y, en un segundo momento, “la geografía gilalbertiana pasa a ser definitivamente su casa-mundo” (1991, 59). Este crítico realiza una identificación entre la geografía gilalbertiana y la casa-mundo que coincide con nuestro planteamiento: la mirada mítica aúna el universo cultural y la realidad desplazada (que vimos en el primer capítulo) con la naturaleza. En resumen, se puede decir que Rovira engloba dos grandes núcleos en su propuesta de casa-mundo: el binomio soledad-creación y el ámbito cultural-mítico.

Sin embargo, estas dos partes son las dos caras de la misma moneda. *En resumen, el verdadero significado de esta coyuntura gilalbertiana reside en la propia casa-mundo como espacio ideológico donde el poeta lleva a cabo la realización textual de una ética estética, de una intimidad esencial.* La triada naturaleza, cultura y experiencia familiar (todas entrelazadas entre sí) conforman el espacio ideológico de la casa-mundo. En este sentido, las palabras de Juan Gil-Albert en *Crónica general* son significativas. Játiva y Alcoy son los dos enclaves que configuran la realización textual de la casa-mundo al regreso del exilio. Ambos, tanto Játiva como la partida de El Salt en Alcoy, pertenecen al “enclave originario” que el poeta identifica bajo la mirada mítica. Las dos zonas son una constante en la prosa de Gil-Albert, especialmente en las conferencias que escribe cuando considera “cerrado su ciclo”. Con respecto a Játiva, Gil-Albert insiste en la casa de verano de su abuelo (durante los primeros años de vida del poeta) en numerosos textos. Es curioso estudiar cómo ambos enclaves se superponen y, aunque la finca de El Salt es finalmente el lugar físico donde se produce

la realización textual, la casa de Játiva aparece idealizada y reinterpretada por el autor como los “inicios” de la *historia* de su propia obra.

Como indicamos, Gil-Albert se ocupa extensamente de las casas de verano de Játiva y de Alcoy en unas fechas muy significativas. Por una parte, recién llegado del exilio (lo que aquí hemos denominado primer impulso autobiográfico) – véase *Concierto en “mi” menor* o *La trama inextricable* – y, por otra parte, al final de su destino literario, en una serie de discursos que pronuncia el poeta en varias veladas celebradas en su honor. Desde luego, la configuración de la casa-mundo es parte de la (re)lectura y (re)ordenación que Juan Gil-Albert lleva a cabo de sí mismo. Sin embargo, entre todos estos textos, destaca especialmente la conferencia pronunciada el 9 de abril de 1981 en el Salón de sesiones del Excmo. Ayuntamiento de Elche y que lleva por título “El caos como manifestación espontánea de mi solidaridad armoniosa” (1981c).

El autor alicantino aborda su “enclave originario” gracias a la experiencia iniciática de la casa-mundo en la finca de Játiva y su posterior realización textual en *El Salt*²³³. En cuanto a Játiva, Gil-Albert integra este espacio en los primeros pasos de su “paganismo nato” como “enclave de mi fatal personalidad” (16). En cambio, pasa del espacio iniciático de Játiva al espacio de *El Salt* sin dilación ni paréntesis alguno. Y, yendo más allá, el poeta no duda en revivir la relación trabada entre la finca de Alcoy y el poema “A un monasterio griego”:

En cambio, yo, en mi modesto cubículo mexicano, modesto y alto, a dos mil de altura, y comprado eso sí, con mis últimos recursos, un manojo de flores, la del Evangelio de San Mateo que, son sus palabras: “Aprended de los lirios del campo, cómo crecen: no se fatigan ni hilan, pero yo os digo que ni Salomón, en toda su gloria, se pudo vestir como uno de ellos”. Y estando, por entonces, hojeando un libro con imágenes griegas, estatuaria y paisaje, que yo bebía con los ojos, vine a dar con un panorama, entorno a un convento, e imaginemos mi conmoción, a un tiempo la sorpresa y el convencimiento, de que aquello era, exactamente, lo mío, es decir, el olivar, los viejos cipreses, la huertecilla a cuya sombra maduran nuestras hortalizas caseras y, por vez primera, hasta entonces, comprendí que yo podía sentirme en estos parajes, nada menos que en la Hélade, en mi propia casa, sí, en aquella de Alcoy, en la partida

²³³ “Debo acometer ahora la segunda parte de mi relato y tratar de alcanzar el sentido intrínseco, puramente esencial y antidescriptivo, que lo provoca y lo asiste. El año doce murió mi abuelo y nos quedamos sin Mont Sant. Mi padre compró entonces un rincón pintoresco en las afueras de Alcoy, en la partida que se llama de *El Salt*, un antiguo molino, y construyó allí una casa de tres pisos que iba a ser, a partir de aquel entonces, nuestra residencia veraniega” (Gil-Albert, 1975, 43).

del Salt, de la que nuestra guerra civil, rasgando las distancias, me había arrancado en vivo. (Gil-Albert, 1981c, 16-17)

Sin lugar a dudas, Gil-Albert evidencia su mayor desequilibrio a la hora de interpretarse desde la ideología del sujeto, así como a la hora de encontrarse consigo mismo, con la “esencia de mí mismo”:

Y desde aquella constatación, como he repetido tantas veces, hablar de Grecia, no contiene para mí ningún exotismo, el mismo clima, las mismas especies arbóreas, el laurel, mientras escribo, delante de mis ojos, la misma latitud, el mismo mar, con las quillas salientes de las rocas que, al sumirse en las aguas, las tiñen de morado, como si en aquella transparencia acuática, se hubieran vertido unas ánforas de vino tinto. Es decir, para acabar con el tema, mi debilidad por Grecia, llamémosla así, no era tal, puesto que esta cultura me pertenecía como mi mismo rincón alicantino, como mi misma casa. Creo que el flujo de mi relato nos propone, diríamos que por naturaleza, la lectura en común de lo que llamé un día “la más estricta panorámica de mí mismo”: *A un monasterio griego*. (Gil-Albert, 1981c, 17)

Por tanto, Juan Gil-Albert establece las líneas “evolutivas” de su propia intimidad. De este modo, el regreso a la intimidad esencial de la finca de El Salt supone para Gil-Albert “encontrarse” con los límites definidos de su poética. Un fenómeno muy similar, por otra parte, al “trasvase” que se produce de su prosa a su poesía²³⁴. De cualquier modo, hemos querido reflejar la importancia de la finca de verano que la familia Gil y Simón posee en Alcoy. Para los pormenores de la finca conocida como “Villa-Vicenta”²³⁵ conviene estudiar el trabajo de Adrián Miró titulado “Grandeza y servidumbre de «Villa Vicenta», en El Salt” (1994, 67-77)²³⁶. Algunos ejemplos de la

²³⁴ Como ya hemos visto, la reordenación que Juan Gil-Albert realiza de su obra crea una linealidad estética entre la prosa y la poesía. La “voz comprometida”, como consecuencia, queda relegada en favor de la reinserción generacional y de tópicos como “el miedo a poetizar mi prosa”. Finalmente, la crítica ha entendido la prosa gilalbertiana como una sucesión estética que otorga sentido al (re)ordenado *Misteriosa presencia* (Valero Gómez, 2011, 114).

²³⁵ “En este sentido situamos la finca de El Salt, en las últimas estribaciones de Mariola, a poca distancia ya del ensanche urbano de Alcoy y que Ricardo Gil –padre de Juan– bautizó como “Villa Vicenta” del nombre de su esposa Vicenta Simón Belenguer. Aquí vivió el escritor los veraneos de su infancia y adolescencia, desde los ocho años en que la familia abandonó la propiedad de Mont Sant, en Játiva. Y aquí se forjaría buena parte de su obra, al menos la redactada en España anterior a 1958” (Miró, 1994, 71).

²³⁶ Paralelamente (y aunque no sea objeto de nuestra investigación) se puede seguir una polémica en torno a Villa-Vicenta. Nos referimos a la lucha política que se ha mantenido por la restauración y mantenimiento de la casa veraniega del poeta.

importancia de Villa-Vicenta como núcleo de su realización textual son: las visitas que Gil-Albert recibe de amigos intelectuales como Pascual Pla i Beltrán, Rafael Casasempere o Carlos Palacio durante los veranos de su juventud; o la referencia a Villa-Vicenta que el poeta deja en su firma de los primerísimos artículos de *El Noticiero Regional* (1927-1929).

Villa-Vicenta es la realización textual de la ética estética gilalbertiana porque integra todo aquello de promesa, de “tiempo que se cumple” en el exilio. No en vano, el marco poético de esta coyuntura (1947-1958) se configura gracias a que Gil-Albert escribe estas obras en Villa-Vicenta y se realiza efectiva la venta de la finca. Y como veremos, todo ello implica en Gil-Albert una “consecución” de vitalismo poético, del ocio y sus mitos, del lujo en la pobreza, del aristocratismo gilalbertiano en suma:

En *El Salt* (Alcoy), [Gil-Albert] solía pasar la mañana escribiendo sobre una tumbona, en un camino bajo la olmeda, con el panorama delante, un soleado campo alicantino, pobre pero minuciosamente trabajado, que él comparaba con Grecia; después, era el momento de tomar el sol, ducharse y vestirse para el almuerzo. En Valencia, por la tarde, salía a pequeñas compras o a algún espectáculo; pero lo usual era que permaneciera en casa, leyendo o conversando con algún amigo. Rara vez salía de noche. A menudo comentaba que con la mañana había terminado el día prácticamente para él. (Simón, 1990, 100)

2.3. *CONCERTAR ES AMOR* Y EL CICLO ANUAL

Sin embargo, a pesar de la importancia que tiene Villa-Vicenta en esta coyuntura, Gil-Albert también desarrolla parte de su actividad en la casa-celda de Valencia: en el piso de la calle Colón 25. Esta superposición entre la casa-mundo y la casa-celda se entiende como dos realizaciones de la misma intimidad, aunque por ahora y durante esta coyuntura, se impone la primera. Durante esta coyuntura inicial (1947-1958), la casa-celda de Valencia destaca mínimamente por los “Sonetos valentinos” de *Concertar es amor*. Hay que imaginar, por otra parte, que las tareas de corrección (principalmente de la prosa autobiográfica) ocuparían su justo tiempo en la casa-celda valenciana²³⁷.

²³⁷ “Hay una manera de escribir que es como una secreción, otra que es como un respiro, como el respirar. Esta segunda estuvo desvalorizada en mi juventud, a favor de los buscadores de la palabra, gozadores, gustadores, contemplativos y hasta prestidigitadores de la palabra, como ente sustancial y estético. Los que escriben como respiran nos parecían hacer, a

Pero como decimos, llama la atención que Juan Gil-Albert escriba *Concertar es amor* entre Villa-Vicenta y Valencia. El libro presenta forma de diario y se divide en dos partes (“Sonetos de septiembre” y “Sonetos valentinos”). Sin lugar a dudas, estos sonetos son un buen ejemplo para relacionar la casa-mundo con Villa-Vicenta. Principalmente porque si la primera parte (“Sonetos de septiembre”) es el resultado de la propia realización textual, la segunda parte (“Sonetos valentinos”) no es más que la espera y la lucha hasta que llegue el próximo verano de Villa-Vicenta. No en vano, estas dos partes están fechadas del siguiente modo: “Sonetos de septiembre. Septiembre de 1949” y “El año. Sonetos valentinos (noviembre, 1949 – junio, 1950)”. Los sonetos escritos en Valencia son la excepción poética a toda esta coyuntura, y sin embargo, no rebasan el tono empleado por el poeta durante estos años:

¡Ciudad fecunda, espejo de mi alma!

Así bajo las nubes tormentosas
siento pujar el sol de mi pureza

cual creador enigma, y en la calma
febril de mi invernial y fiel pereza,

los naranjos cuajar y abrirse rosas. (Gil-Albert, 2004, 371)

Este soneto “I” ilustra la situación del poeta a la espera y anuncio del verano de Villa-Vicenta. A lo largo de los “Sonetos valentinos” se recorren los ciclos temporales como una sucesión descriptiva del estado anímico del poeta. Gil-Albert refleja en *Concertar es amor* un ciclo que comienza en el final del verano del Salt (“Sonetos de septiembre”) y que se desarrolla en Valencia (otoño-invierno-primavera-verano) hasta llegar nuevamente al verano. Y de este tránsito, nos importa especialmente que la estancia en Valencia no se produce en la cerrazón o el vitalismo que veremos en la casa-celda (1958-1968). Por el contrario, el poeta busca la luz, el ámbito de lo natural en la ciudad valenciana. Un buen ejemplo es el siguiente poema dedicado al famoso parque El Parterre:

Como esa vieja joya de oro oscuro
incrustada de perlas desiguales

lo sumo, una literatura «en vacaciones», un poco a la ligera, sin lo espacioso que debía traducir la refinada labor invernial de gabinete de trabajo” (Gil-Albert, 1950, 39).

que su dueña olvidó por las banales
preseas que le sirve un gusto impuro,

hay en Valencia un huerto diminuto
con pájaros y niños; quien pasando
detiéndose en su cerco paseando
sorberá la fluencia del minuto. (Gil-Albert, 2004, 384-385)

Gil-Albert escribe buena parte de sus “Sonetos valentinos” en el clima de estos jardines. El poeta se deja llevar por un mismo tono natural que se tiñe de la añoranza y melancolía de su vida en Villa-Vicenta. Puede citarse el poema dedicado al río Turia:

Río Turia –una tarde que pasando
por unos cañizares me detuve
y absorto en el susurro allí me estuve
viendo la joven luna reflejando

su creciente en el rosa vespertino–,
dime: de tus hermanos, ¿en qué sientes
haberse demudado las corrientes
por una acción más alta, en qué destino

fluvial hallas más trémula ventura?
Y entonces quejumbrosa criatura
con el escaso aliento que te queda. (Gil-Albert, 2004, 397)

Lo importante del ciclo anual en *Concertar es amor* es la unidad de tono y estilo con que Gil-Albert inicia esta coyuntura. Por tanto, los sonetos que Gil-Albert escribe fuera de Villa-Vicenta no son ajenos a la casa-mundo en tanto que inciden en su realización textual. E insistimos en ello, los “Sonetos valentinos” pertenecen a esta casa-mundo porque, por ejemplo, no tienen nada que ver con el tono reflexivo y filosófico de los poemas realizados en la casa-celda diez años más tarde. Ambas coyunturas se diferencian en el ámbito ético estético donde se integran, en el tipo de vida y el vitalismo poético que los fundamenta y disgrega en las propias condiciones de producción de los textos.

Por tanto, Gil-Albert muestra a partir del soneto “XLIX” el paso de la vida retirada en la casa-celda de Valencia a la llegada del verano:

Tanta gracia manó de la ancha mano
del hombre despertando el contenido
del seno misterioso, tal sentido
halló la misma tierra en dar su arcano

a los filiales goces, que este llano
podemos hoy cruzar cual si cumplido
hubiérase por fin lo que ha rendido
tanta labor y sueños, lo que sano

es hijo del dolor y la inclemencia. (Gil-Albert, 2004, 401)

Concertar es amor completa un ciclo de “creación” donde Gil-Albert deja testimonio de su realización textual y las condiciones en que se lleva a cabo:

Lozana es aquí en torno la presencia,
la dulce sombra, el mar, la luz y el ave
que bebe primavera en estos vasos. (Gil-Albert, 2004, 401)

El ciclo de las estaciones en *Concertar es amor* es el espejismo del ciclo Villa-Vicenta / Colón / Villa-Vicenta. O lo que es lo mismo, la casa-mundo se perpetúa de aquí a sus siguientes obras (1947-1958).

Finalmente, como veremos en breve, el ciclo anual de *Concertar es amor* posibilita al autor “creer” en cambiar la vida cambiando la poesía. La casa-mundo recoge todas estas condiciones de producción textual, no exclusivamente aquello que pueda ser un enclave físico, sino la ética estética que articula los textos. Por este motivo, el marco poético propio de la casa-mundo se presenta aparentemente bajo un orden lógico. Es decir, que a *Concertar es amor* (1949-1950) le suceden *La siesta. Ensayo de epopeya* (21 de septiembre de 1951), *Variaciones sobre un tema inextinguible* (1952) y *Migajas del pan nuestro* (1954). Todas estas obras están escritas en la finca Villa-Vicenta de El Salt, bajo el verano mediterráneo y según los signos del ocio, el lujo en la pobreza, así como la siesta y el ámbito natural. Del mismo modo, este orden puede

observarse en el primer impulso de la prosa gilalbertiana: tanto *Los días están contados* (1952), *Intento de una catalogación valenciana*²³⁸ (1952-1955), *Contra el cine* (1952-1955), *Heraclés* (1955) como *La trama inextricable* (1954-1956) están escritos en los veranos de Villa-Vicenta.

2.4. REALIDAD DESPLAZADA Y ESPACIO IDEOLÓGICO

Juan Gil-Albert señala Villa-Vicenta como “espacio de creación” y “las comarcas mediterráneas” como casa-mundo o lugar de origen. Es decir, este “espacio de creación” de Villa-Vicenta es un espacio ideológico que Gil-Albert construye mediante su mirada mítica. Nuestro objetivo es localizar la funcionalidad de la mirada mítica en esta coyuntura precisa, en el paso del exilio al “exilio interior”. La casa-mundo pone en relación la mirada mítica y el “riesgo” que corre el artista en el mismo hecho de escribir, en el riesgo de acceder a *su* “obra” (Blanchot, 1969, 225) con todo aquello de “tarea”, de “destino manifiesto” que onerosamente envuelve la ideología del sujeto.

Así, cuando Rovira insiste en un universo integrado por la cotidianidad y el culturalismo hace referencia a la mirada mítica que hemos expuesto en el primer capítulo: la vida como literatura y la literatura como vida. Pero vayamos por partes: en su planteamiento, Rovira insiste en las palabras de Gil-Albert cuando dice “mi casa era mi mundo, el mundo”. Y este mundo ha nacido de la contemplación (Rovira, 1991, 64), y no de cualquier contemplación, de una contemplación mítica condicionada por su vitalismo poético: “la mirada es el elemento que va a dar la posibilidad de todo un engranaje mítico-poético” (Utrera, 1990, 125).

Y en consecuencia, la mirada mítica y esta forma de vida concentran su máximo desequilibrio en la continúa intención de forjarse un espacio ideológico de “creación” donde yo poético y obra resulten unidos²³⁹. De aquí que todo el subterfugio ideológico que se esconde detrás de la problemática del sujeto, de la obra y de la creación (del Objeto poesía en suma) responde a la prolongación de la subjetividad poética gilalbertiana (de su soledad e intimidad esenciales) mediante la realización textual de Villa-Vicenta.

²³⁸ Valencia, edición del autor, 1955.

²³⁹ “Gil-Albert ha creado un mundo propio e inagotable, un mundo de referencias literarias con mitos y autores (Wilde, Miró) personalizados en su particular lectura, un mundo de gestos” (Gallego, 1990, 103).

Por esta razón, cuando Rovira habla de la casa-mundo como “representación” hace referencia, finalmente, a todo un entramado mítico-ideológico que liga todos los tópicos ético estéticos al “enclave originario” (cultura, familia, infancia, geografía...). Y esta representación inicia la dialéctica Villa-Vicenta / Hélade, Salt / Mediterráneo o Valencia / Grecia. Tal y como Gil-Albert deja constancia en la realización textual de los “Sonetos de septiembre” o en otros textos de esta coyuntura como pueda ser *Variaciones sobre un tema inextinguible*:

Y lo poco es lo mucho:

lo que está aquí al alcance de la mano,

lo que tengo delante de los ojos:

verde y color de tierra y eso es todo.

Y esa es mi tierra, casa, templo, amores:

esa es la tierra dulce del sudor

y esa es la verde sombra del descanso. (Gil-Albert, 2004, 657)

Por tanto, no es de extrañar la insistencia de Gil-Albert – “yo podía sentirme en estos parajes, nada menos que en la Hélade, en mi propia casa” – y de la crítica a la hora de instaurar la Provenza, el Mediterráneo y Alicante como su “clima espiritual”²⁴⁰. Véase un fragmento del “ensayo de epopeya” *La siesta*:

Minúscula región donde hasta el polvo
conserva la arrogancia de los dioses
en sus huellas sagradas; allí fueron
huéspedes de los hombres y allí un día
viose como espectáculo terreno
un dialogar gentil que aún no cesa
su arrullador perfume; solo entonces
pudo ser lo imposible, aquel intento
de querer conciliar la inteligencia
con lo desconocido, aquella entrega

²⁴⁰ Esta tipificación de la obra gilalbertiana puede encontrarse en multitud de escritos. Sin embargo, proponemos las palabras introductorias de Juan Gil-Albert a *Concertar es amor*: “La Provenza es, para mí, un clima espiritual, una manera de sentir y pensar, de actuar, de vivir en suma” (Gil-Albert, 2004, 357). Tampoco podemos dejar pasar por alto la relevancia del mundo clásico en la poesía de Gil-Albert (Rodríguez Magda, 2004, 59; Allaire-Duny, 2004, 145).

del hombre a sus instintos poderosos
a los que humanizaba como brisa
un deseo inmortal. (Gil-Albert, 2004, 786)

Esta identificación entre clima espiritual y cultura se apoya en toda la carga ideológica que integra la mirada mítica. La identificación entre los tópicos y el “enclave originario” remite a la lucha de Juan Gil-Albert por su propia subjetividad literaria y la relación autor-obra.

Finalmente, la casa-mundo no es más que el espacio ideológico donde Gil-Albert lleva a cabo la realización textual de su ética estética. La casa-mundo es la posesión del mundo y centro, a su vez, de todos aquellos tópicos que no hacen más que insistir en la prolongación de una intimidad y soledad esenciales. Esta intimidad y esta soledad no pertenecen a Juan Gil-Albert²⁴¹, igual que “el escritor ya no pertenece al dominio magistral” de la expresión mediante la escritura (Blanchot, 1969, 20).

No se trata, como dice Blanchot, de que la obra exige la pérdida de “toda naturaleza”, la exigencia de convertirse en el “lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal” (49). Sino que precisamente esa “naturaleza” viene dada al nacer e históricamente cargada (Althusser, 2008, 50)²⁴² – *cargado voy de mí*, como en los versos de Quevedo que encabezan este epígrafe –. Por este motivo, la “obra” siempre se halla radicalmente llena del inconsciente ideológico burgués que posibilita la literatura en cuanto constituye la imagen del sujeto²⁴³. Solo bajo este punto de vista, la producción textual gilalbertiana adquiere su verdadero significado durante la coyuntura de la casa-mundo. Por este motivo, Villa-Vicenta representa la casa-mundo como

²⁴¹ “Nadie puede, sin preparación, insertar su libertad de escritor en la opacidad de la lengua, porque a través de ella, está toda la Historia, completa y unida al modo de una Naturaleza” (Barthes, 2005, 18).

²⁴² “El arte es una obra no del hombre, sino de lo que la produce” (Macherey, 1974, 70).

²⁴³ “En cualquiera, pues, de estas variantes (kantianas o empiristas), lo importante para nosotros había sido ya comprobar cómo necesariamente su propia lógica las obligaba a segregar únicamente una peculiar historiografía (esto es: un «historicismo») de la Literatura que no podía ser otra cosa que «evolucionismo» sobre lo accidental. Por consiguiente, la obra literaria tenía que ser así concebida siempre (tanto para la variante «kantiana» como para la «empirista») como algo que de hecho no se realiza nunca, no se produce nunca verdaderamente: ya que –en tales evolucionismos– no se trata de averiguar el real objeto ideológico que, cada uno a su manera, «producen», efectivamente, Homero, Garcilaso o Mallarmé; sino que en todos se da por supuesto que el «sujeto» determinante (ese «*espíritu humano*» en su peculiar «vertiente» o «expresión» literaria) es siempre también inamovible, siempre idéntico en su fondo a sí mismo y, en consecuencia, que lo «poético» –o lo «literario» en general– es algo que existe siempre previamente a la real producción objetiva de la obra” (Rodríguez, 1990, 167).

espacio ideológico. La casa-mundo prolonga este sentido mediante la mirada mítica porque es la única manera que Juan Gil-Albert tiene de *hacer la historia* (Prieto Arciniega, 1976, 44): *el espacio donde se (re)produce el desplazamiento de la realidad – donde Gil-Albert naturaliza lo que es intención histórica y donde no “cree en lo que ve”, sino precisamente en lo que no ve – para caer finalmente en la doble ilusión sobre sí mismo y sobre el mundo* (45; Althusser, 2008, 48).

2.5. EL REGRESO COMO *POSIBILIDAD*: DEJAR ATRÁS LA VIDA MEJICANA

Otro de los síntomas de la realización textual de Villa-Vicenta es aquello que aquí hemos definido como “dejar atrás la vida mejicana”. Este desequilibrio evidencia la retahíla de tópicos que la crítica ha automatizado en el paso del exilio a la casa-mundo. La plasmación de la ética estética gilalbertiana en una representación mítico-poética alimenta la fragmentación que ha sufrido el estudio de la poesía gilalbertiana: donde el horizonte positivista de la crítica configura sus condiciones de unidad y evolución²⁴⁴.

“Dejar atrás la vida mejicana” responde a una constante en Juan Gil-Albert: tanto en la realización textual de su poesía como en la (re)ordenación de su prosa. Finalmente, esta cuestión es el síntoma de la tarea literaria que el poeta asume como parte de su evolución. Los tópicos automatizados por la crítica para cada periodo son los signos de la contradicción y de la producción de los textos gilalbertianos. Así, la incomunicación, el aislamiento o el lujo del aristocratismo se encuentran en cada coyuntura específica de la poesía gilalbertiana.

Sin embargo, el escritor tiene la *necesidad* de volver a España para realizar textualmente su casa-mundo. Este pacto de silencio y de intimidad en Juan Gil-Albert conecta nuestro discurso con el regreso del exilio como *posibilidad*. Pero, ¿posibilidad de qué? Precisamente de ello mismo, posibilidad de ser, de sostener toda la contradicción que es la única manera que tiene la “obra” de permanecer suspendida a la espera de su “realización” o “término”. El regreso del exilio mejicano es la única salida

²⁴⁴ “En la obra, lo esencial no es ver, por medio de un pensamiento confuso, la unidad, sino distinguir el cambio. Es decir, por ejemplo, la contradicción: a condición de no reducir la contradicción a no ser más que un nuevo tipo de unidad: la contradicción lógica, contradicción ideal, cuya forma pura está dada por la lógica hegeliana, deshace la complejidad real de la obra para reducirla a no ser más que la manifestación de *un* sentido (comparado consigo mismo)” (Macherey, 1974, 45).

que tiene Juan Gil-Albert para llegar a su “espacio ideológico de creación” y a la prolongación de su tarea.

Por esta razón, la realización textual de Juan Gil-Albert se produce mediante una “reintegración” a la casa-mundo y al medio familiar. Díaz de Castro señala esta idea (“reintegración al mundo mediterráneo”) cuando se refiere a la parte inicial de *Concertar es amor* (2007, 129): los “Sonetos de septiembre” son el comienzo del ciclo anual que representa la reintegración a Villa-Vicenta. Sin embargo, entre las incidencias ético estéticas del regreso del poeta, proponemos la relacionada con la ideología del sujeto, más allá de una “delicada recuperación personal de las raíces de un vivir y de una tradición lírica encarnados en la propia sensibilidad” (127) o “regresar a su ámbito, a su tradición, a lo que él considera la llamada al orden.” (Simón, 1990, 100). El regreso se convierte en posibilidad en cuanto que Juan Gil-Albert llega a la casa-mundo y a la soledad e intimidad esenciales de la “creación” como posibilidad. Desde este punto de vista, la “reintegración” de Juan Gil-Albert es la única vía que el poeta contempla para seguir escribiendo.

La madurez poética de Juan Gil-Albert se observa al inicio y al final del ciclo anual de *Concertar es amor*, así como en *Variaciones sobre un tema inextinguible* o en *Migajas del pan nuestro*. Un buen ejemplo es el soneto que abre *Concertar es amor*, “La bruma”:

Hay una bruma hoy de la alborada
que ha quedado en el valle retenida,
acercando su faz humedecida,
con terca levedad de enamorada.

Diríase que en tul de desposada
alguna diosa está como afligida,
tratando de salvarse aquí escondida
de su destino adverso: ser raptada. (Gil-Albert, 2004, 361)

En este caso, el poeta pasa de la identificación con la naturaleza a la contemplación:

Ay de mí que no puedo protegerte
ni hacerte mía: atento a tu belleza

te veo desvaír y desvanecerte,

trásfuga delicada sin sosiego,

asistiendo impotente a este trasiego

que a borrarte de mi seguro empieza. (Gil-Albert, 2004, 361)

El soneto ilustra la reintegración de Gil-Albert al “enclave originario” y a la “empresa literaria”. Como en un buen número de los poemas gilalbertianos, el poeta realiza una reflexión metapoética donde se refleja la posibilidad / imposibilidad del mismo “acto de creación”. Juan Gil-Albert aborda la producción de los textos y sus condiciones en buena parte de los poemas de esta coyuntura. En el poema “La bruma” se puede señalar la importancia de la palabra alborada como “el peso de la inspiración” (Allaigre-Duny, 2004, 67). El destino trágico e impotente en la creación domina buena parte de este libro (68). El poeta, como veremos en breves páginas, se enfrenta durante estos años a la consecución de su ética estética esencial.

Y como decimos, Juan Gil-Albert depura una serie de cuestiones que solapan su ética estética y que tienen relación directa con su vitalismo poético. Es decir, toda una serie de condicionantes que nos sitúan en la vida que el exiliado practica en Méjico y que impiden la vida contemplativa que su destino literario precisa para cumplirse. Este marco nos remite a la periodización que el propio Juan Gil-Albert establece en *Los días están contados*: véase, el exilio y sus tópicos, la “voz comprometida” y sus tópicos, y ahora el “exilio interior” más sus propios tópicos.

Sin embargo, todos aquellos tópicos presentes “fragmentariamente” en las distintas coyunturas se mantienen. *Por tanto, ¿qué encuentra y quiere encontrar Juan Gil-Albert a su regreso? Precisamente la casa-mundo, su “enclave originario”: la posibilidad de “creación” y continuidad de su “obra”*. Y para esta hipótesis, su situación económica es un pilar fundamental. Igualmente, es sabido que los intelectuales republicanos buscaron los ingresos para sobrevivir en el exilio como cada uno buenamente pudo. Las colaboraciones en editoriales y revistas, traducciones, conferencias y charlas estuvieron a la orden del día. La situación económica de Juan Gil-Albert (tanto en el exilio como a su regreso) ilustra la purificación de la ética estética gilalbertiana en el paso del exilio a la casa-mundo, así como el tópico que recae sobre Gil-Albert a la hora de ser un “exiliado diferente” o “ir por libre”. Como veremos en las páginas siguientes, el poeta alicantino entiende sus penurias económicas como

una vertiente más de su ética estética. A partir de aquí, los textos gilalbertianos insisten en el “lujo de la pobreza” y el aristocratismo. Los pocos medios económicos son un síntoma de la crisis positiva y de la depuración estética porque reafirman la personalidad literaria de Gil-Albert.

El alicantino comenta en varios lugares el giro que sufre su economía a partir del exilio:

En Méjico entonces había un gran núcleo de españoles. Era la sede del Gobierno de la República, y se nos pasaba una modesta asignación mensual en tanto encontrábamos un trabajo... Nosotros, los de *Hora de España*, como poetas, éramos los más desheredados, pero había todo tipo de gente, con carreras técnicas, profesionales, todo eso... Y claro, hubo muchos que pronto se instalaron en su quehacer (catalanes y vascos, sobre todo) y enseguida prosperaron. Entre nosotros se decía (se ríe) que yo era el que tenía menos recursos para defenderme, con una sola excepción, la de Emilio Prados. Porque yo escribía poemas, pero también algo de crítica, mientras que Emilio solo escribía poesía. (Gil-Albert, en Villena, 1984, 43-44)

Del mismo modo que la comparación con Emilio Prados es una constante (Domínguez, 1983, 49-50), narra con especial orgullo los pocos “recursos para defenderme”. Y se trata de un orgullo que va más allá, se resume en una imagen de la que participa el propio Juan Gil-Albert y que finalmente queda tipificada:

Una anécdota de Gil-Albert que he oído contar a varias personas es que una vez, cuando el poeta estaba en su peor época económica, sus amigos organizaron una colecta para ayudarlo a salir de apuros. Reunieron cierta cantidad de dinero, que Juan recibió encantado y con la cual se compró... un perfume Chanel.

La imagen de Gil-Albert que circulaba era de este tenor. En la época en que vivía con las Martínez²⁴⁵, oí contar a un amigo de él que se lo encontró en la avenida Juárez muy bien vestido y con un libro que llevaba en la mano apretado contra el pecho. Esa es para mí la imagen canónica de Gil-Albert. Yo también lo encontré muchas veces paseando por la avenida Juárez, parecía que no hacía otra cosa en la vida, y siempre con un libro contra el pecho. Pero este amigo le había preguntado: “Juan, ¿qué lees? ¿Qué libro llevas ahí?”. Y Juan le había contestado, mirando el libro como cosa rara: “Ay, chico, no sé, lo he cogido porque hacía juego con la corbata”. (Segovia, 2004, 47)

²⁴⁵ Se trata de las hermanas Soledad y Carmela Martínez, dos españolas que vivían con Juan Gil-Albert y el resto de exiliados en Méjico.

Así, Gil-Albert ha contribuido a recrear esta imagen sobre sí mismo mediante una serie de anécdotas o leyendas que han quedado como un espacio más de su mirada mítica. No en vano, el abanico de semblanzas que se han realizado a raíz de su canonización está repleto de figuraciones aristocráticas donde aparecen la casa-mundo, la casa-celda y todas aquellas anécdotas que configuran el abandono de la felicidad amarga. Por ejemplo, Tomás Segovia señala algunas de las impresiones generales que se tenía sobre el poeta:

Juan Gil-Albert dormía en el diván de la salita-comedor [en la casa de las hermanas Martínez], y Sole me contaba que en las mañanas, cuando ya Carmela había salido a su trabajo, se levantaba desnudo y se metía en el cuarto de baño, donde se empolvaba todo el cuerpo con una gran borla olorosa, después de lo cual se metía, todavía desnudo, en la gran cama que las hermanas compartían en el dormitorio, a esperar que la criada le trajera el desayuno y a leerle a Sole poemas mientras tanto. (Segovia, 2004, 46)

También es digna de mención la anécdota del exilio que narra un encuentro entre León Felipe y Juan Gil-Albert en una avenida mejicana. Al respecto, existe cierta mitología y varias versiones (incluso en una de ellas, César Simón se refiere a Moreno Villa en lugar de Felipe) que lejos de confundirnos en los detalles, nos confirman el aristocratismo gilalbertiano y el tipo de vida que el poeta practica en el exilio:

Fui el encargado de la devolución [de un libro enviado por José Ferrer], como también me correspondió recoger de manos de León Felipe, el dinero que este ofreció a Juan, para que se comprara alguna ropa de abrigo, conmovido, sin duda, por su naturaleza delicada. Juan, sin pensárselo mucho, empleó aquel dinero en un frasquito de perfume. León Felipe tardaría algún tiempo en comprender la respuesta que daba Juan, cuando alguien le planteaba el asunto, diciendo que cada quien era libre de abrigarse como mejor le placiera.²⁴⁶ (Moreno, 1983, 35)

²⁴⁶ Jordi Gracia especifica que el poeta gasta este dinero en algunos objetos de caballero, un sweater, una corbata, algunos productos Yardley y una comida en Lady Bartimore (2004, 69). En cuanto a la versión de César Simón – aparentemente errónea – insiste en la idea del abrigo y del dandismo, aunque la mención a Moreno Villa debe hacernos pensar en la confusión que trasciende a la mitología de la anécdota (Simón, 1996, 55). Sin embargo, el propio Juan Gil-Albert relata la versión de los hechos en primera persona en el encuentro que mantiene con Manuel Vicent (1981). De cualquier modo, la confusión que gira alrededor de esta anécdota (así hemos querido reflejarlo) es un síntoma de la mitificación que Juan Gil-Albert realiza de sí mismo y de su obra. Esta cuestión corresponde a la mirada mítica y a su propia subjetividad

Este marco-mítico refleja el tópico del lujo en la pobreza que en tantas ocasiones se ha vinculado al dandismo y a la aristocracia gilalbertiana. Y precisamente esta pobreza supone – a nuestro juicio – una parte fundamental en la decisión de Gil-Albert a la hora de regresar del exilio. Es decir, las razones económicas influyen decisivamente en el tipo de vida que Juan Gil-Albert quiere realizar textualmente para eso mismo, para prolongar su destino literario. Y no es casual que Gil-Albert haya ocultado entre su bibliografía – como el “secreto mejor guardado” (Allaigre-Duny, 2011) – la multitud de traducciones que realiza durante el exilio y a su regreso.

Este apartado de la obra y crítica gilalbertiana está por trabajar²⁴⁷: por el momento, Annick Allaigre-Duny ha dado el primer paso con un trabajo reciente (2011). Allaigre-Duny y Rovira diferencian dos campos en las traducciones del poeta alicantino: la traducción de textos literarios y los ensayos que no son propiamente obras literarias (107-108). Con respecto a la primera, el autor ha (digamos) “consentido” su estudio y es frecuente su aparición en las bibliografías y recopilaciones de poesía y prosa. Sin embargo, el campo de la traducción de ensayos es una materia más complicada que ejemplifica la depuración de la felicidad amarga.

Es decir, Gil-Albert oculta estas traducciones de ensayos divulgativos porque afectan a la imagen que se forja para sí mismo. De este modo – y ya es hora de que la crítica afronte este asunto sin tapujos – el trabajo ocupa en la ética estética gilalbertiana un lugar excepcionalmente peyorativo. Luis Antonio de Villena, en su libro-entrevista, pregunta al poeta sobre la cuestión del trabajo en el exilio: a lo que Gil-Albert contesta obviándole – digámoslo claro – su oficio de escritor-traductor iniciado en Méjico (1984, 44-45). A este respecto, existen sobradas pruebas para confirmar que los pocos medios de que dispone el poeta en Méjico se deben a sus traducciones²⁴⁸: nos remitimos a la propuesta inicial de investigación de Rovira (1991, 97), el testimonio de Salvador

poética. Ampliamos nuestra hipótesis en las siguientes páginas con especial incidencia en el capítulo quinto.

²⁴⁷ A lo largo de nuestra investigación, hemos encontrado varios ejemplos de traducciones y colaboraciones gilalbertianas que siguen sin conocerse. Podemos citar el ejemplo del libro de Jean Laffay *¿La era comunista?*, publicado en 1967 y en Valencia, por Fomento de Cultura y en el que aparece Juan Gil-Albert como autor de la “versión española”. Para esta cuestión puede verse Valero Gómez (2013d).

²⁴⁸ “Es verdad que recibe alguna ayuda; pero esa ayuda no resulta suficiente. Se desenvuelve con trabajos literarios circunstanciales y algún envío familiar, siempre complicado por la guerra mundial y la falta de relaciones diplomáticas entre España y México” (Simón, 1990, 99).

Moreno que relaciona estos encargos a la amistad entre Gil-Albert y el traductor José Ferrer (1983, 35), el epistolario del poeta (*vid.* por ejemplo Chacel, 1992 y Gil-Albert, 1987) y el trabajo que ya hemos citado de Annick Allaigre-Duny.

“Juan ha dejado escrito, y en verso, que nunca trabajaría” (Segovia, 2004, 46). Esta máxima ayuda a entender el silencio de Gil-Albert sobre su oficio de traductor: “Tener un trabajo, un oficio, una labor, no encajaba con el personaje literario que se había creado, un personaje ocioso, dedicado exclusivamente a la observación de sus congéneres, a la contemplación de la naturaleza y a la lectura” (Allaigre-Duny, 2011, 109). Un buen ejemplo para ilustrar esta situación es la correspondencia que Juan Gil-Albert y Rosa Chacel mantienen durante el viaje americano entre 1942 y 1943. Las cartas que se envían estos dos escritores durante estos meses de traslado reflejan un estado de desasosiego. Los dos viajeros, Máximo Kahn y Juan Gil-Albert, indican que “nuestros nervios están estirados hasta el extremo” (Kahn, en Chacel, 1992, 63) y un saludo de despedida se convierte en un “abrazo lleno de ansiedad” (Gil-Albert, en Chacel, 1992, 63). El propio Gil-Albert confiesa a Rosa Chacel (diciembre de 1943, Río de Janeiro) la necesidad de trabajar y el ataque directo a su ética estética que este hecho supone:

Rosa: no sé qué decirte, me siento aquí lleno de asombro y de desconcierto, escribo versos, que es la única manera de hablar que me va quedando. Tengo la impresión que trabajaré, aunque la palabra me horroriza, y para aceptarla tiene uno que pensar en Hesíodo. (Gil-Albert en Chacel, 1992, 70)

El horror de Juan Gil-Albert al trabajo consolida nuestra argumentación sobre la purificación del poeta en su ética estética:

Para un sentido de la poesía que viene perfilándose con claridad desde el viraje prerromántico, parece obvio que lo que más conviene al poeta es una vida que le permita centrarse, de un modo particular, en la poesía misma. Con mayor claridad que antes se descubre que la poesía es una forma de vida, más allá de lo goliardesco. (Simón, 1990, 99)

Estas palabras de César Simón a propósito de “Juan Gil-Albert y la poesía como forma de vida” (1990) refuerzan nuestra hipótesis sobre la periodización del exilio y el “exilio interior”. A fin de cuentas, el poeta busca la estabilidad entre la ética estética

gilalbertiana y las circunstancias personales, de tal manera que los tópicos automatizados se pliegan sobre la ficción del desarrollo “evolutivo” de la obra gilalbertiana. Otro ejemplo se puede encontrar nuevamente en Simón: “[Juan Gil-Albert] vuelve a recobrar aquel vivir, elegido antes de la guerra, claro que sin las holguras de la casa paterna” (99).

En este sentido, la crisis económica de Juan Gil-Albert es un condicionante en la producción de los textos: nos referimos al lujo en la pobreza, la vida contemplativa, el ocio y el tedio. Este panorama se ha automatizado en el estudio de la poesía gilalbertiana como una “elección” de ámbito “moral” (Gracia, 2004, 69) – que como dice Gil-Albert es de orden “trascendente” –. Y a su vez, todo este planteamiento desemboca en la importancia de la subjetividad poética en la obra gilalbertiana.

Sin embargo, el abandono de la felicidad amarga está relacionado con la depuración de la ética estética a la vuelta del exilio. Aquello de amargo que reside en la felicidad del grupo de *Hora de España* en América es, especialmente para Juan Gil-Albert, la difícil situación económica que les impide desarrollar un vitalismo poético acorde a su proyecto ético. Por tanto, regresar del exilio es abandonar la vida mejicana y la felicidad amarga: así se refleja en el marco poético de la casa-mundo. Por ejemplo, Gil-Albert escribe lo siguiente en el soneto fundamental “Pequeño concierto” de *Concertar es amor* (1951): “Ya el mal tiempo pasó y los pajarillos, / entre frescas monedas de oro puro / que tintinean dentro del oscuro / bosque, se retozan” (2004, 365). En *Migajas del pan nuestro* (1954) también encontramos muestras de este “mal tiempo pasado”:

¿Qué os pediría, días, que me dierais
que no me deis?
La palidez del cielo,
las nubes luminosas,
el sol dulce. (Gil-Albert, 2004, 489)

Este poema titulado “Los días pasan” confirma el estado de plenitud que vive el poeta tras dejar la vida mejicana y alcanzar la realización textual en la casa-mundo de Villa-Vicenta:

Un similar estado de pereza

que no excluye el vigor.
¿No es acaso el Edén?
Y una voz que nos dice imaginaria:
la manzana es eterna.
Un silencio sombrío.
Una aventura única. (Gil-Albert, 2004, 489)

Ha dejado atrás la felicidad amarga del exilio y consigue la comodidad financiera y anímica a su regreso. Sin embargo, las condiciones personales de Juan Gil-Albert durante los primeros años de la casa-mundo truncan la plenitud. Es decir, a partir de su llegada a Villa-Vicenta y a la casa de la calle Colón, sufre una serie de desgracias personales que le imposibilitan disfrutar de la estabilidad económica y familiar que el poeta persigue. Así, Gil-Albert vive los fallecimientos de su cuñado Venancio en 1948 y que deja a su cargo cinco sobrinos (*Vid. La trama inextricable*), y de su padre en 1950, a partir del cual el poeta pasa a hacerse cargo de los gastos de toda la familia, así como de la empresa familiar. Gil-Albert y su familia sufren una gran crisis económica a partir de 1954 que, debido a la incapacidad para los negocios del poeta, terminará con la traumática venta de Villa-Vicenta en 1958.

2.6. *EL MUNDO ES MÍO*: A VUELTAS CON EL VITALISMO POÉTICO

*El cuerpo, y el regreso del verano,
la tarde misma, demasiado vasta.*
“Las afueras”, Jaime Gil de Biedma

La cotidianeidad es un elemento fundamental en la realización textual de Juan Gil-Albert. Antes de que nos adentremos en las relaciones entre la presencia gilalbertiana y la poesía del medio siglo, conviene extenderse en los pormenores que han permitido a la ética estética gilalbertiana cumplir la máxima de *el mundo es mío*. En primer lugar, la práctica poética gilalbertiana incorpora (de forma más visible) el elemento de “lo cotidiano” gracias a *El existir medita su corriente* (1949). Es decir, Juan Gil-Albert constituye su (re)afirmación existencial y poética gracias a un espacio ideológico donde la escritura es posible en los márgenes de su personalidad literaria. Podemos encontrar un ejemplo en el poema “Las lechuzas”:

Bajo las ramas hoy es privilegio
ocultar la indolencia, estar tendido
con fatigado cuerpo entre las sombras
de las calmantes hojas y evadirse
de esa insaciable vida que nos sorbe
nuestros dulces suspiros, es un sueño,
es un sueño perdido que en el campo
se siente recobrar. (Gil-Albert, 2004, 322)

Este “privilegio” es el “íntimo arrojio” que empuja al poeta a salir a la naturaleza en busca de su intimidad y su ética estética: y que no se halla sino en “la sosegada zona de silencio / y entorna entre los párpados la vida / por poderla gozar”. Muchos poemas de *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente* ya anuncian las pautas ético estéticas que componen la realización textual²⁴⁹. Por esta razón, insistimos en que es imprescindible para Juan Gil-Albert dejar atrás la vida mejicana, dejar atrás la felicidad amarga.

La importancia de la cotidianeidad en la realización textual de la casa-mundo gilalbertiana va más allá del vitalismo poético y la mirada mítica. La cotidianeidad es un signo evidente de la ilusión de cambiar la práctica poética para cambiar la vida (Rodríguez, 1994b, 37): es decir, revela el espacio ideológico de la casa-mundo en cuanto que es el máximo condicionante en la producción de estos textos. Y a su vez, este vitalismo poético perfila la “idea de escritor” que Gil-Albert escoge gracias a la tradición.

Es una cuestión que no se limita, por ejemplo, a la expresión poética mediante la forma de diario como en el caso de *Concertar es amor*. El marco poético de esta coyuntura refleja una serie de signos o desequilibrios que delimitan la producción de estos textos. En el caso del vitalismo y lo cotidiano, estos signos son la llegada del verano, la siesta y el domingo. Al respecto de *El existir medita su corriente*, Díaz de Castro afirma que “la atención se dirige preferentemente a la valoración de la realidad,

²⁴⁹ “Las experiencias del transterrado y las vivencias de los años que abarcan su etapa americana cuajan en unos poemas hondamente existenciales en los que vida y literatura enriquecen una meditación sobre el ser del hombre que, en síntesis, enfrenta en múltiples matices la aguda conciencia de la temporalidad con una no menos aguda afirmación del goce de la vida en el devenir de esa misma temporalidad” (Díaz de Castro, 1990, 85).

cada vez más explícitamente culturalista” (1990, 86). Nuevamente, Gil-Albert desplaza la realidad mediante el tapiz culturalista de la mirada mítica.

Sin embargo, y por terminar con el asunto del diario poético y *Concertar es amor*, este “anuario” o “diario íntimo versificado” (Peña, 1982, 149) – que aquí hemos denominado ciclo anual – afronta precisamente esta “valoración de la realidad” netamente culturalista: la poesía como forma de vida (Simón, 1990). Y no se trata de la concepción idealista o el misticismo de la “creación” a los que se refiere Blanchot cuando habla de *El espacio literario* (1969). No existe ningún vacío exigido por la obra al escritor (49), sino que por el contrario, la realización de un diario poético se establece (efectivamente) “para reconocerse” (22-23) pero (no en ese vacío donde impera la voz impersonal sino) en los límites ideológicos en los que ha sido producido el texto desde una matriz determinada. De ahí que el verano, la siesta y el domingo sean los signos de *Concertar es amor*, *La siesta*, *Variaciones sobre un tema inextinguible* y *Migajas del pan nuestro*.

Juan Gil-Albert deja constancia de un tipo de vida y de poesía también en su prosa y en su correspondencia. Por ejemplo, en la primera carta que Gil-Albert envía a Rosa Chacel tras regresar de Méjico (Valencia, 10 de febrero de 1948) establece el (llamémoslo) “recorrido programado” para llevar a buen término su tarea literaria:

La fuerza y el encanto de la vida, las energías que campean frescas y enternecedoras por entre su embarullamiento hay que rescatarlas y salvarlas a toda costa, aunque veamos malograrse alrededor las promesas de nuestra juventud. Aspiro dentro de mí a algo más que al vino de las viejas culturas; a un agua de nacimiento que no es que sea pura como tú sabes, a la manera refinada y pastoril, sino que viene cargada con todas las maravillosas impurezas y herrumbre, de su feliz claridad; el mito, tu piélagos, esa será la ruta de mañana. (Gil-Albert, en Chacel, 1992, 73)

Gil-Albert emplea la expresión la “ruta de mañana”: unos términos que, sin duda, tienen relación con su realización textual y su destino literario. Por otra parte, también es llamativo que a pesar del desgarramiento que sufre el poeta tras la pérdida de su cuñado (y toda la situación familiar que trae consigo), no pierde la “fe” en su “empresa literaria”. La tarea²⁵⁰, como siempre ha sido, se reduce ficcionalmente al yo poético²⁵¹, y

²⁵⁰ “Vivir el presente es, y hoy como nunca, nos dicen, egoísmo; romper con el pasado o, simplemente, no tomarlo como guía inevitable, impiedad. Impío y egoísta es pues el hombre

de aquí que Gil-Albert persiga alcanzar un tipo de vida (la casa-mundo) acorde a su ética estética. Esta idea pone en relación el vitalismo poético y la cotidianidad con los tópicos que hemos estudiado como propios del “exilio interior”. La incomunicación, el silencio, la soledad interior, el ocio, el tedio, el aristocratismo y el lujo en la pobreza también forman parte de la casa-mundo.

En este sentido, y para defender el estudio de la obra gilalbertiana desde su producción ideológica y no desde su opacidad evolucionista, la “crisis positiva” también es parte de la casa-mundo. “Al contrario de lo que suele ocurrir, a Gil-Albert el aislamiento forzoso le ha potenciado el afán creador” (Saladrigas, 1977, 66). Y la automatización de este tópico no ha sido labor exclusiva de la crítica, sino que – como en la mayoría de ocasiones en nuestro autor – es el mismo Gil-Albert quien inicia el proceso:

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 que otro compañero de Universidad, otros de guerra civil, aunque de estos la mayoría 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 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 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. (Gil-Albert, en Rovira, 1991, 20)

Con estas palabras, Gil-Albert da el pistoletazo de salida a la (re)ordenación y la escisión de la voz comprometida. Pero ahora, nos interesan los tópicos automatizados para el “exilio interior”:

que, ateniéndose a sus circunstancias decide darse cuenta de lo que pasa, por sí solo, sin apoyos tradicionales ni visiones de futuro, y utilizar plenamente este breve tiempo de su estancia aquí, en favor de sí mismo, único punto de referencia, por lo concreto, que se le aparece como realizable” (Gil-Albert, 1974a, 117).

²⁵¹ “A los emigrados españoles, su derrota y su desgracia, su extrañamiento, no les ha vertido una sola gota de nobleza en el alma; a su vez, los victoriosos, los que estuvieron a punto de perderlo todo para siempre, no se han levantado una sola pulgada del nivel de su miseria. Hay sí, algunos hombres que han crecido por dentro entre la bajeza y el furor generales; estos se encuentran hoy como sin patria, con una casi penosa sensación de lejanía junto a no importa qué español –de dentro o de fuera – *militante*” (Gil-Albert, 1979a, 152).

Gil-Albert necesitaba aislarse del mundo exterior, rodearse del silencio ajeno, para entretejer así la refinable transparencia del mundo que germinaba dentro de sí desde que tuvo el primer atisbo de razón. (Saladrigas, 1977, 66)

Como vemos, la crisis positiva no es producto de unas circunstancias específicas del exilio, sino de unas condiciones propiamente “esenciales” a la producción de los textos gilalbertianos. Y la importancia de “lo cotidiano” se sitúa precisamente en esta reflexión donde (perpetuándose en la ideología del sujeto) “el mundo interior de Gil-Albert se desarrolla como una reflexión que, surgiendo de experiencias cotidianas, toma una y otra vez como referente el ámbito cultural” (Rovira, 1991, 76). La crítica ha consolidado el nacimiento (el recomienzo) del verdadero Juan Gil-Albert, su poética esencial²⁵², en este gran ámbito de estudio.

En esta forma de vida que es la poesía (Simón, 1990, 102), Gil-Albert encuentra su razón de ser en la casa-mundo gracias a los signos del verano, del domingo y de la siesta. La plenitud de nuestro escritor no se puede entender sin el clima espiritual de la Héléade en ese preciso momento del año. El marco poético de esta coyuntura así nos lo confirma. De este modo, el ocio, el tedio y el lujo se convierten en tópicos que perpetúan la poesía como celebración de la vida:

Un hombre está cantando
sobre la tierra.
Ardiente el sol le acota
su pavimento.
Y bajo la resina de los pinos,
frente al temblor del campo,
siento cómo, paloma mensajera,
se vuela el alma.

Canta el hombre allá lejos
su rasguño inmortal.
El sol lo dora;
un viento suave despliega

²⁵² “Con frecuencia he pensado que lo mejor en la vida del escritor son esos años silenciosos donde lo más alto se ofrece sobre el papel, a la luz eléctrica o del balcón, o bajo la sombra fastuosa de una olmeda – como escribía Juan en su casa de El Salt, sobre una tumbona de caña –” (Simón, 1994, 204).

por la montaña.
Y yo contemplo,
entre lo que ha crecido,
como la tierra es siempre
lo más hermoso. (Gil-Albert, 2004, 477)

Nuevamente aparece en Juan Gil-Albert la conciencia²⁵³ de pensarse como escritor²⁵⁴ y la constante de producir los textos bajo unas condiciones muy concretas para su ética estética²⁵⁵:

Aún oigo a algunos pájaros
fugaces,
lo que no entiendo.
Aún palpita en el ámbito
un postrero
fulgor de la mañana.
Y todo se reduce activamente,
cual breve engaño,
a tejer, y a morir;
a cantar, y a sufrir;
a no sé qué: a vivir. (Gil-Albert, 2004, 479)

²⁵³ “Desde mi niñez se habían producido cambios, pero después del exilio me encontré con que se había frenado todo hacia atrás. Y luego ya mi trabajo, la producción de mi obra. Me publiqué algunas cosas primeras. En verano, teníamos aún la casa de El Salt y volvía a repetir mis hábitos, mi costumbre de pasar allí los veranos, y allí he escrito mucho, junto a un pequeño laurel en el que, mientras estaba en momentos de abstracción, llegaba la cocinera para recoger algunas ramitas para algo que estaba guisando, con lo que el laurel cumplía sus dos finalidades, la estética y, luego, la tan corriente de servir para un guiso... Para cualquiera de estos momentos, incluso para el anterior, vale la siguiente nota – y Gil-Albert lee ahora un texto –: «Comprendí que era escritor y que la hermética apetencia de mi alma me pertenecía. Estaba solo. Mi vida verdadera comenzaba...»” (Gil-Albert, en Rovira, 1991, 20).

²⁵⁴ “Como los creadores de verdad, como los que sienten el arte más que la ganancia, Gil-Albert pensó en su obra y pensó en su vida, quizá pensó además en la Fama (con mayúscula, pues hablamos de un talante clásico) pero nunca pensó en el éxito” (Villena, 2004, 59).

²⁵⁵ “Siempre te inspirabas en la tranquilidad y el sosiego imperturbable de la campaña, con sus hermosos campos, llenos de verde, sus arbustos serenos y arrogantes, sus tranquilos pastos y su belleza multicolor. Recuerdo cuando manifestabas la necesidad de frecuentar estos fértiles y apacibles campos, para recoger una inspiración que no encontrabas en otra parte. Como los ratos que pasábamos charlando sobre mil cosas diferentes y en donde me contabas tus penas y tus ilusiones” (Bundó, 1949, 37).

Variaciones sobre un tema inextinguible recoge fielmente esta idea del ocio y del tedio. Este conjunto de diez poemas escrito en 1952 se dirige desde el primer momento a la “tierra madre” (“Te miro, tierra madre, / infatigablemente). Este breve ciclo, como en todas las obras de la casa-mundo, complementa la plenitud de este marco poético:

Septiembre es mucho más que siendo niño.
Crecer es abarcar,
crecer es conquistar
esta tierra preciosa.
Ser hombre es conquistar el universo
sin derramar la sangre;
ser hombre es pasear como si ocioso
fuera mendigo el ser. (Gil-Albert, 2004, 657)

Variaciones sobre un tema inextinguible afronta precisamente lo inextinguible: el tema de la existencia. Junto a *Migajas del pan nuestro* adelanta sutilmente el ámbito filosófico que Gil-Albert profundiza a partir de los años sesenta en la casa-celda (1958-1968). Sin embargo, el poeta mantiene la presencia del ser y de la existencia dentro de los límites de la casa-mundo. Gil-Albert vive entre la exquisitez de la naturaleza y los días del verano de Villa-Vicenta:

Vivir es exquisito.
Sentir esta templanza en nuestro cuerpo
del que mana perenne
el olor de la vida. Estar aquí
y poder despertar cuando me plazca
la pasión en mi pecho. (Gil-Albert, 2004, 659-660)

La sencillez de *Variaciones sobre un tema inextinguible* está en consonancia con la placidez y serenidad de *Migajas del pan nuestro*: la *posesión del mundo* se ha resuelto en los primeros poemas de la casa-mundo, en *Concertar es amor* y en *La siesta*. *Variaciones sobre un tema inextinguible* y *Migajas del pan nuestro* son el reflejo del poeta que goza los días de la plenitud existencial:

Pero eso es lo que dicen los fervientes
de la naturaleza.
Vivir es estar solo y extasiarse
de su propio temblor.
Vivir es preguntarse cada día:
¿Quién soy y por qué late
dentro de mí lo oscuro?
Y salir olvidado, hacia las cosas,
de nuestra soledad
y confundir dulcísimo el aliento
con lo que pasa. (Gil-Albert, 2004, 660)

Este vivir “en ese lujo pobre que corresponde a los poetas” (Simón, 1990, 99) es un síntoma de las prioridades en Juan Gil-Albert. Es decir, que a pesar de la ruptura del núcleo familiar²⁵⁶ y de las ocupaciones como patriarca y sustento de la familia, el escritor prioriza la tarea literaria entre sus preocupaciones:

No es que mi vida aquí sea más luminosa, es decir, lo es en la mínima parte de luz que le corresponde, pero por lo demás todo son preocupaciones de índole burguesa, con ese fastidio meticuloso que llevan consigo. ¿Me imaginas presidiendo un Consejo de Administración? ¿Y regañando a unos sobrinos? ¿Y metido entre abogados, directores de banco y negociantes? Todo es tan risible que tiene uno la sensación de que la vida se divierte con nosotros de lo lindo; dándome cuenta de ello, también yo trato de sacar mi parte y juzgo hoy día a las gentes y sus situaciones – todo eso que se llama “la vida seria” – con una crudeza – no exenta de buen humor –, de la que no me hubiera creído capaz hasta hace poco. Luego me encierro y yo mismo me asombro de la distancia abismal que me separa de este mismo mundo en que vivo; la cosa no deja de tener su voluptuosidad. Tengo contados amigos y pocas ganas de extenderlos aunque debo ir reconquistando unas “amistades” que si maldito lo que me importan, ni a mi hermana

²⁵⁶ “Por otra parte el núcleo familiar suyo, al que tan apegado se había sentido siempre, comenzaba a desintegrarse. Su hermana menor había muerto mientras él estuvo ausente y su cuñado, ligado a él por una íntima amistad desde antes de la guerra, iba a morir poco después de su regreso, y en la forma trágica que él cuenta de un modo emocionante en *La trama inextricable*. El padre era ya muy viejo, y sus negocios al parecer no iban bien. Cuando murió este, Gil-Albert, convertido de pronto en jefe de familia, tuvo que ocuparse de ellos. Y pocas personas habría en el mundo menos dotadas para ese menester. La ruina completa no tardaría en llegar. Pero además el mundo todo a su alrededor parecía hostil, no le gustaba. Todo estaba cambiando: nuevas cosas, nuevas actitudes, nuevos modos de vivir que él no entendía” (Sánchez Barbudo, 1977, 107-108).

mucho más desganaada que yo, pero que estamos obligados a mantener con miras, sobre todo, a los niños.²⁵⁷ (Gil-Albert, 1987, 17)

Esta “vida seria” escinde poco a poco la casa-mundo de la casa celda: aunque no será hasta la venta de Villa-Vicenta (1968) cuando se produzca el cambio de coyuntura. Nuevamente, nos encontramos ante aquella tensión que le impide a Gil-Albert alcanzar su plenitud literaria y que debe seguir buscando porque precisamente en eso consiste su *práctica* (en la conciencia y en el yo como búsqueda). Gil-Albert criticará la “vida seria” a partir de la casa-celda: todo aquello que pertenece al mundo de negocios y especula con las esperanzas del hombre.

Sin embargo, uno de los ejemplos más evidentes a la hora de reflejar esta madurez poética (conjugada también con el verano, el domingo y la siesta) es el soneto “El heredero”:

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. (Gil-Albert, 2004, 363)

Tras el fallecimiento de su padre, deja a un lado el dolor por la pérdida (*Vid.* “Soneto XXIX”, Gil-Albert, 2004, 388-389) y prosigue la realización textual en Villa-Vicenta:

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

a hacerse nuestras: sueños, realidades...

²⁵⁷ Carta de Juan Gil-Albert a Salvador Moreno fechada en Valencia, a 1 de junio de 1950 (tras la muerte de su padre).

Todo lo que es la nada y se extravía
sube hasta el corazón y se confía. (Gil-Albert, 2004, 363)

El poeta vive en la posesión del clima espiritual de la mirada mítica. Así, el verano confiere un ambiente anímico a estos poemas. Pero son la siesta y el domingo aquellos dos factores que completan el círculo. En cuanto al domingo, Gil-Albert recurre a este día como evidente símbolo asociativo con el ocio, el tedio y la vida contemplativa donde el reposo fundamenta un proceder lujoso. Un poema ejemplar en este sentido es “El domingo” de *Migajas del pan nuestro*:

Parece que el domingo es cosa cierta
y que como un gran dueño patriarcal
visita nuestros campos.
A la calma diaria ha sucedido
hoy una calma augusta.
Más sol, más dulcedumbre,
más desgana, más soledad.
Hoy el ocio es completo:
ni siquiera los pájaros frecuentes.
Cada cual huelga y calla. (Gil-Albert, 2004, 485)

El domingo sustenta la plenitud mediante la soledad esencial y el aristocratismo de su “calma augusta”. El “ocio completo” por contrapartida, y según las circunstancias económicas que hemos visto, se pone en relación con un sentido peyorativo del “trabajo”:

¡Las tentaciones!
¡Qué sería del hombre si el domingo
no las pusiera todas como ninfas
ante nuestros deseos!
¡Holgar! ¡Holgar!
Hay un aroma que nos lleva el alma
más allá del trabajo. (Gil-Albert, 2004, 485)

La ética estética gilalbertiana se proyecta en la mirada mítica gracias a la vida contemplativa y a la posesión de la existencia:

Todo ha sido posible en unas horas:
placer, aburrimiento, novedades,
y esto que es más:
sentir que cuando el hombre no trabaja
hay otra obligación ineludible
que pocos cumplen:
la de estarse contento
sin hacer nada. (Gil-Albert, 2004, 486)

Por otra parte, la tarde y la siesta son un momento idealizado de este proceso. Un ejemplo es el conjunto poético titulado *Migajas del pan nuestro*: “En verano, al levantarnos de la mesa, quedan diseminados sobre el mantel los restos del festín. Poca cosa: migajas para pájaros” (Gil-Albert, 2004, 475). Este momento “esencial” es crucial a la hora de relacionar poesía y cotidianeidad. No en vano, Gil-Albert escribe el extenso poema titulado *La siesta. Ensayo de epepeya* como continuación de *Concertar es amor*:

La memoria del hombre es cosa vana
cuando tú reapareces al descuido
de su atención y extiendes tu follaje
sobre su piel cabeza encanecida.
¡Ah, los frescos temblores y el reposo
conquistador! Reposo aquí tendido
mis frágiles espaldas sobre el suelo
que me nutrió la bóveda verdeante
de estos añosos troncos me mitigan
la cegadora luz que entre las hojas
sentimos palpar; oigo la calma
de estos suaves declives envolverme
cual si premiara en mí el libre abandono
en que me voy sumiendo y unas notas
del ruiseñor a punto de extinguirse
indican que la joven primavera
ya pasó por aquí. Todo este fuego

¿puede como caricia estar temblando
para que yo descanse? ¿Este fluido
macabro de fruición es como un soplo
de aire tan sutil que a adormecerme
se presta? ¿Estoy en manos del halago
o de la destrucción? ¿En qué tumulto
me siento transportar como una pluma
hacia la paz eterna? Oh mi hechicera. (Gil-Albert, 2004, 761-762)

También podemos mencionar la prosa poética “La siesta” que Juan Gil-Albert publica en *Caracola* el 24 de octubre de 1954:

Todos duermen; la comida terminó y los manteles recién levantados, he aquí que cada cual entorna su alcoba y tiéndese, sobrecogido por un sopor inefable, en el breve confín de la siesta. (Gil-Albert, 1954, S/N)

Este texto es el más explícito a la hora de señalar la importancia que tiene el tema de la siesta en la poesía de Gil-Albert:

Pero, ¿por qué yo no duermo? Yo que he hecho de la siesta un tema sugerente y deleitoso; yo que me he sentido sugestionado por ese tema: la Siesta. La siesta como un sueño más delicado, más humano, más frágil que el rotundo hundimiento nocturno: un cendal, no una soga grosera; no una imposición de la naturaleza, sino una gracia de los cielos. Un excedente, un lujo, eso es. Pero yo no duermo. Hay temas que nos tientan pero que, por no sé qué extraños vaticinios prohibitivos, nos cierran sus puertas, a la vez que nos hacen signos cautivadores desde sus entornadas ventanas. (Gil-Albert, 1954, S/N)

Otro aspecto importante en el tema de la siesta es la “situación” en la que Gil-Albert escribe durante esta coyuntura. La cotidianeidad encuentra su tópico en la descripción de un Gil-Albert que escribe “tumbado” o “recostado” en la cama o en una tumbona de caña mientras contempla el veraniego paisaje de la geografía alcoyana. Como decimos, se puede observar una referencia constante a este signo a lo largo de los textos de la casa-mundo. El soneto “Llueve” (*Concertar es amor*) es un buen ejemplo de la relación entre culturalismo y cotidianeidad en la mirada mítica:

Desde la cama vi cómo llovía
sobre las verdes horas del verano
removiendo ese aroma tan pagano
de tierra y humedad; quise ese día

quedarme recostado y consumía
la jornada siguiendo el aldeano
rumor de las corrientes como en vano
de resistir su goce. (Gil-Albert, 2004, 364)

De cualquier manera, Gil-Albert deja atrás la vida mejicana como un ejercicio de depuración práctica (una vida para la poesía, una poesía para la vida) de una serie de condicionantes que impiden la plasmación de una ética estética. El poeta llega a Villavicenta y accede a la casa-mundo desde la “fidelidad” a sus “valores literarios”. Y aquí entran en juego todas las complejidades de la mirada mítica y los tópicos de lo que se ha conocido como “exilio interior”:

Ahora que sé, Bondad, lo que me diste
deja que me repose en esta tierra
que me ha visto nacer. El cielo es puro,
y nada turba ya entre sus azules
de mi angustia pasada; está sereno
como quien ha logrado extensamente
lo que quería. (Gil-Albert, 2004, 753)

Este poema titulado “Frente al cielo: su igual”²⁵⁸ refleja la depuración de la ética estética gilalbertiana. De modo que la felicidad amarga del exiliado ha dejado paso a la “victoria” de la celebración de la vida:

Pero el que vence, vence, ahora estoy cierto;
ahora se ha revelado a mi espesura
el signo de la luz y en qué consiste
el que los bellos ojos de los dioses
pósen sobre el mundo y los mortales

²⁵⁸ Publicado en *Caracola*, 16 (1954), s/p. Poema fechado en agosto de 1953.

con esa lejanía prestigiosa
que da pavor: si un día eres dichoso,
has de saber que el alma que ha logrado
su beatitud, se calla y resplandece
como la rosa nueva, y sus afanes
no tienen ya en común con los que sufren
ningún temblor: lo hermoso es un misterio.
Y algo que lleva el aire distraído
hace que el hombre diga entre sus penas:
huele a felicidad. (Gil-Albert, 2004, 754)

La casa-mundo representa la madurez poética de Juan Gil-Albert porque supone una *victoria*. Y esta plenitud, que Gil-Albert persigue mediante la poesía y como “posesión del mundo”, ha ayudado a la fragmentación temporal en el estudio de la obra gilalbertiana. El poema “Fiel a sí mismo”²⁵⁹ aporta un ejemplo más del tópico de la fidelidad y del individualismo histórico:

¿Yo he sido aquel que un día
sollozó sobre el mundo? ¿En qué ha quedado
tal aflicción? Tal vez viene conmigo
como un lebril de sombra, acaso menos,
al que lanzar no puedo otro mendrugo
que mi felicidad. La frente sube
más allá de los montes, la mirada
ya solo se detiene en cada parte
como un todo armonioso; dentro avanza
la plenitud cantando, y en mi pecho,
donde escuché el rumor de la existencia
como un torrente ciego, vaga ahora,
tal un bajel, el puro sentimiento
de haber rozado el fin, el fin de nadie,
el fin-finalidad, el fin-principio,
esta redonda gloria deseada
que flota como el mundo, entre sus soles,
bajo la fiel deidad de mi presencia. (Gil-Albert, 2004, 754)

²⁵⁹ Publicado en *Caracola*, 37 (1955), s/p.

Este sentimiento de fidelidad es la consecuencia segregada por la ideología del sujeto:

Y poseer el mundo es privilegio
de quien parece lento que desdeña
lo tosco y fácil.
Cuando el otoño llega,
el más valiente bulle
y en cada sombra advierte manifiestos
los frutos que el verano apacentó.
¿Por qué cada ilusión tiene su sombra?
¿Cada fruto su fronda? (Gil-Albert, 2004, 657)

Solo habrá que seguir los pasos de nuestro planteamiento para reconocer que el destino literario de Juan Gil-Albert se está “cumpliendo” tal y como lo plantea el poeta en la búsqueda de *su* poesía. Ha conseguido el triunfo de la intimidad una vez ha sido deshojada, reordenada y recomenzada la voz comprometida. Villa-Vicenta es la casa-mundo. En Villa-Vicenta, Gil-Albert alcanza con la yema de sus dedos la ética estética que desde ya-siempre-antes se había forjado en la poesía:

Cuán ligeras
cruzan las mariposas del verano
por un aire más terso; se oye el río

cual una voz amiga que quisieras
resucitar – ¡la muerte suena en vano! –.
Me late el corazón, el mundo es mío. (Gil-Albert, 2004, 365)

3. SEGUNDO ESCENARIO DE POSGUERRA GILALBERTIANO

La presencia de Juan Gil-Albert en la poesía española durante la coyuntura de la casa-mundo (1947-1958) viene determinada por sus propios tópicos. Es decir, las relaciones entre Juan Gil-Albert y los poetas españoles del medio siglo están

condicionadas por la tónica de silencio y aislamiento: todo aquello que configura las barreras críticas del llamado “exilio interior”.

Sin embargo, el estudio de la obra gilalbertiana y la poesía de los años cincuenta aporta grandes evidencias crítico-estéticas. En primer lugar, la poesía moderna española no sufre ninguna “ruptura” (como hasta ahora se viene estudiando) con el inicio de la posguerra. En todo caso, y no conviene entrar de lleno en este ámbito todavía, la balanza de la estética dominante invierte su peso según el paso de una a otra coyuntura: ya sea de los años veinte a los treinta, o de los años cuarenta a los años cincuenta. Pero siempre, insistimos en ello, la matriz ideológica se mantiene en la producción de los textos.

Por otra parte, la línea de recuperación de la obra gilalbertiana se inicia precisamente en la relación Juan Gil-Albert – poesía del medio siglo. El esteticismo sufre una acusada marginalidad en el panorama poético del medio siglo. A la vez, esta marginalidad, iguala las diferentes tendencias o corrientes en un mismo plano, en tanto que parten de la misma “esencialidad”. A partir del año 1947, Juan Gil-Albert inicia un diálogo estético con todo este extrarradio poético a la par que comienza la recuperación de su obra. Es decir, la obra gilalbertiana traba relación estética con los poetas de *Cántico*, la amplitud de miras de *Caracola*, la cotidianidad del “realismo íntimo trascendente” del grupo de Rosales y otros signos predominantes como el autobiografismo. Por estos motivos, Juan Gil-Albert (desde su olvido y como esteta maldito) cobra interés en las generaciones posteriores, aquellas que emprenden su canonización.

Como veremos en la casa-celda (1958-1968), el escritor alicantino se incorpora a la “carrera historicista de la literatura” gracias a la recuperación de Luis Cernuda por parte de *Cántico* y *La caña gris*, los poetas del 50 y posteriormente los novísimos. Nuestro propósito es trazar un mapa de relaciones entre la presencia gilalbertiana y la poesía elaborada durante los primeros años del regreso a España del poeta. De este modo, Juan Gil-Albert adquiere su verdadero significado en el panorama poético de la posguerra española. El poeta participa de las luchas estéticas que durante un breve periodo favorecen a la mal llamada poesía social. Eso sí, quizá desde aquellos tópicos de ostracismo, incomunicación y soledad esencial que hemos señalado en Gil-Albert.

Durante estos años, el investigador dispone de un mapa de escuetas colaboraciones del alicantino. La completa bibliografía que propone María Paz Moreno (Gil-Albert, 2004) – aún con algunos olvidos que solo la crítica puede suplir (Valero

Gómez, 2013d) – da buena cuenta de las colaboraciones de Gil-Albert durante el periodo que va de 1947 a 1958: en poesía destacan la revista malagueña *Caracola* y *Mairena. Revista de la Poesía* de Buenos Aires; mientras que en prosa, el alicantino publica en la revista valenciana *Humano* y en *Caracola* la prosa poética que ya hemos analizado unas líneas más arriba y que lleva por título “La siesta”.

3.1. EL OSTRACISMO VALENTINO

Hasta ahora, poco hemos comentado sobre el solapamiento entre la casa-mundo y la casa-celda (1947-1958). En este entramado, Valencia juega un papel fundamental. Ya hemos dicho más arriba que el poeta combina su residencia de Villa-Vicenta con su piso de la ciudad levantina, en la calle Colón. No debemos desdeñar el significado ético-estético de la otra cara de la moneda: la vida que el poeta realiza en Valencia durante estos años. Ya hemos visto, gracias a un testimonio de primera mano como César Simón, que la estancia del poeta en Valencia entre 1947 y 1958 representa el descanso de la jornada. Y entiéndase la jornada como la actividad literaria que Gil-Albert emprende por las mañanas en Villa-Vicenta, mientras que el poeta dedica las tardes a una vida ascética, recluso en su piso de la calle Colón.

Parece evidente que la configuración del “exilio interior” gilalbertiano consta de la casa-mundo (Villa-Vicenta) y de la casa-celda (Valencia). Igualmente, insistimos en que parte de la crítica ha estudiado la llegada del poeta a su geografía natal como una “reintegración”. Y aquí entran en juego la “mediterraneidad”, “armonía”, “equilibrio”, “clasicismo” o “desasimiento” que ciñen el eje pulsional de los textos gilalbertianos. Pero esta reintegración no es, ni mucho menos, un regreso al punto originario. Juan Gil-Albert, hemos dicho, retorna de la naturaleza y de la resolución de la dialéctica compromiso / pureza. El poeta regresa decidido a realizar textualmente un tipo de poesía y de vida cuando ni el poeta ni el espacio mítico-ideológico de su “terruño levantino” son ya los mismos.

La casa-mundo y la casa-celda no son dos realidades ideológicas diferenciadas en la producción de los textos. Estos dos espacios ideológicos conforman los extremos de una misma *necesidad*. Y esa necesidad – volvemos a Macherey – expone el verdadero trasfondo de un *sentido* que cierra el círculo en torno a la ideología del sujeto

y la tarea de la obra²⁶⁰. En consecuencia, Juan Gil-Albert relega la casa-celda a un segundo plano durante la coyuntura que va de 1947 a 1958.

Pero como decimos, la casa-celda también muestra el desequilibrio en la producción de los textos gilalbertianos. El descanso de la jornada y la espera del verano resumen el otro extremo del primerísimo “exilio interior”. Gil-Albert también pone en práctica la incomunicación, la soledad e intimidad esenciales en aquello que hemos denominado ostracismo valentino y que solapadamente alcanza desde 1947 a 1958. Aunque se extenderá, con mayor ahínco si cabe, hasta los años setenta. La periodización del proceso interno de producción de los textos gilalbertianos ha imposibilitado establecer sus verdaderas relaciones. Los tópicos que hemos visto en el “exilio interior” tienen su correspondencia en el extremo que menos importancia tiene en el periodo 1947-1958: en el ostracismo valentino. De este modo, las palabras de Gil-Albert sobre su vida social en Valencia adquieren otros significados: “yo me encontré en un mundo, en cuanto a relaciones, muy disminuido” (Gil-Albert, en Rovira, 1991, 20).

Por tanto, si el ostracismo valentino de la casa-celda participa de todos los tópicos de esta coyuntura, consecuentemente también participa de la intimidad esencial. El denominado “exilio interior” abarca, como decimos, todo el ámbito de producción: la casa-mundo como extremo en primer plano, y la casa-celda como extremo en segundo plano. En conclusión, dos signos evidentes de esta “forma de silencio y de intimidad” son la ruptura con los amigos de antes de la guerra y el propio ostracismo valenciano. Ya hemos mencionado los “Sonetos valentinos” como ejemplo de la vida que el poeta tiene en Valencia durante esta coyuntura. Las figuraciones del parterre, el río Turia o los paseos en soledad no son más que la continuación de los sonetos del encierro. El poeta aguarda los veranos de Villa-Vicenta, su luz en el agua de los ríos y la felicidad que el ritmo de la vida contemplativa deposita en el lujo y el preciosismo de la naturaleza.

Además de *Concertar es amor* y la luminosidad de *Migajas del pan nuestro*, queremos destacar el contraste y la excepcionalidad en dos poemas del bloque inédito *Diálogos elementales y otros poemas*²⁶¹. Los poemas “Estado” y “La multitud” muestran el paso de un extremo a otro de la jornada del poeta. Solo que, como venimos diciendo, para esta coyuntura que va de 1947 a 1958 predomina la casa-mundo y la

²⁶⁰ “La necesidad de la obra no es un supuesto inicial, sino un producto: se halla en el encuentro de varias líneas de necesidad” (Macherey, 1974, 44-45).

²⁶¹ María Paz Moreno indica en la poesía completa de Gil-Albert que algunos poemas de este bloque vieron la luz en *Carmina manu trementi ducere*, mientras que otros se incluyeron en la sección “Varios” de la *Obra poética completa* (1981a).

escenificación de “Estado”; mientras que la vida urbana es la excepcionalidad resumida en poemas como “La multitud”. Así, Gil-Albert muestra en “Estado” la placidez de la vida contemplativa en la casa-mundo:

Desde este sitio donde estoy sentado
bajo los pinos verdes, como un hombre
frente a la Creación, veo el paisaje
de mis mayores, veo la armonía
de lo creado, el sol cómo se tiende
sobre las dulces cosas pensativas
de la mañana. Al filo de los aires
todo se comunica en el silencio
como un murmullo claro. (Gil-Albert, 2004, 864-865)

El poeta identifica su destino literario con la “creación” de la naturaleza y se reencuentra en la estirpe aristocrática del “genio” gracias a la genealogía del artista que ha establecido en el exilio. Juan Gil-Albert se centra exclusivamente en la tarea de hacerse en su obra y poco le desaniman la ruptura del núcleo familiar o la crisis económica. La vida del poeta en Valencia se torna ostracismo y tanto los amigos como la vida cultural no tienen importancia cuando en esta “etapa comenzaba lo verdaderamente importante y característico de mi obra” (Gil-Albert, en Rovira, 1991, 20). Un buen ejemplo es el citado poema “La multitud”:

Cerrado como una pausa
veo en torno que el mundo se desliza
con grotescos virajes.
Saciar no puede al cuerpo de la angustia
lo que ya antes se amó:
una rosa que tiemble,
una dulce persona que se espiga,
un apretón de manos venturoso;
da todo igual, se borra...
Estar tan sin saber lo que se piensa
es el don más secreto,
la más suspensa forma de la vida

entre el ayer y el nunca o el mañana,
sombra viviente,
mundo en el que cerrado laten siempre
las potestades nuestras. (Gil-Albert, 2004, 864)

Gil-Albert introduce el poema con las siguientes palabras: “Sentado en un café mientras la gente pasa”. La experiencia solitaria del poeta en “La multitud” concuerda con la actitud y el halo neorromántico de los sonetos valentinos. El autor de *Las ilusiones* se halla desanimado en el ostracismo valentino porque Valencia es el recuerdo de una vida concluida. Durante la casa-mundo, el poeta solo está interesado por su conciencia de escritor y la realización textual de su obra:

Mas uno está despierto y no comprende
cómo se puede estar despierto y nada
nos turbe el corazón: ni una sonrisa,
ni el azul de los cielos, ni ese aire
que con ligeros pies pasa rozando
nuestra gastada piedra. (Gil-Albert, 2004, 864)

Este bloque poético es paralelo a *Variaciones sobre un tema inextinguible* y adelanta la crítica a la vida seria y de negocios que plasma a partir de la casa-celda (1958-1968), tras la crisis familiar y la venta de la finca del Salt:

Como un vidente ciego,
como un dulce mendigo que ha olvidado
la razón de su ser, de su ser hombre,
y sonrío beatífico a la gente
que deposita pálidas monedas
sobre su mano ociosa,
así mis ojos miran extasiados
lo que apenas me importa:
todo este gran vaivén sin esperanza,
esta tribulación de mueca fría
con que el hombre recorre sus ciudades
buscando no sé qué, un afán, dinero,
vida oprimida, errante,

sueño de paz...

Y estar despierto y solo mientras tanto

Y no saber ya nada de las cosas. (Gil-Albert, 2004, 865)

En definitiva, no se reintegra a un punto original. Principalmente porque el poeta ha resuelto la dialéctica compromiso / pureza que impedía su empresa literaria. Sin embargo, Gil-Albert se entrega ahora a su conciencia de escritor y rompe cualquier vínculo que pueda perturbar el destino de su vida. Y aquí, el otro signo – además del ostracismo valentino – que marca la “forma de silencio y de intimidad” gilalbertiana a partir del año 1947: la ruptura del núcleo de amigos anterior a la guerra y que hemos dado en llamar “Los señoritos de Luis Vives”.

3.2. LOS SEÑORITOS DE LUIS VIVES

Para estudiar este punto es preciso remontarse a los años universitarios de Juan Gil-Albert. El inicio de Gil-Albert como escritor es un tema muy poco estudiado y que aporta claves fundamentales en la ética-estética del poeta. Como es sabido, ingresa en la Facultad de Derecho y Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia en el año 1920. Durante estos años universitarios, el alicantino forma parte de lo que él mismo denomina “Los señoritos de Luis Vives”, una serie de amigos con preocupaciones intelectuales que hacen vida en los cafés más selectos de la Valencia de principios de siglo.

Esta visión del Gil-Albert universitario nos orienta en la naturaleza aristocrática de su ética estética, así como rompe con algunos tópicos de la vida cultural del poeta que se ha visto reducida a los salones o al provincianismo y malditismo valenciano. Por otra parte, la importancia de “los años formativos” conecta la coyuntura de los años veinte con los años treinta. Es decir, *la pertenencia de Gil-Albert a “los señoritos de Luis Vives” es un síntoma claro del paso de la fascinación de lo irreal a la fascinación por el compromiso*. O en otras palabras, muchas de las claves que se esconden en aquello que aquí hemos estudiado como “el silencio de la inversión” (1931-1934) están presentes en los años universitarios de Gil-Albert. Por nuestra parte, ya hemos comentado en otro lugar la importancia de la estancia universitaria del poeta durante el verano de Tours en 1922 (Valero Gómez, 2013b).

La formación de “Los señoritos de Luis Vives” está presente en la bibliografía valenciana. Eso sí, de forma dispersa y en torno a los cafés y lugares fetiches de reunión. Según la bibliografía y las propias palabras de los protagonistas puede afirmarse lo siguiente. “Los señoritos de Luis Vives” es un grupo formado principalmente por jóvenes de las mejores familias de la burguesía valenciana cuyos integrantes están educados mayoritariamente en los Jesuitas – como relata el propio Gil-Albert en *Crónica general* – excepto cuatro “escolapios” entre los que se cuenta el alcoyano. Entre estos nombres “permanentes” nos consta Juan Gil-Albert, Lluís Guarner, Luis Molero, Tomás Lechón, Alfredo Gómez, Fernando Dicenta, Juanito Guardiola, Pepe Colomina, José Medina Echevarría y Rafa Vañó (Gil-Albert, 1974b, 129-134; Simón, 1983, 11; Millón, 2007, 56-59). El grupo nace en la Facultad de Derecho y Filosofía y Letras, como señala Gil-Albert, “bajo el signo de Luis Vives”:

La Universidad vieja, hoy abandonada, bullía entonces con el entrar y salir de los estudiantes que cursaban Derecho y Filosofía y Letras. En el centro del cuadrado patio, con pesadas columnas dóricas, Luis Vives, Ludovicus, como leíamos en el pedestal, de un bronce verdoso, estaba subido sobre su podio, y rodeado de un exiguo macizo con algunas plantas, protegidas por una pequeña verja sobre cuyo saliente nos apoyábamos, incómodamente, en los intermedios de las clases, comentando sus incidentes cómicos, hablando de los espectáculos a que habíamos asistido la tarde anterior, o informándonos sobre algún punto básico de la asignatura a la que íbamos a entrar. (Gil-Albert, 1974b, 132)

Gil-Albert realiza junto a sus compañeros de grupo una vida intelectual de “señorito de provincias” que poco tiene que envidiar a los ambientes, por ejemplo, de la capital española. El propio escritor alicantino define el “certificado de respetabilidad” que supone en los años veinte dejar el colegio, nada menos que comenzar a ser un “señorito” (1974b, 126)²⁶². La entrada de estos jóvenes a la universidad coincide con las tardes en los cafés y las tertulias de la excelsa Valencia de los años veinte:

²⁶² “L.A. de Villena. – He oído que en tus primeros años de estudiante universitario en Valencia llevabas una vida – como se decía entonces – de señorito. Una persona de aspiraciones mundanas, que cuida su ropa, que se viste bien, que frecuenta ciertos lugares distinguidos...”

J. Gil-Albert. – Sí, con cuatro o cinco chicos más hacíamos esa vida. Íbamos a un lugar que había en la calle de la Paz, el *Ideal Room*, a tomar el té, y sí cuidábamos la vestimenta...Claro, había compañeros que no venían como nosotros porque sus padres no les daban dinero” (Villena, 1984, 19-20).

La proliferación de cafés era tan grande que en algunas zonas – como la calle de la Paz – había más locales de este tipo que comercios. En la esquina de la calle de la Paz con la Plaza de la Reina se encontraba el café El Siglo, que poseía un cierto aire decimonónico, y que fue desplazado poco después por el Ideal-Room, que se convirtió en un lugar de tertulia obligada para los ociosos burgueses. En la otra punta de la calle se encontraba el café Continental, y cuya figura más destacada era Josep Renau. Muy cerca de allí estaba el café El As de Oros, local un tanto sofisticado en el que actuaba como solista el gran violinista Pascual Campos. Por allí pasó toda la generación de intelectuales, todos jóvenes literatos y artistas que dieron una floración extraordinaria de figuras y prácticamente todos los invitados que llegaban a la ciudad de otras provincias y que tenían alguna relación con la cultura.

Dentro de estas clases de locales destacaba, por la categoría de los contertulios que a él acudían, el café Lyon d'Or, situado en la Plaza de Mariano Benlliure. (Agramunt, 2006, 26)

Gil-Albert, presumiblemente, acudió a la mayor parte de estos cafés y tertulias. Es reseñable, por ejemplo, la figura de Renau, ya que el poeta alicantino inicia los contactos con la izquierda valenciana (recordemos que Renau es un gran representante de esta y de sus aparatos culturales) entre el final de la década y el comienzo de la siguiente. Pero entre todos estos nombres, los señoritos de Luis Vives frecuentan principalmente el Ideal-Room y la librería de Miguel Juan. (No hemos localizado ninguna referencia de Juan Gil-Albert a la citada librería de Miguel Juan). Sin embargo, los testimonios de Arturo Zabala y Luis Guarner validan la implicación del poeta alcoyano en este círculo:

Muy pocos recuerdan ya – no por olvido, sino por triste ley de vida –, la librería de Miguel Juan que, por los pocos años treinta que precedieron a la guerra, reunía muy animada y gustosamente, en un bajo de la casa número 16 de la valenciana calle Pascual y Genís, en donde tenía su magra sede, a un nutrido grupo de abocados al mundo de la cultura, muy heterogéneo – Leopoldo Trénor, Federico de la Hoz, el propio Miguel Jaun, Vicente Ferrán, Almela y Vives, los hermanos Durán y Tortajada, Pedro Sánchez (más tarde conocido por Pedro de Valencia), Genaro Lahuerta, Juan Gil-Albert, Luis Guarner, Pascual Plá y Beltrán, Gonzalo Torrente Ballester, Ramón Más y Ros, Juan Lacomba, Andrés Ochoa, Joaquín de Entrambasaguas, Paco Castells... –, tanto por las distancias cronológicas que separaban a muchos de sus miembros entre sí, como por la diversidad ideológica que se profesaba. (Zabala, 1988, 257)

Estas reuniones son el punto de encuentro entre Gil-Albert y buenos amigos, como Pascual Plá y Beltrán, que ya le visitan en Villa-Vicenta años antes. Desde luego, al contrario de lo que pudiera parecer, el círculo de relaciones se cierra. Por ejemplo, puede establecerse un mapa entre dos señoritos de Luis Vives, como son Gil-Albert y Guarner, que traban relación con Pedro de Valencia, Renau, Genaro Lahuerta, Enrique Climent o posteriormente Ramón Gaya:

Hombres de distinta edad y gentes de distintas ideologías supimos convivir porque el milagro lo supo realizar el espíritu transigente y elevado de Miguel... De aquellas reuniones salieron ediciones, folletos, ediciones primorosas para las fiestas del libro, lecturas de originales inéditos que revelaron nuevos valores como el del fino poeta Ramón Más... Pero la hecatombe de la guerra había de arrasar aquel remanso de paz y serenidad espiritual, el turbión revolucionario había de arrastrar aquel remanso al abismo. Desvalijada la librería; huido Miguel; dispersados los contertulios en los azares de la guerra. Aún planeamos juntos la publicación de la colección poética *La Rosa Verde* de la que logramos ver publicados los primeros volúmenes. (Guarner, en Millón, 2007, 57)

La actividad editorial en las tertulias de la librería de Miguel Juan es intensa. De hecho, Miguel Juan es editor, además de librero, y no nos extraña la importancia que adquiere la publicación *Gaceta del libro*. Esta revista es importante en la ética estética de Juan Gil-Albert porque contiene dos textos – en 1934 y bajo los títulos de “Luis Cernuda o el aire dolorido” y “Es la voz de Cernuda que llora sobre el mundo” (Valero Gómez, 2013d) – que el alcoyano escribe en honor a Luis Cernuda y que hasta ahora no han sido citados por la crítica gilalbertiana.

Por otra parte, el café Ideal-Room sí que tiene una gran presencia en la obra de Gil-Albert y forma parte de sus memorias en *Crónica general*. De hecho, el escritor alicantino narra la cronología del Ideal-Room (anteriormente denominado Café del Siglo) gracias a la descripción de la calle La Paz, una calle emblemática en sus años juveniles de Valencia:

En la esquina de la calle con la plaza de la Virgen, estaba el desaparecido Café del Siglo, con aire decimonónico y al que desplazaría después, para los elegantes, el Ideal-Room. Al Siglo me llevó alguna vez, a desayunar con él, un tío mío, con bigotes blancoamarillentos en sus cabos curvos, quisquilloso y con malas pulgas. Viéndolo entrar, el mozo se aprestaba a servirle, meticulosamente, con sus cinco sentidos, ya que la menor infracción podía provocar el estallido

del eterno malhumorado. Los camareros, vestidos de negro, llevaban envueltas las piernas en una como sábana blanca, y acudían, reflejados en los espejos, a unas esferas de metal brillante para reponer sus servilletas usadas por otras limpias. El ambiente del café tenía una cierta solemnidad y de una puertecilla, con borlas de pasamanería, veía yo aparecer al que nos servía, llevando en una mano, descansadas en una redonda bandeja, la cafetera y el jarro de la leche, también de metal con mango de madera, sirviéndonos después, de modo que no se vertiera inútilmente una sola gota, en las dos copas de cristal grueso que nos colocaban delante sobre dos platillos blancos orlados de oro. El supremo aliciente lo constituían las dobles tostadas; las rememoro como algo desaparecido de la tierra; debía consistir en la manera, en la lentitud del tostado, en la calidad de paralelas, equivalentes, parecían unas babuchas moras bordadas de aljofar. Pasados los años, me encontraría yo una tarde, en los días de la gran sacudida nacional, sentado en aquellas mismas felpas, ya raídas, oyendo departir a tres hombres famosos, André Malraux, Ylia Eremburg y Pepe Bergamín. Tío Arturo ya no pertenecía al mundo de los vivos y no podía, por tanto, desorbitarse, al saberme mezclado, activamente, en unos hechos a los que, más aún que condenar, no hubiera podido comprender²⁶³. (Gil-Albert, 1974b, 120)

La presencia de Gil-Albert en el Ideal-Room pertenece a los años universitarios. La vida de los “señoritos de Luis Vives” en el Ideal-Room dotaba a los jóvenes hijos de la burguesía valenciana de un “privilegio” que les hacía sentir los “elegantes” que iban por la tarde “antes de meternos en un espectáculo o, en alguna de nuestras casas” (Gil-Albert, 1974b, 127).

Por tanto, la ruptura del grupo de los “señoritos de Luis Vives” – así como el ostracismo valentino – son los dos signos que evidencian su “forma de silencio y de intimidad” durante la posguerra. Por estos motivos, *Concertar es amor* y toda la producción de esta coyuntura tiene el sello de un profundo aislamiento provinciano (Peña, 1982, 151). En definitiva, nos encontramos ante un todo que, bajo la etiqueta de exilio interior, ha sido automatizado (por ejemplo) en la “esencialidad” que Gil de Biedma ve en el alicantino a la hora de ser un “exiliado en su tierra”:

²⁶³ “Juan abandonó los estudios universitarios y se dedicó a escribir – la situación económica de su familia era por entonces buena y él debió de creer que podría pasar siempre de renta –. Pero se dedicó a escribir no en ABC, como hubiera deseado alguno de sus familiares – «Juan, a ver cuando publicas en ABC», le decía su primo Pepe –, sino prosas nada retribuidas que publicaba por su cuenta” (Simón, 1996, 53).

[Gil-Albert] se había borrado él mismo del mapa; ya no existía, había desaparecido para todos, ya no era, había muerto desde las páginas de *Hora de España*, que aquí nadie conoce y que los que se acuerdan no se atreven a nombrar. (Aub, 1995, 179)

“Juan Gil-Albert escribía no en el silencio, sino silenciado” (Peña, 2004, 15). *O mejor dicho, Gil-Albert escribe durante los años que van de 1947 a 1968 en el silencio de su destino literario y su personalidad poética*. En cualquier caso, parece evidente que no participa de la nutrida vida cultural de la ciudad de Valencia durante la posguerra:

Cuando repasamos las publicaciones literarias de aquella época, como ocurre con las más reconocidas como *Revista Valenciana de Filología*, *Revista Mediterráneo*, *Murta* o *Corcel: Pliegos de Poesía*, es asombroso ver que Gil-Albert está ausente de todas ellas, que no existe ni siquiera para mencionarlo y que se mueve por las calles como un muerto en vida al que nadie presta un rincón de papel en donde poder expresar; ni siquiera el breve espacio de un graffiti o una pasquinada. Sencillamente no existe. (Peña, 2004, 14)

Juan Gil-Albert está alejado de los organismos académicos e institucionales. Caso contrario, por ejemplo, al de otros señoritos de Luis Vives como Guarnier que forma parte de la Institución Alfonso el Magnánimo de la mano de Arturo Zabala. Como decimos, Gil-Albert tampoco participa activamente de la ajetreada vida cultural de la Valencia de los años cincuenta. El ostracismo valentino refleja la conciencia histórica del poeta, así como el compromiso con su tarea literaria. De alguna manera, en Gil-Albert se juntan este sentimiento de pertenencia a *su* obra y el pacto de silencio (y de intimidación) con las autoridades franquistas que posibilitan su regreso del exilio.

Como hemos visto, la participación de Gil-Albert en las revistas españolas de posguerra se limita a *Caracola* y *Humano*. No será hasta la siguiente década cuando, bajo el predominio de la casa-celda, comience a tener un papel más activo gracias a *La Caña gris* y sus recitales semisecretos. El ostracismo valentino de esta década (1947-1958) refleja un poeta refugiado en el trabajo de su casa familiar y que poco tiene que ver con las tertulias artísticas de la capital valenciana:

Vida literaria de Valencia

Amigos de la poesía: Esta agrupación en la que destacan los poetas Xavier y Vicent Casp en valenciano y Lucio Ballesteros Jaime, María Beneyto y Angelina Gatell en

castellano²⁶⁴, da recitales y organiza actos literarios con frecuencia, así como concursos. En ella figuran también los nombres del novelista y poeta Ricardo de Val, y las rapsodas María Aurora Tomé y María Pilar Monllor como organizadores y realizadores de numerosos actos de esta agrupación entre los que destaca el acto celebrado el día de la poesía.

Tertulia de Pedro Caba: Se reúne esta tertulia, hoy bajo el patrocinio del poeta Alejandro Gaos, los sábados por la tarde en el Salón Barrachina; asisten a ellos los escritores Azcárrafa y Feraz, los pintores Gumbau y Zamorano, los poetas María Luisa Martín (Maluma) y Vicente Carrasco, el crítico de arte Ricardo Cornejo, el ensayista y crítico Ricardo García Luengo, el periodista Antonio Agustín y otros. Se discute apasionadamente a veces la actualidad literaria y se dan a conocer los trabajos de sus componentes.

Tertulia La Bicicleta Voladora: Agrupación simpática en torno al poeta y novelista Pla y Beltrán y compuesta por los escultores Esteve Edo y Carmelo Pastor, el novelista Ferris, el escritor múltiple Fernando Feraz, los pintores Escrivá, Zamorano, Iranzo, Gumbau y León y el poeta Vicente Carrasco.

Peña literaria del café Noel: Agrupación en torno al crítico peruano Ricardo Cornejo, a la que asisten Fernando Feraz y Vicente Carrasco, como más asiduos, el novelista Nácher, el autor teatral Climent, el ensayista José Bonet y muchos más. Es una Peña animadísima y se discute en ella con pasión y rigor.

Tertulia Raimundo Gaspar: Se reúne en casa de este poeta y escritor aragonés. Acude gente joven: Los poetas Vila, Fenellós, Marco, Pinazo, y otros y los escritores Climent, García Luengo, etc. Acude a veces también Vicente Carrasco.

El Sobre Literario: Original revista editada y dirigida por el escritor Ricardo Orozco. Se trata de una revista muy cuidada y exigente que cuenta con selecta colaboración y está orientada con fino espíritu de arte y crítica. Colabora en ella lo más destacado de la actualidad.

Por último en casa del doctor Vicente Carrasco, especie de consulado literario, se dan cita y cambian impresiones los diversos componentes de estas tertulias y agrupaciones. Allí leen originales todos los autores. Y se organizan actos en honor de los escritores y artistas en general, de paso en la ciudad.

Los escritores y poetas Luis Guarner y Rafael Duyos, en sus viajes a Valencia animan y promueven siempre actos de confraternidad con su presencia y dan a conocer las primicias de sus obras inéditas²⁶⁵. (Carrasco, en Millón, 2007,111-112)

²⁶⁴ Estos poetas tienen una estrecha relación con la revista *El sobre literario*.

²⁶⁵ Reproducimos esta carta (fecha en 1951) de Vicente Carrasco (poeta y médico) a Lluís Guarner por su interés a la hora de hablar de la vida literaria valenciana y el pacto de silencio y de intimidad que practica nuestro poeta. Entre los asistentes a las tertulias que cita Carrasco, conviene destacar los nombres de Alejandro Gaos y Pascual Plá y Beltrán.

Fanny Rubio también ha establecido un mapa de la Valencia cultural de los años cincuenta en torno a las revistas literarias y sus grupos (2003)²⁶⁶. De esta manera, el panorama poético de la posguerra valenciana quedaría de la siguiente manera: en los años cuarenta predomina *Corcel* (nace en noviembre de 1942 gracias al núcleo del bar Galicia frecuentado por Pedro Caba, Pedro Sanjurjo, Juan Cots y posteriormente José Luis Hidalgo y José Hierro) y la revista *Mediterráneo* (1943-1948) que, gracias al patrocinio de la Universidad Literaria valenciana, aglutina a las jóvenes generaciones de la ciudad en torno a un grupo constituido por Francisco Sánchez Castañer y Mena, Arturo Zabala y Lluís Guarner. Mientras que los años cincuenta representan un auge cultural del ambiente artístico valenciano (como hemos visto en las tertulias reflejadas líneas más arriba) donde destacan publicaciones como *Humano* y la revista alicantina *Verbo* (fundada por los valencianos José Albi y Joan Fuster y los alicantinos Vicente Ramos y Manuel Molina). Finalmente, restan los años sesenta y la alargada sombra de *La Caña Gris*.

Por otra parte y durante esos años, la figura de Gil-Albert queda en el silencio y pocas publicaciones recuerdan su obra. Dos excelentes excepciones son la reseña (más de dos décadas después) de Gerardo Diego (1972) al poemario *Concertar es amor*²⁶⁷ y la nota de Vicente Núñez (1953) a *El existir medita su corriente* en *Caracola*. Pero finalmente, la colaboración que más destaca en esta coyuntura (con respecto al ostracismo valentino) es la publicación del texto “Juicios de un indolente” en la revista *Humano*. Si bien ya tendremos tiempo de hablar sobre la participación de Gil-Albert en *Caracola*, la aparición del poeta alicantino en las páginas de la revista valenciana llama la atención por su exclusividad. Con respecto al proyecto de *Humano*, la revista está impulsada por la figura de Pedro Caba:

Personalidad irradiante en la provincia, bien conocida por sus numerosas colaboraciones en las revistas poéticas y literarias de todo el país, empezando por su sección de *La Estafeta*

²⁶⁶ Para el estudio de la Valencia artística en los años cincuenta (una ciudad literaria y de tertulias), Fanny Rubio propone la lectura de Enrique Gómez Fajarnés, “Valencia literaria”, *Umbral*, 10 (1952); y Enrique García Luengo, inventario de literatura valenciana en *Correo Literario* del 1 septiembre de 1951.

²⁶⁷ “Me vi sorprendido el martes 15 de febrero con que el ABC me dedicaba la primera página, pasada la portada, con un comentario de Gerardo Diego – con un golpe de académico –, al que no he visto más que una vez en mi vida y hará cuarenta años. La gente dice vulgarmente, pero con una cierta razón: para ver cosas en el mundo. Y yo añado: si es España, mejor” (Carta de Juan Gil-Albert a Rosa Chacel, fechada en marzo de 1972 en Valencia; Gil-Albert, en Chacel, 1992, 76).

Literaria de la década anterior, Pedro Caba fue el alma de la peña “Caba” que se reunía los sábados en el Salón del Té de la Casa Barrachina. Le acompañaban Alejandro Gaos, María Settler, César Pinazo, M. Tours, R. García Luengo, Eduardo Sánchez, el doctor Chirivell, Luis Climent, Antonio Agustín Bravo, J. Bonet, Cano Márquez y R. Cornejo. En octubre de 1950, Pedro Caba editó en Valencia unos “Cuadernos de Literatura, arte y pensamiento”, *Humano*, de los que aparecieron dos números. (Rubio, 2003, 463)

Siendo justos, no podemos afirmar que esta colaboración sea el inicio de la recuperación de Juan Gil-Albert: este primer intento, en todo caso, corresponde a *La Caña gris* y con motivo del homenaje a Luis Cernuda. Sin embargo, que Gil-Albert publique en un proyecto de tanto nivel como el que pretendía ser *Humano* (en la primera entrega también publica Vicente Aleixandre, mientras que se anuncia la participación de Carmen Conde, María Beneyto y Ricardo Gullón para el siguiente y último número) nos aporta un eslabón más en nuestro segundo escenario de posguerra gilalbertiano.

Además, insistimos en nuestra postura cuando aludimos a Gil-Albert fuera del circuito literario: tanto académico como en los cafés y tertulias. En todo caso y aún sin pruebas que lo demuestren, intuimos que la colaboración de Juan Gil-Albert en la revista *Humano* se debe a la intermediación de Alejandro Gaos, buen amigo del poeta y que patrocinaba la tertulia de Pedro Caba en el Salón Barrachina los sábados por la tarde. Finalmente, la participación de Gil-Albert tanto en *Humano* como en *Caracola* traba la relación entre la presencia gilalbertiana y aquello que hemos denominado extrarradio positivista del medio siglo.²⁶⁸

3.3. LA FRONTERA DEL MEDIO SIGLO

A pesar del aislamiento provinciano de la casa-mundo y del ostracismo valentino de la casa-celda, la presencia gilalbertiana establece relaciones con el panorama poético español durante esta coyuntura (1947-1958). Gil-Albert no vive al margen de las luchas

²⁶⁸ “Extrarradio positivista” es un concepto que vamos a emplear a partir de ahora. Como veremos más abajo, el ostracismo literario de Juan Gil-Albert no es una excepción en el estudio de la poesía de posguerra. O dicho de otro modo, el alicantino y otros poetas que se encuentran en su misma situación no han participado activamente en la configuración del canon que gravita en torno al medio siglo y sus diferentes promociones. Finalmente, la obra de estos autores, incluido Juan Gil-Albert, ha sido incorporada al horizonte crítico-positivista como puntos de engarce gracias al reduccionismo de un panorama poético mucho más complejo.

estéticas que escenifica la poesía en los años cincuenta. La presencia gilalbertiana converge en las mismas relaciones que producen la nueva coyuntura y la frontera del medio siglo: Juan Gil-Albert, a la hora de escribir su poesía de la casa-mundo, comparte las mismas reglas de juego que sus coetáneos.

Principalmente, y como veremos, porque no hay una fractura o ruptura a raíz de la frontera del medio siglo. Como tampoco hay una fractura en todo un gran compendio temporal que une la anteguerra y la posguerra (Mainer, 1989, 8): “en un mismo período de tiempo pueden darse tantas variantes poéticas como variantes presente el horizonte ideológico dominante” (Wahnón, 1983, 11). Aunque, por otra parte, hemos visto que este no es el caso de Juan Gil-Albert. Ya que la reconstrucción de la obra gilalbertiana ha centrado su “ruptura”, no en la frontera del medio siglo ni posteriores “cortes”, sino a un lado y otro de la guerra civil: la orilla descomprometida y la orilla comprometida.

La reordenación y reconstrucción de Juan Gil-Albert nos ha servido para ejemplificar nuestra hipótesis de continuidad para la posguerra española. Gil-Albert es un síntoma idóneo a la hora de reflejar la doble rehumanización que ocurre en los años anteriores al estallido del conflicto civil. El poeta alicantino abre el frente ético y estético, a la par que participa en una rehumanización comprometida y en otra rehumanización (digamos) descomprometida. Gil-Albert no cuestiona todo aquel entramado que circunda la ideología del sujeto (dígase el espacio íntimo de creación, la ficción del sujeto poético, la necesidad / expresión de escribir...). Al contrario, y en el caso de la obra gilalbertiana, tanto el autor como la crítica han reconstruido su obra (*su propia historia esencial*) de tal manera que su “verdadera” poesía arranca con la posguerra.

Del mismo modo, los manuales coinciden a la hora de señalar los años treinta como inicio de la rehumanización. Por este motivo, y dicho lo anterior, parece más coherente nuestra hipótesis de continuidad, donde una matriz ideológica de fondo ha dominado la producción de los textos desde antes de la guerra hasta hoy mismo. O dicho con otras palabras, tanto la obra gilalbertiana como la poesía española del siglo XX han sido estudiados por “cortes” o “fracturas” (aquí impera la guerra civil) que justifican un desarrollo lógico de las estéticas preponderantes.

Por tanto, esta coyuntura propiamente gilalbertiana (1947-1958) se ajusta al estudio de la poesía española de posguerra en torno al medio siglo. El trasfondo ideológico – “el funcionamiento objetivo de la poesía en una coyuntura histórica determinada” – parece evidente: el humanismo segregado desde la ideología burguesa

se mantiene en pie (García 2010c, 171). Y de aquí, por ejemplo, que la rehumanización que se inicia en los años treinta y se consolida en la posguerra (Iravedra, 2001, 23-31) impida estudiar la guerra civil (y la posguerra española) como “una dialéctica de la lírica española” interrumpida (Grande, 1970, 9), o una “rotura conscientemente regresiva” (Gimferrer, 1977, 108) enmarcada en un “tiempo de reconstrucción” (Barrero, 1992, 19-95). Nuestras posiciones, no nos cansaremos de insistir en ello, se ajustan a la nueva orientación que – de unos años a aquí – sostienen un reducido grupo de investigadores (Mainer, Sultana Wahnón, Fanny Rubio, Miguel Ángel García o Araceli Iravedra entre otros).

En definitiva, este capítulo afronta el tramo temporal (gilalbertiano y panorámico) que corresponde a la coyuntura de 1947 a 1958 aproximadamente. Resulta muy tentador para el investigador (y gran parte de la crítica así lo ha considerado) subrayar con lapicero rojo el año 1950. Es decir, está fuera de nuestra intención caer en aquello que aquí hemos denominado frontera del medio siglo y que falsificaría las verdaderas relaciones que se esconden en la producción de los textos. Sin embargo, todo este entramado de tópicos (incomunicación, marginalidad...) no evitan que la poesía de Gil-Albert sea producida en el mismo marco ideológico que el resto de poéticas españolas del mismo tiempo. Juan Gil-Albert vive en la misma España de Rosales, Otero y Celaya, Carlos Edmundo de Ory o Bousño: donde la sucesión monárquica o el “franquismo perdonado” por la ONU afectan por igual. El poeta respira este clima nacional²⁶⁹ que sin duda condiciona el retiro laborioso de Villa-Vicenta como el descanso de la jornada en Valencia²⁷⁰.

²⁶⁹ “De 1945 a 1951, mentre tot Europa es recuperava amb el pla Marshall, nosaltres ens enfonsàvem un poc més gràcies a la tossuda clarividència del General. És el període autàrquic, miserable i pintoresc, famolenc, corrupte per dalt i picaresc per baix, redundant en l'ús d'una retòrica dels que llavors visqueren bé recorden amb els colors d'un sàinet costumista, i no com en realitat va ser, barroer, opac i cínic. No hi ha color en aquest període, sinó olor. Olor a moniato rostit, amb el qual es matava la fam a falta de pa; a humitat, que traspasaba les parets de les barraques; a serradures i escòria creamdes en els brasers per acaba amb el fred. L'autarquiva va ser per a milers de persones un retorn a l'economia de subsistència. El racionament no donava per viure i els diners no arribaven per comprar en el mercat negre, de manera que la gent se les havia d'enginyar per subsistir. Entre les escombraries deixades al riu poden veure's habitualment buscadors de ferralla; els diumenges, en acabar el futbol, una colla de ziquets envaïa les graderies del vell Mestala i arplegaven avidament el tren que venia de la Ribera per l'estació del Nord s'aturava a l'entrada per demanar via, es despenjaven a tota pressa una infinitat de dones amb grans bosses per tal de no passar pel control i vendre el sproductes de l'horta” (Reig, 2007, 303).

²⁷⁰ Si bien Villa-Vicenta es la recuperación y reconstrucción de una soledad e intimidad esenciales, Valencia supone un sentimiento de *pérdida*. Gil-Albert deja constancia en sus poemas y prosa autobiográfica del contraste de estos dos ámbitos. Para Juan Gil-Albert, el

La cuestión, en todo caso, es la configuración interesada del horizonte crítico positivista para esta coyuntura poética. Desde hace unos años, varias voces comienzan a disentir del estudio realizado de la posguerra española – y de la frontera del medio siglo en concreto – según esta cerrazón o maniqueísmo estético. Si bien estamos de acuerdo en que “los años cincuenta se abren con la perspectiva de la diversificación” (Bayó, 1991, 69), no por ello debemos pasar por alto los intereses del historicismo evolucionista:

El tiempo presente de la cultura se apoya siempre en una reordenación intencionada del tiempo pasado. Y mucho más cuando nos tocan años de recapitulación, como los que corresponden al fin de un siglo –que murió muy cargado de experiencias– y al comienzo de otro, que nace muy poblado de cautelas. Por eso hablamos tanto de la necesidad de *cánones* que organicen la cultura y nos consuelen tanto las listas y los *rankings* que organizan los recuerdos. (Mainer, 2008, 9)

Por su parte, Prieto de Paula señala 1952 como una fecha de cierre y apertura:

1952 es la fecha de cierre del periodo a que aludimos. Este año no tiene la visible rotundidad de 1944 – no convergen en él revistas, poemarios o antologías que indiquen un notorio cambio de rumbo –, pero lo cierto es que se trata de un punto en que, por una parte, han alcanzado madurez las líneas poéticas primordiales de los años anteriores, y por otra, comienzan a cuajar aquellas que surcarán la época posterior hasta 1965. (Prieto de Paula, 1991, 110)

reencuentro con Valencia – su ostracismo valentino – integra todo un sentimiento de *pérdida* que se identifica con la ruptura de la naturaleza aristocrática familiar, así como del núcleo de relaciones sociales que hemos visto. Un buen ejemplo de estos aspectos de nostalgia es la tienda *The Sport*. El alicantino se ocupa de este comercio en *Crónica general* – la tienda de “más calidad de Valencia” donde “todo era selecto y podía pasar desapercibido” – cuando recuerda la figura de Rafael González Díaz-Crespo y la calle La Paz: “Cuando volví del exilio, hace ya veintitantos años, fui a verle. Durante algún tiempo gustaba de perderme en ensoñaciones, deambulando; como todo lo actual, pasada la experiencia republicana, y la tan atroz de la guerra, gentes, rostros, psicosis general que chocaba con el que venía de fuera, me era extraño, trataba de extraer de mi recuerdo, al toque mágico de un nombre, de un rincón intacto, de un encuentro inesperado, si no tierra firme para los pies, sí alimento anímico, por decirlo así; proustianismo infuso pero que ya, añorantes insatisfechos del huidizo presente, cultivaron Heine, Bécquer, Nerval; en mí el papel adoptaba, también, sus ribetes de historiador, de arqueólogo, de buscador de reliquias. Un día de tantos llamé a la puertecilla de Rafael González, en la calle de Luis Vives, pero cuyos balcones daban a la de la Paz, puesto que su piso ocupaba el alto de su antigua tienda. El *Sport* no existía ya; había sido víctima de uno de esos manotazos del tiempo que, en un santiamén, derrumba nuestros pequeños santuarios para erigir sus nuevas divinidades: antes el Progreso, hoy la Economía” (Gil-Albert, 1974b, 124-125).

Como es sabido, los años cincuenta inician el dominio de la llamada “poesía social”²⁷¹. El problema se encuentra en los acontecimientos y años que han sido automatizados como frontera. O en otras palabras, las herramientas histórico-ideológicas que el horizonte positivista ha empleado para “periodizar” esta coyuntura. En este sentido, la frontera del medio siglo se ha desplazado hacia dos antologías decisivas: *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes (1952, Santander, Bedia) y *Veinte poetas españoles* dirigida por Rafael Millán (1955, Madrid, Ágora). Del mismo modo, la aparición de un grupo de poetas jóvenes – la conocida como Generación del 50, “Hijos de Blas de Otero” o Segunda promoción de posguerra – rivaliza por aquellos años con el magisterio de Aleixandre (y algunos poetas que le siguen de los años cuarenta como Carlos Bousoño) en torno a la poesía como comunicación²⁷².

Es indudable que Juan Gil-Albert no ha participado activamente en la configuración de este canon. La situación del poeta alicantino es bien distinta. El pacto de silencio y de intimidad obligan a Gil-Albert a mantenerse al margen, y en todo caso, a conservar la esperanza en un “milagro” en forma de “rescate literario”. No por ello, Gil-Albert se sitúa “fuera” del panorama poético español y en una “burbuja” insuflada por el individualismo histórico. (La cuestión de la excepcionalidad ya ha sido estudiada más arriba, en nuestro primer escenario de posguerra gilalbertiano). De cualquier modo, la problemática de la presencia gilalbertiana en la posguerra es su pertenencia a un grupo marginal, que más adelante veremos en el extrarradio positivista.

Finalmente, esta coyuntura ha sido tratada de forma reduccionista y determinista. En este sentido, Prieto de Paula señala una serie de errores en el estudio de la poesía que va de 1944 a 1952: la poesía social coincide con los primeros pasos de los poetas jóvenes de la Segunda promoción (1991, 114).

²⁷¹ “Un concepto muy en boga hoy día es lo social. Esta palabra se usa para todo, desde la historia social, sociología del arte, de la poesía, de la novela... o de la moda. A otros niveles, la misma aparición de la sociología venía a intentar cubrir otra cosa: las luchas sociales, o mejor LA LUCHA DE CLASES. Con estos enfoques se habla de la sociedad, sí, pero su contenido se camufla, se enmascara bajo un intento o bien de unir toda la sociedad –historia social... o de lo que sea – o bien colocando más clases de la cuenta –altas, medias, bajas, inferiores...–” (Prieto Arciniega, 1976, 89).

²⁷² Para el debate entre poesía como comunicación y poesía como conocimiento se puede consultar Lanz (2009), Valente (1969), Debicki (1987), García Montero (1990), García (2001c) y Barral (1989).

3.4. EL EXTRARRADIO POSITIVISTA: ESTETICISMO, POSTISMO E INTIMIDAD COTIDIANA

La cuestión de fondo en esta coyuntura (1947-1958) no desplaza la matriz ideológica desde donde son segregados los textos. Como hemos dicho, el escenario de posguerra gilalbertiano no rompe con las relaciones que los textos reproducen antes, durante y después de la guerra. Tampoco es el caso de la poesía social, que si bien impone su hegemonía durante unos buenos años, no cuestiona el humanismo de procedencia burguesa (García, 2010c; Rodríguez, 2010)²⁷³. Es decir, que los errores a la hora de estudiar esta coyuntura desvelan una inversión estética donde del formalismo oficialista, la apertura neorromántica y finalmente el existencialismo dejan paso a la poesía social.

Por tanto, no existe una fractura o corte en la frontera del medio siglo. Como estamos viendo a lo largo de estas páginas, no hay una tensión que enfrenta dos corrientes estéticas. Por el contrario, tan solo acontece “el funcionamiento objetivo de la poesía en una coyuntura histórica determinada” (García, 2008, 177) que, según los intereses estéticos del momento en cuestión, inclina su balanza en favor de uno u otro polo (García, 2001a; Wahnón, 1983; Prieto de Paula, 1991). Nuevamente se repite este “funcionamiento de una especie de dualismo maniqueo, basado en la apuntada oposición entre deshumanizados y humanizados” (Prieto de Paula, 1991, 111). Como ya se ha dicho, el historicismo evolucionista realiza esta institucionalización, por ejemplo, mediante las antologías. Por su parte, Jordi Gracia y Domingo Ródenas señalan la *Antología consultada de Francisco Ribes* (1952) y *Veinte años de poesía española (1939- 1959)* de Castellet (1960) como “colonizadores” que “simplificaron el cuadro de la lírica de la posguerra de acuerdo a los intereses y percepciones del sector más activamente crítico con la vida oficial” (2011, 104).

²⁷³ “No puede afirmarse, pues, que sea el marxismo el *creador* de la poesía social, sino que es el humanismo existencialista y su *traducción* en el campo de la creación literaria, la poesía coloquial, el origen concreto de esta poesía. Así, pues, lo que se ha generado a partir de aquí ha sido una interpretación humanista del marxismo, esto es, una interpretación del marxismo en tanto que teoría nacida en una estructura ideológica ajena al mismo. Esta ideología es desde un punto de vista del marxismo teórico incorrecta, aunque políticamente pueda ser respetable. El punto de partida, insisto, es una ideología humanista – basta leer las palabras de un Celaya o de un Blas de Otero sobre el «Hombre» por ejemplo – y no el marxismo en tanto teoría de la historia, porque lo que lo caracteriza es su ahumanismo teórico. Ahora bien, esto no quiere decir que el marxismo no pueda procurar la utilización y práctica de un ahumanismo por necesidades coyunturales” (Chicharro, 1997, 92-93).

Al respecto, buena parte de la crítica (desde hace unos años a esta parte) menciona el existencialismo de los años cuarenta como antecedente de la poesía social²⁷⁴. Lo cual, por otra parte, no deja de ser una contradicción con un estudio periodizado por cortes, fracturas o ciclos:

La fosilización formal en que desembocó el patetismo de la lírica existencial favoreció el tránsito a una poesía igualmente protestataria, pero más coloquial y menos agónica, dirigida “a la inmensa mayoría”, en que la obsesión personal es desplazada por la preocupación colectiva. Surgía así la poesía social o, más ajustadamente, social realista, que si por un lado procedía de la evolución del agonismo existencialista (Otero), por otro conectaba con la poesía social de tiempos de la República (Celaya). “Poesía es comunicación”, había afirmado Aleixandre: el poeta debía abandonar su ensimismamiento y abrirse a los problemas de la sociedad. (Prieto de Paula, 2002, 11)

Prieto de Paula va más allá de la poesía existencialista de los años cuarenta y cita como ejemplos el caso de *Espadaña* y las poéticas de Crémer y Eugenio de Nora (1991, 125; 2002, 10). Por su parte, Jan Lechner apunta una serie de libros como primeros rastros de la poesía social:

Antes de terminarse la década de los 40, salen algunos libros sobre los que vale la pena detenerse un momento, porque constituyen los primeros retoños que brotan del tronco moribundo de la primera poesía de posguerra – *Garcilaso* y *Espadaña* –, o porque permiten medir, como es el caso de las antologías, hasta qué punto la poesía comprometida dejó huellas en estos primeros inventarios de un periodo. (Lechner, 2004, 575)

Lechner propone dos ejemplos de poesía inconformista y cita a Ildefonso-Manuel Gil y su libro *Poemas del dolor antiguo* (1945) y también a Gabino-Alejandro Carriedo con *Poema de la condenación de Castilla* (1946). De cualquier modo, esta nueva opinión crítica coincide en destacar las figuras de Eugenio de Nora y Blas de Otero como ejemplos del paso de un tono existencialista a la llamada poesía social. La *Antología consultada* de Francisco Ribes (1952), por tanto, no solo queda como

²⁷⁴ “En efecto, la noción de compromiso es una noción reciente, moderna, podríamos decir. Es el retoño ético-psicológico de la filosofía existencialista y no carece de relaciones estrechas con los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial y con los hechos ligados a la Resistencia Francesa” (Muddwurf, 1973,130-131).

“colonizadora” del nuevo pulso estético, sino como configuración de un mapa donde se agrupan las divergencias en torno a una línea dominante:

En la *Antología consultada* puede contemplarse el avance y sustitución del existencialismo solidario por un humanismo comprometido, basado en una concepción mayoritaria y totalizadora de la poesía, una actitud realista, una búsqueda de la expresión directa y una conciencia del tiempo histórico. El personaje poético que aparece en estos poemas se transforma en un hombre cualquiera, que lleva una existencia vulgar, en un mundo cotidiano. (Lanz, 2010, 45)

Por tanto, y después de todos estos ejemplos de continuidad, nos reafirmamos cuando decimos que la coyuntura de los años cincuenta no trae ruptura alguna con la poesía de las décadas anteriores. La *Antología consultada* de Ribes es un signo visible en la institucionalización de la llamada poesía social, que no es sino, como ha dicho Félix Grande, un “clima común” que – pese a sus diferencias – une a los poetas de aquellos años bajo el “propósito de un humanismo crítico-lírico” (1970, 29). No existe tal tensión (Lanz, 2008, 177), sino el funcionamiento de una serie de herramientas que ayudan a inclinar la balanza en favor de la dominación de una estética. Dos muestras de este planteamiento son: en primer lugar, las antologías (Lanz, 2010, 46; González, 1982, 24-25); y en segundo lugar, el debate entre comunicación y conocimiento justo en el momento que Prieto de Paula señala como erróneamente estudiado, ya que los caminos de la Primera y Segunda promoción de posguerra a partir de 1953 o 1954 “discurren en paralelo” y “no es uno, pues continuación del otro” (1991, 114)²⁷⁵.

En consecuencia, las diferentes estéticas no corresponden sino a un mismo signo ideológico de fondo. Este clima estético domina en España justo cuando Juan Gil-Albert lleva a cabo la realización textual de su casa-mundo entre algunos desastres personales. Es decir, Gil-Albert – igual que muchos otros poetas – se mantiene al margen de los debates y luchas por la hegemonía estética. Es más, *Gil-Albert se sitúa en el extrarradio positivista en el momento de la inclinación de la balanza estética (del existencialismo a*

²⁷⁵ “Pues bien, es esa orientación hacia un humanismo comprometido y una actitud realista la que va a dominar la poesía en los años cincuenta y culmina en torno a 1954-1955 en una serie de libros significativos: *España, pasión de vida*, de Nora, *Cantos iberos*, de Celaya, y *Pido la paz y la palabra*, de Otero. A ellos se unirían pronto otros, como *Belleza cruel* (1958), de Ángela Figuera, o *Teatro real* (1957), de Leopoldo de Luis, pero también los de otros autores más jóvenes que comenzarían a publicar en torno a la segunda mitad de los años cincuenta: Alfonso Costafreda, Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, etc.” (Lanz, 2010, 45).

la poesía social). Merece la pena citar a Blas de Otero (Eugenio de Nora también es un ejemplo recurrente) como signo visible de la inversión²⁷⁶ y como punto de unión a la hora de defender un mismo clima entre la Primera y la Segunda promoción de posguerra: “la poesía social no es una realidad cultural previa a esta generación sino coetánea a la misma en la etapa de su formación y consolidación” (Prieto de Paula, 2002, 17).

Gil-Albert queda excluido de las antologías e incluso del ambiente literario. Como hemos visto, la reseña de Vicente Núñez (1953) en *Caracola* es una excepción entre la bibliografía del autor alicantino. Por tanto, se puede afirmar que Juan Gil-Albert se sitúa en paralelo a otros poetas olvidados durante estos años (1947-1958) que posteriormente son recuperados. Pueden mencionarse los casos de *Cántico*, el postismo, poetas excluidos de las antologías como Luis Rosales y Leopoldo Panero, más otras excepciones como Bousoño²⁷⁷, Álvarez Ortega, José María Millares Sall, Gloria Fuertes o Manuel Molina... Este conglomerado poético, que a su vez integra estéticas de distinto calado, compone aquello que hemos denominado *extrarradio positivista*, ya que su estudio ha quedado reducido a la simplificación y homogeneización de los “eslabones perdidos” (Wahnón, 1983, 11) de un panorama mucho más complejo.

A propósito de otro poeta perteneciente a tal ámbito como Miguel Fernández, Sultana Wahnón aporta un argumento imprescindible en esta cuestión:

Creemos, pues, como Bousoño, que una época cultural es un “haz de posibilidades”, pero, en nuestra opinión, estas se corresponden con las posibilidades implícitas en el horizonte ideológico dominante y, en consecuencia, mientras este siga siendo el mismo, ninguna de esas variedades o posibilidades que le deben su existencia podrá morir, aunque en algún momento una de ellas pueda predominar sobre las otras. Si se desconoce este hecho y se habla tajantemente de la poesía social o realista de los cincuenta, la poesía crítica-simbólica de los sesenta y la poesía formalista y culturalista de los setenta, se cae siempre en la paradoja de tener que hablar de “eslabones perdidos”. (Wahnón, 1983, 11)

Sin lugar a dudas, Gil-Albert sufre las consecuencias de este método historicista cuando, tras reordenar su obra y falsear su fecha de nacimiento, pasa de incluirse en el

²⁷⁶ “Que el verso se haga hombre, lo mismo que el Verbo se hizo carne, es un síntoma claro de que el compromiso social oteriano no rompe, sino que invierte, toda la infraestructura humanista religiosa y existencial anterior” (García, 2010c, 170).

²⁷⁷ “Carlos Bousoño pertenece a una generación hoy silenciada en buena parte, y acusada de uniformidad” (Brines, 1995, 351).

Veintisiete y la Generación del 36 a abanderar la etiqueta de poeta-isla. Con el paso de los años, la crítica ha ayudado a completar el mapa poético de nuestra posguerra gracias al estudio de estos supuestos “eslabones perdidos”. Especial interés para nuestro estudio tiene el caso de *Cántico* y la recuperación por parte de los novísimos (en especial Carnero y Luis Antonio de Villena). Del mismo modo ocurre con el postismo y algunos de sus miembros más silenciosos (como Miguel Labordeta o el surrealismo del grupo canario en torno a Millares Sall). Incluso en la misma poesía social, la estética que domina el escenario poético durante un buen puñado de años, quedan fuera algunos poetas significativos: por ejemplo, la propia Gloria Fuertes o el alicantino Manuel Molina.

Muchos nombres del extrarradio positivista han sido estudiados como elementos continuadores. Cuando – por el contrario – estos “eslabones perdidos” son los desequilibrios (in)visibles del método positivista y su estudio de la poesía española del siglo XX según una falsa polaridad²⁷⁸. Y aquí entra en juego especialmente la cuestión del Veintisiete. Juan Gil-Albert, como veremos en capítulos posteriores, no se libra de ser un “eslabón perdido” de las nuevas generaciones, como es el caso de la Segunda Promoción de posguerra y especialmente los novísimos. Por tanto, Juan Gil-Albert se sitúa en el extrarradio positivista, más concretamente en el marco del esteticismo que encabezan los poetas de *Cántico*. Gil-Albert comparte con los poetas del extrarradio positivista “el fantasma material y concreto de la más rotunda y radical marginación política del intelectual y de su más rotunda y radical impotencia de clase” (Fortes, 1984, 76). Sin embargo, y como decimos, el historicismo evolucionista *recupera* tanto a Juan Gil-Albert como a estos poetas según unos “eslabones perdidos” para una *historia esencial* de la poesía española fragmentada: el primero como maestro para los años setenta, y los segundos como “elementos transgeneracionales, cuyas obras responden a las nuevas exigencias líricas, en un momento en que estas no estaban definitivamente configuradas” (Prieto de Paula, 2002, 18).

²⁷⁸ “No solo existieron, pues, romanos y cartagineses: garcilasistas y sociales. Uno de estos damnificados, Bousoño, es quizá el poeta de más deslumbrante evolución de todos estos últimos años” (Brines, 1995, 351).

3.5. DOS SIGNOS HOMOGÉNEOS DE CONTINUIDAD:

AUTOBIOGRAFISMO Y COTIDIANEIDAD

¡Qué solos vamos a estar, pero qué bien!

Primer manifiesto del Postismo

Pese a su situación fronteriza, la demarcación estética de Juan Gil-Albert se mantiene bien clara. El poeta, lejos de las disputas poéticas que invierten el existencialismo hacia la poesía social, alterna la “jornada creativa” de Villa-Vicenta con el reposo de la casa-celda valentina. De este modo, Gil-Albert lleva a cabo esta parte fundamental de su obra condicionado por el pacto de silencio. Es decir, como ya se ha visto, el alicantino se compromete a desaparecer de la escena pública y literaria a condición de volver a España. A pesar de este (denominado) “exilio interior”, hemos destacado más arriba una serie de colaboraciones gilalbertianas durante la coyuntura que va del año 1947 a 1958. En este marco de publicaciones, destacamos especialmente el artículo “Juicios de un indolente”²⁷⁹.

Ya hemos visto la importancia que tiene la participación de Juan Gil-Albert en una revista de la posguerra valenciana como *Humano*. Sin embargo, ahora nos interesa más la posición estética que el poeta mantiene en “Juicios de un indolente”. En primer lugar, conviene que aclaremos una cuestión bibliográfica. A primera vista, este artículo (“Juicios de un indolente”) puede confundirse con las dos entregas del artículo “En mi desván. Desvelos y juicios de un indolente” que se publica en el *Suplemento dominical de El Nacional* de México (la primera entrega en el 17 de agosto de 1947, pág. 3; y la segunda en 31 de agosto de 1947, p. 13) y forma parte de lo que Rovira llama “su despedida del exilio”. Aznar Soler reseña parte de estos dos artículos publicados en México como principal motivo de “El polémico regreso de Juan Gil-Albert a España en 1947” (1999). Y a su vez, este crítico señala que “En mi desván. Desvelos y juicios de un indolente” está recogido en *Breviarium vitae* (40).

Nos detenemos en esta cuestión porque no hemos conseguido consultar los originales de las dos entregas de este artículo. Sin embargo, y tras repasar las referencias que Aznar Soler realiza del *Breviarium vitae* de Juan Gil-Albert, podemos afirmar que el artículo “Juicios de un indolente” (publicado en 1950 en la revista *Humano*) poco

²⁷⁹ Juan Gil-Albert, “Juicios de un indolente”, *Humano*, 1 (1950), pp. 35-39.

tiene que ver con el texto que ve la luz a finales del verano del año 1947. Y no decimos finales de verano por casualidad, sino porque probablemente, la publicación de la segunda entrega se llevaría a cabo recién aterrizado Gil-Albert en su tierra natal. El texto que Gil-Albert publica en *Humano* (por supuesto desatendido por la crítica, de hecho nos ha sido de gran dificultad localizarlo) es fundamental para comprender la casa-mundo gilalbertiana, así como la ética estética del poeta.

Desde el título, Juan Gil-Albert nos recuerda el decadentismo de sus inicios. El escritor alicantino encabeza su texto con la dedicatoria “al novelista Adolfo de Azcárraga” y las siguientes palabras:

Me interesan tus “juicios”, me dice alguien, aunque no veo en ellos nada de la indolencia con que los calificas. – Yo: en ellos, no, pero sí en mí; mi natural indolente me ha hecho observador, observador severo, “juicioso”; es decir, el no gustarme hacer nada, mi indolencia en suma... (Gil-Albert, 1950, 35)

Gil-Albert se ocupa nuevamente de la relación arte – artista. “Juicios de un indolente” mantiene cierta coherencia temática con la gran preocupación de Gil-Albert a lo largo de su vida: la delimitación característica del arte y la definición del artista. Tan solo hay que recordar otros ejemplos ya vistos en esta investigación como “Sobre *Éxtasis*” (1935), “Cartas bajo un mismo techo” (junto a Ramón Gaya en 1937) o “En torno a la vocación. Lo popular y lo social” (1939). La reflexión de Gil-Albert gira en torno al estilo y a la desaparición del arte:

La obra de arte, para ser tal, necesita estar encerrada en sus límites propios; eso hemos creído siempre, eso hemos *visto*; es un mundo cerrado del que fluye una intensidad; a manera de cuerpo energético que despidе chispas, pero al cual podemos contemplar desde fuera, dándole la vuelta, y constatando la perfección luminosa de cada una de sus partes. (Gil-Albert, 1950, 35-36)

Como decimos, ha matizado su primer decadentismo. El poeta orienta la rebeldía estética que abarca la primera década de su obra hacia la vida ascética y contemplativa. La ética estética gilalbertiana ha encontrado sus “límites” gracias a su recomienzo y a la vida retirada aprendida de la cultura helénica. Finalmente, Gil-Albert no hace más que mostrar el aristocratismo que ciñe toda su producción poética. Por otra parte, y para este

momento concreto (año 1950 y en pleno “exilio interior”), “Juicios de un indolente” representa el aristocratismo y decadentismo gilalbertianos como rebeldía y queja acorde con su cerrazón en la casa-mundo. Recordemos que el poeta exalta la incomunicación y la inutilidad social de hablar. Gil-Albert se posiciona nuevamente en su “privilegiado” espacio interior.

Porque, a fin de cuentas, Juan Gil-Albert defiende su casa-mundo en este artículo. El poeta señala que los “límites” de la individualidad y el espacio lírico-interior de este “mundo cerrado” configuran la raigambre de la verdadera obra de arte. Por ejemplo, se identifica con los “grandes artistas” que no han necesitado ver la enormidad del mundo para llevar a cabo su obra:

El hombre de mundo dice: Hay que conocerlo todo. ¡Y pensar que los grandes artistas que han expresado el mundo en toda su riqueza y complejidad han conocido, a veces, tan poco! Lo que es sorprendente, más que en ningún otro caso, en el del novelista y casi me atrevería a sospechar que muchos de los mejores de entre ellos hayan sido unas buenas almas apacibles, aunque seguramente intrincadas, arrellanadas en su sillón de jardín y entretenidas en observar cómo, bajo sus pies, las hormigas trajineras surgen, corretean y desaparecen. (Gil-Albert, 1950, 35)

Juan Gil-Albert defiende la casa-mundo y su identificación con la Hélade. Y recordemos ahora la afición del poeta a escribir en una tumbona de caña y acompañado de un espacio geográfico natal que integra en su culturalismo toda la cultura helénica.

Que el poeta defienda su ética estética no es ninguna novedad. Hemos tenido ocasión de observar cómo Gil-Albert emplea todos sus artículos estéticos para hacerse fuerte en su subjetividad poética. Así ocurre en la urgencia de *Candente horror*, en los *Siete romances de la guerra*, en la “síntesis” de *Son nombres ignorados* y en el recomienzo de *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente*. Y en este caso, para la coyuntura del medio siglo, Gil-Albert nada tiene que ver con los debates entre poesía de comunicación y conocimiento, o la apertura de la poesía social.

En otras palabras, Juan Gil-Albert se preocupa bien poco por el lector. El alicantino se mantiene en su aristocratismo orteguiano. De esta manera se entiende que Gil-Albert configure su casa-mundo y produzca gran parte de su obra en reducidísimas ediciones de autor o sin la esperanza de ser publicada. Mientras que, al mismo tiempo, la poesía social da mayor protagonismo al lector y al mensaje en los debates estéticos.

Este “sacrificio del ideal estético” (González, 1982, 1) responde a la aceptación de una misión liberadora²⁸⁰ por parte de una serie de autores que comienzan a considerar la poesía social como colectiva (Luis, 1969, 11-12) y a los poetas según un “modo de existencia antiheroica, vulgar” (Aleixandre, 1955, 328). Sin lugar a dudas, Gabriel Celaya es un perfecto ejemplo de lo dicho:

El lenguaje directo y coloquial, el antiformalismo, la voluntad de nutrir el poema con sustancias tomadas de la realidad, el explícito afán comunicativo, la reducción del mito de la escritura poética a gestos cotidianos, familiares –*contar lo que me pasa, escribir cartas*–, le dan ya, de entrada, calidades insólitas, sorprendentes, al libro. Hay que tener en cuenta [...] el idealismo, la artificialidad y el formalismo dominantes en la España de 1947 para entender la originalidad de la voz de Leceta; él es un raro poeta que no “quisiera hacer versos”, sin duda porque sabe que ese era, en su día, un ejercicio en la futilidad. (González, en Celaya, 1977, 15-16)

Este realismo relaciona la poesía social con la “predilección por temas de la vida y la utilización del pronombre personal” (Rubio, 2008, 155). Es decir, los poetas “sociales” del medio siglo “sacrifican” – o se degradan si se prefiere – en tanto que se dirigen a “un utópico «pueblo» integrado por todos los españoles que no fueran profascistas” (Wahnón, 1983, 15). Y esta poesía social – y no toda pretendía ser marxista – resulta, como en el caso especialmente de Celaya y Otero, una “poética distorsional, que no de ruptura” (García, 2010c, 171). Por tanto, esta inclinación de la balanza estética (del existencialismo a la poesía social) “tiene su origen en teorías humanistas y no marxistas” (Wahnón, 1983, 15): es decir, en el “modelo humanista de la ideología burguesa” (García, 2010c, 171).

Sin embargo, aquello que nos interesa tanto de la poesía social como de la problemática de fondo de esta coyuntura son dos claros signos homogéneos de continuidad. Y no está de más decir que dichos signos integran a Juan Gil-Albert en todo un mismo clima estético, por mucho que el alicantino haya sido desplazado al extrarradio positivista. El autobiografismo y la cotidianeidad son dos síntomas claros de

²⁸⁰ “En nuestra opinión obedece a otra razón: creemos que los poetas sociales, en su mayoría, sufrieron el espejismo de una Ilustración rediviva, en la que ellos volvían a ser los representantes de los intereses de la nación, intereses que se concretaban en la reivindicación de un orden político burgués, en la recuperación de las libertades, y que debían ser expresados – puesto que representaban los de la colectividad – en el lenguaje colectivo, cotidiano” (Wahnón, 1983, 15).

la matriz ideológica desde la que son segregados todos estos textos. Y estos desequilibrios, como decimos, no pertenecen a una “corriente” dominante, o por el contrario, marginal. La poesía social y las diversas modalidades del extrarradio positivista presentan el autobiografismo y la cotidianeidad.

Por esta razón, no es tan descabellada la relación entre Juan Gil-Albert y la poesía del medio siglo. La casa-mundo gilalbertiana, entre el vitalismo poético y la crisis positiva del “exilio interior”, se distancia muy poco del realismo narrativo, directo y coloquial de la poesía social, del realismo íntimo trascendente del grupo de Rosales, del autobiografismo (e igualmente cotidiano) del postismo, así como del esteticismo de *Cántico* y los “eslabones perdidos” del extrarradio positivista. Como puede verse, nuestra comparación no radica en una cuestión de estilo, sino del trasfondo ideológico. Es decir, estos signos de continuidad para la posguerra son signos de unidad en tanto en cuanto son homogéneos. Más allá de que, como nos dicen Wahnón o Miguel Ángel García, una “modalidad” o “polo” prevalezca sobre otro en un momento determinado de producción poética.

En este sentido, Juan Gil-Albert no se aleja del autobiografismo y la cotidianeidad en su realización textual y “la posesión del mundo”. Porque esta cuestión, finalmente, tiene relación directa – tanto en Juan Gil-Albert como en toda la poesía de posguerra – con el vitalismo poético, la ideología del sujeto, la ficción de la escritura como expresión y el horizonte burgués como telón de fondo. *Estos dos signos homogéneos de continuidad conforman la base (de producción) para estudiar la poesía del medio siglo sin rupturas o cortes.*

La producción de Gil-Albert durante la coyuntura de la casa-mundo, ya hemos visto en las páginas anteriores, participa activamente del vitalismo poético: desde el dietario de *Concertar es amor*, las jornadas de domingo y verano en *La siesta. Ensayo de epopeya* y *Migajas del pan nuestro*, pasando por la reflexión existencial y cotidiana de *Variaciones sobre un tema inextinguible*. En consecuencia y a priori, la relación entre Juan Gil-Albert y la poesía del medio siglo debe partir de este trasfondo (ideológico) común. Y para esta relación, proponemos los dos citados signos homogéneos de continuidad.

Un movimiento como el postismo tampoco escapa al autobiografismo y a la cotidianeidad. Carlos Edmundo de Ory hace constantes referencias a lo largo de su obra a estos dos aspectos. Una buena muestra es este “Soneto escrito en la taberna”:

Es la noche y me pongo a meditar
en estos seres que construyo en lo alto
de mi alma maníaca y del mar
que salta en el amor y en el asfalto.

Voy por las calles lleno de intención
lleno de nuevas llamas en canasta
y me sostiene siempre una canción
que nadie entiende y ¡bueno! a mí me basta. (Ory, 1970, 81)

Desde luego, Carlos Edmundo de Ory propone una “metacotidianeidad” donde incorpora la literatura a la vulgaridad de la vida ordinaria:

He vuelto ahora sin saber por qué
a estar triste más triste que un tintero
Triste no soy o si lo soy no sé
la maldita razón porque no quiero

He vuelto ahora sin saber por qué
a estar triste en las calles de mi raza
He vuelto a estar más triste que un quinqué
más triste que una taza

Estoy sentado ahora en un café
y mi alma late late
de sed de no sé qué
tal vez de chocolate (Ory, 1970, 133)

Esta languidez que muestra el poeta poco tiene que ver, por otra parte, con el vitalismo luminoso de Gil-Albert. Sin embargo, sí que se mantiene entre ambos la precisión de los objetos y sentimientos diarios. Este tono de dietario ya se ha apreciado en la poesía gilalbertiana de esta coyuntura. Otro postista donde se observan los signos de autobiografismo y cotidianeidad es Miguel Labordeta. El crudo y ácido irracionalismo del poeta aragonés se mezcla con el tema social y la reflexión existencial:

Sepultado en mis 27 años recién cumplidos
limpio mis viejos zapatos de polvo estelar
y contemplo, mordido de tristeza,
el horror sangriento de los úteros mortecinos.
Raudo y penosamente
me convierto en fantasma indiscreto.
Me divierto extraordinariamente.
Vuelo audaz sobre las amplias avenidas
con mis manos de gasa tumefacta.
Vuelco los trolebuses azul turquesa
donde viaja mi estúpida niñita muy amada. (Labordeta, 1967, 123)

Este poema, “Transmigración”, refleja la presencia constante de la vida diaria en la poesía de Labordeta. Además, el aragonés es una muestra de esa serie de poetas (“eslabones perdidos”) que conforman el extrarradio positivista y que, según Prieto de Paula, dan muestras de la avanzadilla y síntesis estética. En el mismo tono, podemos mencionar el ejemplo de Miguel Fernández, que realiza una síntesis entre el compromiso y la preocupación existencial en su tardío y primer libro *Credo de libertad* (1958). O José María Millares Sall, que nos da una idea del cariz social que puede esconderse tras la visión surrealista de la vida cotidiana gracias a su imprescindible *Liverpool*:

A vosotros me dirijo, pobres aeronautas de la rutina;
a vosotros que nacisteis con un número enfermo en
mitad de vuestras miserables pupilas,
que ceñís al cuello sudoroso una palabra almidonada;
ya dicha en ese tono entre severa y patriarcal;
a vosotros que respetáis la morbosa ondulación de un vientre,
o el pulgar trabado en las axilas de un chaleco,
o bien el oro dulce que encadena la hora exacta de vuestro vulgar trabajo.

Bajo la luz eléctrica,
bajo la gran pantalla que ilumina vuestros cálculos,
bajo la espesa atmósfera de las horas que se pudren
naufraga la matemática de los estómagos,
cuando ya reventados vuestros cerebros de mosca envenenada

por la enorme factura de una suma repetida año tras año
regresáis a un hogar sin manteles, de huesos de aceituna y arenques putrefactos.

Sí, a vosotros me dirijo; pobres aspirantes del pupitre.
Sois como el número tres, consumidos y jorobados,
danzantes apresurados de una hora exacta,
navegantes dormidos por estrechos corredores de saliva,
anémicas moscas de una sociedad endomingada, ya revoloteando, mendigando
por entre las mesas una suma que resta vuestros bolsillos,
una suma que multiplica vuestras miserias. (Millares, 1949, 43-45)

Tanto Labordeta, de Ory, Miguel Fernández como Millares Sall toman posiciones que se alejan de la ética estética gilalbertiana. Pero precisamente por esta razón las hemos escogido. Es decir, que a pesar de las diferencias estéticas que puedan existir entre Juan Gil-Albert y otros “polos” o “modalidades” se mantienen los citados signos de “unidad”. Y como ya se ha dicho anteriormente, tan solo hay que leer algunos poemas gilalbertianos de esta coyuntura para darse cuenta de que estos rasgos se encuentran tras las migajas de pan del almuerzo dominical o tras los juegos de luz de los árboles y de la sierra.

Sin embargo, estos signos se presentan con más notoriedad si cabe en la estética dominante de estos años. La poesía social, hemos visto, impone la interpretación personalísima de estas características, del mismo modo que están presentes en Juan Gil-Albert y las otras modalidades del extrarradio positivista. Podemos recurrir a los casos evidentes de Blas de Otero, y también Gabriel Celaya con poemas como “Todas las mañanas cuando leo el periódico” o “Buenos días”. Aunque también nos interesan especialmente algunos poetas que, pudiéndose considerar “sociales”, han pasado relativamente desapercibidos. Un ejemplo es Gloria Fuertes con *Poemas del suburbio* y su composición “Las flacas mujeres”:

Las flacas mujeres de los metalúrgicos
siguen pariendo en casa o en el tranvía.
Los niños van algunos a las Escuelas Municipales,
y se aprenden los ríos porque es cosa que gusta.
Las niñas van a las monjas que enseñan sus labores y a rezar.
De la ciudad se va borrando poco a poco la huella

de los morteros.

¡Han pasado tantos meses! (Fuertes, 2004, 57)

El alicantino Manuel Molina es un caso sin parangón a la hora de criticar el olvido que han sufrido muchos poetas. Y especialmente porque Molina publica en el año 1950 un libro clave para entender la problemática estética del medio siglo. En *Hombres a la deriva* (1950), Molina no duda en combinar lo popular “antagónico y sincero” con un matiz netamente social que no logra desprenderse de cierto existencialismo:

¡Hay que saltar las nubes
y poblar las estrellas
y cubrir el sol con nuestros ojos
y levantar la tierra
hasta la cumbre del origen mismo,
más arriba del ansia!
¡Hay que saltar, subir, llegar muy lejos,
poner el corazón en lo más alto
y la cima besar de lo imposible
con nuestra voluntad de enamorados!
Ser hasta el colmo de nosotros mismos,
ganar la majestad de la entereza
con el soplo de Dios en nuestras venas
y el milagro anhelante de la espera. (Molina, 1950, 19-20)

Por otra parte, el autobiografismo y la cotidianeidad gilalbertianas se aproximan más a *Cántico*, al grupo de Luis Rosales y otros “eslabones perdidos”. Carmen Martín Gaité puede ser un buen ejemplo de estos últimos:

Se me ha gastado el día,
atropelladamente
en idas y venidas,
en gestos y recados
que al hacerlos juzgaba
necesarios. (Martín Gaité, 2001, 81)

Sin embargo, y antes de detenernos en *Cántico*, el grupo de Luis Rosales desarrolla algunas particularidades que convergen con Juan Gil-Albert. Como es sabido, la apertura neorromántica de *Escorial* culmina en el año 1949 con el llamado “realismo intimista trascendente”. Esta fecha es decisiva para configurar la propuesta estética que gira en torno a Luis Rosales y surge a partir de la destrucción de la unidad escorialista de 1942.

Precisamente en 1949, Luis Rosales publica su fundamental *La casa encendida*, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y José María Valverde hacen lo propio con *Continuación de la vida*, *Escrito a cada instante* y *La espera* respectivamente. Estos cuatro poetas “cantan el amor, la familia, las experiencias cotidianas, la evocación autobiográfica” (González, 1982, 23). También merece la pena citar otros ejemplos cercanos a este núcleo duro como Enrique Azcoaga y *El canto cotidiano* o Dionisio Ridruejo. Pero aquello que nos interesa en nuestra aproximación a Gil-Albert es el papel que juega la trascendencia.

Los dos poetas más representativos de este ramillete son Luis Rosales y Leopoldo Panero. Ambos, olvidados por las antologías con las que se inicia el medio siglo, “persiguen esta interiorización mediante una permanente emotividad, una sentimentalidad madurada, sumergida ya en el temperamento vigilándolo y vitalizándolo” (Grande, 1970, 48). La “densidad de lo cotidiano” (44) nutre toda la órbita del “realismo intimista trascendente”. De este modo, no nos debe extrañar que *La casa encendida* haya sido considerado como “poética de lo cotidiano” (García de la Concha, 1987, 852), como ejemplo de la incorporación de la vida a la poesía (Vivanco, 1949, 723). En este caso, el vitalismo poético no se oculta tras los rasgos dominantes de una estética determinada. Sino que por el contrario, y como en Juan Gil-Albert, el vitalismo poético es un pilar fundamental en la constitución de la ética estética. Nuevamente se igualan la poesía y la vida en un mismo frente.

Pero los rasgos que aproximan esta “poesía de la intrahistoria” (según García de la Concha) y la poesía gilalbertiana se centran en “cómo” incorporar la vida a la poesía. En primer lugar, una influencia específica de la tradición española acerca ambas estéticas. Y esa raíz parte de la frontera religiosa de 1942 y con la figura de San Juan de la Cruz al fondo. Queremos decir con esto que la “espiritualización” de la vida cotidiana es un gran punto en común entre Gil-Albert y el grupo de Rosales. Sin olvidar, en cambio, que la propuesta gilalbertiana paganiza la sensibilidad mística (su lectura

pagana de la tradición y de la mística). Mientras que Rosales, Panero o Vivanco mantienen un profundo sentimiento religioso. Pero con ello, y a pesar de todo, estas dos éticas estéticas depositan en la cotidianidad, el autobiografismo y en el oficio del poeta todo el peso de la “transcendentalización” de la vida diaria.

Por ejemplo, Luis Rosales descubre la espiritualidad que se esconde en la rutina cuando pone de manifiesto la trascendencia de lo cotidiano (García de la Concha, 1987, 864):

Porque todo es igual y tú lo sabes,
has llegado a tu casa, y has cerrado la puerta
con aquel mismo gesto con que se tira un día,
con que se quita la hoja atrasada al calendario
cuando todo es igual y tú lo sabes.
Has llegado a tu casa,
y, al entrar,
has sentido la extrañeza de tus pasos
que estaban ya sonando en el pasillo antes de que llegaras,
y encendiste la luz, para volver a comprobar
que todas las cosas están exactamente colocadas, como
 estarán dentro de un año,
y después,
te has bañado, respetuosa y tristemente, lo mismo que un suicida,
y has mirado tus libros como miran los árboles sus hojas,
y te has sentido solo,
humanamente solo, definitivamente solo porque todo es igual y tú lo sabes.

(Rosales, 1949, 33)

Rosales y Panero conservan un tono gris y cerrado que contrasta con la luminosidad gilalbertiana. Pero igualmente, los tres poetas nos muestran que el vitalismo poético no se desplaza, del mismo modo que el horizonte burgués sigue como trasfondo ideológico. Así ocurre, como venimos explicando, en todos los textos producidos en torno al medio siglo: solo que en este caso, la coyuntura que estudiamos propicia que sean más visibles los rasgos de autobiografismo y cotidianidad.

Otro rasgo común entre Gil-Albert y el grupo de Rosales es la “consideración positiva del dolor” (Prieto de Paula, 1991, 134). En el caso de Juan Gil-Albert, ya

hemos visto que la aceptación del sufrimiento (quizá en esta coyuntura bajo la forma de la incomunicación y el aislamiento) forma parte de la vida. Y no solo eso, sino que Gil-Albert entiende estos elementos como necesarios en el cumplimiento de su tarea y destino literario. En este sentido, Rosales, Panero o Vivanco también exponen el dolor constituyente de la búsqueda trascendental en el día a día.

Otras poéticas del realismo intimista trascendente comparten algunos rasgos con Gil-Albert. Así, Luis Felipe Vivanco realiza una poesía de tipo costumbrista mediante temas relacionados con la naturaleza y los elementos y personas de la vida cotidiana. Por su parte, Dionisio Ridruejo se decanta por un autobiografismo de tono más lírico en *Elegías (1943-1949)* y *Los primeros días (Idilios de la hija reciente) (1947-1949)*:

A media tarde y con abril y siempre
abril y abril y abril si el agua suena.
A media tarde cae el agua
sobre tu ovillito de venas,
sobre tu cráneo que palpita como una paloma,
sobre el llanto que todo lo despierta. (Ridruejo, 1961, 493)

3.6. DE *CARACOLA* A *CÁNTICO*:

EXTRARRADIO CLASICISTA E INTIMIDAD CULTURALISTA

Juan Gil-Albert se sitúa en un esteticismo y clasicismo natos. La poesía gilalbertiana pertenece al extrarradio donde se hallan revistas como *Caracola*, el grupo *Cántico* y algunos “eslabones perdidos” como por ejemplo Álvarez Ortega. La problemática de esta modalidad estética presenta diversas cuestiones en este momento de la posguerra. Varios son los frentes que delimitan la marginación del esteticismo y el clasicismo en esta coyuntura dominada por la poesía social. Primeramente, la dualidad instaurada en torno a los polos o modalidades (humanizado frente a deshumanizado, clásico frente a romántico) se extiende a los años cincuenta mediante dos dialécticas: realismo frente a esteticismo, y después comunicación contra conocimiento. Solo así se entiende que los poetas sociales surjan del rechazo de la poesía estética (Wahnón, 1983, 14-15) y la Segunda generación de posguerra, por su parte, contra la poesía social (Grande, 1970, 14).

Como señala Sultana Wahnón, estos “islotes” aislados (el aquí denominado extrarradio positivista) han sido estudiados según la dialéctica en que se producen. De este modo, pueden explicarse las luchas por la continuidad del Veintisiete (Nora, 1978 y 1986). Además de estos eslabones perdidos, *Caracola* o los poetas de *Cántico* (igual que Gil-Albert, como veremos en capítulos posteriores) han sido “recuperados” según este proceder positivista.

El clasicismo provoca numerosas disidencias y ataques con la llegada de los años cincuenta. Sin embargo, revistas como *Cántico* y *Caracola* dan buena cuenta de estas posiciones esteticistas marginales. En el caso de Juan Gil-Albert, el prólogo de *Concertar es amor* es especialmente significativo:

Nuestra época registra un fenómeno curiosamente irónico: de tanto querer ser modernos, de tanto y tan de prisa, nos hemos dado de frente, acaso demasiado pronto, con la Antigüedad. Esta no nos sigue ya los pasos, como tantas veces a lo largo de nuestro existir, sino que, habiendo dado el hombre la vuelta en redondo, se ha encontrado enfrente con ella – respondiendo a una ley física por lo visto inevitable –, ya que el sol, pese a todos los innovadores posibles, sigue saliendo como el primer día, con su constante inocencia, por allá. (Gil-Albert, 2004, 357)

Recordemos que estas palabras son publicadas en el año 1951 en la editorial Adonais. Con lo que a priori, este poemario es la obra más difundida por el poeta durante casi treinta años. Estas palabras del año 1951 son significativas por su valor estético y porque explican la situación del poeta en el panorama de posguerra. No en vano, Gil-Albert aborda su posición estética y delimita nuevamente las verdaderas raíces que deben acotar el clasicismo:

Esta antigüedad, siendo la misma para todos, luce y se expresa para cada cual con su nombre propio y diferente; para unos es lo ario, para otros lo semita, para este lo bélico, para aquel la santidad; otros – apretando más su círculo de resonancia – prefieren llamarlo, por ejemplo, Castilla... Y así cada cual ve brillar ante sus ojos, como una sombra, el espíritu de sus antepasados, de su cultura, de su raza, de su posibilidad, que los mira de frente, con un apremio tan enigmático como inesperado. (Gil-Albert, 2004, 357)

Gil-Albert adelanta una cuestión que nos será fundamental para estudiar la relación entre el poeta y la “posmodernidad”. El carácter sintético (sin duda uno de los

ejes pulsionales de la poética gilalbertiana) aparece sucintamente en estas palabras y más adelante veremos que será uno de los rasgos para su recuperación en los años setenta. Por otra parte, traza las especificidades del clasicismo. Este razonamiento muestra, una vez más, la influencia del aristocratismo orteguiano en el autor de *Las ilusiones*. Y desde el individualismo histórico y el clasicismo bien entendido, Gil-Albert pasa a reconocerse en su “estilo”:

Hay quien, ante tamaño encuentro, se decide a remedar o, más bien, cae en el vicio de ello, vicio del cual está hecho hoy mucho de lo que existe; pero de aquellos que, logrando encontrar 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. (Gil-Albert, 2004, 357)

En este punto, Gil-Albert adquiere un tono de “profeta” acorde con su idea de artista y “legislador” entre la tradición griega y el romanticismo. De alguna manera, el poeta defiende su abandono del exilio y justifica que ha conseguido precisamente su “estilo”. Y cuando hablamos de estilo nos referimos a una ética estética que condiciona de tal modo su vida diaria que la une ineludiblemente a la poesía. Aquí la “ascendencia” a la que se refiere Gil-Albert: todo aquello que vimos en el capítulo segundo en torno al recomienzo y a la tradición “nórdica” y “latina”. La introducción que Gil-Albert realiza al poemario *Concertar es amor* debe entenderse como lo más parecido a su posicionamiento estético para esta coyuntura. Es más, el poeta demuestra cierta desesperanza y rebeldía estética al saberse aislados tanto él mismo como su obra.

Por este motivo, la colaboración asidua de Juan Gil-Albert en *Caracola* no nos debe extrañar²⁸¹. Porque la revista malagueña se caracteriza por una sólida base de atención a la poesía clásica y esteticista, pero a su vez integra todo tipo de poetas y debates estéticos²⁸². Es más, la propia revista nace (según la carta fundacional de José

²⁸¹ “La revista por su contexto fundacional, dirección y apoyo recibido, responde a cierta ideología dominante en su época: periodo de posguerra avanzada que hacia los años 50 comienza con una llamada «apertura» y camina hacia el desarrollismo de los años sesenta y siguientes. La ideología falangista y el control oficial se dejan entrever a veces en los temas, formas y selección de sus páginas y queda claramente manifiesta en una serie de artículos-ensayo sobre «Política y poesía» por donde desfilan nombres relevantes de la política y cultura del momento” (García-Guerrero, 1983, IV).

²⁸² Un buen ejemplo de los debates estéticos como síntoma de apertura en *Caracola* se puede encontrar en el nº 29 de marzo de 1955. En la sección “Cartas entreabiertas” de este

Luis Estrada Segalerva de 1952) “como continuadora de esa tradición malagueña de revistas” (como son *Litoral* o *Papel Azul*) y como conexión con algunos maestros andaluces como Juan Ramón Jiménez (definida como relación “filial”), Moreno Villa o Prados (García-Guerrero, 1983, III-IV). García-Guerrero nos aporta un perfil de la estética desarrollada en *Caracola*:

Se detecta una influencia de la literatura clásica, renacentista y barroca aunque hemos apreciado la variedad de formas e influencias y un equilibrio entre los cánones clásicos y el empleo del verso libre de épocas anteriores a la guerra civil, con algunas reminiscencias vanguardistas. La fuerte influencia y trayectoria ejercida por la poesía española desde el modernismo concretamente en Málaga, continuada en su evolución con Juan Ramón Jiménez y Machado hasta culminar en la pléyade del 27 creemos que también encuentra en *Caracola* el lugar donde reflejarse. (García-Guerrero, 1983, X)

Y en este abanico entre juventud y viejos maestros se cuele una figura olvidada y fuera del marco generacional como Juan Gil-Albert. El alicantino participa durante esta coyuntura (1947-1958) en doce ocasiones, once de las cuales son poemas, mientras que la restante es la prosa poética “La siesta” que ya hemos analizado en este capítulo. Además, también colabora posteriormente con la revista en varias ocasiones. Pero para este momento de nuestra investigación nos interesan los poemas que Gil-Albert publica en *Caracola* entre los años 1947 y 1958: “El verano en su cenit o el verano soy yo” (11, septiembre 1953), “Frente al cielo: su igual” (16, febrero 1954), “La dicha anónima” (28, febrero 1955), “Cuando el eterno canto de la vida...” (30, abril 1955), “Fiel a sí mismo” (37, noviembre 1955), “La noche” (41, marzo 1956), “Viviente punto muerto” (44, junio 1956), “La fosa común. Himno” (49, noviembre 1956), “El monje” (56, junio 1957), “Lejano vivir” (65, marzo 1958) y “Fraternal” (69, julio 1958).

En primer lugar, este repertorio de colaboraciones nos da una idea de un Juan Gil-Albert que, a pesar de su pacto de silencio, decide tener una mínima presencia en el panorama poético de posguerra. Las presencias gilalbertianas en *Caracola* y *Humano* son la antesala de la actividad del poeta en los años sesenta gracias a *La caña gris* y a los recitales a puerta cerrada. Que Juan Gil-Albert participe intensamente en *Caracola* le reafirma en el extrarradio clasicista. Y más aún, si tenemos en cuenta que por

número, leemos una carta de Gabriel Celaya a Alfonso Canales en la que el poeta trata la poesía social y la problemática de la intimidad creadora sin renunciar a la Belleza.

extensión la revista *Cántico* se suma a estas posiciones marginadas. Es de sobra sabida la relación entre ambas revistas. Por una parte, ambos grupos son andaluces y las dos revistas tienen como prioridad integrar los diferentes grupos poéticos. (Aunque en el caso de *Cántico* es conocida la recriminación a Ricardo Molina, como publicista y dinamizador de las colaboraciones, que “abre” la revista a otras estéticas y poetas a partir de su segunda etapa). Puede recordarse, por otra parte, que Andalucía (y especialmente Málaga con nombres como Muñoz Rojas, Alfonso Canales, José Luis Estrada y María Antonia Sanz Cuadrado) registra una gran actividad poética durante la posguerra española (Bayó, 1991,71). Esta matización no es baladí porque la región andaluza es un “denominador común” del esteticismo de posguerra (Prieto de Paula, 1991, 146). En este sentido, *Caracola*, y toda la atención que presta a la escuela andaluza, y *Cántico*, en su ya conocido homenaje a Luis Cernuda, encabezan el esteticismo poético durante la posguerra.

El “extrarradio clasicista”, y especialmente *Cántico*, han sido estudiados como enlace “con la tradición lírica de preguerra” (146), como un restablecimiento de relaciones (Paulino Ayuso, 1998) o “continuidad de la autonomía estética del arte por una vía no irracionalista o visionaria sino consciente y racional y de alto control de los medios expresivos” (Gracia y Ródenas, 2011, 417). La relación entre *Cántico* y el Veintisiete es más que común: en este sentido, la crítica ha visto en el grupo cordobés un manifiesto interés de “enlazar con la generación del 27” (Carnero, 1976, 8; Díez de Revenga, 2001, 50; Villena, 2007b, 13). Es más, algunos miembros del Veintisiete como Vicente Aleixandre, Adriano del Valle o Dámaso Alonso acogen con cariño el proyecto de estos jóvenes andaluces.

Como es sabido, *Cántico* aparece en la Córdoba de 1947, y se extiende hasta 1957 durante dos etapas: la primera de 1947 a 1949 y la segunda de 1954 a 1957. La revista cordobesa está compuesta por Pablo García Baena, Ricardo Molina, Julio Aumente, Juan Bernier y Mario López. Sin lugar a dudas, la presencia gilalbertiana tiene su máxima expresión en la poesía que llevan a cabo estos jóvenes poetas cordobeses precisamente cuando Gil-Albert regresa del exilio a España. Y advertimos: no queremos decir con ello que la revista *Cántico* tomara como modelo a Juan Gil-Albert. Hemos insistido en el “drama textual” gilalbertiano y la poca difusión de su obra. Sin embargo, sí proponemos desde estas líneas investigar sobre las verdaderas relaciones entre el alicantino y el grupo andaluz, puesto que desde lejos, atisbamos una conexión y un más que probable contacto entre ellos. De hecho, la recuperación de

Cántico por parte de Carnero (y posteriormente Luis Antonio de Villena) coincide en el tiempo con la de Juan Gil-Albert y no es ni mucho menos casualidad (nos remitimos a la Ideología de la Estética y su funcionalidad).

De cualquier modo, nuestro extrarradio clasicista encuentra en Juan Gil-Albert y los poetas de *Cántico* dos piedras angulares como representación de esta “corriente” solapada. Las aproximaciones estéticas parecen claras y evidentes. Ambas poéticas muestran un intimismo culturalista que comparten la espiritualidad (en el caso de Gil-Albert de talante místico, en el de *Cántico* de corte religioso) pasada por el filtro del paganismo. “El aristocratismo estético y el ornato elegante y selecto” (Prieto de Paula, 1991, 146) del grupo cordobés se identifica plenamente con la subjetividad gilalbertiana, de tal manera que sus poéticas pertenecen a una misma ética estética.

A partir del núcleo básico del intimismo culturalista, la relación se consolida gracias a otros dos rasgos como el vitalismo y el ostracismo. Por una parte, este grupo de poetas muestra una “invitación a vivir” que, como en Juan Gil-Albert, entremezcla este vitalismo con la aceptación de la muerte y la frustración de la vida. Por su parte, Luis Antonio de Villena opina lo siguiente: “Aún más que culturalista y preciosista, que en general lo es, la poesía de *Cántico* resulta muy vitalista y queridamente pagana” (2007b, 14). Tanto Gil-Albert como los jóvenes poetas de *Cántico* comparten una querencia por la vida, que como veremos, se fundamenta en el culturalismo helénico y que para más señas recuerda el hedonismo y el “estoicismo viril” (Prieto de Paula, 1991, 150; García Galán, 2010, 189). Es decir, el paganismo es un nexo de unión para la otra cara del culturalismo de ambas estéticas. Carnero nos propone para *Cántico* este vitalismo poético y felicidad amarga en el “tratamiento vitalista del tema amoroso” y “en clara continuidad con la actitud de la Generación del 27, contrastando marcadamente con el impersonalismo garcilasista o el agonismo existencial y religioso” (1976, 40).

Por otro lado, buena parte de los poetas de *Cántico* sufre el ostracismo y silencio hasta varias décadas después de la formación del grupo. De hecho, a partir de 1960, los poetas de *Cántico* “se van alejando de toda vida literaria e incluso (entre 1960 y 1965) muchos dejan de escribir” (Villena, 2007b, 19). Más allá de coincidencias éticas y estéticas, la relación Juan Gil-Albert y *Cántico* se fundamenta en los rasgos estilísticos:

Casi en secreto un grupo de jóvenes cordobeses estaba cultivando una poesía estetizante, sostenida en el gusto por la elaboración formal en todos los niveles, desde el ritmo a

la cadencia versal, desde el vocabulario a las soluciones métricas, y en la que se expresaba una confianza en la belleza del mundo de raíz guilleaniana que no excluía tonos melancólicos o nostálgicos. (Gracia y Ródenas, 2011, 417)

Queremos destacar especialmente la carta que Vicente Aleixandre (1948) envía a *Cántico* con unas palabras de acogida. Aleixandre describe la poesía de *Cántico* como “un lenguaje largo, de inclinación lujosa, a veces con cierto tornasol variable o purpúreo” que “en algunos de ustedes, poetas cordobeses, una densa melancolía lucha con la sensualidad luminosa” (1948, 2). Es decir, que Aleixandre ya atisba en los primeros números de la revista cordobesa el “refinamiento formal, búsqueda de la palabra rica y justa” y la “potenciación del análisis introspectivo mediante la selección léxica” (Carnero, 1976, 40). A pesar de la multitud de similitudes, los caminos de la presencia gilalbertiana en *Cántico* siempre convergen en la intimidad. Como apunta Carnero, una intimidad que en tanto en cuanto tiene relación con la cotidianeidad (con su vitalismo poético y ética estética) es culturalista (41).

La presencia gilalbertiana despliega otros puntos de conexión gracias a la intimidad culturalista. Este extrarradio, al que pertenecen tanto Juan Gil-Albert como los poetas de *Cántico*, es tan clasicista como esteticista. Por este motivo, nos parece acertado – y un gran signo de relación – el manierismo que Luis Antonio de Villena destaca en los poetas cordobeses (2001). Este “amaneramiento” remite directamente a la exquisitez que invade las poéticas de *Cántico* y la del propio poeta alicantino. No es baladí, además, que Carnero mencione *Las ilusiones* como ejemplo más cercano a la poesía practicada por los poetas de *Cántico* (1997, 31). Ya que tanto *Las ilusiones* como *El existir medita su corriente* (allí donde la crítica ha automatizado la poesía esencial de Gil-Albert) presentan todo el lujo y preciosismo que ya hemos visto reflejado en la naturaleza.

Esta exquisitez y manierismo del poeta alicantino en la naturaleza encuentra buenos ejemplos en todos los poetas de *Cántico*. Por mencionar algún caso, podemos citar *Junio* (1957) de Pablo García Baena, su libro (junto *Antes que el tiempo acabe* de 1978) que más se aproxima a la poética gilalbertiana. Una muestra es “Bajo tu sombra, junio...”:

Bajo tu sombra, junio, salvaje parra,
ruda vid que coronas con tus pámpanos las dríadas desnudas,

que exprimes tus racimos fecundos en las siestas
sobre los cuerpos que duermen intranquilos,
unidos estrechamente a la tierra que tiembla bajo su abrazo,
con la mejilla desmayada sobre la paja de las eras,
la respiración agitada en la garganta
como hilillo de agua que corriera secreto entre las rosas
y los labios en espera del beso ansioso
que escapa de tu boca roja de dios impuro. (García Baena, 2008, 155)

“Río de Córdoba” es otro ejemplo del preciosismo culturalista de este autor:

Pasas y estás como una pisada antigua sobre el mármol,
y hay en tu fondo un velo de argenterías fenicias,
y en la noche de la Albolafia
surgen de oscuro labio enamorado
las suras como negras palomas implorantes.
Eres el rey, turbio César que se desangra
sobre su propia púrpura de barros,
carne desecha las rojizas gredas,
y flotas sobre tu huyente melancolía,
y fugaz permaneces
con tus manos de plateado exvoto acariciando
el toro, la columna, el santuario
y los pétreos plegados de la estatua. (García Baena, 2008, 165)

Sin embargo, otro autor como Ricardo Molina²⁸³ consagra toda su obra al espacio natural. El libro *Corimbo* (1949) aporta el vitalismo amoroso de Ricardo Molina, mientras que *Elegías de Sandua* (1948) y *Elegía de Medina Azahara* (1957) establece “sobre el panorama de una naturaleza exuberante de vida el campamento en

²⁸³ La siguiente anécdota de Ricardo Molina nos recuerda al Juan Gil-Albert que se gasta el poco dinero del exilio en perfumes o que combina los colores de su ropa con el libro que lleva bajo el brazo. Sin lugar a dudas, y más allá de la anécdota, el esteticismo es un punto de unión entre Juan Gil-Albert y los poetas de *Cántico*: “Licenciado en Historia por la Universidad de Sevilla, Ricardo Molina sentó pronto plaza de intelectual en Córdoba. Su figura de paseante siempre con un libro debajo del brazo dio origen, en la pacata ciudad provinciana de los años cuarenta, al mote de «el sobaco ilustrado»” (García de la Concha, 1987, Vol. II, 814).

ruinas de su pasado” (Díaz de Castro, 2001, 128). Como Gil-Albert, la añoranza, el recuerdo de la infancia y otra vida culturalista e idealizada están presentes:

Los que lean mis Elegías cuando yo esté ya muerto
dirán: *Este poeta era igual que nosotros.*
¿Sus amores? ¿Acaso no hemos amado todos!
¿Su tristeza? ¿Quién no estuvo triste en la vida!
Así cualquiera puede ser poeta.
Es fácil hacer versos sin medida
y hablar siempre de rosas y de lilas,
de cielos y de nubes, de besos y recuerdos.

Pero yo habré ya muerto y será primavera
y violetas y lirios cubrirán las colinas
y los amores nuevos y las nuevas tristezas
perfumarán el mundo con sus flores radiantes
de deseos y lágrimas lo mismo que la vida.
Y otros dirán tal vez: *Amaba solo el cuerpo.*
Era un materialista.
Sus elegías son poco recomendables.
Muchas podrían tacharse incluso de inmorales. (Molina, 1982, 95)

La “Elegía XIII” de Ricardo Molina denota la afirmación en la vida (Clementson, 2008). Como la poesía gilalbertiana, Molina sustenta su poesía en los temas (el verano, la soledad, la luz, el invierno o el preciosismo) y en un vitalismo poético que se refugia principalmente en la “experiencia individual como fuente de apertura voraz y cotidiana a la realidad” (142). La ética estética de Ricardo Molina coincide con la realización textual gilalbertiana basada en la naturaleza de la casa-mundo, durante la estación del verano y preferiblemente en domingo. Del mismo modo, Mario López refleja este provincianismo nato que está presente tanto en Gil-Albert como en muchas poéticas de *Cántico*. En el caso de López, “el campo cordobés cotidianamente vivido y recorrido”, así como el ámbito rural, nutre exclusivamente su obra (Clementson, 2001,170):

El silencio del campo se extasiaba en tu frente...
Y puede que recuerdes la lenta espuma
de la niebla cubriendo la cañada y las coplas
que al declinar la tarde los arrieros subían
gozosamente al dulce trajín del caserío. (López, en Clementson, 2001, 188-189)

Mario López y Gil-Albert mitifican el ámbito rural y se aproximan en la visión del mundo exterior como espectáculo. Otro poeta de *Cántico* como Juan Bernier se distingue por un provincianismo por el que – igual que Gil-Albert, Mario López o Ricardo Molina – siente un gran orgullo. Por su parte, Gil-Albert no integra – ni detiene – su preciosismo solo en la poesía del exilio. Sino que, por el contrario, el poeta plasma su ética estética en un espacio cultural de intimidad y creación. En este sentido, el esteticismo de *Cántico* también adolece del culturalismo por la Grecia clásica que ha sido automatizado en la poesía gilalbertiana. Un claro ejemplo es Juan Bernier, ya que su “hedonismo a ras de tierra” provoca la “nostalgia del mundo greco-latino”. El poema “Deseo pagano” (*Aquí en la tierra*, 1948) es un texto básico para entender la intimidad culturalista de *Cántico*, así como la relación con Gil-Albert:

Dioses innúmeros perdidos en los campos
entre hierba y mirto, paciando los sonidos de los vientos suaves.
Inmóviles escuchas de la tarde
puros dioses de mármol sobre el verde,
marfil amarillento a los rayos del ocaso,
dioses azules en las sombras casi, más tarde fundidos en la noche.

Yo os invoco: que mi voz resucite vuestros restos deshechos,
vuestros torsos desnudos que se bañan en las lágrimas húmedas de los prados.
¡Oh dioses sin problemas, domésticos, sin ansias de infinito!
Mi mente ensombrecida tiene sed
de mármol
de blancura
de línea. (Bernier, en García Florindo, 2011, 119-120)

Bernier ejemplifica el clasicismo (y paganismo) más crudo del grupo de *Cántico*, e incluso (como en “Lo bello es darse al mito” de *Poesía en seis tiempos*, 1977) accede a la figura y adoración del mito como en Juan Gil-Albert:

¿Por qué escribir, por qué esta fe en la poesía,
por qué la catarsis de hundirse, ensimismarse
en algo que se cree un ídolo de luz,
un celestial fetiche de algo trascendente?
Lo bello es darse al mito, a lo que arrastra el alma,
a lo que hace nacer allá en la altura el fantasma
y la imagen del tiempo, parir escalofríos de eternidad,
engendros de la mente para nosotros súmmum del pensamiento puro.

(Bernier, en García Florindo, 2011, 171)

Esta querencia por la Grecia clásica sugiere, a su vez, otra conexión mediante el homoerotismo. El preciosismo extiende los dominios de la naturaleza, y tanto los poetas de *Cántico* como Gil-Albert trasladan este manierismo al motivo homoerótico. (Curiosamente, Mario López es el único heterosexual del grupo). Julio Aumente es el mejor ejemplo de este erotismo con poemas como “Si los cuerpos se cansan” (de *El aire que no vuelve*, 1955):

Si la carne está triste, qué importa lo demás.
Si están tristes los cuerpos, qué importan ya los libros
y que los cielos sean de un azul u otro azul
cuando el cuerpo está triste, herido mortalmente.

Si los cuerpos se cansan se han cerrado las fuentes,
y un peso oscuro queda en el pecho del hombre,
que entre lágrima, ensueño y el olvido que llega
lentamente derrama su amargor en el alma. (Aumente, en Villena, 2007b, 245)

Manuel Mantero, al respecto del erotismo de *Cántico*, afirma que “es un estado, no solamente una ocasión” y que en estos poetas “se asume la sexualidad que acompaña al amor como algo dado por lo divino” (1997, 48). En este caso, el tratamiento de la sexualidad por parte de los poetas cordobeses nos recuerda la genealogía pagana de la

homosexualidad (Valero Gómez, 2013a, 149-158) y la concepción del lenguaje de la carne y la mística que Juan Gil-Albert tiene presente. Otra muestra de la relación entre el homoerotismo de *Cántico* y de Juan Gil-Albert es el poema “La piel del diablo (tan bella...)” (de *El canto de las arpías*, 1993) de Julio Aumente:

Amo la piel de este ángel caído, a quien me rindo
y quiero redimir del lastre de su vida;
limpiar sus alas del fango de su existir cutre,
alzarlo al pedestal de cristal o diamante.

Como en un pozo tan terrible y negro
pudo así florecer un ser de maravilla...
Esa sonrisa que te cruza el rostro
vive y angelical pudo hacerme morir. (Aumente, en Villena, 2007b, 269)

Finalmente, la poesía gilalbertiana encuentra una indiscutible relación con la ética estética de los poetas de la revista *Cántico*. Como decimos, todas estas poéticas se sitúan en el extrarradio clasicista de la segunda década de la posguerra española y, yendo más allá, pertenecen a una misma intimidad culturalista. Algunos signos evidentes de esta relación entre *Cántico* y Juan Gil-Albert son el paganismo, el esteticismo, el erotismo homoerótico, el epicureísmo, estoicismo, platonismo y hedonismo, el vitalismo poético y la naturaleza contemplada como un lujo.

CAPÍTULO CUARTO.

POESÍA ÚLTIMA: LA CASA-CELDA Y LA TAREA INTERIOR [1958-1968]

*Todos los míos han muerto hace años
y estoy más sola que yo misma.*

[...]

*Y quiero comprarme a plazos una flor natural
como las que le dan a Pemán algunas veces.*

“Nota biográfica”, Gloria Fuertes

Juan Gil-Albert y su familia se trasladan al piso de Valencia (Colón, 25) en el año 1958. La separación de la casa-mundo afecta severamente al ánimo del poeta durante los primeros años de la coyuntura que aquí denominamos casa-celda. Sin embargo, Gil-Albert prosigue su tarea literaria, de tal modo que durante esta década (proponemos de 1958 a 1968) culmina su producción poética y ensancha los límites de su prosa gracias al segundo impulso autobiográfico.

El poeta alicantino inicia a partir de 1958 su poesía de madurez o, por recurrir al tópico, última poesía. Las condiciones esenciales de Juan Gil-Albert, aparentemente, no han variado: el poeta envuelve sus nuevos textos (tanto en prosa como poesía) de un tono filosófico, didáctico y memorialístico que nos da buena cuenta de esta plenitud (digamos) literaria. Por otra parte, y como decimos, Juan Gil-Albert escribe sus últimos poemarios durante la coyuntura de la casa-celda. Como sabemos, el aislamiento del autor ha imposibilitado que la obra gilalbertiana de esta coyuntura viera la luz hasta muchos años después. Ya hemos visto en el capítulo anterior que el “exilio interior” es un momento crítico en la cuestión del drama textual gilalbertiano.

Las obras de la casa-mundo y de la casa-celda sufren una acusada desincronización entre su composición y publicación. A pesar del aislamiento literario, Juan Gil-Albert consigue publicar algunas obras gracias a un sello de autoedición (“Mis cosechas”) y a la colección de *La Caña Gris* o a revistas como *Cuadernos Hispanoamericanos* y *Papeles de Son Armadans*. Como vemos, Gil-Albert experimenta “cierta” reintegración al ámbito cultural, así como mantiene la esperanza de su recuperación.

La producción poética de Juan Gil-Albert en la casa-celda presenta más dificultades de ordenación que en ninguna otra coyuntura. En primer lugar, este hecho se debe a la citada dilación entre composición y publicación. Y en segundo lugar, el poeta publica su última poesía en volúmenes de prosa o junto a ciclos poéticos de otra época. Por ejemplo, publica (en Valencia, Lindes, 1976) los poemas titulados *A los presocráticos*²⁸⁴ (compuestos en 1963) seguido de *Migajas del pan nuestro* (fechado por el autor en 1954). O en el caso de la prosa, suele incluir composiciones poéticas: véase *Drama patrio. Testimonio 1964 seguido de 3 poemas de circunstancia*²⁸⁵ o *Un mundo. Prosa. Poesía. Crítica*²⁸⁶. Esta ambivalencia responde, en gran medida, al eje pulsional de “carácter sintético” que recorre la crítica gilalbertiana y al que ha contribuido constantemente el propio autor.

Sin embargo, estas circunstancias de la obra gilalbertiana han sido alimentadas por la crítica. No es una cuestión que se ciñe exclusivamente a los interrogantes sobre la fecha compositiva de las obras del exilio interior. La crítica gilalbertiana ha tenido dificultades en la ordenación de la última poesía de Gil-Albert. Por ejemplo, *El ocioso y las profesiones*²⁸⁷ sigue incluyéndose en esta “poesía última” de Juan Gil-Albert aunque, por su fecha de composición, pertenece a la coyuntura anterior (casa-mundo). Este error puede llegar a ser entendible si caemos en la cuenta de que *El ocioso y las profesiones* se publica en el año 1979 y, según palabras del autor, como “regalo a posteriori”. Es decir, la publicación tardía de *El ocioso y las profesiones* invita a su agrupación en la última poesía del alicantino. Pero como insistimos, existen sobradas pruebas para afirmar que Juan Gil-Albert escribe *El ocioso y las profesiones* mucho antes, en 1956.

César Simón comenta la primera vez que escucha hablar de *La siesta* y *El ocioso y las profesiones*:

²⁸⁴ Juan Gil-Albert, “Homenaje a los presocráticos (poemas)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 160 (1963), pp. 18-27.

²⁸⁵ *Drama patrio* se publica por primera vez en Juan Gil-Albert, *Drama patrio. Testimonio 1964 seguido de 3 poemas de circunstancia*, Barcelona, Tusquets, 1977. Existe una segunda edición publicada (junto a *Heraclés*) en 1984, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo / Diputación provincial de Valencia. Nosotros manejamos la siguiente edición conjunta (4ª edición del texto si contamos la *Obra completa en prosa*): *Memorabilia. Drama patrio. Los días están contados*, Barcelona, Tusquets, 2004.

²⁸⁶ Juan Gil-Albert, *Un mundo. Prosa. Poesía. Crítica*, prólogo de Joan Fuster, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1978.

²⁸⁷ Juan Gil-Albert, *El ocioso y las profesiones*, Sevilla, Aldebarán, 1979.

Las dos primeras [*La siesta y El ocioso y las profesiones*] debieron ser escritas entre 1950 y 1957 en El Salt, donde recuerdo haberle escuchado al autor, por aquellas fechas, la lectura de alguno de los poemas o algún fragmento (¿1953?, ¿1954?). (Simón, 1983, 113)

Más determinante es el testimonio de Adrián Miró. Según explica Miró en su libro *Gil-Albert, desde Alcoy*, Juan Gil-Albert responde en carta autógrafa (Valencia, 10 de mayo de 1957) a la petición de hacerle llegar una breve nota biográfica y bibliográfica. Gil-Albert incluye un listado de obra inédita en la que dicho poemario aparece del siguiente modo: *El ocioso y las profesiones, poemas. 1956* (Miró, 1994, 141). Por tanto, queda probado que este poemario pertenece a la coyuntura de la casa-mundo y que, incluso, podría afirmarse que Juan Gil-Albert lo escribe en Villa-Vicenta.

Similar error ocurre con los poemarios *Variaciones sobre un tema inextinguible* (recordemos: Sevilla, Renacimiento, 1981) y *La meta-física*²⁸⁸. Sin embargo, la crítica ha mantenido *Variaciones sobre un tema inextinguible* en el lugar que le corresponde en el estudio de la obra gilalbertiana. Quizá, porque Juan Gil-Albert especifica en el prólogo su fecha de composición: 1952. Mientras que *El ocioso y las profesiones* ha mantenido esta incógnita hasta ahora. En nuestra investigación, *El ocioso y las profesiones* forma parte de ese grupo de poemas que adelantan la estética de la última poesía gilalbertiana y que, a su vez, indican la supremacía de la casa-mundo (1948-1958) sobre la casa-celda (1958-1968). Más si cabe debido a las palabras sobre la “esencialidad misma de lo prosaico” que Juan Gil-Albert plasma en el prólogo de este poemario.

Con respecto a *La meta-física*, los manuales no señalan la fecha de composición del poemario. Por ejemplo, una fuente muy fiable como César Simón no concreta nada al respecto de este asunto. Sin embargo, García Cueto afirma que *La meta-física* está escrito antes que los *Homenajes* (de 1964) (2009, 193), mientras que Allaigne-Duny (2005) plantea una composición posterior. Según la estética común de estos años, el testimonio del poeta, así como el clima unitario que veremos más adelante, proponemos que Gil-Albert escribe *La meta-física* entre los años 1961 y 1963.

El drama textual gilalbertiano presenta otra controversia tanto en *El ocioso y las profesiones* como en otros libros. Se trata de la ampliación que sufren diferentes ciclos de poemas de la primera a posteriores ediciones. En primer lugar, esta circunstancia evidencia el sentido de unidad con el que Juan Gil-Albert dota al desorden de su obra.

²⁸⁸ Juan Gil-Albert, *La meta-física*, Barcelona, Ocnos, 1974.

Por ejemplo, *El ocioso y las profesiones* pasa de los catorce poemas de la edición de 1979 a los 25 poemas con que aparece en la *Obra poética completa* (1981a, vol. III, 12-98). Otro caso similar ocurre con *Homenajes*. En la bibliografía gilalbertiana se pueden encontrar varios ejemplos de ciclos titulados bajo el sello de “Homenajes”. En primer lugar, *Poesía (Carmina manu trementi ducere)*²⁸⁹ (1961) incluye una breve sección que responde al nombre de *Homenajes*. Siguiendo la línea del desorden de la obra gilalbertiana, el libro *Homenajes e In promptus*²⁹⁰ (de 1976) recoge no solo todo el poemario de 1961 (en la sección *Lares y Penates*) sino que aporta un nuevo grupo de poemas titulados *Homenajes* (escritos durante el verano de 1964) y los *In promptus* (pertenecientes a 1967 y calificados por el autor como “mi última entrega”).

Como sabemos, la tarea del escritor no concluye en los años sesenta, sino que, por el contrario, el alicantino ve cumplido su destino literario con la recuperación y canonización de los años setenta. En definitiva, la casa-celda se compone de un marco de estudio que se inicia con *Poesía (Carmina manu trementi ducere)*, se amplía gracias a *A los presocráticos* (1963), *La meta-física (¿1961-1963?)*, *Homenajes* (1964) y termina con la escritura de los *In promptus* (1967) que aparecen en el amplio volumen de 1976. Tampoco hay que dejar de lado otros grupos de poemas como *El ocioso y las profesiones* (realizado en 1956), así como otros textos inéditos o dispersos de la casa-mundo que adelantan cuestiones estéticas puestas de relieve en la casa-celda.

Con respecto a la prosa, la casa-celda integra el segundo impulso autobiográfico y responde, como veremos, a un mismo “clima” de “creación”. Es decir, el poeta muestra un estado anímico tras la pérdida de la casa-mundo que aparece de manera unitaria tanto en poesía como prosa. Juan Gil-Albert desarrolla gran parte de su obra en prosa durante esta coyuntura (1958-1968). Para nuestra investigación, van a ser de especial utilidad algunos títulos como *Concierto en “mi” menor*²⁹¹ (escrito en 1960), *Drama patrio y Valentín*²⁹² (ambos de 1964), o *España: empeño de una ficción*²⁹³ (1965).

²⁸⁹ Juan Gil-Albert, *Poesía (Carmina manu trementi ducere)*, Valencia, La Caña Gris, 1961.

²⁹⁰ Juan Gil-Albert, *Homenajes e In promptus*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1976.

²⁹¹ Juan Gil-Albert, *Concierto en “mi” menor*, Valencia, La Caña Gris, 1964. Reeditado en Valencia, La Victoria, 1974. Recogido en *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975.

²⁹² Juan Gil-Albert, *Valentín (Homenaje a William Shakespeare)*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974. Reeditado en Madrid, Akal, 1984; y Barcelona, Thule ediciones, Grandes autores valencianos, 2003.

²⁹³ Juan Gil-Albert, *España: empeño de una ficción*, Barcelona, Júcar, 1984.

1. LA CASA-CELDA Y LA REALIZACIÓN TEXTUAL FRUSTRADA

Juan Gil-Albert vende su caserón de El Salt en 1958 acuciado por sus problemas económicos. Sin lugar a dudas, esta venta supone un paréntesis fundamental para entender la ética estética gilalbertiana. Como ya hemos visto a lo largo de estas páginas, Villa-Vicenta representa para el poeta la soledad esencial y la intimidad-lírica por la que lucha a lo largo de su tarea literaria. Gil-Albert supera esta pérdida con claros signos de madurez, así como con una nueva concepción del artista y un repliegue de la escritura como tarea interior. Estos dos bastiones de la coyuntura que va de 1958 a 1968 forman parte de aquello que aquí denominamos como casa-celda.

A su vez, y como no podía ser de otra forma, Juan Gil-Albert se ve afectado por toda una serie de acontecimientos desgraciados que se pueden resumir en el concepto de “realización textual frustrada”. El escritor alicantino refleja estos sentimientos de desazón estética mediante un clima unitario que alberga la crítica, la queja y la aceptación del ostracismo valentino. Y de alguna manera, este clima – que se prolonga en el paso de una a otra década – configura la inversión (y superación) de la casa-mundo por la casa-celda. Por tanto, nuestro poeta se encuentra ante la pérdida del espacio ideológico-cultural de creación, del núcleo familiar, de la infancia, de la estabilidad y de casi todo contacto literario. Solo la plenitud de la edad y la “fe” en el destino literario permiten a Juan Gil-Albert superar las adversidades y verse en el “cumplimiento” de su obra.

1. 1 LA ÚLTIMA NOCHE ALCOYANA: PÉRDIDA DE VILLA-VICENTA

Hasta el momento, hemos visto la importancia que tiene la ciudad de Valencia en la poesía de Juan Gil-Albert. De hecho, el “malditismo provinciano” se agrava con el exilio interior y especialmente con la casa-celda. Por una parte, debido al ostracismo y al pacto de silencio-intimidación, y a su vez, por el traslado definitivo a Valencia en 1958. Recordemos que Gil-Albert, desde su llegada de tierras americanas, alterna El Salt (en sus veranos) y el piso valentino de Colón. Es decir, la casa-mundo (1948-1958) configura la escritura del poeta en Villa-Vicenta, mientras que la casa-celda queda para labores menores como la corrección o la excepción de los “Sonetos valentinos” de

Concertar es amor. En definitiva y hasta este momento, Juan Gil-Albert escribe en su “jornada” de El Salt, mientras que la vida valentina queda como el descanso.

Sin embargo, el año 1958 trae consigo la inversión del marco creativo de Juan Gil-Albert. Con la frustración de la realización textual, el poeta se entrega a la casa-celda y a cierta reintegración cultural en la ciudad de Valencia. Merece la pena reflejar las siguientes palabras que pertenecen a su conferencia titulada “El caos”:

En medio de los dos caminos estaba Valencia, espacio en el que he ido haciéndome el que soy. Es curioso, mi residencia en Valencia, desde los ocho años, no ha conseguido que le confiera el descubrimiento del mar. Se vive en la ciudad sin verlo, aunque se le presenta por tantos motivos, su clima, su humedad, ciertas tonalidades celestes. Yo diría que, lo propio, lo exclusivo, de este paraje, ese inesperado toque asiático, es el lago, el llamado Albufera, al atardecer, con aguas quietas en las que el sol se hunde con una especie de lentitud sacra, tiñe con luces más que con colores, en una gama de dorado de interior sobre las que destacan, alguna barca sin vida, como abandonadas, y unos cañizares de los que vuelan, rara vez, aunque son los legendarios moradores de *Cañas y barro*, unos pájaros antiguos que nunca se arriesgan a la ciudad. (Gil-Albert, 1981c, 15-16)

Como vemos, Juan Gil-Albert se centra en el paisaje valenciano. Sin embargo, el poeta pasa por alto todo aquello que detesta de la nueva vida (y de aquí la frustración de la realización textual) que se ve obligado a llevar. Ya que en los primeros años de la casa-celda, la obra gilalbertiana se tiñe de un dolor inicial por la muerte (de su cuñado Venancio y de su padre) que deja paso a una severa actitud crítica (contra la “vida seria”, la ciudad o la política). Estos primeros años de la casa-celda son importantes porque reflejan un clima unitario y decisivo para la madurez del poeta. La prosa que Juan Gil-Albert escribe durante estos años (de 1958 a 1961 aproximadamente) representa el tramo inicial que recorre la secuencia: pérdida de casa-mundo / muerte y dolor / crítica a la “vida seria”. (Esta secuencia continúa hacia la madurez, la reflexión, el didactismo y la filosofía).

Un buen ejemplo de este clima unitario es *Concierto en “mi” menor*. Este libro se encuentra en paralelo a los tres poemas que conforman “En la muerte de V.” – pertenecientes a *Poesía (Carmina manu trementi ducere)* – y que son el inicio de la casa-celda. Juan Gil-Albert escribe *Concierto en “mi” menor* en 1960 y representa la frustración de la realización textual y la pérdida de Villa-Vicenta:

El objeto del ensayo consiste en dilucidar el proceso de toda madurez, que concluirá con la aceptación final de la vida; es decir, consiste en la descripción de las “etapas primordiales de la contemplación” y su resultado. Para ello, describe un proceso dialéctico cuya *tesis* corresponde a la primera fase de su vida, la niñez, totalmente embelesada por el espectáculo del mundo, de su mundo (Alcoy, principalmente), época fuera de la historia, en la que “vivir era lo único posible, lo inquebrantable; lo feliz”, en medio de una “seguridad paradisiaca”, del “deleite de la permanencia”; en definitiva, simplemente la vida, *siendo*. Esta fase se caracteriza por su Fe. Fe en la vida y en las cosas. El protagonista se limita a ser el receptáculo de ese espectáculo, pleno de seguridad y de asombro. (Simón, 1983, 36)

En este fragmento son reseñables varias cuestiones. En primer lugar, Simón advierte la división en varias fases del destino literario (“de la madurez”) de Juan Gil-Albert. Simón destaca la “seguridad paradisiaca” porque no pone en peligro su intimidad lírica. Es decir, todo aquello que con la guerra, el exilio y la frustración de la realización textual amenaza la soledad esencial del poeta. (No olvidemos que Juan Gil-Albert, tras encontrar su casa de El Salt ocupada por el “compromiso”, sale a la naturaleza en busca de su intimidad. Y de igual manera, el poeta regresa del exilio para reencontrarse frente a frente con la ideología del sujeto). Por tanto, Gil-Albert relata en *Concierto en “mi” menor* las intromisiones situacionales que ponen en peligro la ética estética que busca mediante el vitalismo poético. (Recordemos: una poesía para la vida, una vida para la poesía). Y de aquí un concepto fundamental para entender los pormenores ideológicos de la casa-celda: la coyuntura gilalbertiana que va de 1947 a 1968 supone una reafirmación de la tarea y el destino literario. Es decir, el recorrido de la casa-mundo (y su pérdida) concluye en la desazón estética de los primeros años de la casa-celda. Sin embargo, y como veremos, Juan Gil-Albert mantiene la esperanza en su recuperación, así como la “Fe” en su tarea literaria (Chacel, 1977):

La *antítesis* comienza con la segunda fase: la entrada en la historia, ya en plena adolescencia, ya descubierto “el peso de la propia identidad”, y la consiguiente pérdida de la fe, ante la comprobación de la caducidad del mundo, de su inconsistencia; un mundo ya no inmutable, cuya percepción socava la fe de la infancia. Esta segunda fase culmina en 1958 con la liquidación real del patrimonio familiar en Alcoy, que materializa todo este proceso de liquidación vital: el mundo se derrumba. (Simón, 1983, 36)

Simón identifica una segunda fase para este proceso de “madurez” bajo la etiqueta de “el mundo se derrumba”. César Simón se refiere sin duda a la frustración de la realización textual: nuevamente Gil-Albert ve cómo se le escapa entre sus dedos el proyecto ético estético que busca mediante la poesía. Sin embargo, no pensamos que esta segunda fase sea una “antítesis”. Como decimos, el escritor alicantino afronta la casa-celda desde la aceptación y la Fe en el destino literario, de ahí la esperanza en el “cumplimiento” de su tarea. En todo caso, la aceptación del ostracismo valentino y la frustración de la realización textual explican el desarrollo de la “tarea interior” en Juan Gil-Albert. Así como los signos estéticos que se pueden observar en su obra última, en su obra de madurez.

Por tanto, y para zanjar esta cuestión, no existen varias fases, rupturas o ciclos. Nuestro planteamiento consiste en el estudio de la coyuntura que alcanza de 1958 a 1968 como una cala ético estética que se impone sobre otra (en este caso la casa-mundo). Y de este modo, Juan Gil-Albert registra “la última noche alcoyana” como un hecho trascendental para su ética estética:

Ocurría esto, hace dos años no más, en el cincuenta y ocho. Mi hermana Laura y yo nos habíamos trasladado a Alcoy, para realizar la venta de nuestra casa de campo. Era el mes de octubre, y las montañas conocidas nos recibieron con esa nitidez lineal que dibuja las cumbres sobre el cielo y que es anunciadora del primer frío. Subimos a la finca para recoger algunos enseres íntimos, ropa, algunos libros, unos retratos; nos paseamos, después en silencio, por el jardín y la olmeda y, bajando a la huerta, por los bancales, bordeados de olivos viejos. (Gil-Albert, 1975, 60)

Narra la culminación de su realización textual frustrada: el poeta pasa de la muerte de su cuñado y de su padre, de sus nuevos cargos de patriarca (nada menos que cinco sobrinos) y gerente de la empresa familiar a la ruina económica y venta de Villa-Vicenta. Esta crisis, no como la de 1931²⁹⁴, concluye con la disolución del negocio

²⁹⁴ “A Ricardo Gil no le fueron bien algunos negocios. Le fracasó un préstamo importante y un valioso pedido hecho en Alemania, se volatilizó misteriosamente. Todo ello, le obligó a una «suspensión de pagos» ruinosa, de la que Villa-Vicenta se resintió. El 22 de octubre de 1931 y ante el juzgado del distrito de Serranos de Valencia (la familia vivía en la capital del Turia desde la construcción del «chalet», pero pasaba los veranos en Alcoy) se instruyó un expediente en el que se anotaba la finca dentro de la declaración de suspensión de pagos. Su valor fue calculado en 40.000 pesetas. Muy pronto, sin embargo, pudo la familia Gil liberarse de este mal paso y ya en fecha del 22 de febrero del 32, se logró la cancelación, cesando los interventores nombrados D. Rafael Pino Estela, D. Luis Pradí Amorós y el acreedor

familiar. A partir de este momento, Gil-Albert experimenta la auténtica frustración de la vida esencial que se había propuesto con su llegada de tierras americanas. El poeta alicantino suma la pérdida de la casa-mundo a la ruptura de la “naturaleza familiar” (Tello, 1994, 82-83), de la estabilidad económica y de cualquier relación literaria. Juan Gil-Albert vende el caserón que hereda en los años cincuenta²⁹⁵ y pasa su última noche alcoyana:

Pero los negocios andan de mal en peor. El poeta resulta un inepto en estos menesteres. Su carácter reflexivo y honesto tiene muy poco que ver con el intrigante dominio del mundo mercantil. El poeta, día antes de entrar en posesión de su finca del Salt – el 2 de enero – ya había suscrito un préstamo de 80.000 pesetas por parte de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, obligándose a su devolución en el término de diez años. En garantía, iba “Villa-Vicenta”. Por fortuna, esta hipoteca se cancelaría a principios de 1958. Como la venta a la iglesia de Santa María de Alcoy tuvo lugar el 24 de octubre de ese mismo 1958 y por un total de 85.000 pesetas, no es difícil imaginar que un agujero tapanía el otro. En efecto, por documento efectuado ante el notario Juan Manzano, Vicenta y Juan Gil Simón, “él soltero y escritor, y ella, viuda” venden a la parroquia de Santa María de Alcoy, representada por su cura párroco Manuel Castelló Quilis, y por la cantidad reseñada, ese caserón histórico que tantas ansias literarias albergó y que tiene una evidente significación en lo que podríamos llamar geografía literaria de la generación del 27. Esta venta, la salvó de la ruina que muestra hoy en día. (Miró, 1994, 76)

Un testimonio de esta situación se encuentra en la carta que Gil-Albert escribe a Rosa Chacel en marzo de 1962 (Valencia):

Voy exclusivamente por verte y por poco días; me encuentras en el peor momento que he pasado desde mi llegada; los asuntos de mi familia han ido mal y golpe tras golpe hemos venido a dar en una situación de las llamadas críticas. Por mí no me importa y, casi, te confieso, experimento una cierta voluptuosidad. Rodeado de arribistas nada me parece tan de buen gusto como estar arruinado. Me encuentras en un mal momento, económico, porque, por otro lado, estos años han sido decisivos para mí y me han hecho cobrar una suerte de serenidad que temo, a veces, verla confundir con la indiferencia; contra lo cual me asegura la violencia incluso de ciertas relaciones. (Gil-Albert, en Chacel, 1992, 74)

D. Fernando Alcantarilla. La finca de El Salt queda liberada por providencia del 2 de marzo de 1932 en el Registro de la Propiedad de Alcoy” (Miró, 1994, 74-75).

²⁹⁵ “La adjudicación se firma el 14 de enero de 1953 ante el notario Ángel Romero y será inscrita en el Registro de la Propiedad de Alcoy el 24 de julio del mismo año” (Miró, 1994, 75).

La venta de Villa-Vicenta en el año 1958 marca un cambio notable en la actitud estética del poeta. La pérdida real de la casa-mundo provoca, de algún modo, la desaparición de un proyecto de vida, de un proyecto de poesía. Por eso, a partir de este momento, Juan Gil-Albert centra su discurso en la aceptación de la vida sin renunciar, eso sí, al cumplimiento del destino literario y a su recuperación.

1.2. CASA-CELDA: VALENCIA, COLÓN 25²⁹⁶

Las particularidades de la casa-celda gilalbertiana son notorias. El piso de la calle Colón 25 tiene una influencia directa en la ética estética gilalbertiana. Como es sabido, la familia del poeta se traslada a Valencia en 1912 y habita esta vivienda que aquí denominamos como casa-celda a partir de 1928. (Destaca, por ejemplo, la casa que tiene la familia en la calle Grabador Esteve, ya que aparece retratada con esmero en varios lugares de la bibliografía gilalbertiana). Esta década (1958-1968) determina una serie de condicionantes con respecto al destino literario de Juan Gil-Albert. Es decir, Gil-Albert acepta los “camino inescrutables de la vida” y prosigue su pulso literario porque mantiene la esperanza en la recuperación. (E insistimos mucho en la “Fe” y en el “milagro de la recuperación” porque el propio poeta lo hace constar en sus prosas y cartas).

Las características del piso familiar de Colón 25 mantienen el universo ético estético del poeta. Es decir, el aristocratismo gilalbertiano – los muebles al estilo francés siglo XIX o detalles de la alta burguesía rusa (Penalva, 2013) – queda intacto a pesar de la realización textual frustrada. Sin embargo, la casa-celda todavía no se convierte en la

²⁹⁶ Realizamos una aclaración a propósito de la casa-celda de Juan Gil-Albert. Existen sobradas muestras para certificar que la familia de Juan Gil-Albert posee una vivienda en la calle Colón desde 1928. Sin embargo, existen diferentes testimonios sobre el número que ocupa el piso en la citada calle valenciana. Según nuestra hipótesis, sostenemos que a partir de una determinada fecha, la casa-celda cambia de numeración y pasa a ocupar el número 25. Mientras que desde comienzos de los años veinte y hasta buena parte del regreso del poeta a España, la casa-celda ostenta el número 33 (Gil-Albert, 1983, 6). Por otra parte, César Simón aporta un testimonio que puede conducirnos a error. Y señalamos la importancia del error porque como sabemos, Simón (familiar directo del poeta) visita a Gil-Albert (en ese mismo piso) desde los años cincuenta. El error en cuestión se encuentra (por ejemplo) en: Simón, 1983, 12 o 1996, 40; donde señala que el número del piso es el 35. En nuestro estudio, vamos a emplear el número 25 porque corresponde directamente a la coyuntura que abordamos en este capítulo. Además, proponemos un estudio de las diferentes casas del poeta alicantino, como vemos, por la importancia y relación directa con la intimidad-lírica, su ámbito aristocrático, o por ejemplo, con sus relaciones sociales en la Valencia de los años veinte.

“mítica” casa de Taquígrafo Martí. Veremos más adelante que, a partir de 1968, Juan Gil-Albert canonizado se convierte en visita obligada por intelectuales, precisamente ya instalado en ese piso de la calle Taquígrafo Martí.

Por otra parte, disponemos de multitud de fotografías del poeta que nos dan una idea clara sobre el piso de Colón 25. Y de cualquier modo, tanto por las fotografías como por las descripciones propias y de visitantes, puede reconocerse la huella del poeta en la decoración y estilo aristocrático del inmueble. Un buen ejemplo es el testimonio de Adrián Espí Valdés²⁹⁷:

Recuerdo, como una estampa fija e inmóvil, el salón: un espejo sobre la consola, y encima de ella un búcaro con plumas de pavo real, una pequeña porcelana, un par de portarretratos antiguos, y en uno de ellos la fotografía de la madre. (Espí, 1983, 17)

Otro buen ejemplo puede ser la visita de César González Ruano. Recordemos que González Ruano fue uno de los principales introductores de Juan Gil-Albert en el círculo intelectual de Madrid a principios de los años treinta. Este reencuentro nos da buena cuenta del aislamiento en el que vive Gil-Albert y, de algún modo, el estancamiento de su figura en el panorama literario español. De aquí, y como veremos, la desazón y desesperanza estética.

Juan Gil-Albert trata esta amistad en el libro-entrevista de Luis Antonio de Villena (1984, 26-27). González Ruano recibe una llamada de Juan Gil-Albert a propósito de un acto en la ciudad valentina:

Él se sorprendió muchísimo de mi llamada, y estuvo muy amable, y quedamos en que viniera a casa. En la calle Colón, donde vivíamos entonces, yo tenía una habitación con mis libros y mis cosas, que llamaba *mi célula*, porque formaba como un triángulo y tenía algo de gótico. Así que él vino, con su mujer, y estaban también Tina y mi madre, y bueno, nuevamente estuvo amabilísimo. (Gil-Albert, en Villena, 1984, 27)

Luis Antonio de Villena hace constar que González Ruano refleja este encuentro en su *Diario íntimo* (Taurus, Madrid, 1970) a fecha de “15 de abril de 1960” y con la

²⁹⁷ Esta visita corresponde a la entrevista que Adrián Espí Valdés realiza a Juan Gil-Albert en 1966. Espí cuenta detalladamente cómo lleva a cabo una serie de entrevistas entre 1965 y 1967 que publica en el periódico *Levante* (Valencia), *Información*, *Artes y Letras* y el semanario *Ciudad* de Alcoy. La entrega correspondiente a Juan Gil-Albert verá la luz en *Ciudad* el 8 de marzo de 1966.

siguiente nota: “Valencia. Estos días visité en sus casas a Juan Gil-Albert y Luis Guarner”.

Como hemos podido leer, aparece por primera vez la referencia a “mi célula” o “casa-celda”. Estos dos términos son frecuentes a la hora de referirse al espacio ideológico-cultural del piso de Colón 25. Podemos adelantar que la idea del artista moderno y la tarea interior son dos núcleos importantes durante la casa-celda gilalbertiana. La célula / casa-celda de Juan Gil-Albert destaca en diferentes testimonios por su disposición y el lujo aristocrático que la gobierna:

Y estando en esa habitación mía que digo me dijo [César González Ruano], “oye, me vas a permitir que llame al hotel y les diga a mi hijo y a mi hija que vengan a conocer tu casa”. Y vinieron. Y es curioso, porque a la chica la seguí tratando después, ya que se casó con un pintor amigo de Ramón Gaya. Y ella me dijo más adelante que su padre había querido hacer un artículo sobre aquello, pero no se produjo. (Gil-Albert, en Villena, 1984, 27)

Sin duda, González Ruano debió quedarse fascinado por el amaneramiento y delicadeza de un esteta como Gil-Albert. Es más, la condición de ostracismo y aislamiento del poeta están en clara consonancia con la ética estética que le hace parecer un intelectual del siglo pasado. Nos referimos a todo aquello que rodea la mitificación de Juan Gil-Albert como filósofo, pensador / sabio griego, dandy y rebelde esteticista.

Como no podía ser de otra forma, César Simón establece un argumento sin parangón a la hora de hablar sobre la casa-celda. Simón visita frecuentemente a Gil-Albert y experimenta de primera mano el paso de la casa-mundo a la casa-celda:

Recordaré siempre a Juan en su olmeda de El Salt, escribiendo por las mañanas, pues él ha sido siempre criatura solar; pero, sobre todo, lo recordaré en aquel cuartito triangular de techo muy alto que él llamaba su *celda*, en la calle Colón, presidida por la fotografía de la estatua de un pugilista griego. Una celda pintada de blanco y acortinada de azul, severa, sencilla y elegante. Tales fueron los ideales de Juan, aunque su obra añade otras influencias, como las francoprovenzales y las orientales; las afro-orientales, mejor dicho, que a él le venían de Valencia, de Alcoy y de Játiva. Digo que lo recordaré escribiendo. ¿Acaso escribir no es abrir la última ventana a la infinitud del mundo? (Simón, 1994, 204)

Más adelante, nos detendremos en la relación que existe entre las características del piso y la nueva idea de artista moderno y la tarea interior. La casa-celda recompone

los restos de su “mundo derrumbado” y proporciona el único camino para continuar el pulso de su destino literario. Todo lo anterior explica el aristocratismo, el lujo y el refinamiento de la casa-celda:

En las visitas que yo le hacía alguna vez, destacaba su afabilidad y delicadeza, su calor, su temblor, su estímulo vital. Inspiraba confianza, se manifestaba con espontaneidad – sin perder un átomo de reserva inteligente –. Te pasaba a su celda. Él llamaba celda a una pequeña habitación triangular, junto a la salita roja susodicha, de techo muy alto, como toda la casa – casa para grandes lámparas –. La vivienda la había comenzado a reformar apenas regresado de Méjico. Mandó retirar una panoplia con espadas y sables que adornaba la entrada, así como otras suntuosidades de este estilo anticuado; dispuso empapelar y pintar la casa de gris muy claro. Ordenó colgar en el zaguán – hall, como decía él – un espejo dorado, con arco de medio punto, sobre una mesa Luis... – no recuerdo –, en la que dispuso dos tibores blancos. Su estilo pretendía ser ahora elegante, pero fresco, más organizado, más habitable y cómodo que el paleoburgués paterno – este un tanto sombrío, aunque de calidad – con elementos clásicos y también nórdicos. Esas casas de la burguesía sueca de la *belle époque*, que aparecen a veces en las películas de Bergman, pero modernizadas y aligeradas, eso era lo que ahora le atraía, mucho gris y blanco. La elegancia comfortable. Su concepción de la casa había también cambiado. (Simón, 1996, 45)

Por supuesto que la “concepción de la casa había cambiado” en Juan Gil-Albert. El poeta necesita reconfigurar su propio espacio creativo para continuar la lucha por la intimidad-lírica. El segundo impulso autobiográfico y los nuevos signos de madurez precisan un entorno que salvaguarde el yo-lírico según una ética estética muy concreta:

En esa celda, con un balcón a la calle de Colón – hoy, se levanta en su lugar un nuevo inmueble que parece una pescadería para ricos –, chaflán frente a Isabel la Católica, y unas cortinas de azul, que contrastaban con el blanco de las paredes, recuerdo una mesita, del estilo también de algún Luis o de algún imperio – yo no entiendo mucho de muebles –, una lámpara de pie sobre ella, también blanca, y la reproducción enmarcada de la estatua de un púgil griego encima. En una hornacina del ángulo de la habitación, libros lujosos de arte, y otros muy bien editados, en piel, naturalmente, entre los que mencionaré la obra completa de Maragall, uno de los escritores más admirados por Juan. (Simón, 1996, 45-46)

1.3. *TODO DUERME*: DESAZÓN Y PROVIDENCIA DEL *HEREDERO*

De cualquier modo, la casa-mundo ya integra algunos síntomas de cambio. Es decir, según avanza la frustración de la realización textual se evidencian signos de la última poesía gilalbertiana. Por ejemplo, el ostracismo y la marginación literaria provocan un sentimiento de desazón e inseguridad estética en el poeta. Las dudas de Juan Gil-Albert están en clara consonancia con el clima inicial de la casa-celda (muerte, dolor y crítica de la vida seria). Podemos mencionar el poema “Viviente punto muerto”²⁹⁸, una buena muestra de la desazón estética gilalbertiana según se recrudece la crisis económica del poeta:

Ya no sé lo que busco:
me he perdido.
Tal vez no busco nada: lo sé todo.
El mundo se ha escindido como un fruto
dentro del corazón. (Gil-Albert, 1956, s/p)

“Viviente punto muerto” se publica en el año 1956 y deja un testimonio claro del agotamiento que la “vida seria” produce en el poeta. Parece evidente que Juan Gil-Albert es consciente de la ruptura de su realización textual, ya que su núcleo familiar se desintegra y la estabilidad creativa y económica de su casa-mundo comienza a desmantelarse:

Todo parece ser el mismo mundo,
la misma luz, el arco primitivo
de su entrada;
pero lo que se ha roto no lo sé:
un dulce filamento que conduce
savia vital. La sombra me ha inundado. (Gil-Albert, 1956, s/p)

En este marco, Gil-Albert afronta la nueva coyuntura y el “derrumbamiento de su mundo”:

²⁹⁸ Juan Gil-Albert, “Viviente punto muerto”, *Caracola*, 44 (1956), s/p.

Nada más el silencio;
solo un silencio agudo insondable,
y lo que me quedó de antiguo pacto:
es la materia inerte,
este silencio, el sol...
Y alguna vez muy lejos,
un espectral relámpago o recuerdo
de quien se ha sido. (Gil-Albert, 1956, s/p)

Estas palabras configuran la aceptación del ostracismo de Gil-Albert durante los años sesenta. El poeta evoca todo ese tiempo dorado que mitifica en *Concierto en “mi” menor* y que conduce, en su significado ético estético, al aristocratismo gilalbertiano, la estabilidad de la infancia y al recuerdo de la madre.

Como queda dicho, “Viviente punto muerto” se publica en 1956, precisamente cuando Gil-Albert concluye *La trama inextricable* (comienza a escribirse en 1954 en la casa-mundo) bajo el mismo tono de pesadumbre y mediante el relato de la traumática muerte de su cuñado Venancio. En definitiva, tanto “Viviente punto muerto” como *La trama inextricable* adelantan (o inician) el clima unitario que integra los primeros pasos de Juan Gil-Albert en la casa-celda. Es decir, estos dos ejemplos están en paralelo a las obras de este clima unitario inicial (1958 - 1961 aproximadamente): por ejemplo, *Concierto en “mi” menor* o *Poesía (Carmina manu trementi ducere)*.

Juan Gil-Albert sufre momentos en los que – a pesar de que “el silencio ha sido para mí positivo” (Gil-Albert en Villena, 1984, 52) – siente el desamparo de escribir “no en el silencio, sino silenciado” (Peña, 2004, 15). Y esta desazón es producto del ostracismo valentino y de la “vida seria” que en gran medida se ve obligado a llevar. Según el marco poético que hemos establecido al principio del capítulo, Gil-Albert publica durante estos años pocas obras y por lo general en ediciones “semiprivadas”. De igual manera, la censura actúa sobre Juan Gil-Albert durante los más de veinte años del llamado exilio interior:

Beneyto. Por otro lado, ¿tuvo problemas con la censura? ¿Le importaría narrarme su historial personal, como escritor, con la Administración?

Juan Gil-Albert. Lo que publiqué a mi regreso, en ediciones semiprivadas, tuvo que pasar por la censura; solo en una ocasión me fue suprimido un largo fragmento de un ensayo,

Ploutos o del dinero, que me hizo desistir de su publicación; ahora acaba de ver la luz sin obstáculos²⁹⁹; no entiende uno lo que haya podido hacer cambiar el juicio de los censores, el paso de la rigidez de entonces al *laisser passer* de ahora; muestra es, sin duda, para determinadas cuestiones, de un aflojamiento de riendas. Desde el año 1972, varias editoriales han llegado a publicar siete de mis títulos sin el menor tropiezo, que yo sepa; espero, sin embargo, con dudas, sobre lo que se decida con respecto a otro de mis libros, de próxima aparición. (Beneyto, 1996, 31)³⁰⁰

El desamparo literario que vive Juan Gil-Albert de 1948 a 1968 se deja sentir en las cartas que escribe durante esta coyuntura. El poeta alicantino se preocupa por sus libros autoeditados (especialmente *Poesía* y *Concierto en “mi” menor*) y busca la manera de distribuirlos personalmente. Ya dijimos en otro lugar que Salvador Moreno actúa a modo de consejero y realiza funciones cercanas a la de agente literario (Valero Gómez, 2013a, 174). Esta carta de Juan Gil-Albert a Salvador Moreno (Valencia, noviembre de 1962) es un buen ejemplo:

Un encargo ahora; verás, necesitaba alguien que me distribuyera el libro [*Poesía*] en Barcelona y me llegó una dirección; escribí, con poca esperanza, y he aquí que me contestan con este encabezamiento: Estimadísimo Gil-Albert; y luego me hablan de ocuparse de lo que les pido “con verdadero gusto”; pero me ruegan que, en atención a la fiesta del libro, que espere un poco – parece que había un trabajo excesivo –. (Gil-Albert, 1987, 28)

Llama la atención que, en primera instancia, Gil-Albert procura difundir sus ediciones semiprivadas en Cataluña. Buena muestra, por otro lado, de la animada vida editorial que vive el territorio catalán por estos años. Pero a su vez, los primeros intentos de Juan Gil-Albert por contactar con la Generación del 50 (digamos, su facción catalana) resultan frustrados. De aquí la respuesta negativa de José Agustín Goytisolo, así como el posterior interés por Carlos Barral (Gil-Albert, 1987, 42). Francisco Brines es el principal artífice de la relación entre Gil-Albert, el ámbito editorial catalán y los jóvenes del medio siglo.

²⁹⁹ Juan Gil-Albert se refiere a la inclusión del breve ensayo titulado *Ploutos o del dinero. Con algunas consideraciones sobre las clases sociales* en el volumen misceláneo *Mesa revuelta* (1974d, 89-127).

³⁰⁰ Entrevista realizada por Antonio Beneyto en 1974, precisamente en mitad de la recuperación y *boom* gilalbertiano.

En los siguientes años, Juan Gil-Albert pasa de su preocupación por *Poesía* (1961) al libro *Concierto en “mi” menor* (1964). El alicantino, por ejemplo, escribe a Moreno en “noviembre o diciembre” de 1963 a este respecto:

Dime si tú, directa o indirectamente, podrías ocuparte de su distribución [*Concierto en “mi” menor*] o, al menos, de los ejemplares que dedicáramos a Cataluña, Barcelona en primer lugar; supongamos que cien ejemplares. Estúdialo y me dices tú parecer o consejo. El libro, me dice la imprenta, puede estar listo antes de Navidad, aunque no lo creo. Habrá que prepararlo todo para que, al menos, esté en los escaparates, el mes de enero. Bien, en tus manos encomiendo “parte” de mi espíritu. (Gil-Albert, 1987, 34)

Gil-Albert anuncia a Salvador Moreno la publicación de *Concierto en “mi” menor* y le hace partícipe de su proyecto. El poeta alcoyano se ocupa de este asunto durante los años 1963 y 1964 como puede verse en la siguiente carta: “Lo que te pedía era saber si tú veías la posibilidad de que alguien se ocupara, desde ahí, de su reparto, bien a toda España o solo a Cataluña” (Gil-Albert, 1987, 36)³⁰¹. El propio escritor califica esta relación epistolar con Moreno como “cartas pedigüeñas” (1987, 42)³⁰² y tras el regreso de este último a México, siente “la impresión de un desamparo más” (42).

Por un lado, imaginamos la frustración y humillación que debe sentir Juan Gil-Albert al recurrir a estas “cartas pedigüeñas”. Porque como decimos, el poeta huye de este ostracismo e intenta contactar con los viejos amigos para rogarles su ayuda. Gil-Albert vive “cierta reintegración” con el regreso a la ciudad valentina. Y no solo es el caso – ya mencionado – de González Ruano y Espí Valdés, sino que Gil-Albert no duda en escribir a Salvador Moreno e incluso a Max Aub.

El alicantino escribe a Max Aub el 12 de febrero de 1961 y le ruega ayuda, a la vez que le pone al corriente de su situación después de tantos años³⁰³:

Valencia 12 de febrero de 1961

Amigo Max: ¿Nos conocemos aún? Nos recordamos al menos ya que los años de juventud son inmarcesibles. Tu mujer vino a verme, -¿hace ya cuánto?-. Intercambiamos

³⁰¹ Carta manuscrita de Juan Gil-Albert enviada a Salvador Moreno en enero de 1964.

³⁰² Tarjeta manuscrita dirigida a Salvador Moreno (Barcelona) en diciembre de 1964.

³⁰³ La carta en cuestión está fechada el 12 de febrero de 1961 y se puede consultar en el Archivo-Biblioteca de la Fundación Max Aub en Segorbe.

impresiones con esa premura e intensidad de los que deben, de nuevo, separarse. Entonces le entregué para ti dos opúsculos, mi *Valencia* [1955] y *Contra el cine* [1955]. Había recibido algún envío tuyo, recuerdo un librito sobre Heine que hacía rememorar tus deliciosas ediciones valentinas; pero nunca supe dónde debía enviarte mis gracias. Ahora que Genaro [Lahuerta], casualmente, me da tus señas de París, no quiero dejar pasar la ocasión de comunicarme contigo; y de rogarte me tiendas una mano. Verás: he escrito mucho, en prosa y en verso, pero todo duerme, en mis blocs, el sueño no sé si de los justos. Vivo muy aislado, un poco por gusto y un bastante por otras muchas circunstancias que resultaría prolijo exponerte. Mis escritos, por lo demás, resultan, en esta atmósfera, tan heterodoxos, que yo mismo me doy la impresión de haber aceptado el ostracismo literario. (Gil-Albert, 1961, 22)

Como vemos, retoma el contacto con algunos amigos en la Valencia de los años cincuenta. Nos referimos, por ejemplo, a Genaro Lahuerta o Alejandro Gaos. Sin embargo, con los años sesenta y gracias a la reintegración definitiva a Valencia y la publicación de algunas obras, el talante de Gil-Albert cambia de tal modo que pretende “salir” de su ostracismo. Pese a que “todo duerme” y el alicantino parece haber aceptado “el ostracismo literario”, mantiene la Fe y esperanza en su destino literario:

El año pasado quise publicar un libro de ensayos, pero el que lo encabezaba, y que tenía por título: *Plutos o del Dinero*, fue mutilado por quien podía hacerlo y preferí obedecer más de lo debido, es decir, suspendí la publicación. Algunos poemas de estos años han salido en revistas; “Adonais” dio un tomito de sonetos, y esto ha sido todo. Te confieso que, de vez en cuando, se me hace efectiva una especie de desazón provocada, sin duda, por esta incomunicación en que vivo con mis posibles lectores... inexistentes. Otras veces me digo: cada cual tiene su destino que no debemos forzar; lo que cuenta es seguir haciendo acto de presencia por invisible que esta sea. A pesar de tal conformidad guardo, hace ya cuatro años o más, un manuscrito que me acucia y que, muy especialmente, me gustaría ver impreso; es, claro, el más difícil. En nuestra tierra más que eso: imposible. Un breve tratado homosexual que responde al título de: *Heracles*. Sobre una manera de ser, y en el que expongo, sobre el tema, todo el saber de mi experiencia. Responde a la pregunta: ¿Qué es ser homosexual? Y ausculta, en su contestación, más allá de donde pudiera, corrientemente, creerse. (Gil-Albert, 1961, 22)

Juan Gil-Albert muestra la “desazón” que, como venimos señalando, ya se anuncia a final de la casa-mundo. Hemos visto que “Viviente punto muerto” (1956) es un buen ejemplo. Con la casa-celda, Gil-Albert prosigue desamparado “por esta incomunicación en que vivo con mis posibles lectores”. Sin embargo, no decae el ánimo

del poeta a la hora de “hacerse” en la historia y proseguir su destino literario. Todo aquello que, en esta investigación, hemos dicho en torno a Juan Gil-Albert y su entrega total a la ideología del sujeto.

Este planteamiento en los primeros años de la década del sesenta pone de relieve una cuestión muy interesante de la bibliografía gilalbertiana. Todavía hoy queda la duda de un posible intento de recuperación frustrado por parte de *La Caña Gris*³⁰⁴ tras la participación de nuestro poeta en el homenaje a Luis Cernuda. En nuestra opinión, la participación de Gil-Albert en este homenaje, como veremos, es fundamental y tiene un valor ético estético imprescindible para su canonización. (Nos referimos al magisterio Cernuda – Gil-Albert – Brines con respecto a los más jóvenes). En todo caso, el propio Gil-Albert da síntomas de “comenzar a salir” de la desazón estética y del ostracismo tanto literario como valentino. Prueba de ello son las “cartas pedigüeñas” que Gil-Albert envía a Salvador Moreno sobre *Poesía y Concierto en “mi” menor*, así como la ayuda que pide a Max Aub sobre la publicación de *Heracles*³⁰⁵:

¿Crees tú que podría intentarse algo para su publicación? En ocasiones he pensado en México o Buenos Aires. En Mayo, cuando estuve en Madrid con motivo de la exposición de Gaya, Pepe Bergamín me aconsejó hacerlo traducir al francés para que viera la luz en su clima más propicio. Lo cual, naturalmente, me sugestionó, pero ¿Qué pasos dar, y en qué dirección? A todo esto es a lo que me permito rogarte que me ayudes, dándome tu parecer y una orientación. Debo, para ello, en primer lugar, cuando me contestes, hacerte llegar una copia a máquina del original para que me des tu impresión. Este es el caso. No sé por qué, desde hace tiempo, había pensado en ti como posible juez de la empresa.

No quiero cansarte más. Muy cordialmente

Juan Gil-Albert

Colón 25, Valencia (Gil-Albert, 1961, 22-23)

Por tanto, Juan Gil-Albert pasa de la desazón estética de finales de la casa-mundo a “cierta reintegración” con el traslado definitivo a Valencia. Así, los años sesenta configuran un panorama de reintegración que permiten al poeta mantener la esperanza en su recuperación. Es decir, Gil-Albert prosigue su pulso con el destino

³⁰⁴ *La Caña Gris. Revista de poesía y ensayo*. Homenaje a Luis Cernuda. Número 6-7-8, Valencia, 1962; *La Caña Gris. Homenaje a Luis Cernuda*, edición facsímil, Sevilla, Renacimiento, 2002.

³⁰⁵ Para la cuestión del libro *Heracles*, véase Allaire-Duny (2008).

literario. La reintegración consiste en las publicaciones que hemos visto, los contactos reiniciados, más las primeras actuaciones de posguerra y los primeros ecos de su obra en la crítica.

En este proceso es fundamental una publicación muy concreta. “El heredero”, poema mencionado más arriba, aparece en el suplemento *Ciudad* (Alcoy) el 15 de julio de 1958 y forma parte de *Concertar es amor*. El poema se publica poco antes de que Gil-Albert pierda Villa-Vicenta y es altamente significativo porque marca el paso de la casa-mundo a la casa-celda³⁰⁶. En este sentido, Juan Gil-Albert deja constancia de este hecho en *Concierto en “mi” menor* cuando recibe una llamada de teléfono (de “una voz amiga”) que le anuncia la aparición de su nombre en la publicación *Ciudad*.

Tiene especial importancia que, justamente en el momento que Gil-Albert pierde Villa-Vicenta y se desliga de la casa-mundo alcoyana, se hace eco de su figura un suplemento de su pueblo natal. Esta publicación se debe a Adrián Miró e inicia aquello que el poeta denomina Providencia. Miró cuenta por primera vez la intrahistoria de la publicación en “El sentido de una revelación” (1983) y a propósito del homenaje de *La casa del pavo* (1983):

Yo me encontraba por aquellos años ya residente en París y con la nostalgia alcoyana abierta como una rosa de los vientos, en vías de publicar una “Antología de Poetas Alcoyanos”, iniciada en CIUDAD en enero de 1958 y que se continuó durante tres años, hasta diciembre de 1960. Las selecciones aparecían, a veces, firmadas por “A. Miró”, otras simplemente por “A. M.” o bien quedaban anónimas, al buen arbitrio de su director Rafael Coloma. Esto explica que en la nota sobre Gil-Albert se volatizase mi nombre. (Miró, 1983, 19)

La nota correspondiente a Juan Gil-Albert aparece en esta “Antología de Poetas Alcoyanos” en el capítulo XIX, en el número 255 de *Ciudad*, el 15 de julio de 1958. Estas palabras son un breve comentario de la vida y obra de Juan Gil-Albert e incluyen el soneto “El heredero”. Como decimos, y según palabras del poeta en *Concierto en “mi” menor*, la noticia de la publicación de “un suelto en una hoja local” tiene un efecto “fulminante”, “revelador”, de “aviso providencial” y de “significado oracular”. Adrián Miró encabeza esta nota del año 1958 con la siguiente frase: “[Juan Gil-Albert] significa la más relevante contribución de Alcoy a las Letras españolas”.

³⁰⁶ Existe una polémica en torno a “El heredero” que afecta al tiempo de su escritura y su desincronización con el resto de poemas que componen “Sonetos de septiembre”, inicio de *Concertar es amor*. Para esta cuestión, véase Allaire-Duny (2004, 96-102).

Sin lugar a dudas, aquí se inicia el proceso de recuperación de la figura de Juan Gil-Albert. Como antecedentes, ya hemos mencionado los pocos testimonios de los años cincuenta. Y como insistimos, cobra especial importancia que la recuperación se inicie en Alcoy³⁰⁷, precisamente cuando el poeta pasa “la última noche alcoyana” y ve cómo se frustra su realización textual. Y para más hincapié, Miró selecciona un poema como “El heredero” en el que Gil-Albert escenifica la posesión de Villa-Vicenta tras la muerte de su padre³⁰⁸.

La publicación de “El heredero” en el verano de 1958 es un síntoma evidente de la frustración de la realización textual. Gil-Albert pertenece al espacio de la casa-mundo y, en Villa-Vicenta, se siente plenamente en posesión de su tarea literaria. La pérdida del caserón de El Salt escenifica el “derrumbamiento de su mundo”: “hay días en el hombre en que se acrece / una seguridad vital a cuya / gracia es inseparable que le huya / toda sombra indecisa”. La publicación de “El heredero” marca la desazón estética y las inseguridades del poeta a partir de 1958.

Este arranque de la recuperación gilalbertiana, como hemos visto, proporciona una mejoría en el ánimo del poeta. Los primeros testimonios críticos (hablamos de Miró, las escasas visitas al piso de Colón, el interés de Lechner, Simón o el artículo que José Domingo publica en 1966) ayudan a Gil-Albert a salir de la desazón estética y del ostracismo valentino. La coyuntura de la casa-celda es una muestra clara de la apertura de Juan Gil-Albert a la atención de algunos críticos. Y por este hecho, Gil-Albert insiste en la Fe y en la esperanza del milagro de la recuperación. El propio poeta alicantino define este hecho como la “Providencia”:

La Providencia vela: figúrate que tuve una carta cariñosísima de Luis Rosales instándome a que me presente al premio Panero con tono tan ferviente como no estoy

³⁰⁷ “A decir verdad, nadie en el Alcoy franquista y manufacturero de 1958 parecía interesarse por el gran poeta, a pesar de que algunas de sus prosas habían aparecido en *El Noticiero Regional* que dirigía el inefable César Puig, mente clara y liberal, buen amigo de la familia” (Miró, 1983, 50).

³⁰⁸ “El 7 de abril de 1943 – en el tiempo en que Gil-Albert andaba por tierras sudamericanas – se efectúa un documento importante, el testamento de Ricardo Gil ante el notario Vicente Ribelles Ortiz en el que instituye herederos en partes iguales a sus dos hijos Juan y Vicenta (Tina, abreviatura del diminutivo Vicentina, a la que el poeta llamará Laura, como llamó Perséfone a su otra hermana fallecida, Elena). En dicho testamento se expresaba el ruego de que la madre disfrutase del caudal íntegro de la herencia mientras se mantuviese en vida. Como contadores partidores se nombraba a sus amigos Joaquín Bea Corella, Leopoldo Bonias Doménech y Rafael V. Almazán. El documento no se hará efectivo hasta la muerte del padre en 1950” (Miró, 1994, 75).

acostumbrado – donde esté, me dice, defenderé la extraordinaria calidad de tu poesía... – y hablándome de unas becas March para las que, según él, está a mi disposición. Por otra parte Laín Entralgo me ha llevado a *Revista de Occidente* un original que aceptaron en el acto, escribiéndome en el sentido de que me considere colaborador de la revista en cuanto aparezca mi trabajo, un Homenaje a Azorín. Escribí otro dedicado a Luchino Visconti, cuyo *Gatopardo* que he visto nueve veces me arrebató, y que verá la luz en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Un profesor de Amsterdam [Jan Lechner] está escribiendo su tesina sobre mi poesía y, también, una estudiante parisina. Seguramente hay algún otro dulce que no recuerdo. Todo esto suena a quinceañero, lo sé. ¿Pero tener ilusiones no es tanto como rejuvenecer? (Gil-Albert, 1987, 48)³⁰⁹

Como se puede comprobar, el tono de Gil-Albert ha cambiado bastante desde que la “Antología de poetas alcoyanos” de Miró inicia su recuperación. El poeta sale de la desazón y del ostracismo según se aproxima al año 1968 (fin de la casa-celda). Los éxitos comienzan a llamar a la puerta del poeta: tanto las publicaciones más relevantes del país como algunos estudiosos prestan atención a la obra gilalbertiana³¹⁰. Las circunstancias han cambiado de tal modo que Gil-Albert se permite bromear sobre el desafecto hacia algunos jóvenes que años después serán imprescindibles en su canonización:

Vi a Barral con su “barbita trotskista” y creí haberle hecho algún efecto; me equivoqué. Me temo que no cuenten para él más que las vedettes y lo que está de moda; mi calidad le debió parecer un género que no da dinero. Si eso son las izquierdas y Rosales las derechas, me cambio de bando. (Gil-Albert, 1987, 49)

³⁰⁹ Carta de Juan Gil-Albert a Salvador Moreno fechada en 6 de diciembre de 1965.

³¹⁰ A pesar de que el despertar crítico comienza en Alcoy, Juan Gil-Albert sufre una profunda desatención a nivel provincial. Las primeras antologías de escritores alicantinos del siglo XX no dedican una sola línea al poeta de Alcoy. Véase Martínez Morellá (1963) y Ramos (1979). El propio Vicente Ramos (1966, 219-220) realiza una breve reseña sobre Juan Gil-Albert en la antología, quizá, más importante sobre escritores alicantinos. Por su parte, Manuel Molina (1973) no recoge la obra de Juan Gil-Albert en su antología sobre poesía alicantina. En su introducción, Molina cita a Juan Gil-Albert junto a otros poetas “de tan elevada posición en las letras españolas” como Alejandro Gaos y Pascual Pla y Beltrán. Otro ejemplo llamativo de la desatención a la obra gilalbertiana es la I Asamblea Comarcal de Escritores (AA. VV., 1972) celebrada precisamente en Alcoy durante el 4 de julio de 1971. Dicha asamblea, promovida y organizada por la Sección de Filología y Literatura del Instituto de Estudios Alicantinos, tenía como objeto de estudio la literatura alcoyana. La presencia de Juan Gil-Albert en las ponencias y comunicaciones del congreso es casi nula. La excepción es una breve mención en el artículo de Joan Valls Jordá titulado “Un siglo de poesía alcoyana (1850-1950)” (pp. 9-32). Otros poetas, como Pascual Pla y Beltrán (amigo personal de Gil-Albert) o el joven Adrián Miró (uno de los primeros críticos que toma contacto con el autor de *Las ilusiones*), reciben una mayor atención.

Además de las publicaciones y los críticos, la Providencia está relacionada con el contacto entre Juan Gil-Albert y los lectores. Carnero expone claramente esta situación:

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. (Brines y Carnero, 2007, 11)

El propio Juan Gil-Albert confirma estos encuentros clandestinos con un reducido grupo de fieles gilalbertianos:

Como te he contado ya, un poco antes de lo que llamas mi *descubrimiento* había sido yo protagonista de pequeños actos, íntimos ciertamente, pero que iban haciendo que se interesase por mí gente joven... En esos años – a finales de los sesenta –, en una librería de aquí que se llamaba Lope de Vega y que ya no existe, se daban lecturas o recitales, y el que la llevaba organizó uno conmigo, y me presentó un chico joven, Juan Carlos Molero, que había publicado algo de poesía, pero que luego, por cierto, ha desaparecido por completo... (Gil-Albert, en Villena, 1984, 56)

El primer acto público de Juan Gil-Albert tras el regreso a España es un recital en la Alianza Francesa. Vale la pena decir que no tenemos constancia de, por ejemplo, la presentación de *Concertar es amor*, un libro publicado como ya sabemos en la prestigiosa colección Adonais. Por lo tanto, Gil-Albert sigue al margen de la vida pública española. Y si, por el contrario, el poeta decide llevar a cabo alguna intervención pública se ve sometido, como en esta primera actuación, al acoso policial:

Fue cuatro o cinco años después de mi venida. Yo era asiduo de la Alianza Francesa, un colegio donde pasaban películas francesas y había conferencias de temas muy variados. No se hablaba de política, claro, pero era un lugar muy libre. Pues el director y su mujer se hicieron amigos míos. Y un día me dijeron (acababa yo de editar *Intento de una catalogación valenciana*) si podría leer textos míos allí. El librito aquel se titulaba: *Pedro de Valencia y su región*. Y agregó: “Ya sabe usted que no se podría anunciar, pero para mí sería un gran honor”. Y así, muy íntimamente –igual que se había editado el libro –, se hizo aquel acto con un grupo muy selecto de gente. (Gil-Albert, en Villena, 1984, 53)

Gil-Albert bautiza esta primera actuación como “delincuente” y puede fecharse, según el autor, en 1952:

Un día, se celebraba la festividad de Juan de la Cruz, el titular de la cátedra de latín y de poesía, un mallorquín, repasando la lista de los nombres que habían de actuar en su honor, con lectura de poemas, comentó con uno de sus alumnos: aquí falta, ostensiblemente, un nombre; y le dio el mío. ¿Nos atrevemos a invitarle? Y se atrevieron. Cogido de improviso, acepté, diré que medio gozoso, medio vengativo. Y en la sala colmada, arriesgándome, leí el poema “Elegía a una casa de campo” que había visto la luz en el primer número de la que sigue contando hoy, en ambos bandos contendientes, como su huella literaria más eficaz, nuestra *Hora de España*. (Gil-Albert, 1983, 5-6)

El poeta alicantino incide en la idea de su ostracismo y el sentimiento de ser desconocido para el público:

Escasos eran los que podían saber quién era yo. Vestido de negro, marengo lo llamaban los sastres, con corbata celeste, mis cabellos habían iniciado su encanecer. Finalizado el acto, una señora, adelantándose de la primera fila, vino a preguntarme mi nombre, mientras algunos muchachos, ya de pie, se mantenían indecisos entre abordarme o desertar. Y esta fue, diríamos, a tales alturas, la puesta en marcha, modesta claro, pero decisiva, de mi carrera. Con este contratiempo, tan del tiempo. A los tres días se recibía en casa una citación policial con el natural sobresalto. (Gil-Albert, 1983, 6)

Gil-Albert considera la importancia de este primer acto en su “Breve historial tardío sobre mi suerte”. No en vano, el poeta califica su actuación “delincuente” de la Alianza Francesa como iniciadora de su carrera. Gil-Albert, como decimos, se ve obligado a pasar por comisaría:

Abandonando aquel día mi vergel por la forzada visita gendármica, me encontré en un despacho como tantos del género, inclemente a fuerza de aséptico, donde tuve que responder a las preguntas manidas de un desconocido. Sin consecuencias. Era más que una orden, un aviso. Se sale de allí no triste, humillado; no en nuestro honor, en nuestra intrascendencia. Al resurgir una especie de dinamismo se recrudece con el sol del día... ¿Tanta luz para tanta miseria? Así es. (Gil-Albert, 1983, 6)

Los recitales semisecretos y la prudencia con que Juan Gil-Albert actúa se deben a la permanencia del pacto de silencio³¹¹. Esta señal corresponde a la discreción que se le exige a Gil-Albert. A partir de este momento, el poeta cuida más sus escasos actos, incluso como ya hemos visto, no aparece por las tertulias más importantes de la Valencia de los años cincuenta. La segunda actuación de Juan Gil-Albert tras el exilio está ligada a su conferencia de la Alianza Francesa:

En fin, a esa lectura, con un matrimonio amigo mío, acudió un padre jesuita, que luego les dijo: “¡Pero esto es lo más importante de Valencia!”. Y él, otro día, me pidió que leyera en un centro universitario que llevaban ellos, los jesuitas...Eso me recordaba que en la primera lectura que yo había dado en ese centro, pero que no dirigía la misma persona, unos años después de volver, luego me llamó la policía y tuve que ir un día a declarar a comisaría. No fue nada, verdad. Pero era como un aviso. Quizá porque yo había leído *Elegía a una casa de campo*, que, aunque no es un poema sobre la guerra, pues tiene, eso sí, el ambiente de la guerra civil...El caso es que acepté la invitación, y fue nuevamente un éxito, porque había muchas personas que se acercaban buscando conocerme y saber qué había escrito o qué había publicado... (Gil-Albert, en Villena, 1984, 56)

Juan Gil-Albert narra esta segunda actuación con la satisfacción de saberse en el inicio de su recuperación:

³¹¹ Otro ejemplo de la represión que sufren Juan Gil-Albert y la cultura española durante la posguerra es la “Semana Homenaje a Miguel Hernández” celebrada en abril de 1967 en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia. Según recuerda Enrique Cerdán Tato (2010, 131-132), el propio cronista “abandonó precipitadamente, con un grupo de estudiantes, aquella facultad, entre carreras, gritos y golpes”. Estos acontecimientos sucedieron el miércoles 26 de abril de 1967. El programa de ese día anunciaba una mesa redonda compuesta por E. Cerdán Tato, Joan Fuster, Juan Gil-Albert, Juan Miguel Romá, María Beneyto y Lorenzo Carranza.

A esta primera lectura mía, delincuente, siguió otra, no menos, por el clima de puertas cerradas que se vivía en el país, estafalaria. Como educado, es un decir, en los escolapios, no tuve nunca ocasión de rozar el medio jesuita y tuvo que ser de allí, de donde, un sacerdote de la orden, que me oyó recitar, en privado, el padre Sarrias, me ofreció que lo hiciera ante un público que no tuvo ya que preguntarme mi nombre. Salido del anonimato los brotes se engarzaban. (Gil-Albert, 1983, 6)

El propio poeta establece los diferentes momentos que componen su recuperación (1983). La superación de la desazón estética no se debe exclusivamente a las pequeñas publicaciones y a la reintegración en el ambiente literario, sino que también forma parte de las primeras actuaciones y ecos críticos. Pese a que *todo duerme* (como dice el poeta) Gil-Albert observa el cumplimiento de su destino literario: la recuperación y canonización poética se encuentran cerca.

2. *YO SOY UN MUNDO*: MADUREZ Y FILOSOFÍA

La casa-celda (1958-1968) integra una grave decisión de Juan Gil-Albert. El poeta acepta su frustrada realización textual y, gracias a los signos visibles de cumplimiento, finaliza su destino literario. Ahora bien, los condicionantes ético estéticos que provocan la pérdida de Villa-Vicenta tienen un claro reflejo en la orientación poética de la última poesía gilalbertiana. El poeta, a fuerza de reconocerse en la historia, se ve a sí mismo en su plena madurez. Y por tanto, Gil-Albert accede a la única vía que, según su individualismo histórico, le resta para culminar su tarea literaria. Solo la idea de artista moderno y la tarea interior salvaguardan la intimidad lírica tras la pérdida esencialidad de la casa-mundo.

2.1. *EN LA MUERTE DE V*: EL VITALISMO POÉTICO CUESTIONADO

En este sentido y como ejemplo, hemos escogido *Poesía (Carmina manu trementi ducere)* (1961). Este poemario integra – como síntoma – todo el mapa estético que recorre la última poesía gilalbertiana. Es decir, Juan Gil-Albert escenifica el paso a la madurez en estos primeros poemas de la casa-celda. Y para explicar esta cuestión, nos vamos a ayudar del esquema sobre la última poesía gilalbertiana en el que venimos insistiendo. En primer lugar, encontramos un sentimiento de dolor por la muerte y

pérdida de la casa-mundo; de aquí, el poeta pasa a la crítica de la “vida seria”; para, finalmente, optar por la filosofía y la reflexión existencial sobre sí mismo.

Como decimos, todo este mapa ya se anticipa (solapadamente) en la poesía de la casa-mundo y se realiza textualmente en *Poesía (Carmina manu trementi ducere)*. Durante los primeros años de la casa-celda, Gil-Albert experimenta un clima anímico unitario que, como ya se ha dicho, se refleja tanto en poesía como en prosa. Es decir, nos referimos a la desazón estética de Juan Gil-Albert y que ciñe las siguientes obras: “Viviente punto muerto” (1956), *La trama inextricable* (1954-1956), *Concierto en “mi” menor* (escrito en 1960) y los poemas iniciales de *Poesía* (especialmente los tres que componen el epígrafe “En la muerte de V.”). Finalmente, tendríamos un marco de este clima que, aproximadamente, va desde el año 1958 a 1961, y que ya se deja adivinar en algunas obras anteriores.

El clima inicial de la casa-celda une esta poesía del desánimo y de las dudas estéticas con el segundo impulso autobiográfico. Ambos apartados, no obstante, confluyen en la pérdida de la casa-mundo (ruptura familiar, económica, ostracismo y frustrada realización textual) junto a la aparición del tema de la muerte y del dolor (fallecimientos del padre y del cuñado). La pérdida de Villa-Vicenta afecta seriamente a la intimidad-lírica del poeta: “cuanto constituía seguridad y confianza, se desvaneció” (Gil-Albert, 1975, 61). La ética estética gilalbertiana abandona el suelo firme de su realización textual hacia un proyecto que se resuelve mediante el segundo impulso autobiográfico y la tarea interior de la casa-celda: “de la franja de luz de la realidad a la zona de sombra de lo inexistente, me conmovió hasta mi raíz” (61).

El propio Gil-Albert señala en *Concierto en “mi” menor* cómo afecta la pérdida de la casa-mundo a su intimidad-lírica: “porque era allí, en mi raíz, en el seno de mi intimidad más resguardada, donde sentí la violencia del inesperado desarraigo” (61-62). Es decir, Juan Gil-Albert se siente verdaderamente desarraigado (incluso exiliado) cuando es obligado a separarse de todo ese espacio mítico-ideológico-cultural que es la casa-mundo. Solo visto desde este punto de vista puede explicarse el clima inicial de la casa-celda. Y solo así, puede entenderse este marco iniciático de los años sesenta como una excepción dentro de la obra gilalbertiana. O mejor, esta breve coyuntura (1958-1961) supone para Juan Gil-Albert volverse contra sí mismo, y desde la desazón y rebeldía, afrontar su madurez poética gracias a una fidelidad ética y estética. Y por este motivo, abandona la contemplación de la naturaleza y el canto feliz en un momento

trascendental. En primer lugar, porque esta realización textual se ha frustrado; y en segundo lugar, porque el poeta busca proseguir su destino literario.

Poesía (Carmina manu trementi ducere) representa el viraje estético de la última poesía gilalbertiana. El poemario se publica en 1961 y en la colección de la revista *La Caña Gris*. Cabría pensar que Juan Gil-Albert escribe estos poemas desde la pérdida de Villa-Vicenta hasta poco antes de su publicación (digamos entre 1958 y 1960). Sin embargo, Pedro J. de la Peña asegura que – “según confesión del autor” – *Poesía (Carmina manu trementi ducere)* fue compuesto entre 1947 y 1961 (1982, 152). Esta hipótesis vendría a confirmar el desorden textual gilalbertiano y situaría, por ejemplo, los poemas dedicados a la muerte de su cuñado Venancio a finales de los años cuarenta. En todo caso, y por la estética conjunta del libro, así como la relación con otras obras de este clima unitario, este poemario se presenta como punta de lanza de la casa-celda y como anticipo sintomático de la última poesía gilalbertiana.

Poesía (Carmina manu trementi ducere) consta de cuatro apartados: “En la muerte de V.”, “Varios”, “Homenajes” y “Fidelidad”. Esta fragmentación, por sí misma, ya deja entrever las pautas que van a seguir los siguientes libros del autor. Los estudios sobre el poeta coinciden a la hora de calificar estos poemas como “texto sobrio y dramático en su conjunto” (Peña, 1982, 152) que inician la “orientación filosófica de dimensión ética característica de la última etapa de la escritura de Gil-Albert” (Díaz de Castro, 2007, 137). Este poemario es fundamental en el paso de la casa-mundo a la casa-celda. Pero no existe una “renovada construcción de un clima moral y estético” (141), Juan Gil-Albert sigue escribiendo para establecer las *bases esenciales* del tramo final de su proyecto vital. Y por este motivo, el poeta critica la ética de la vida moderna – que le ha imposibilitado su realización textual – y fundamenta su vitalismo poético mediante la reflexión. De ahí se explica el “cariz ético-filosófico” de la última poesía gilalbertiana y, aquello que nos resulta más importante, el protagonismo de lo meditativo frente a lo sensitivo (Peña, 1982, 158). *En Carmina manu trementi ducere, el poeta sella un pacto de fidelidad con su mirada mítica: con su personalidad poética y la esencialidad helénica y aristocrática en la que se reconoce.*

Aquí se encuentra la verdadera importancia del libro. Gil-Albert asume su madurez y el final trágico de todo individuo. Esta es la lección ética que Juan Gil-Albert aprende en *Carmina manu trementi ducere*. El poeta emplea como título los versos “conducir los versos con mano vibrante” de *Tristia* de Ovidio. Veremos más adelante

que la relación entre Juan Gil-Albert y Ovidio tiene mayor importancia de lo que a primera vista parece³¹².

En cuanto a los apartados del libro, “En la muerte de V.” es la sección más destacada del conjunto. Por una parte, los tres poemas que componen “En la muerte de V.” reflejan el clima unitario (1958 – 1961) que abre paso a la madurez de la casa-celda. Por otro lado, este ámbito estético es la única barrera superada por el poeta. Y por este motivo, los sentimientos de muerte y dolor no vuelven a aparecer en los siguientes poemarios, al contrario de lo que ocurre con “Varios” y “Homenajes”. “En la muerte de V.” se compone de los poemas “El desasimiento”, “La integración” y “Nocturno”. Este breve conjunto contiene una gran carga elegiaca (nuevamente Ovidio) que aporta un tono de desesperanza y vencimiento. “En la muerte de V.” refleja los sentimientos de dolor y desesperanza en clara contradicción con el resto de la obra gilalbertiana. Gil-Albert se encuentra profundamente afectado y desorientado ante la realización textual frustrada. Y de este modo, el propio poeta se sorprende de cómo su vitalismo puede contener también la muerte:

Las fuerzas de la vida,
graciosas voluntades disolutas,
no cesan de clamar.
Están hinchidas
de un aromoso zumo y van cantando
su ambiciosa fragancia.
Ese secreto
de manantial que suena en lo profundo
nos tiene, cual captados, prisioneros
de su vitalidad, piedra invisible

³¹² Proponemos la siguiente hipótesis sobre el poemario *Carmina manu trementi ducere*. Adrián Espí Valdés, en su visita-entrevista del año 1966, acude a la casa-celda junto a Miguel Dolç i Dolç, su mujer María Eugenia Rincón, Xavier Casp, Rafael Villar y Rafael Ferreres (1983, 17). El matrimonio Miguel Dolç i Dolç y María Eugenia Rincón forman parte del reducidísimo grupo de intelectuales que Gil-Albert frecuenta durante su ostracismo. Miguel Dolç i Dolç es Catedrático de la Universidad de Valencia (a partir de 1957) mientras que María Eugenia Rincón es licenciada en Filología Románica y dirige durante veinticinco años un importante seminario. Sugerimos que Gil-Albert titula *Carmina manu trementi ducere* – emparentando su desarraigo de la casa-mundo con el destierro de Ovidio – animado o gracias a los trabajos de estudio y traducción de Miguel Dolç. Porque, y por último, entre la bibliografía del profesor Miguel Dolç encontramos diferentes ediciones de *Tristia* de Ovidio (la primera de 1943, Barcelona, Bosch; aunque la que debió leer Gil-Albert es la segunda edición de 1958, Barcelona, Bosch).

que respira del aire. (Gil-Albert, 2004, 413)

Juan Gil-Albert descubre la muerte en el poema “El desasimiento”. Si bien toda esta oscuridad – incluso la realización de un “Nocturno” – recuerdan la pesadumbre y rebeldía de *Candente horror*, ahora se observa una toma de conciencia de la finitud de la existencia. El descubrimiento de la muerte es un hecho fundamental. Por ejemplo, *La trama inextricable* refleja el impacto que causó en el poeta la muerte de Venancio (marido de su hermana) y posteriormente de su padre. Gil-Albert se enfrenta a su “mundo derrumbado” y a una serie de condicionantes existenciales que ponen en peligro su vitalismo poético:

¡Oh gracias de la vida! ¡Oh tornasol!
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. (Gil-Albert, 2004, 414)

Juan Gil-Albert alcanza la madurez de la mano de la frustración, de la soledad esencial y del descubrimiento de la muerte. Sin embargo, el poeta no se detiene en un tono doliente y aquejado como podría verse en el existencialismo de los años cuarenta. Sino que, por el contrario, Gil-Albert acepta la muerte como parte de la existencia. Esta conciencia de la muerte, dice el alicantino, “esto es también vivir”. Así, por ejemplo, Pedro J. de la Peña señala que la actitud del libro es “entusiasta” y es extraño el poema donde no aparece la palabra “vida” (1982, 153). Por este motivo, Gil-Albert prosigue su recorrido hacia la madurez mediante la crítica a la vida seria de los hombres de negocios, de la ciudad y del consumo. La cuestión reside en que a Juan Gil-Albert se le

plantea un problema y escenifica su desarraigo mediante una “falsa” lucha interna equiparable a la dialéctica compromiso / pureza:

El movimiento interior, la tensión no resuelta, o resuelta solo 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. (Díaz de Castro, 2007, 139)

Estas palabras dejan entrever que el poeta procura – ante la *necesidad* de culminar su “obra” – aproximar la ética a la estética. Aquí es donde se encuentra el verdadero problema (¿ideológico?) de Juan Gil-Albert: la realización textual frustrada supone la pérdida de la casa-mundo (de la estabilidad económica, núcleo familiar y el espacio mitológico del Mediterráneo).

Pensemos en términos generales: Gil-Albert expone un “desarraigo” (en prosa, *vid. Concierto en “mi” menor y La trama inextricable*) que forma parte de la misma pérdida o frustración. Este clima inicial de la casa-celda refleja la imposibilidad de Juan Gil-Albert a la hora de llevar a cabo un proyecto vital (que es decir poético) esencial. Se siente “desprovisto” de “mi vocación, la vocación de mi niñez primigenia, del vivir paradisíaco en brazos de la ignorancia más dulce, y más expuesta, la del creer” (1975, 62). Sin embargo, y como decimos, esta fractura o “crisis” es ilusoria. El desarraigo, insistimos, escenifica una falsa lucha interna donde en ningún momento corre peligro la intimidad lírica, el yo-lírico, ni se cuestiona la matriz ideológica desde donde se producen los textos. El escritor no ve dañada la Fe de su mirada mítica y la actuación de la Providencia: de ahí que, pese a la desazón y dudas, el alicantino haga el esfuerzo de sus “cartas pedigüeñas”. En todo caso, aquello que se pone en cuestión es la propia “obra” de Juan Gil-Albert. El poeta se pregunta al final de “El desasimiento”: “¿Qué diré? ¡Es más la vida todavía!”. Interroga a su yo-lírico sobre qué camino (si acaso lo hay) va a seguir su tarea literaria después de haber perdido la casa-mundo. El alicantino cuestiona su vitalismo poético precisamente porque se ha frustrado su realización textual y, al mismo tiempo, interroga a su yo-lírico para proseguir su “obra”. O lo que es lo mismo, el poeta reafirma su intimidad lírica en la seguridad de su subjetividad

literaria (la última poesía se orienta hacia la filosofía). Gil-Albert (viéndose desde fuera como sujeto, como “autor”) configura “su” manera de hacer la historia³¹³.

El desarraigo recrea una “lucha” que no es más que la constante de la poética gilalbertiana (y acaso de cualquier poética), que busca salvaguardar su intimidad lírica acordemente a una ética estética. Este clima inicial no cuestiona en ningún momento las contradicciones internas que existen entre (aquellos discursos que conocemos como) “literatura” e historia³¹⁴. Y lejos de caer en la simplicidad escolástica (Balibar y Macherey, 2011, 92), los textos gilalbertianos de la casa-celda se interrogan sobre su lógica interna, pero nunca plantean variación alguna en torno de la Norma (Rodríguez, 1994b, 7). Juan Gil-Albert entiende la problemática que le plantea su propio proceso histórico de producción (ya se sabe: ruina económica, ruptura familiar y pérdida de Villa-Vicenta) y accede a la necesidad de su yo-lírico. La Estética sigue cumpliendo su función de “facilitar la interiorización subjetiva de este esquema público / privado, de las relaciones sociales burguesas, convirtiendo a los sujetos en «particularidades libres»” (García, 2010d, 34).

Sin embargo, el panorama del vitalismo poético gilalbertiano es bien distinto durante esta coyuntura. Ya no se trata de la ilusión de cambiar la práctica poética para cambiar la vida (Rodríguez, 1994b, 37), sino de aceptar y adaptarse a un determinado tipo de vida (la “vida seria” de la ciudad moderna) para ejercer un tipo de poesía acorde al recorrido idealista de la “obra”. Este planteamiento explica que la última poesía de Juan Gil-Albert aborde – gracias a la tarea interior y la idea de artista moderno – la filosofía y la reflexión. Esta “aceptación” se refleja en el poema que sigue a “El desasimiento” y que se titula “La integración”:

Alguien nos deja y algo se resume
en nuestra integridad; un son ajeno
penetra en los arcanos de la vida
cual pájaro perdido que se acoge

³¹³ “Pues esta cuestión no tiene sentido sino sobre la base de un concepto de historia que todavía no existe. El *hombre*, pues, no es la respuesta a la pregunta ¿quién hace la historia?, sino el objeto de la pregunta ¿qué es el hombre?” (Rancière, 1975, 23).

³¹⁴ “El primer problema, lo hemos dicho, es mostrar la objetividad material de la literatura y, así, «localizar» la producción de los efectos literarios en el conjunto histórico de las prácticas sociales. Para poder pensar esta determinación objetiva de forma dialéctica y no mecanicista, hay que pensar la relación de la «literatura» con «la historia» no como la relación (la correspondencia) *entre dos órdenes* sino como el desarrollo de las formas de *una contradicción interna*” (Balibar y Macherey, 2011, 106).

a un recuerdo, a unas frondas; es un soplo
que al exhalarse vibra como el miedo
y como sombra fúndese al murmullo
de nuestra sangre. (Gil-Albert, 2004, 414)

El poeta describe este “son ajeno” que se funde “al murmullo de nuestra sangre”. Gil-Albert se encuentra resignado a la pérdida de su realización textual: “Y enfrente de la muerte, / con su desenfadada inconsistencia, / hemos oído casi, aún más hondo, / el perenne deseo: ¡Vida! ¡Vida!” (Gil-Albert, 2004, 415). Juan Gil-Albert “integra” este nuevo modo de vida como única posibilidad de seguir viviendo, de seguir escribiendo. Por este motivo, la única vía de escape que Gil-Albert tiene para ser “fiel” a su ética estética es la filosofía y la crítica a la vida moderna: “el placer y la congoja que acompañan al existir humano van a ser expuestos, debatidos y hasta cierto punto desvalidos en los libros próximos” (Peña, 1982, 158). De este modo, y tras superar este clima inicial de desazón y dudas estéticas, Juan Gil-Albert concluye “En la muerte de V.” con la plena conciencia de “Nocturno”:

En esa duda
no sé dónde poner mis ilusiones
y a quién brindar la dicha de sentirme,
tibio de vida en medio de los mundos,
hijo fiel del ardor y la pereza.
Esos silencios ruedan sumergidos
en ingentes distancias, esas flores
esparcen sus semillas vacilantes
en la bondad de un éter misterioso.
– ¡Ah delirante triunfo de esperanzas
con los soles despiertos! – Ígneo atruena
mi corazón roído por deseos
irrealizables, salta en sus prisiones
como un astro humillado que pidiera
que lo dejaran ser; pálido atiando
su súplica vehemente como un padre
oye qué desmedidas ambiciones
turban la paz del hijo. ¡Oh noche, oh fragua
de los altos desvelos, solitaria

cripta donde reposan sus racimos
hombres y estrellas! (Gil-Albert, 2004, 415-416)

2.2. PROYECTO ÉTICO: IMPULSO AUTOBIOGRÁFICO, PROSA DELATORA Y VIDA SERIA

Juan Gil-Albert plantea su proyecto ético tras la imposibilidad de su realización textual. El alicantino plasma su rebeldía estética ante la vida que se ve obligado a llevar en la ciudad. (Acabamos de ver esta postura del poeta en “Nocturno”: “mi corazón roído por deseos irrealizables” o “como un astro humillado que pidiera que lo dejaran ser”). El poeta vertebra un proyecto ético ante la necesidad y fidelidad de concluir su destino literario según la subjetividad literaria en la que se reconoce. Como estamos viendo, el libro *Poesía (Carmina manu trementi ducere)* escenifica el paso de la muerte y del dolor a la construcción del proyecto ético. Es decir, las variaciones que se encuentran entre la primera sección del libro (“En la muerte de V.”) y la segunda (“Varios”).

Gil-Albert establece un frente crítico de la “vida seria” que permite la superación de su vida esencial frustrada. A partir de este momento, recupera su tono habitual y se desprende poco a poco de los temas de la muerte y el dolor (1958-1961). Porque, como ya hemos dicho, la problemática a la que se enfrenta Gil-Albert es de orden ético estético. Es decir, el poeta se siente desarraigado de su espacio-ideológico de “creación” y, por este motivo, asume su nuevo vitalismo poético y encuentra en la “tarea interior” la mejor solución para alcanzar el cumplimiento de su obra.

La casa-celda es para Juan Gil-Albert la “integración” y la posibilidad de su última poesía. No en vano, el poeta deja constancia de este proceso de “integración” tanto en los poemas que hemos visto, como en su prosa de estos años. *El desarraigo es una amenaza para el cumplimiento de la obra gilalbertiana, pero nunca para la intimidad creativa del yo poético.* Juan Gil-Albert se enfrenta al desmantelamiento de la visión idealista que la mirada mítica le ofrece. Y por ello, insistimos en que el vitalismo poético de Juan Gil-Albert ha variado: el poeta asume la imposibilidad de su “mundo derrumbado” (ámbito ético) y accede a la filosofía gracias a un discurso poético que le permite concluir su “obra” cómodamente.

Para este proyecto ético de Juan Gil-Albert son imprescindibles algunos textos de los años cincuenta. Por un lado, encontramos la carta (reflejada en el capítulo anterior) que Juan Gil-Albert envía a Salvador Moreno (Valencia, a 1 de junio de 1950) y que da buena cuenta de todo nuestro planteamiento. El escritor aporta detalles sobre

su vida diaria e indica a su amigo Moreno que está plagada de “preocupaciones de índole burguesa”: “¿Me imaginas presidiendo un Consejo de Administración? ¿Y regañando a unos sobrinos? ¿Y metido entre abogados, directores de banco y negociantes?” (1987, 17). El alicantino ya percibe en los años cincuenta la frustración de su realización textual: “también yo trato de sacar mi parte y juzgo hoy día a la gente y sus situaciones – todo eso que se llama «la vida seria»” (17). Gil-Albert, cabe recordarlo, se ve abocado a cuidar de cinco sobrinos y a ejercer una “vida seria” que le obliga a introducirse en la vida de los negocios. Por este motivo, decimos que Gil-Albert sufre este proceso de manera sucesiva y no de forma radical, como un corte o ruptura a raíz de la venta de Villa-Vicenta: “Luego me encierro y yo mismo me asombro de la distancia abismal que me separa de este mismo mundo en que vivo” (17).

Estos antecedentes no se componen exclusivamente de esta carta a Salvador Moreno. El breve ensayo titulado *Ploutos o del dinero* (fechado por el autor en 1956) o las composiciones que forman parte de *Diálogos elementales y otros poemas* (especialmente “La multitud”) adelantan la crítica de Gil-Albert a la ciudad, el dinero y la vida seria. De cualquier manera, el núcleo duro de este proyecto ético de Juan Gil-Albert está compuesto por algunos poemas de la casa-celda, así como por el segundo impulso autobiográfico.

En cuanto a la poesía, *Carmina manu trementi ducere* nos sirve nuevamente como síntoma del recorrido estético de esta coyuntura final. El segundo epígrafe del poemario (“Varios”) refleja cómo Juan Gil-Albert pasa de la aceptación a la crítica. La sección se abre con los siguientes versos del poema “La impotencia”:

Pensar que he de morirme sin decirlo,
sin decir no sé qué, lo que me importa
lo que habré sido yo, nada concreto,
como una exhalación. (Gil-Albert, 2004, 419)

El escritor todavía deja muestras de estar afectado por los fatales acontecimientos que han recaído sobre su familia. Sin embargo, el poeta se abre paso entre la aceptación y superación del dolor (“se diría que solo el sufrimiento / aviva la virtud”). Ahora, conduce su pesadumbre e “impotencia” hacia un tono colectivo que afecta a una “humanidad flotante”:

Otras, me desespero lentamente,
porque todo me pesa como un plomo,
como una maldición más bien airada
que no comprendo.
Pero lo más corriente es ser un hombre
como todos los otros,
y pasar las jornadas pensativo
sin darme cuenta apenas de que pienso
tal es el privilegio que consume,
tan sin pena ni gloria,
la humanidad flotante. (Gil-Albert, 2004, 419)

El poeta alude constantemente a la reflexión sobre la existencia y su caducidad que gobierna su última poesía:

Eso, a veces, se piensa.
Y cuando no sabemos expresarnos
por qué como un ciclón concurre todo
dentro de nuestro ser buscando un labio
por el que concretarse claramente,
sentímonos tan solos,
tan poco socorridos,
que deponemos toda la esperanza
de decir lo que sea,
y hacia dentro, muy lejos, regresamos,
a un tesoro de sombras,
con imponente majestad. (Gil-Albert, 2004, 420-21)

Gil-Albert, como Ovidio en el destierro, se refugia en el consuelo de la poesía³¹⁵. El poeta se aferra a la intimidad lírica ante las adversidades que su vitalismo poético halla en la vida seria de la ciudad. “La impotencia” junto a “El paso permanente” muestran la apertura de este recorrido estético hacia la crítica y la meditación

³¹⁵ “Una de las consecuencias más importantes de la condena de Ovidio al destierro y que repercutió de modo más directo sobre su producción poética posterior fue la de que esta experimentara una evidente profundización: el desterrado de Tomos se repliega sobre sí mismo, descubriéndose como poeta de modo explícito y planteándose su misión como tal” (González Vázquez, 1998, 15).

metafísica. (Además, veremos en el siguiente epígrafe la importancia de estos poemas a la hora de hablar del prosaísmo y de la estética del fragmento en la última poesía gilalbertiana). Aquello que el poeta critica es precisamente cómo el ser humano emplea su paso fugaz por la vida con el ánimo de alcanzar bienes materiales, más que anhelar todo aquello que el hedonismo y epicureísmo gilalbertiano propugnan. Desde este planteamiento, Gil-Albert realiza una de las críticas más feroces de toda su poesía porque identifica la “vida seria” (y en consecuencia la modernidad) como el artífice que le ha robado su vida esencial y la posesión de la casa-mundo.

Juan Gil-Albert realiza esta crítica a la vida seria en el poema de “Varios” titulado “Tríptico” y que se compone de “I. Bíblica”, “II. Apetencia” y “III. Panorama”. El conjunto “Tríptico” fundamenta el proyecto ético gilalbertiano y será incluido por el autor en la primera edición de *Drama patrio* (Tusquets, 1977)³¹⁶. Esta fusión nos indica el clima existente en la obra gilalbertiana durante estos primeros años de la década del sesenta y que se centra en criticar la vida seria y la realidad española. El propio Gil-Albert fecha este “Tríptico” en 1961, ubicándolo así como bisagra entre el desánimo o el dolor y el proyecto ético:

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, soporté y se me alambicó, en el tiempo, no por alejado menos real y sufrido, de mi reincorporación a España. (Gil-Albert, 1977a, 260)

Juan Gil-Albert plantea “I. Bíblica” como escenario de la lucha ficticia entre la vida esencial frustrada y la nueva realidad de su última poesía:

³¹⁶ “El *Tríptico lírico* – compuesto antes de 1961 e incluido, a modo de epílogo, en *Drama patrio* – expresa, de manera compleja, la incomodidad del retorno a un mundo corruptor, el estado de ánimo ante la mezquina cotidianidad presidida por el dinero y la mentira” (Alonso, 1996, 15).

El asco de la gente que me rodea
pervierte mi virtud.
¿Dónde aquella dulzura se ha quedado
del alma deseosa?
¿Dónde el valle feliz?
Más que fantasma todo
lo fueron devorando como buitres
que nada sacia. (Gil-Albert, 2004, 427)

El alicantino sitúa su intimidad lírica en un ambiente aparentemente amenazador:

Es un mundo perdido.
Perdido para mí.
Es un mundo que acaso se cumpliera
si el hombre no se hubiera convertido
en un ser ponzoñoso
en un ser mentiroso
en algo más ruin que el leve perro
tendido ante mi puerta: un mundo sucio.
Es inútil que apele a los jazmines
que robando un clavel ponga en un vaso
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.
Rescatar este último refugio
de mi tiniebla: todo es invadido
por la procacidad con que defienden
lo falso y viril. (Gil-Albert, 2004, 427-428)

Gil-Albert relaciona su realización textual frustrada con la vida seria y con el “hombre ponzoñoso y mentiroso”. Este ser – “algo más que ruin” – ha arrebatado la plenitud y posesión esencial de la casa-mundo. El “hombre” que habita este “mundo

sucio” (por el dinero, la codicia y el éxito) es la causa de su crisis económica y del “viviente punto muerto” de su destino literario. El poeta considera imposible “aislar lo que me queda de aquel jirón azul”. Juan Gil-Albert, como en “Elegía a una casa de campo”, encuentra invadida su intimidad-lírica. Sin embargo, esta vez no es obra de un compromiso escenificado por los milicianos, sino precisamente esta “vida seria” que se ve obligado a llevar. El poeta ve amenazado su “espacio creativo”: el yo-lírico no encuentra la correspondencia de la mirada mítica.

Gil-Albert exclama en mitad de este páramo obscuro para su aristocratismo: “¡Ah, pureza del alma!”. ¿Dónde ha quedado – debe pensar Gil-Albert – toda aquella pureza esencial de la siesta, el domingo y el verano? ¿Quién me ha arrebatado mi realización textual, aquel “enclave originario” por el que decidí regresar del exilio? Este “mundo perdido para mí” es el escenario de los dos siguientes poemas de “Tríptico”. En “II. Apetencia”, Gil-Albert confirma su aproximación al prosaísmo y narrativismo del Cincuenta. Es más, para su propósito crítico, el poeta no duda en emplear los clichés más manidos de la mal llamada “poesía social”:

Ayer ha sido un día como tantos
en que la humanidad
no volverá a vivir en esa fecha:
veintisiete de mayo
del año del Señor, cincuenta y ocho.
Un día más bien fresco y que el sol tibia
con su primaveral exhalación.
En torno a los balcones medio abiertos
dejaban ver las casas de costumbre
lechos aún calientes
menajes de cocina
algún salón con fundas de verano
y sobre los que pasan
– esas figuras raudas que repiten
el camino fatal de la oficina
del comercio, la cátedra o la escuela –,
canta cual ruiseñor de la mañana
un joven albañil. (Gil-Albert, 2004, 429)

Sin lugar a dudas, llama la atención que Gil-Albert recurra a este clima anímico de la poesía social. El poeta se hace eco de un realismo vencido donde la cotidianidad se impregna de la opresora vida seria. El autor de *Las ilusiones* realiza una descripción irónica, casi una caricatura de sí mismo y de su desaliento ético estético. Gil-Albert se siente desarraigado de aquella ética estética donde el ocio y el tedio alejan la idea del “trabajo” de su vida contemplativa:

¿Qué otra cosa se puede en nuestros días
hacer que trabajar?
Es santo y seña.
Trabajan los honrados y los lerdos
trabajan los sagaces y malvados.
Todos responden hoy a esa llamada
del deber.
Ya no se ven mendigos.
Ya no se ven los rostros negligentes
de los parias y aquellos que sin serlo
se les parecen tanto, los ociosos. (Gil-Albert, 2004, 429-430)

Este poema se nutre de una rebeldía estética extrema³¹⁷: el alicantino pone sobre la mesa aquello que en el psicoanálisis marxista se conoce como “Petrificación del yo e inhibición” (Castilla del Pino, 1971). Como sabemos, esta rebeldía estética de raíz romántica y decadentista no es nueva en el autor. Gil-Albert sitúa en paralelo la crítica de la vida seria con su vida esencial frustrada:

Ahora todos señalan una meta
al provechoso día.
Y cada cual responde con su ceño
al que se atrevería a aventurarse

³¹⁷ “Que la versión que sobre Juan hubieran dado y siguieran dando algunos en el entorno fuera la de «una persona de mucho talento que nunca había hecho nada y a la que su madre se lo había consentido todo», resultaba comprensible, dada la mentalidad del ambiente; ya era un poco más sorprendente que un profesor universitario, escritor él mismo, pareciera un día molestarse ante la lectura de un poema de Juan [«Apetencia»] en el que, frente a todos los que señalaban «una meta al provechoso día», se atreviera a aventurar un «yo no quiero trabajar», que lo que pretendía era enfrentarse con ciertos criterios de la ciudadanía; poema que concluye como un «gloria a ti, delincuente, soy tu amigo», que debió escalofriar al catedrático” (Simón, 1990, 101).

diciendo: yo no quiero trabajar.
Pero nadie lo dice y va la vida
tan sobre ruedas, suave,
viendo a los dulces hijos de la nada
cumplir con su misión.
Por eso yo me acojo a sus ejemplos
y sin gana ninguna. (Gil-Albert, 2004, 430)

Juan Gil-Albert no entiende que el “hombre moderno” permanezca en el modo de vida de la ciudad y de la modernidad. Sin lugar a dudas, el poeta sufre en los años sesenta (y por la obligada reintegración a la ciudad valentina) la confrontación entre la realidad y su pertenencia “natural” (por emplear su lenguaje) a una ética estética caduca³¹⁸. El elitismo gilalbertiano se enfrenta a la vida seria:

Pido que no me obliguen a marcharme
como todo el que pasa
con cara de maldad,
con cara de bondad porque es lo mismo,
a cumplir los deberes sacrosantos
de la ciudadanía.
Los que piden su sueldo y un estadio
donde gritar unidos como un hombre,
los amos y los siervos voceantes,
por una sola boca.
Solo pido silencio:
ese silencio inmenso y nemoroso
de algún lago en la altura.
Donde nada se oye sino el rastro
de la divinidad.
Donde todo se puebla de esplendores
que yo mismo trasciendo. (Gil-Albert, 2004, 430-431)

³¹⁸ “Pero no ha sido Juan amigo de la provocación, precisamente en aras de la madurez; lo que ocurría era que en aquellos años que siguieron al plan de estabilización y en los que se barruntaba el despegue económico, a una mentalidad en tantos aspectos noventayochista y republicana como la suya el régimen franquista pudo parecerle lo menos envilecido de un país que, cansado en el fondo de sus valores, estaba descubriendo los negocios” (Simón, 1990, 101).

Juan Gil-Albert suplica el “silencio” de la intimidad lírica³¹⁹. Recordemos que estos poemas se sitúan en el momento decisivo de la última poesía gilalbertiana, en el centro mismo del desánimo, las dudas estéticas y el desaliento por la realización textual frustrada. Gil-Albert quiere retomar el contacto con la “divinidad” (la ficción creación / expresión):

Donde pueda encontrarme con el desconocido
que llega allí también por otra ruta
que huele de otro modo que la mía,
la mía a sol, la de él, tal vez, a nieve,
pero que viene huyendo como yo,
porque tampoco quiere trabajar
porque tampoco quiere embrutecerse
y en clandestina fuga hacia lo alto
llega hasta mí y me dice sonriendo:
Gloria a ti, delincuente, soy tu amigo. (Gil-Albert, 2004, 431)

El proyecto ético del “Tríptico” gilalbertiano concluye con el poema “Panorama”. En esta composición final, Gil-Albert realiza un ataque directo a la modernidad³²⁰:

Si esta legalidad que ven mis ojos
si este pus que respira por el aire
si esta trampa continua y permanente
este necesitar de la mentira
este constante acecho del contrario

³¹⁹ “Y no puedo dejar en el tintero un episodio en el autobús de la línea Valencia-Alcoy, por el año 52. Marchaban hacia la ciudad de las peladillas Feli, Juan y la pequeña Beatriz, sobrina de Juan. El autobús parecía un gallinero, tan en voz alta se comunicaban los pasajeros. El conductor, para no privarse de la transmisión del partido de fútbol, y dado el escándalo ambiental, incrementó el volumen hasta decibelios insoportables. Juan se levantó del asiento exasperado y dirigió una reprimenda general. En vista de que, de todos modos, no se le hacía ningún caso, comenzó a ladrar. Entonces es cuando el conductor, estupefacto y quizás asustado, bajó la radio. La niña Beatriz, sin poderse contener, le dijo a Feli: «Tío Juan ha ladrado»” (Simón, 1996, 58).

³²⁰ “En esta actitud se concilian, con dificultad algunas veces, las notas del desdén hacia un entorno desnaturalizado, como una desviación del mundo primigenio, y la perfección de ese mundo primigenio, que resplandece ante sus ojos una vez ha conseguido desprenderse de zozobras y deseos” (Prieto de Paula, 2004, 18).

para hundirte un puñal que no se vea
y dentro de la llaga acomodarnos
con toda la Familia
como un grupo o retrato que proclama
felicidad, si es esto
lo que llaman la patria
si ese postizo rostro de la vida
lleno de afeites pleno
de malas intenciones ese buitres
de purpurina es todo lo que llaman
nuestro orden sagrado
y eso es lo que en un día nos apremian
a defender con armas de colores
como si en su regazo nos mostraran
un arcano vital
¿cómo impedir que suba a nuestra cara
cual bofetón de fuego la tormenta
que dentro se fraguó? (Gil-Albert, 1977a, 266)³²¹

A partir de aquí, Gil-Albert centra su discurso en la ciudad. La oposición campo / ciudad es una constante en la obra gilalbertiana. *Candente horror*, el homenaje a Gabriel Miró y *Son nombres ignorados* son buenos ejemplos de esta situación. En este caso, Gil-Albert recurre a esta oposición en *Carmina manu trementi ducere* como “simplificación moralista”, como “el rechazo de un mundo arrollador, deshumanizado, definitivamente perdido para el poeta en cuanto ser ajeno al bullicio exterior” (Prieto de Paula, 2004, 17):

La gran ciudad es selva y solo selva.
Tanto bullir de gentes que se ignoran
tanto instintivo gesto acobardado
tanto rugido y crimen por los aires
cuando pasan los unos y los otros
sin conocerse férvidos fraternos

³²¹ Como puede observarse, citamos el poema “Panorama” según la versión que acompaña a *Drama patrio* (1977a). La estrofa citada corresponde a un inicio del poema diferente a la versión de *Carmina manu trementi ducere* (1961) recogida en la *Poesía completa* (2004, 431-432).

de religión y raza pero en firme
materia donde hincar con nuestro diente
la baba venenosa. Todo inspira
ese terror costumbre o conveniencia
de ponernos a andar como los otros
y de sumirnos torvos en manadas
de fieras que sucumben o devoran. (Gil-Albert, 2004, 431-432)

El poeta relaciona vida seria, ciudad, negocios y dinero en un mismo ámbito. Gil-Albert expone nuevamente la exquisitez de su elitismo / aristocratismo y no duda en cuestionar la estupidez humana:

Todo por el dinero soberano
que nutre hasta los tuétanos del alma
esta vida civil. Se han convertido
en ídolos de piedra. Esa fragancia
que exhalan las ciudades monstruosas
no es otra cosa ardiente que el dinero.
Un rodar engañoso entre papeles
del oro primitivo en los andrajos
de su fase final. Todos los adoran.
Lo buscan, lo aprisionan, lo enternecen.
El médico, el bandido, el negociante,
todos negocian, sucios, la caricia
del mago irresistible, es cosa hecha. (Gil-Albert, 2004, 432)

Sin embargo, el poeta se mantiene firme en su ética estética tanto en el final de este poema como en el final de “Tríptico”:

Por eso digo:
¿Esto será lo mío necesario?
¿No se podrá intentar otra grandeza?
¿Ser hombre habrá de ser tan solo eso
alguien que va dejándose en su baño
su piel antigua?
¿Qué ha dejado de oler a su persona

de oler a humanidad?
¿Por qué se ha confundido con la higiene
tal desamor? No quiero confundirme.
No quiero nada, nada, de esas gentes
que me rodean. Quiero un fuego santo.
Quiero creer, creer, en lo que quiero
creer, en la amistad, el privilegio
de esta ambición humana de ser hombre. (Gil-Albert, 2004, 433)

Gil-Albert supera “esta legalidad que ven mis ojos”, este “mundo perdido para mí”. El poeta se ha reconciliado con la “divinidad” y ha podido aislar lo que “me queda de aquel jirón azul” y “rescatar este último refugio de mi tiniebla” gracias al proyecto ético. Como decimos, el ámbito moral es la única vía de escape que Juan Gil-Albert tiene para llegar al final de su destino:

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 casa cual es dueño de sí mismo
como unidad umbrosa y pensativa.
Creer en mí. (Gil-Albert, 2004, 433)

Gil-Albert apuesta, como veremos, por la tarea interior de la casa-celda. Es decir, que la ética estética se encuentra en el hecho de escribir y dictar su ejemplaridad moral mediante la poesía. Exactamente eso significa para Juan Gil-Albert “creer en mí”: *la mirada mítica posibilita nuevamente el horizonte del vitalismo poético*. Por este motivo, insistimos en que el vitalismo poético ha sido cuestionado porque la frustración

de la realización textual ha variado el paradigma. Ahora, Gil-Albert acepta (por su situación económica, familiar y literaria) sus condiciones de producción poética y quiere evitar a toda costa que sean una amenaza para aquello que persigue y está tan cerca de conseguir. Aquí residen la Fe y la Providencia que se alojan en el ánimo del poeta.

A partir de aquí, *Carmina manu trementi ducere* prosigue con “La vida es sueño (Didáctico)”, el epígrafe de alto contenido ético titulado “Homenajes” y el epígrafe final (desordenado con respecto al conjunto) “La fidelidad”. El proyecto ético, en su vertiente poética, tiene su correlación con otras composiciones. Un buen ejemplo es el poema inédito titulado “El anarquista” y fechado en 1967:

Entre los negociantes de este mundo
que invaden el mercado y los confines
de la antigua belleza, entre los sonos
de esta gran gritería incandescente
que hace legal el crimen, unge el robo,
instala la mentira como un parque
donde todo se ofrece a las miradas
con impúdico esmero recortado,
juegan allí los niños de los padres,
los bandidos en ciernes, arrullados
por ese porvenir que les preparan
en que nadie sabrá cuál es su rostro
sino el escasamente prisionero
sobre un triste carnet. ¿Qué piensa el hombre?:
confinarse o volar. (Gil-Albert, 2004, 925-926)

Otro buen ejemplo se encuentra en *Homenajes e In promptus*³²². El poema “Tres cantos”, dedicado a Walt Whitman, afronta esta crítica algunos años después del fundamental “Tríptico”. Por ejemplo, “El vellocino” – última parte de este homenaje al poeta norteamericano – comparte con el proyecto ético las referencias a la vulgaridad del dinero:

³²² “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 Fasutus)»” (Díaz de Castro, 2007, 152).

Si se tiene dinero estás perdido.
Si no se tiene pierdes lo que eres.
Y sin dinero nada es nada, nada.
Los árboles se plantan con dinero.
Los pájaros se nutren con semillas
que son dinero agreste, renta exacta.
Y el campo está acotado como un templo
o es de un particular que lo presume
como firme nariz de su existencia. (Gil-Albert, 2004, 564)

Como hemos visto más arriba, “Tríptico” se aproxima a un manifiesto ético estético para la coyuntura que da término a la poesía gilalbertiana. Gil-Albert consigue salvaguardar la invasión de su intimidad gracias a su Fe en la mirada mítica y gracias a su Fe en la ideología del sujeto.

Por otro lado, el proyecto ético gilalbertiano tiene una vertiente que se ajusta exclusivamente a la prosa. En estas páginas, hemos querido distinguir entre primer y segundo impulso autobiográfico³²³. El primer impulso autobiográfico se ciñe al periodo inmediato del regreso del poeta a tierras españolas: cuando Gil-Albert trabaja la prosa en Villa-Vicenta gracias a volúmenes como *Los días están contados* (1952), *Intento de una catalogación valenciana* (1952-1955), *Contra el cine* (1952-1955), *Heraclés* (1955) o *La trama inextricable* (1954-1956). Sin embargo, el segundo impulso autobiográfico se encuentra influido por el sentimiento de pérdida y de dolor que hemos visto en el clima inicial de la casa-celda. Además, Gil-Albert añade el tema histórico y un definido sentido político (llamado por él mismo “prosa delatora”). Los mejores ejemplos del segundo impulso autobiográfico son *Concierto en “mi” menor* (1964), *Drama patrio* (1977), *España: empeño de una ficción* (1984) y *Valentín* (1974).

Las principales muestras del proyecto ético en el segundo impulso autobiográfico tienen que ver con la vida seria, y en concreto, con el dinero. Como ya hemos dicho, *Plutos o del dinero* es un antecedente en este sentido. Un ejemplo de lo

³²³ Volvemos a insistir en la diferencia entre el primer y el segundo impulso autobiográfico de la prosa gilalbertiana del “exilio interior”. Por su parte, Gerardo Irlés (1983) establece *Intento de una catalogación valenciana* (1955) como “nueva fórmula narrativa” de una “perceptible mutación de valores”. El escritor ilicitano considera que este libro abre un periodo en la prosa de Juan Gil-Albert tras su regreso a España y menciona a Azorín como “catalizador” de dicho periodo.

que decimos se encuentra en esta carta que Gil-Albert escribe a Salvador Moreno el 4 de octubre de 1964:

Fuera de esto mi vida sigue su ritmo provinciano, sin altos ni bajos, aunque no me faltan preocupaciones serias: desde mi venida una serie de golpes ininterrumpidos han reducido nuestra situación económica a un estado tan crítico que raya con la pobreza; más que me inquieto por mi familia [*sic*]; por mí mucho menos y, no sé cómo decirte que hay momentos que me resulta inexplicable sentirme flotar, como una nube, llevado por una aura [*sic*] de felicidad. Es como si me hubiera liberado de esa grosería del dinero que nunca ha tenido nada que ver conmigo. Existen los ricos, y existen los lujosos: tú sabes que son cosas distintas. (Gil-Albert, 1987, 40-41)

En este momento, podemos adelantar la cuestión del lujo y la exquisitez de la pobreza que veremos reflejada en su obra poética. Por otra parte, la referencia al dinero también está presente en *Valentín*. Esta obra aporta otros temas que nutren el segundo impulso autobiográfico: por ejemplo, la homosexualidad y el amor (Peña Ardid, 1988) (durante estos años Gil-Albert recibirá la noticia de la muerte de Guillermo y dejará constancia de ello en *Valentín, Tobeyo o del amor*³²⁴ y *Los arcángeles*)³²⁵. En *Valentín* – definido por Juan Gil-Albert como un “Tratado” – se pueden encontrar evidentes referencias a la vida personal del poeta, así como algunas claves estéticas de la última poesía gilalbertiana. Entre estas claves, Gil-Albert alude también al dinero como germen de la moral moderna:

Luego, pasado el sobresalto, más hubiera preferido que el dinero no existiese. No sé si por influjo materno, o como resultado de mi experiencia conventual, y sobre todo ello, quizá, por un instintivo desapego de él, tuve siempre el dinero en entredicho, como si hubiera adivinado en buena hora que en él radica no solo toda ambición sino, lo que es peor, el desarreglo de esa ambición y su corrupción misma. (Gil-Albert, 1974c, 30)

Para Gil-Albert, el dinero es una cuestión estética que se relaciona con el aristocratismo y el elitismo³²⁶:

³²⁴ Juan Gil-Albert, *Tobeyo o del amor (Homenaje a México)*, Valencia, Pre-Textos / Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1989.

³²⁵ Juan Gil-Albert, *Los arcángeles*, Barcelona, Laia, 1981.

³²⁶ Esta crítica a la vida seria (y en concreto, al dinero) entronca con otros asuntos fundamentales en Juan Gil-Albert. En numerosas ocasiones de la obra gilalbertiana, nuestro

Pero había en mi sentimiento otra nota más extraña y que hubiera pasado a los ojos de muchos como una paradoja: tener dinero me parecía un error del gusto, algo que descubría en sus poseedores una basta inclinación, es decir una falta de finura... Sí, ser rico me parecía una grosería. Y al desprestigiármese en su valoración, por una especie de descubrimiento intuitivo que me era difícil desarraigar, vivía de espaldas a su prestigio, tratando además de burlarme de él ya que, desdeñándolo, me permitía vivir dentro de lo que constituía para mí un refugio y un reto, el goce de una refinada modestia. (Gil-Albert, 1974c, 30)

Sin embargo, el proyecto ético del segundo impulso autobiográfico tiene gran importancia por su carácter crítico con España. *Drama patrio* y *España: empeño de una ficción*³²⁷ conforman la “prosa delatora” de Juan Gil-Albert:

Por ello, cuadra perfectamente que quien durante veinte oscuros años se aplicó a la constante elaboración de su obra literaria, sabiéndose aislado, ignorado dentro y fuera, pero en vías de preservar el sentido ontológico de su existir, tratara también de actualizar en sigilo su concepto de la conflictiva vida española, fijando por el único medio que le era dado – la escritura – el sentido de su estar histórico en el mundo. Es como si, a la altura de sus sesenta años, Gil-Albert emprendiera un ejercicio de síntesis para determinar su posición en la colectividad nacional a la que voluntariamente había querido reintegrarse, no como acto implícito de sumisión política a los mandatarios de la usurpación sino por regresar a la “trabazón” originaria de la propia vida. (Alonso, 1996, 14)

El poeta alicantino retoma el tema de España tras sus escritos del exilio sobre la mística y “lo español”. Cecilio Alonso propone un marco de estudio para la crítica de la realidad española que realiza Gil-Albert: “Tríptico”, *Drama patrio* y *España: empeño*

poeta hace referencia al “lujo” de su vida diaria. Esta situación destaca en los periodos de más pobreza para el alicantino: los años del exilio y el llamado “exilio interior”. El propio Juan Gil-Albert denomina esta cuestión en sus poemas y prosas como “el lujo de la pobreza”. La crítica, por su parte, también ha destacado este aspecto de la vida y obra del alicantino. Por nuestra parte, proponemos este tema de estudio como una cuestión fundamental a la hora de analizar el vitalismo poético gilalbertiano (la relación inseparable vida y poesía). Y a su vez, el lujo se relaciona con otros elementos como el elitismo y el aristocratismo del alicantino. Finalmente, aludimos (como ilustración de lo anterior) al poema “La manicura” de Juan Gil-Albert. Incidimos en que el poeta nunca abandonó estos menesteres lujosos por muy crítica que fuera su situación económica. Véase Gil-Albert (1981b).

³²⁷ “Como es bien sabido, estos libros llegaron al público, sin modificaciones, doce y veinte años después de haberse escrito, cuando la transición política y el asentamiento democrático, que aparentaban cumplir aquella antigua esperanza, requerían todas las aportaciones posibles para alumbrar la salida del laberinto hispano” (Alonso, 1996, 15).

de una ficción. Por su parte, Ferrándiz Lozano habla de ensayo político, añade *La trama inextricable* y define como coartada el tema de Francia (2005).

Juan Gil-Albert escribe *Drama patrio* en 1964 con un tono que él mismo define como “panfletario”. En este libro, Gil-Albert expone su actitud de cronista histórico a la vez que – como no podía ser de otra forma – acota un espacio autobiográfico. *Drama patrio* responde a la celebración oficial del régimen franquista por los llamados XXV Años de Paz. El escritor alicantino realiza una “radiografía de España” que fundamentalmente recorre el siglo XX y las circunstancias que han llevado al país a tales situaciones. Aquello que más nos interesa de *Drama patrio* es la actitud de Juan Gil-Albert a la hora de afrontar su crítica:

Cuando no se *representa* nada, cuando simplemente se es, y no nos liga compromiso alguno político, económico o profesional, de grupo, de clase o de partido, tal vez podamos permitirnos hablar con independencia en nombre de todos o, al menos, para que todos nos comprendan. (Gil-Albert, 1977a, 203)

Gil-Albert muestra que el proyecto ético ocupa las posiciones de su pacto de silencio. Es decir, el poeta acepta su desarraigo y aprovecha esta circunstancia de aislamiento – “ese silencio, de una manera rotunda, ha sido para mí positivo” (Gil-Albert en Villena, 1984, 52) – para desarrollar su obra crítica final. Como complemento de *Drama patrio* se encuentra *España: empeño de una ficción*. Gil-Albert escribe este segundo ensayo en 1965 y profundiza en cuestiones anteriores a *Drama patrio*: esta vez, el alicantino se ocupa de la historia española desde los Austrias hasta el siglo XIX. El poeta confiesa en las palabras introductorias que persigue la “clave de lo español”. En este caso, el regeneracionismo y el modelo de Ortega y Gasset afloran sin ninguna duda en el elitismo y aristocratismo gilalbertiano (Alonso, 1996, 18-19).

La importancia del proyecto ético en el segundo impulso autobiográfico de Gil-Albert se resume en una visión “estética de la historia” acorde al “españolismo republicano y de la tradición humanista de la izquierda española, cuya proyección activa se extinguía, paradójicamente, hacia 1978” (Alonso, 1996, 19). Tanto estos dos libros como los ejemplos vistos durante esta coyuntura reflejan un clima común (tanto para la poesía como la prosa) en el proyecto ético de Juan Gil-Albert.

2.3. *EL VERANO SOY YO: EL ARTISTA MODERNO Y LA TAREA INTERIOR*

Hasta el momento, hemos visto que Juan Gil-Albert supera las dudas ético estéticas y el desánimo por la pérdida de la casa-mundo gracias al proyecto ético. Siguiendo nuestra propuesta para la última poesía gilalbertiana, este punto es un momento crítico porque representa la madurez. Y para esta superación estética del alicantino, proponemos la lectura del poemario *La meta-física* como paradigma. Como ya hemos comentado al inicio del capítulo, *La meta-física* forma parte del desorden textual gilalbertiano. Aunque para más hincapié, no hemos encontrado opinión segura sobre su fecha de composición. Según nuestra hipótesis, Juan Gil-Albert escribe *La meta-física* entre los años 1961 y 1963. Una de las razones que nos hace pensar esto es que el poemario refleja la añoranza a la casa-mundo (y su espacio natural) superado rápidamente gracias al reconocimiento de sí mismo como “autor”. Además, este poemario justifica la descomprensión expresiva que posteriormente se desarrolla en otros libros mediante la estética del fragmento, el narrativismo y la condensación.

Este desarrollo de la última poesía gilalbertiana, como ya se ha dicho, puede observarse en el libro *Carmina manu trementi ducere*. No obstante, el poemario escenifica las dudas y el dolor (“En la muerte de V.”), el proyecto ético (“Varios”) y un desenlace sintetizado en el aspecto moral (“Homenajes” y “La fidelidad”). Las palabras previas a este poemario reafirman su calidad de síntoma de la última poesía gilalbertiana:

Solo vista en conjunto, mi labor, podrá un día, si este llega, atribuirse 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. (Gil-Albert, 2004, 409)

En primer lugar, Gil-Albert trata (como siempre) de “situar” su “obra” en unos enclaves estéticos muy determinados. (Esto tiene que ver, sin lugar a dudas, con la capacidad de Gil-Albert, que resaltamos a lo largo de toda esta investigación, de leerse en la historia). A su vez, el propio autor reconoce que existen una serie de “condicionantes” de la “vida” que han influido decisivamente tanto en su ética como en su estética. O en otras palabras, Gil-Albert alude a las condiciones de producción literaria que en un momento determinado imposibilitan la posesión de su vida esencial.

Al mismo tiempo, y por último, el autor de *Las ilusiones* propone una disyuntiva fundamental para entender todo el planteamiento que desarrollamos para su última poesía: a un lado, lo estético como educativo; y por otro lado, lo moral como vital.

En cierta manera, Juan Gil-Albert certifica que su realización textual se ha frustrado y que – por los “condicionantes de la vida” – no tiene visos de realizarse. La actitud reflexiva es la única vía de escape que tiene el poeta ante la imposibilidad (económica, familiar y política) de realizar textualmente su vida esencial. Las palabras previas a *La meta-física* son una buena muestra de este planteamiento:

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. (Gil-Albert, 2004, 495)

El poeta entiende la problemática que le plantea su propio proceso histórico de producción y accede a la necesidad de su yo-lírico para dar cumplimiento a su “obra”. Nuevamente, Gil-Albert quiere proteger aquello que verdaderamente le interesa: su intimidad creativa. El poeta, desde el momento en que se ha “leído en la historia”, cuestiona su vitalismo poético. A partir de esta situación, Gil-Albert trata de aceptar estos “condicionantes de la vida” para realizar una poesía acorde a su personalidad literaria y a la ética estética frustrada. Un ejemplo evidente de este planteamiento se encuentra en el poema que abre *La meta-física*. Bajo el título de “Verano, ardor, presencia”, Gil-Albert da muestras de la resignación de su “mundo derrumbado”³²⁸:

No oiré cantar este año la cigarra,
su lenta perdición,
su fuego fatuo.
No sabré qué es aroma.
No tendré el frenesí de la existencia
surto en el corazón.
La vívida corona que el estío
puso sobre mi sien, año tras año,
se habrá quedado en vilo sin la frente

³²⁸ Miguel Ángel Lozano (2000) propone una “estética de la resignación” para Azorín que puede relacionarse con los posicionamientos ético estéticos de Juan Gil-Albert durante estos años de ostracismo literario.

donde posarse: un sueño se ha extinguido. (Gil-Albert, 2004, 497)

Este “sueño extinguido” no es otro que la realización textual frustrada. Juan Gil-Albert afronta la imposibilidad de su vida esencial en torno al verano, el domingo y la siesta. Ahora bien, las sensaciones son muy distintas. En el título, el poeta se refiere al verano como “ardor”:

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. (Gil-Albert, 2004, 497)

Gil-Albert se ve a sí mismo como “paria en la ciudad”. Sin ninguna duda, el vitalismo poético se ha vuelto otro. Como veremos más adelante, los últimos poemas de Gil-Albert reflejan el cumplimiento no solo de su destino literario (recuperación y canonización), sino del final de su “obra”. A partir del año 1958, el poeta anticipa y acepta que jamás volverá a sentir la “vívida corona” del estío, ni a ser “rey del campo” como lo fue durante aquellos años de la casa-mundo:

Qué prodigio
vernos sustituidos, inestables,
por otro yo, por otras situaciones.
Ayer había un fuego en torno nuestro
hoy un pozo de sombra. (Gil-Albert, 2004, 498)

Otro poema de *La meta-física* que muestra esta resignación es el titulado “Lo que cambia”. Gil-Albert relaciona la aparición de la lluvia otoñal con la cuestión de su empresa literaria interrumpida:

Como una novedad que se recuerda.
Todo es repetición y sin embargo
cuán nuevo suena al alma
el murmullo distinto,
el que por conocido nos sugiere
una antigua ilusión inmarcesible,
un cumplido deseo. (Gil-Albert, 2004, 515)

El poeta ha vencido esta pérdida gracias al segundo impulso autobiográfico y al poemario *Carmina manu trementi ducere. La meta-física*, por su parte, muestra cómo el poeta salvaguarda su yo-lírico (la culminación de su obra):

Solo en estos momentos transversales
en que lo que se va y lo que aparece,
como unidad efímera conviven
dentro de una emoción,
adquiere el mundo
su plenitud
y el hombre
esa melancolía estimulante
ornato de su especie. (Gil-Albert, 2004, 516)

Estos dos poemas de *La meta-física* (“Verano, ardor, presencia” y “Lo que cambian”) nos muestran un Juan Gil-Albert asentado en la realidad de la casa-celda. El alicantino ha asumido sus “condicionantes de la vida” y, como vamos a ver, está decidido a proseguir su tarea. En definitiva, la madurez gobierna ahora la poesía gilalbertiana.

Juan Gil-Albert se interroga primero (en *La meta-física*) sobre su propia existencia y sobre la cuestión de su escritura. A partir de aquí, la última poesía gilalbertiana intensifica su carácter meditativo y busca la esencialidad en la vida del “hombre”. En consecuencia, no es casual que entre la bibliografía crítica sobre *La meta-física* se señale este giro moral de forma paralela a una variación estética (de metro, expresión, imagen, complejidad y adorno). De cualquier modo, *La meta-física* es “un libro en la estela de *Carmina manu trementi ducere*” (Díaz de Castro, 2007, 153) que amplía y define la problemática del poeta con respecto a su producción textual, a la vez

que culmina una forma poética más definida. Esta búsqueda de la esencialidad de sí mismo y del “hombre” corresponde a una “desconexión entre la palabra y el orbe físico”: “convertido ya todo el lenguaje en sensación” (Peña, 1982, 167). Como en *Carmina manu trementi ducere*, “el tema y la actitud bordean lo elegiaco e irradian una cierta melancolía, que no se abandona a sí misma” (Simón, 1983, 109).

La meta-física es una toma decisiva y definitiva de madurez para Juan Gil-Albert. No en vano, puede observarse que la actitud reflexiva está presente en el poemario de principio a fin. En poemas como “Lejano vivir”, “Lo innombrable”, “La apelación última del ser” o “Cincuentenario” aparecen los temas de la edad, la vejez frente a la juventud, etc. Una muestra puede ser “Juicio final”, quizá la composición de mayor pesadumbre del poemario:

Qué leves las raíces para mí
de todos los estorbos,
qué ligereza de árbol bien cumplido,
que posesión de mi inutilidad
se cumple por su cuenta.
Nada puede impedir que ya en su día
ante el supremo juez, cuando mi turno
digan haber llegado, me pronuncie
con insolencia: sí. (Gil-Albert, 2004, 516-517)

Este ámbito reflexivo, hemos dicho, posibilita la nueva orientación de la última poesía gilalbertiana. Juan Gil-Albert despeja las amenazas que (supuestamente) se ciernen sobre su intimidad lírica. Un buen número de poemas en *La meta-física* abordan la problemática y necesidad de la producción poética. O para ser más concretos, *La meta-física* es la aceptación, por parte de Juan Gil-Albert, de la poesía como tarea interior en la casa-celda. Siendo tajantes: Gil-Albert deja de escribir poemas sobre la contemplación natural y los paseos exuberantes de lujo y exquisitez paisajística. La situación ahora es bien distinta (como el vitalismo poético): la madurez deja a un lado la rota vida esencial.

Juan Gil-Albert expone esta lección en una sostenida línea de composiciones que recorren el libro hasta su cierre. Finalmente, el poeta invierte la casa-mundo por la casa-

celda gracias a su Fe en la ideología del sujeto. El poema “La divinidad” inicia esta cuestión en *La meta-física*:

Si no hubiera sabido lo que soy,
si no me hubiera ahondado en el abismo
de mi suerte,
qué distinto sería el universo
y mi misma virtud. (Gil-Albert, 2004, 511-512)

Se trata, como sigue el poema, de una reafirmación en el individualismo histórico y en la intimidad lírica:

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. (Gil-Albert, 2004, 512-513)

El poeta se interroga sobre sí mismo para saber cuáles son las condiciones que le han permitido llegar hasta este punto, y a partir de aquí, culminar su obra. Gil-Albert es consciente de que el vitalismo poético (su vitalismo poético esencial) ha variado. La aceptación y la resignación son los exponentes claros en “La labor diaria”:

Rehacemos cada día nuestra vida
porque nada nos sirve.
Cada mañana exacta
tenemos que llenar de nuevo el vaso
de la conciencia.
Lo que tan ajustado parecía
al ritmo de las cosas
nuestro saberlo todo,
nuestro juzgarlo todo,
he aquí que de nuevo removido
no nos deja un lugar donde asentarnos
ni una porción de tierra verdadera. (Gil-Albert, 2004, 517)

Por ejemplo, un poema posterior como “Bernardo de Clairveaux”, de *Homenajes e In promptus*, rinde homenaje a los “claustros”. La casa-celda supone para Juan Gil-Albert el encuentro con el silencio que tanto echa de menos en la vida seria:

Siempre mi vida ha sido, contra el monje
que llevo dentro, lucha. Desde niño
me persiguió esa sombra de silencio
como una vocación ineludible.
Iban los compañeros, bulliciosos,
tramando encrucijadas y reyertas;
yo buscaba el silencio, esos abismos
donde parece oírse murmurantes
brotar, crecer, las flores, o en el agua
más profunda que alumbrase en lo hondo
algo cual si un vergel nos reclamara
subterráneo. (Gil-Albert, 2004, 551-552)

Nuevamente, el poeta da muestras de la “esencialidad” de su carácter. Pero esta cuestión no se limita a los márgenes del elitismo y aristocratismo gilalbertianos. Sino que Gil-Albert incide, tanto en su poesía como en su prosa, en la caracterización de su yo como ahondamiento del narcisismo (Asiáin, 1994, 23). Los poemas de *La metafísica* que tratan la producción poética se resuelven hacia “la interiorización de la voz”:

Sí, cuando el tiempo pasa,
la voz se va quedando más adentro,
cada vez más difícil,
cada vez más oscura,
brillándole los ojos nada más,
pieza que se resiste a desprenderse
de su fuego nativo
como un dulce lobezno tembloroso. (Gil-Albert, 2004, 520-521)

“Cuando el tiempo pasa” es un ejemplo de la necesidad que tiene el poeta de asumir su tarea interior. Juan Gil-Albert expone con gran claridad esta situación en el homenaje que realiza a Nietzsche (*Homenajes e In promptus*) bajo el título “Consigo mismo”:

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 desdobra el día y en la noche
abrázame secretamente solo
fiando en mí. (Gil-Albert, 2004, 553)

El alicantino, ante la pérdida del espacio ideológico-cultural-mítico de la casa-mundo, “interioriza” su espacio de creación y se define como un mundo. Gil-Albert piensa que la posibilidad de la escritura (de su última escritura) se encuentra en la aceptación del yo lírico como mundo, del yo lírico como tarea. El poeta quiere expresar la imposibilidad de la naturaleza contemplada y de su identificación con un referente cultural-mítico muy concreto. La última poesía gilalbertiana define este ámbito filosófico en tanto en cuanto solo es posible como tarea interior. Solo así se entienden los dos últimos poemas de *La meta-física*, “Alegoría solar” y “El verano en su cenit o el verano soy yo”.

“Alegoría solar” abre diálogo con el verano, signo visible de la esencialidad de su poesía:

Yo, genuflexo, adoro
tu sol tentacular,
y cual balsa repleta
te recogen mis ojos extasiados
cuando, como un verano permanente,
pueblas la luz,
y haces que la cigarra de mis sueños
se mantenga despierta. (Gil-Albert, 2004, 524)

El recuerdo del verano es una constante en la última poesía gilalbertiana:

¡Oh, postrero acícate!
Yo que soy la constancia del rigor más amargo,
yo que soy el esclavo de la lógica,
veo pasar en mí,
cual el 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. (Gil-Albert, 2004, 524)

La meta-física concluye con el poema “El verano en su cenit o el verano soy yo”. Esta composición funciona a modo de poética final y da buena cuenta de la madurez del poeta: “el hombre sabe / ya demasiadamente de la vida” (Gil-Albert, 2004, 526). El ámbito ético gobierna la última poesía de Gil-Albert y asume la moral como único terreno poético:

Ya no son las palabras dulcemente
lo que quiere decir, ni sus suspiros,
ni el rumor de esta brisa matutina
que le recuerda tanto al otro tiempo
de su felicidad y sus congojas;
ya no es él quien dirige, ya no quiere
ni sabe poseer:
son los enigmas

hablando por sí solos, sus presencias
reguladoras, sueño, acaso un sueño
tan poderoso, abierto, estremecido,
que es necesario hundir en sus raíces
nuestra razón de ser y contentarnos
con meditar gozando estos paisajes
por los que nuestro aliento se expansiona
bajo el pinar:
el aire, la fragancia,
¿qué son sino vestigios de mí mismo
aun antes que de mí desaparezcan
figura y sombra? (Gil-Albert, 2004, 526-527)

Juan Gil-Albert decanta su espacio creativo hacia la tarea interior de la casa-celda. Por esta razón, el poeta afirma que “el verano soy yo”: “La vida o nada. / La vida nada más o cualquier sino” (Gil-Albert, 2004, 527). Ya no es la inspiración de una ética estética esencial – “Gil-Albert no necesita de la huida, ni de lejanos paraísos” (Carro, 1996, 49) –, sino que se trata del esfuerzo del poeta por conseguir un *mundo* que “para él es lo que está dentro de ese espacio acotado” (49):

Este piar, mi pecho, el movimiento
de todo lo que está cansado y vive.
¿No está todo animado por un hambre
majestuoso y tierno?
Un hambre vela
porque la vida siga siendo canto,
porque la vida siga siendo vida.
Un hambre o este yo que aquí, en el centro
de mi bondad, irradia los clamores
que hacen de la mañana un sortilegio
suavemente tendido. (Gil-Albert, 2004, 527-528)

Juan Gil-Albert – lejos de la vida seria de la ciudad – escucha el silencio de su tarea interior y se hace fuerte en su casa-celda:

Es el silencio
lo que me impregna entero esta distancia,
lo que me da la altura conveniente
desde donde las cosas se incorporan
a su divinidad. (Gil-Albert, 2004, 528)

Pero, como venimos diciendo, la casa-celda gilalbertiana también se fundamenta en la idea del artista moderno. Esta cuestión es un paso más en la “Genealogía del artista” y la “Situación en la tradición” que vimos en el segundo capítulo durante la coyuntura del exilio. El recomienzo y el diálogo tradición nórdica / tradición latina se restituyen ante los asfixiantes “condicionantes de la vida”. La casa-celda – última coyuntura de la poesía gilalbertiana – afianza la tradición nórdica en Juan Gil-Albert, del mismo modo que deja en un segundo plano a la casa-mundo y a la tradición latina. Esta idea se refleja en el púgil griego que preside la *celda* del poeta y en los signos de cumplimiento y conciencia de término que veremos en los siguientes poemas. Finalmente, se trata de la lucha que Gil-Albert escenifica a lo largo de su producción textual para proteger su intimidad lírica.

Sin embargo, la frustración de la realización textual provoca que el poeta relegue los valores de la tradición latina. Ahora, Gil-Albert entiende que – para concluir su destino literario – la patria se encuentra en la tarea de sí mismo, “en su interior”. Por este motivo, el alicantino se acoge a la idea de artista moderno de la tradición nórdica. El alicantino depura las características de dandy y de bohemio francés que aprende del Romanticismo, Decadentismo y Simbolismo. El poeta asienta la lección (de la tradición nórdica) del espacio como refugio interior. El poema “La ilustre pobreza” de *Homenajes e In promptus* ilustra este entramado. Juan Gil-Albert sale a la ciudad en busca de esa intimidad inspiradora y se da de bruces con la realidad de la vida seria:

La vida es ocio. Salgo de mañana
a un jardín suburbano en la otra orilla
de una vía fluvial entre las sombras
de plátanos perennes. Allí encuentro
silencio y paz. (Gil-Albert, 2004, 542)

El poeta recorre Valencia en busca de un rescoldo de paz y de silencio. La pérdida de Villa-Vicenta ha sido una tragedia para la poesía gilalbertiana. La celebración de la vida y la plenitud han dejado paso a una búsqueda frustrada que se observa desde los ventanales del piso de Colón:

Con esto basta. Vuelvo al mediodía,
y mi casa, en lo alto, como siempre,
abre sus cortos brazos recelosos
como todo lo débil y precario.
En la mesa unos frutos, pan, el agua,
un aceite dorado, una sal gruesa.
Miro por los cristales a lo lejos
un río de vehículos oscuros
donde el afán del hombre se confunde
con las viejas hormigas previsoras.
Mi madre dice: todo se ha gastado.
Nada quedó, ¿Qué haremos? (Gil-Albert, 2004, 543)

Sin embargo, Gil-Albert se muestra dispuesto a “defender impávido mi lujo”. Esta situación se repite en otros poemas. El poeta deambula por la ciudad hasta encontrar un rincón entre natural y urbano en el que refleja lo vulgar y sucio de la vida moderna. Por este motivo, el escritor alicantino se encierra en su subjetividad como el artista moderno o el dandy. Juan Gil-Albert encarna la heroicidad del artista moderno: “la actitud del hombre solitario que se concentra en sí mismo, en la unidad espiritual que le permite no caer en el abismo de la multiplicidad y de la fragmentación del mundo moderno” (Orejudo, 2005, 140). Como Baudelaire, Gil-Albert comienza a desconfiar de la inspiración romántica frente a la constancia del trabajo diario del artista moderno (López Castellón, 1999).

Gil-Albert comparte la heroicidad del yo-poético moderno. Para el alicantino, su lucha – su propio valor heroico – consiste en mantener fidelidad a su ética estética y mantenerse al margen de la vida seria. El poema “El genio” (de *Homenajes e In promptus*) es un ejemplo evidente del planteamiento de la tarea interior y del artista moderno: “que no me sienta un reo entre los hombres” (Gil-Albert, 2004, 561). Aquí encontramos la importancia del púgil griego que preside la celda gilalbertiana:

Lo que el trabajador a sueldo lleva a cabo en su labor diaria no es menos que lo que en la antigüedad ayudaba al gladiador para obtener fama y aplauso. Esta imagen es el tema de los temas en las mejores intuiciones de Baudelaire; procede de la cavilación sobre sus propias circunstancias. (Benjamin, 2001, 92-93)

La lucha de Juan Gil-Albert, por lo visto hasta ahora, ya sabemos que consiste en cumplir con la tarea que la historia le ha otorgado: su “obra”.

2.4. CUMPLIMIENTO Y CONCIENCIA DE TÉRMINO

Los poemarios que dan continuación a *Carmina manu trementi ducere* (1961) y *La meta-física* (1974) son: *A los presocráticos* (1963), *Los homenajes* (1976) y *Homenajes e In promptus* (1976). Sin olvidar algunos conjuntos textuales como *El ocioso y las profesiones* (1979) que corresponden a la coyuntura anterior, pero que – por sus elementos premonitorios – pueden ser agrupados en la casa-celda. Ya hemos comentado más arriba que el carácter reflexivo que Juan Gil-Albert emplea en estos poemas corresponde a una conciencia de término. A la vez, el poeta desarrolla su ámbito moral ante una realización textual frustrada que le impide poner en práctica su vida esencial. De cualquier modo, Juan Gil-Albert acepta y supera sus nuevas condiciones de producción literaria para establecer así un entramado referencial de influencias y homenajes.

Sin lugar a dudas, y como ya hemos señalado, este ámbito moral refuerza la idea de que Gil-Albert abandona la contemplación de la naturaleza y el vitalismo excesivo de décadas anteriores. El objetivo del poeta – así lo entiende y así se lee en la historia – es poner fin a su destino literario gracias a un recuento de modelos reconocidos. Juan Gil-Albert centra su discurso en la filosofía después de establecer su proyecto ético y alcanzar la madurez. En este sentido, *A los presocráticos* muestra cómo el poeta abre el abanico temático hacia la filosofía griega y el cuestionamiento de su propia existencia. Como sabemos, Gil-Albert escribe *A los presocráticos* en 1963, el mismo año que proponemos como término de *La meta-física* (1961-1963). Esta relación, sin lugar a dudas, refuerza nuestra hipótesis sobre la fecha de composición de *La meta-física* y proporciona coherencia al desarrollo estético de la última poesía gilalbertiana:

En medio del verano me han estallado, imprevistamente, estos siete poemas presocráticos. Presocráticos, es decir, antes del raciocinio y de la moral. Por eso, y no sin cierta diversión, se me ocurre darlos a la prensa bajo el patronazgo de esos siete nombres oscuros-radiantes que parecen las cuentas de un collar cuyo hilo de continuidad se desgranó hace ya tiempo en las playas míticas con las que confina, en sus orígenes, el mar de nuestro pensamiento europeo. (Gil-Albert, 2004, 463)

A primera vista, podría pensarse que *A los presocráticos* es un complemento de *La meta-física*. Sin embargo, estos “siete poemas presocráticos” son una continuación de *La meta-física* porque el poeta ya tiene aceptada la tarea interior como única posibilidad de concluir su obra. Este hecho se puede observar en la importancia que Gil-Albert, como claro exponente humanista, da al pensamiento de Occidente. El autor de *Las ilusiones* establece una “identificación intencional de tipo, por qué no decirlo, metafísico” (Gil-Albert, 2004, 464) con la filosofía presocrática. En otras palabras, Gil-Albert ha pasado de la metafísica intuitiva a la referencial: del cuestionamiento sobre su existencia y su propia frustración textual a la identificación esencial con el “mar de nuestro pensamiento europeo”. Este planteamiento se resume en el poema “La tierra”. Gil-Albert deja constancia del carácter reflexivo de su poesía a partir de este momento:

Yo, frágilmente,
la débil criatura sin recursos
ante la inmensidad, heme gozando,
materia hospitalaria,
de la más alta oferta que te hice:
la ingravidez rotunda: el pensamiento. (Gil-Albert, 2004, 469)

La última poesía gilalbertiana se sostiene gracias al universo culturalista. Y aquí, existencia y proyecto ético van de la mano. En este sentido, la lectura de la sección “Homenajes” de *Carmina manu trementi ducere* y del libro *Los homenajes* (escrito en 1964) ponen de manifiesto que Gil-Albert mantiene su pulso ético-estético gracias a los referentes morales. En el primero de los ejemplos – los “Homenajes” de *Carmina manu trementi ducere* – Gil-Albert refleja la importancia de una serie de nombres entre los que no pueden faltar Píndaro, Maragall, Goethe o San Juan de la Cruz. Así, el poema que abre el conjunto – bajo el título de “La tarde” – es un signo claro de la madurez que vive el poeta:

Solo cuando se es hombre se sabe qué es la vida.
Solo si se ha cumplido con la edad
se sabe lo que empieza y lo que acaba.
Se sabe que el vacío que nos queda
es el hermoso todo que tuvimos:
como un bosque inmolado. (Gil-Albert, 2004, 443)

Como ya hemos indicado, Juan Gil-Albert da por terminada su poesía de la contemplación y el medio rural. Ahora, la única salida para el cumplimiento de la obra gilalbertiana consiste en la reflexión metafísica y el proyecto moral apoyado en un nuevo culturalismo. El poeta – precisamente porque “sabe lo que empieza y lo que acaba” – ha conducido su obra hasta el recuento personal y el reconocimiento en su propia subjetividad poética. *Los homenajes* (de 1964 e incluidos en *Homenajes e In promptus*) incluye un prólogo esclarecedor:

Los orígenes podrán ser, como se dice, nebulosos, pero las trayectorias de nuestras realizaciones, más que nebulosas, son personales. Y por tanto en cada cual son como son. El alma disiente aquí de la tierra. Y sembrar en ella no es estar seguro de lo que se va a recoger. Y aún suponiendo que toda semilla deje indefectiblemente en su fruto la huella inicial, a veces la variedad resultante es tan insospechada que bien podemos tomarla como inédita. Hay hermanos que no solo se contrarrestan, se oponen hasta destruirse, o esa es su pretensión. (Gil-Albert, 2004, 533)

El poeta, por contrapartida, disiente de la tierra en tanto en cuanto “un hombre quiere saber quién es”:

El poeta es el que lleva, a su grado máximo, esa compenetración con el ser que somos sin aditamentos exteriores. Lo lleva a su grado máximo porque esa compenetración echa sus raíces no tanto en la conciencia como en un substrato más penumbroso de lo que esta se alimenta. Y lo hace así, no por inclinación oscurantista, sino como prueba de su autenticidad. En realidad, el poeta obedece. (Gil-Albert, 2004, 534)

La última poesía gilalbertiana es un ejercicio metafísico y de identificación personal con su “voz”. Gil-Albert muestra dos signos claros de esta situación: la

conciencia de término y el cumplimiento de su obra. En el citado poema “Bernardo de Clairveaux” de *Los homenajes*, Gil-Albert explica detalladamente cómo su poesía abandona el medio natural de la casa-mundo:

Y no sabía yo si desertando
cumplía con la vida inapelable
que me han impuesto. A eso fue debido
que frenara mi afán, que me alejara
de los sombríos bosques encantados
a los que me movía con ahínco
una ancestral querencia. (Gil-Albert, 2004, 552)

Tras perder su vida esencial, el alicantino muestra dudas sobre la realización de su destino literario:

Y así he vivido siempre traspasado
por una incertidumbre que no acierta
su decisión, pactando con el mundo
y nostálgico a un tiempo de esa sombra
que me persigue. Duda inexorable
que no me habrá dejado un mediodía
en que poder decirme: me he cumplido. (Gil-Albert, 2004, 552)

La triada que conforman aceptación, conciencia de término y cumplimiento recorren la última poesía gilalbertiana, y en concreto *Homenajes e In promptus*. La casa-celda representa la madurez porque el poeta asume la caducidad de la existencia. Del mismo modo, Gil-Albert mantiene, pese a los primeros ecos, el escepticismo sobre su recuperación debido al ostracismo y al pacto de silencio. El poema “La brevedad” sintetiza una toma de conciencia con respecto a la madurez:

¿Todo es así liviano y huidizo
como el viento, la sangre en nuestras venas,
y hasta el placer? Así de inesperado
se cumple el tiempo. El todo se consume
como bebe un refresco el labio ardiente

en la tarde estival. Y en nuestra puerta
unos golpes anuncian que el momento
de partir ha sonado irremisible. (Gil-Albert, 2004, 570)

La vejez es uno de los temas más repetidos en los últimos libros del alicantino. La intimidad lírica se enfrenta a la satisfacción de la escritura por sí misma y, de igual manera, al peligro de quedar en el olvido “literario”:

Por eso me hice viejo
sin sentir lo que es hacerse viejo,
sin sentir lo que es perderse niño,
sentado en un desván meticuloso,
bajo un polvo dorado, un tiempo agosto
que fue cayendo lento, blando, suave,
sobre mi edad, un tránsito sin cambios,
siempre un sentir brotar desde lo hondo
aquel jardín regazo de la infancia
sobre el que mi palabra puso un pacto
de mariposas. (Gil-Albert, 2004, 555-556)

Este poema – “Perenne edad” – es una perfecta transición hacia los *In promptus*. Bajo este título, Gil-Albert recoge ocho poemas como última entrega de su poesía. El autor repite los temas de la existencia y la vejez con una nítida conciencia de fin de trayecto:

La vida nuestra
nos reclama, es apenas como un sueño,
y solemos tendernos en la sombra
para rememorar, para ilustrarnos
sobre quién hemos sido, quién seremos
perpetuamente, un ser ante el que el hombre
más bien siente extrañeza y descontento:
Un ser enemistado. Un hambre antigua. (Gil-Albert, 2004, 587)

Estos *In promptus* se encuentran en paralelo a la idea de “El tiempo se ha hecho yo mismo” que exponemos en el siguiente capítulo. Sin embargo, y por ahora, Juan Gil-Albert no conoce – ni es capaz de imaginar – el *boom* y posterior canonización que le espera:

Y esta impresión sedante y repentina
de ser, de respirar, el tacto, el cuerpo,
lo calme de tal modo, lo sorprenda
con tal intimidad que como un niño
vuelva a sumirse suave en las tinieblas
que acaban, misteriosas, de espantarlo. (Gil-Albert, 2004, 589)

3. TERCER ESCENARIO DE POSGUERRA GILALBERTIANO: LA GENERACIÓN DEL CINCUENTA

La presencia gilalbertiana en la poética de la Generación del Cincuenta está condicionada por las propias características de ambas partes. Es decir, Gil-Albert se mantiene por un lado en el anonimato para la mayoría de estos jóvenes. Mientras que, por otro lado, se suceden las luchas internas entre realismo social / crítico y la apertura a una poesía esencial. En cualquier caso, no podemos hablar de un Juan Gil-Albert leído por los poetas del Cincuenta hasta los años setenta. En cambio, y desde bien temprano, dos poetas del Cincuenta como César Simón y Francisco Brines sí que conocen la obra del poeta alicantino y denotan una clara presencia de la huella gilalbertiana. Los miembros más importantes de la Segunda Generación de posguerra – con especial hincapié en la Escuela de Barcelona por su importancia en la recuperación – no toman contacto personal y literario con Juan Gil-Albert hasta la década siguiente. De hecho, ya hemos visto que Gil-Albert intenta abrirse camino en Barcelona durante los años sesenta.

Por tanto, vamos a estudiar las relaciones estéticas entre Juan Gil-Albert y la poética que se desarrolla en España durante estos años. Según la crítica ha estudiado la poesía de Gil-Albert, el lector recibe una idea del poeta alicantino recluido en su casacelda e impenetrable a la poesía de las jóvenes promociones. Mediante el concepto de “exilio interior” se ha automatizado un Juan Gil-Albert ajeno y desentendido de la situación de la poesía española. Por el contrario, la poesía gilalbertiana recoge influencias de la estética y debates del momento. Además, como ya se ha dicho, Gil-

Albert recibe desde bien temprano la atención de algunos jóvenes. El magisterio familiar sobre César Simón y la amistad con Francisco Brines darán el pistoletazo de salida a la recuperación mediante la propuesta de la antología *Fuentes de la constancia*. Precisamente la conexión entre Gil-Albert y los poetas de la Escuela de Barcelona abre tanto el mercado editorial como su canonización por parte del Cincuenta. Es decir – y como insistimos – no se puede hablar de un Juan Gil-Albert leído por la Generación del Cincuenta. (Porque hasta los años setenta no se fragua esta relación y posterior *boom* gilalbertiano: Gil-Albert pasa desapercibido). Pero sí que se puede hablar de un Juan Gil-Albert recuperado y canonizado en parte – junto a algunos poetas del extrarradio novísimo – por la Generación del Cincuenta. Por concluir con el tema: no existe una clara influencia y presencia en la tónica general de la poética del Cincuenta. Hay, evidentemente, conexiones estéticas entre ambos. Más allá de las relaciones directas con Simón, Brines y especialmente Jaime Gil de Biedma, se puede hablar de la órbita de Claudio Rodríguez, Enrique Badosa o María Victoria Atencia. En el próximo capítulo, nos va a interesar el Juan Gil-Albert que leyeron los poetas del Cincuenta. Es decir, la visión que Simón, Brines, Gil de Biedma, Caballero Bonald y Carlos Barral (en el ámbito editorial) *canonizan* del poeta. Como vemos, ya como adelanto, la nómina de esta relación directa (personal y literaria) es reducida.

3.1. SUJETO POÉTICO POSTROMÁNTICO: EXPERIENCIA, COTIDIANEIDAD Y SUBJETIVIDAD

La relación entre Juan Gil-Albert y el Cincuenta atañe principalmente a la cuestión del sujeto poético. Es decir, los dos principales frentes para estudiar nuestra poesía contemporánea son la individuación del yo y las condiciones objetivas de producción de los textos. Y según la radical historicidad que seguimos en esta investigación, Gil-Albert y las poéticas del Cincuenta comparten un mismo marco estético / ideológico de producción aunque pertenezcan a coyunturas distintas. Solo es necesario realizar un repaso por la bibliografía del Cincuenta – tanto general como específica de los autores – para concienciarse de que las nociones de experiencia, subjetividad y cotidianeidad son una constante.

Como decimos, esta triada (experiencia, subjetividad y cotidianeidad) desciende directamente del planteamiento empirista que la Generación del Cincuenta asume. Y no es casualidad: queremos decir que no hay ninguna ruptura, puesto que sus presupuestos “sociales” parten del humanismo anterior, así como su autobiografismo y cotidianeidad

de “corrientes” anteriores. El profesor Juan Carlos Rodríguez establece la siguiente coyuntura para la poesía desarrollada entre mediados de los años cincuenta y los años setenta:

Se establece algo así como la cotidianidad de la poética y una especie de “misericordia de la filosofía”, en el doble sentido de que se acepta que la palabra ya no sirve para cambiar nada, pero que sí sirve para intervenir en el nivel de la intimidad, o de la “reconstrucción del yo” personal y de todos, incluso a través del “yo ficticio” del poema. (Rodríguez, 1999, 272)

Como decimos, el sujeto poético del Cincuenta es el punto básico de conexión con la poesía de Juan Gil-Albert. Los poetas del Cincuenta mantienen – por supuesto – la fe en la ideología del sujeto³²⁹ y, por tónica general, asumen el realismo social hacia posturas “morales” y de “autoconocimiento” que desembocan finalmente en su superación. Pero sin ningún tipo de ruptura con el trasfondo ideológico que domina el inconsciente de toda nuestra poesía contemporánea. En todo caso, estas corrientes o modas se alternan según el rigor de las luchas poéticas del país.

La Generación del Cincuenta lleva a cabo una reorientación de la subjetividad. O dicho con otras palabras, la palabra ya no es un arma cargada de futuro: la palabra sigue siendo un arma cargada de intimidad. Ahora puede entenderse mejor que la inclusión de la cotidianidad en la intimidad poética tenga una relación directa con la “reconstrucción del yo personal”. Aunque ya nos ocuparemos más adelante del realismo social y crítico, el experiencialismo del Cincuenta sirve para acabar con la “amenaza” de la poesía social sobre la “esencialidad” de la poesía (de la poesía con mayúsculas).

Porque, finalmente, el Cincuenta establece una *literalidad vital del lenguaje* que ciñe la poesía a un cuartel de invierno (Rodríguez, 1999, 273). Por tanto, no nos debe extrañar la delimitación que Juan Gil-Albert realiza de su escritura mediante la tarea interior del artista moderno (1958-1968) precisamente cuando muchos poetas del Cincuenta desarrollan la experiencia recreada y la memoria revivida (por ejemplo: Caballero Bonald, Eladio Cabañero y buena parte de la poesía de Ángel González o

³²⁹ “Dice Marx que para que el dinero se convierta en capital es preciso que el poseedor de dinero se encuentre en el mercado libre con el trabajador libre, esto es, libre de todo, o sea, convertido en nada. De manera similar, para que el sujeto poético se pueda establecer es preciso que se encuentre en el horizonte de la ideología con esa maravillosa falacia que es la imagen de la supuesta libertad. De nuevo el sujeto libre de todo. Ahí, obviamente, la verdadera constitución del sujeto libre poético: la poesía seguiría siendo lo más íntimo, lo más verdadero de ese sujeto libre” (Rodríguez, 1999, 279-280).

Jaime Gil de Biedma). En estas poéticas que rebasan el medio siglo, “la *vida* constituye un volumen de realidad empírica, psíquica, experiencial desencadenado en el decurso del *tiempo*” (Aullón de Haro, 2003, 42).

Los extremos de *vida* y *tiempo* son los núcleos básicos que recorren tanto la poesía del Cincuenta como su aproximación a la presencia gilalbertiana³³⁰. Por decirlo con otras palabras, la reconstrucción del sujeto poético que lleva a cabo el Cincuenta parte de la experiencia cotidiana de la vida y de la memoria. Puede afirmarse, por tanto, que el yo empírico del Cincuenta consolida la modernización de la subjetividad y de la cerrazón patética del yo romántico. Y como es de imaginar, esta modernización del yo romántico no surge espontáneamente. Sino que por el contrario, el sujeto como objeto de conocimiento “es el referente de toda una tradición poética moderna dentro de la cual se inscribe la obra de Brines junto a la de autores como Eliot, Kavafis, Pessoa o Cernuda” (Andújar, 2003, 16). Por este motivo, esta nómina de poetas cobra gran importancia para nombres del Cincuenta como Gil de Biedma, Brines o Claudio Rodríguez, así como para el propio Juan Gil-Albert. No es casual, insistimos, que Jaime Gil de Biedma – cuando “descubre” a Juan Gil-Albert – no duda en llamarle el Kavafis español. (Y en este recorrido, los nombres de Hölderlin, Kavafis, Leopardi y el magisterio de Luis Cernuda son fundamentales para la posguerra).

Gil-Albert engarza con toda esta línea poética que reinterpreta el yo romántico. De hecho, ya hemos visto la importancia de la “tradición latina” en el recomienzo gilalbertiano, así como la maduración del concepto de artista con el paso de los años. Tanto es así que la poesía gilalbertiana sufre progresivamente una cotidianización y autobiografismo que hemos podido ver durante la casa-mundo. Es decir, Gil-Albert concentra su poesía esencial (la perteneciente al exilio y que ha sido canonizada de tal manera) hacia una ética estética que disfruta de su proyecto de vida esencial (la casa-mundo) y que ahora se recluye en una labor interior (casa-celda). Este recorrido gilalbertiano nos explica las variaciones estéticas que sufre la poesía del alicantino hasta llegar a su poesía última: la sensibilidad de los paseos por la naturaleza deja paso a la experiencia cotidiana y al empleo de la memoria como recreación de sensaciones.

³³⁰ “Mas esa meditación adquiere ahora, por la altura de la edad desde donde se la aborda, un aura como más serena, menos heridora en la palabra grávida y limpia de patetismo con que aquella nos es devuelta. Tanto como reflexiva, y por la misma circunstancia recién apuntada, es también una poesía de la *rememoración* (literalmente esta voz se reitera de modo alentador) y de la nostalgia” (Jiménez, 1977, 307).

En este punto, Juan Gil-Albert y las poéticas del Cincuenta se encuentran en paralelo. Es decir, la presencia del alicantino y el Cincuenta se aproximan en tanto en cuanto la reconstrucción del sujeto poético parte de sí mismo (como mecanismo de autoconocimiento y contemplación) hasta instaurarse como entidad moral. Este proceso – que es el momento iniciático de muchas poéticas del Cincuenta – responde al proceso de búsqueda y recomienzo de Juan Gil-Albert en la tradición. Los jóvenes de la Segunda Generación de posguerra y Juan Gil-Albert se suman a la subjetividad moderna de Hölderlin, Leopardi, Goethe y Cernuda.

Finalmente, la relación entre la poesía gilalbertiana y la poesía del Cincuenta está presente en un mismo trasfondo ideológico en el que vida y tiempo se relacionan con experiencia, subjetividad y cotidianidad. Es decir, todos estos poetas de posguerra y Gil-Albert comparten una determinada relación entre sujeto poético y mundo (Andújar, 2003, 18): una determinada manera de vivir la poesía, una determinada poesía vivida. (No es casual la aparición del sujeto como artefacto retórico). Al fin y al cabo, esta literalidad vital del yo postromántico no es más que otra manifestación del inconsciente ideológico que no se distancia (*funcionalmente* hablando) de otros *efectos literarios* como puedan ser el vanguardismo, la poesía pura o el simbolismo.

La presencia gilalbertiana en la Generación de Cincuenta se enmarca en una coyuntura muy determinada. Como es sabido, en España se lleva a cabo una normalización cultural a finales de los años cincuenta (Rodríguez, 1999, 255) que – en el terreno de la poesía – tendrá su reflejo en el paso del realismo social al realismo crítico, y de aquí al cuidado por la poesía esencial. Esta institucionalización del lenguaje legitima la necesidad del yo de manifestarse mediante esta “experiencia sensible” que *debe* ser la poesía. Toda esta coyuntura estrecha la relación entre Juan Gil-Albert y el Cincuenta en tanto en cuanto la poesía esencial del alicantino pone en práctica este entramado postromántico del yo-poético (monólogos, relación contemplativa y de autoconocimiento con la naturaleza, soliloquios existenciales, erotismo elegante, metapoética y vida cotidiana).

3.2. LA ESTÉTICA DEL FRAGMENTO: LA PROSA EN LA POESÍA, LA POESÍA EN LA PROSA

El diálogo Juan Gil-Albert-Generación del Cincuenta se asienta en dos direcciones. Por una parte, como hemos visto, se pueden detallar las relaciones entre una poesía esencial de Gil-Albert y la poesía del Cincuenta. Es decir, el tono general

que domina en el Juan Gil-Albert institucionalizado mediante un dictado elegíaco que no duda en relacionar conocimiento, sujeto y naturaleza gracias a un culturalismo preciosista. Sin embargo, por otro lado tenemos un diálogo “coyuntural” que corresponde al clima propio del Cincuenta y a la última poesía gilalbertiana. Finalmente, un arco de estudio que nos llevaría de 1958 en adelante.

A su vez, queremos evitar caer en la glosa escolástica y, por tanto, señalamos que cuando hacemos referencia a un clima común del Cincuenta somos conscientes de las variantes estéticas que conforman esta etiqueta. No será extraño que en las siguientes páginas acudamos a conceptos concretos – dígame culturalismo, erotismo o formalismo – que se aproximen a Juan Gil-Albert y que no predominen en toda esta nómina de poetas. De cualquier modo, observamos el siguiente humus homogéneo para el Cincuenta: verso de experiencia, vocabulario riguroso, tono conversacional, interés moral en el artefacto retórico del autor y toma de conciencia estética de la geografía urbana.

En primer lugar, nos interesa el narrativismo, prosaísmo y coloquialismo que recorre las poéticas del Cincuenta³³¹. Estas características son fundamentales a la hora de estudiar la poesía escrita durante esta coyuntura ya que aparecen en autores tan alejados como Ángel González, Brines, Rafael Guillén o Carlos Barral. En el caso de Juan Gil-Albert, parece evidente que estos rasgos no se encuentran en las coyunturas anteriores de su poesía. *Las ilusiones* o *El existir medita su corriente* – parangones de la esencialidad gilalbertiana – mantienen un pulso estético totalmente contrario al narrativismo o al prosaísmo.

Sin embargo, la tensión entre prosa y verso en la obra gilalbertiana es un enfrentamiento que el propio autor ha propiciado. Desde sus primeros textos, la relación prosa / verso aparece entreverada (Cortines, 2007, 174). Ya hemos citado como ejemplo el texto introductorio al primer volumen de la *Obra poética completa* (1981a, vol. I, 7-11) o los prólogos de su última poesía³³². Incluso Gil-Albert ha querido que su

³³¹ “El prosaísmo, pienso con otros muchos, es más un recurso retórico en este caso que un simple procedimiento antirretórico, si bien entendido en un doble sentido: por una parte, como recurso que participa del carácter pragmático originario de la retórica: incidir en la realidad por medio de la palabra y modificar la situación en que se encuentra quien habla o escribe; por otra, el prosaísmo cumple una función de técnica de literaturización provocando el extrañamiento necesario para establecer y mantener la comunicación poética” (Chicharro, 1997, 80).

³³² Mención aparte merece el caso de *El ocioso y las profesiones* (1956). Este poemario es un ejemplo claro de la anticipación (casa-mundo) de toda esta estética final gilalbertiana. Gil-Albert trata en profundidad el tema de la prosa en la poesía y viceversa. El alicantino certifica la

recuperación y canonización se fundamentara en esta versatilidad, solo así se explica la insistencia de esta cuestión en buena parte de la crítica gilalbertiana, así como en numerosas entrevistas. Por este motivo, hemos señalado en las primeras páginas de este capítulo que la relación prosa / verso tiene una imbricación directa con otro eje pulsional: el carácter sintético. De ahí que Juan Gil-Albert solucione su drama textual con la publicación desordenada de su obra y con volúmenes que incluyen tanto prosa como poesía.

Como es sabido, Gil-Albert nunca abandona la prosa. Por el contrario, se evidencian dos impulsos autobiográficos en la prosa del alicantino: el primero a raíz de su regreso del exilio; y el segundo, precisamente cuando Gil-Albert incorpora – en conexión con el Cincuenta – un tono más narrativo y prosaico a su poesía, a partir de la casa-celda, a partir de 1958. De cualquier modo, este proceso responde a una reafirmación del yo-lírico gilalbertiano durante su última poesía (1958-1968). Una reafirmación que se sustenta – tanto en poesía como en prosa – en el autobiografismo o la recreación de la memoria y la experiencia (Carro, 1996; Asiáin, 1994; Valero Gómez, 2013a, 172-173).

Esta cuestión conecta la relación prosa / verso con la personalidad literaria y la mirada mítica. El espacio autobiográfico de la última obra gilalbertiana es producto de la búsqueda de esa entidad moral que relaciona el sujeto-poético de la casa-celda con el Cincuenta. Por este motivo, nuestro análisis de la última poesía gilalbertiana ha descendido del proyecto ético a la reflexión filosófica. E igualmente, veremos que este recorrido es decisivo en el empleo del narrativismo y prosaísmo, así como de una estética que podemos llamar del fragmento.

En el capítulo anterior hemos analizado algunos ciclos de poemas que adelantan la sencillez y exactitud en la expresión de la última poesía de Juan Gil-Albert. *Migajas del pan nuestro* (1954) y *Variaciones sobre un tema inextinguible* (1952) son dos buenas muestras de un Gil-Albert sencillo y alambicado que se desprende del tono

experimentación que realiza durante esta coyuntura (1948-1958) y, al mismo tiempo, abre el camino al prosaísmo de su última poesía: “Estos poemas no son más que un proyecto: conjurar el lirismo reinante haciendo entrar la poesía en la prosa de la vida” (2004, 593). Como manifestamos en nuestra investigación, nada más sintomático que esta posición para aproximarse a la estética del medio siglo y, en concreto, del Cincuenta. “Estos poemas son prosaicos no por voluntad mía sino natural, y casual” (593). El propio Gil-Albert apunta los elementos del entorno cotidiano – “la vida es prosa entre cuyos intersticios se espiga algún verso brotado de la esencialidad misma de lo prosaico” – y, nuevamente, el descubrimiento – “el prosaico soy yo” – de la estética como ética/práctica de vida: “me reconozco bien en lo que no debo a nadie más que a mi propio, y distintivo, vivir”.

elegiaco y denso. Aunque ahora la coyuntura es bien distinta. Si bien estos poemas del hedonismo estival conducen al gozo de la realización textual, la última poesía gilalbertiana exhibe una desnudez de artificio fruto de un proyecto ético y moral. Por otro lado, la cotidianeidad y el autobiografismo son dos apartados estéticos que se incorporan a la estética gilalbertiana durante los años cincuenta.

De cualquier manera, el prosaísmo y narrativismo (incluso coloquialismo) en la poesía gilalbertiana comienzan a notarse en el inicio de la casa-celda, y en concreto, en aquello que aquí hemos denominado proyecto ético. Como venimos sosteniendo, *Carmina manu trementi ducere* es un buen síntoma a la hora de estudiar también esta cuestión. Este conjunto textual crítico y político – compuesto principalmente por “Tríptico” y la *prosa delatora* – relaciona directamente a Juan Gil-Albert con el Cincuenta. Más si cabe, si tenemos en cuenta que Gil-Albert inicia esta reorientación de su estética poética hacia 1960: cuando el “tren de la Generación del Cincuenta” – puede decirse – ya ha iniciado su marcha. (Y no nos debe extrañar esta incorporación de Gil-Albert a posteriori, ya que el alicantino es un experto en llegar tarde al nacimiento “histórico” de las “generaciones”).

No obstante, Gil-Albert escribe “Tríptico” en 1961, mientras que sus siguientes poemas críticos con la *vida seria* están fechados a partir de este año. Justo, como veremos en breves páginas, cuando la poesía social “agoniza” (según Castellet) y deja paso a un realismo crítico que no “degrade” al lenguaje y al poeta. En cuanto a la “prosa delatora” ocurre más de lo mismo. *Drama patrio* está escrito en 1964, mientras que *España: empeño de una ficción* en 1965. El alicantino, nuevamente, se incorpora tarde al recurso de España como “una lección histórica, un pueblo, unas pervertidas herencias en una sociedad decaída, deleznablemente jactanciosa, una irrisión” (García Hortelano, 1978, 32).

En otro sentido, Juan Gil-Albert opta por un nuevo posicionamiento ideológico gracias a la reflexión sobre el “drama” o “ficción” de España. Mediante estas disertaciones, el alicantino inicia una reorientación ideológica que se consumará en las manifestaciones públicas de su canonización. A partir de mediados de los años setenta, Gil-Albert se definirá en una posición ideológica sintética y propia (anarquista, liberal y comunista en lo económico). *Plutos o del dinero* (1956) muestra un anticipo de todo este proceso. Gil-Albert confirma en este breve ensayo su descreimiento del comunismo (no es de extrañar si tenemos en cuenta la fecha y los totalitarismos en marcha). Además, el poeta (como reza el subtítulo) realiza “algunas consideraciones sobre las

clases sociales”. El tema del dinero sirve de nexo para el análisis de las clases sociales y su relación con la dialéctica campo / ciudad. Gil-Albert confirma su ideología orteguiana y frentepopulista que no puede desprenderse del aristocratismo de las élites³³³.

Con respecto a la poesía del proyecto ético, ya hemos indicado más arriba que se aproxima claramente al realismo crítico de algunos jóvenes del Cincuenta (Chicharro, 1997, 53-78). El narrativismo, el prosaísmo y el tono crítico son pruebas evidentes ya mostradas. Incluso, como decimos, Gil-Albert emplea algunos recursos de estos jóvenes y de la poesía social como pueda ser la cotidianización mediante la cita del día y de la fecha. Pero como las poéticas del Cincuenta, el narrativismo y prosaísmo de Gil-Albert no es una cuestión ligada exclusivamente “al discurso de intencionalidad o referencialidad sociopolítica, implícita o explícita” (Aullón de Haro, 2003, 26). Por el contrario, el narrativismo, prosaísmo y tono coloquial es un planteamiento que alcanza toda la poesía gilalbertiana a partir de su regreso a España, de igual manera que afecta a todas las poéticas del Cincuenta.

Ya hemos dicho en esta investigación que la crítica se ha ocupado poco de la poesía gilalbertiana durante el (llamado) “exilio interior”. Díaz de Castro es uno de los pocos ejemplos de este esfuerzo analítico. Este investigador aporta una de las claves para entender la relación Gil-Albert – Cincuenta desde el punto de vista de la expresividad poética:

Desde *Las Ilusiones*, por lo tanto, la extensa producción de Gil-Albert modula una tendencia a la expresión voluntariamente sencilla, si bien en ocasiones espontáneamente retórica, y se abre cada vez más a la consideración de las producciones de la cultura del pasado. (Díaz de Castro, 1990, 87-88)

Entre la bibliografía crítica gilalbertiana pueden encontrarse otras opiniones que ahondan en este sentido. Por ejemplo, Francisco Brines valora “una mejoría formal” en el “último Gil-Albert” ya que “aquel entusiasmo que era antes todo afirmación de vida” deja paso a la “ética, moral y gravedad de voz, pero yo creo que todo mejor expresado

³³³ Finalmente, reivindicamos la importancia de *Plutos o del dinero* y hacemos hincapié en la poca atención que ha recibido de la crítica. A su vez, proponemos un tema más que necesario en la obra gilalbertiana. La cuestión del “compromiso” (y el término merece muchos matices) va más allá de la frontera que ha cercado y excepcionalizado su poesía de la guerra. Gil-Albert, como vemos, desarrolla nuevas posiciones ideológicas en la posguerra que plasma (por ejemplo) mediante su poesía y la prosa delatora del proyecto ético.

que nunca” (Brines y Carnero, 2007, 23). *Carmina manu trementi ducere* no solo es síntoma de la última poesía gilalbertiana, sino que – en opinión de buena parte de críticos – es el punto de partida “entre la enunciación –ahora sentenciosa y filosófica, tanto como descriptiva – y el apóstrofe – todavía se identifican himnos o fragmentos de himnos” (Simón, 1983, 93). El propio Gil-Albert incluye un prólogo que evidencia la variación estética para su última poesía. El poeta define “la vida” como condicionante del sentido que habrá que atribuir a su obra y, a su vez, recupera la relación prosa / verso:

Prefiero escribir en prosa; pero, de vez en cuando, la frenesía de que habla Leopardi parece ampararse de 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. Tal vez la poesía exhalada así sirve después de pauta a la prosa, aunque también podría ser que la prosa constituya el sustento nutricional de la poesía. (Gil-Albert, 2004, 409)

El carácter sintomático de *Carmina manu trementi ducere* reside en la apertura estética que va desde su esencialidad hacia las nuevas puertas de su expresividad. Este proceso puede verse en el carácter elegíaco y contemplativo de “En la muerte de V.”, en la pérdida de rigidez o descomprensión que se observa en los siguientes epígrafes (“Varios” recorre el narrativismo y prosaísmo cotidiano de poemas como “La impotencia” hasta la crítica con la vida seria de “Tríptico”) y en la aparición de la estética del fragmento en poemas como “La vida es sueño (Didáctico)”. El epígrafe “Homenajes”, por ejemplo, recoge la ambivalencia de una soltura conversacional (que poco recuerda a Gil-Albert) junto al empleo de formas más breves y condensadas. Así se explica el prosaísmo y narrativismo filosófico de poemas como “La tarde”, “Omnímodo”, “El azul” o “Ver llover”. Quizá, el poema “Alicante” sea un buen ejemplo:

Vi a un carretero erguido sobre el carro
conduciendo su recua somnolienta
por la solana blanca. Bajo, lejos,
brillaba el rumoroso mar azul,
arriba el luminoso cielo azul.
Y lento el polvo, lento, como seda,
lo dejaba pasar más dulcemente

que a una nube o una sombra. El tableteo
hacía más sonora la mañana
en su magno silencio y solo un cuervo
o la listada urraca removían,
como un breve latido inesperado,
la paz del algarrobo sobre el siena
del pegujal. (Gil-Albert, 2004, 452)

Como puede verse, Gil-Albert escenifica la relación prosa / verso. Este ejercicio estético se hace más patente en los siguientes poemarios del alicantino. Los siguientes ejemplos son el poemario *La meta-física* (1961-1963) y el conjunto titulado *A los presocráticos* (1963). Carnero establece las siguientes coordenadas del hermetismo y la desnudez:

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. (Brines y Carnero, 2007, 22-23)

Más que desnudez, Gil-Albert pone en práctica la palabra precisa. El alicantino da un paso más hacia la depuración expresiva y la estética del fragmento de los *In Promptus*. *La meta-física* es, probablemente, el poemario de mayor relevancia estética en la poesía gilalbertiana del “exilio interior”. Gil-Albert reúne en estos poemas la consolidación de una estética. El poeta escribe los poemas sencillos de *Migajas del pan nuestro* (Díaz de Castro, 2007, 136) tras la estela de *Carmina manu trementi ducere* (153) y con un acento reflexivo que no renuncia al versículo, ni a la fórmula breve. *La meta-física* es un libro “decantado” que tiende hacia el “apretamiento sustancial” (Peña, 1982,167) mediante un “poema breve, sentencioso a la vez que elíptico, que contrasta con la escritura ancha y sensorial habitual en el poeta” (Díaz de Castro, 2007, 154).

Por su parte, *A los presocráticos* sigue esta línea estética. Estos poemas – “antes del raciocinio y la moral” – complementan el ejercicio estilístico del poeta. Gil-Albert persigue el dominio del tono fluido e incluso conversacional que nos da la imagen del autor cercano. Este tono conversacional de la última poesía gilalbertiana es una muestra

más de la aproximación a la Generación del Cincuenta³³⁴. Carme Riera relaciona el coloquialismo, narrativismo y prosaísmo con la comunicación informal que los miembros de la Escuela de Barcelona desarrollan en su vida bohemia (1988, 110-111). Sin embargo, el antirretoricismo y tono informal es una moda correspondiente al medio siglo gracias a – entre otros – Blas de Otero y José Hierro.

Ya hemos visto que hay una clara aproximación entre esta relación prosa / verso del Cincuenta y Juan Gil-Albert. En el alicantino, la cuestión se orienta más hacia la sencillez y a una expresión (o lengua poética) al servicio de la reflexión. Los ejemplos, en este caso, de la influencia de la prosa en la poesía del Cincuenta son innumerables y válidos todos. Sin embargo, pensamos que la Escuela de Barcelona puede ser un buen paradigma. Podemos mencionar los libros *Diecinueve figuras de mi historia civil* y *Usuras* de Carlos Barral, o *Salmos al viento* y *Algo sucede* (con poemas como “Piazza Sant’Alessandro, 6”) de José Agustín Goytisolo.

Juan Gil-Albert, en cambio, desarrolla un prosaísmo y una expresividad más fluida o precisa gracias a la madurez de su mensaje moral. Es decir, la última poesía gilalbertiana se ahonda en lo meditativo (Peña, 1982, 158) y tiene lugar una intelectualización expresiva (Simón, 1983, 95). Ejemplo de esto último es la línea que *A los presocráticos* y *Los homenajes* recogen de *Carmina manu trementi ducere* y en parte de *La meta-física*. Aquí se encuentra la razón última de la conexión entre Gil-Albert y el Cincuenta. Gil-Albert amplía los márgenes de su ámbito moral y reorienta así su sujeto poético (por supuesto que postromántico). El poeta accede al autoconocimiento gracias al artificio retórico del sujeto. Y qué mayor prueba de este planteamiento que un Juan Gil-Albert que rinde homenaje a la filosofía griega.

Como decimos, la poesía gilalbertiana desciende al conocimiento y relega lo sensitivo durante la casa-celda. *Los homenajes* es una buena muestra del cuestionamiento que lleva a cabo Gil-Albert. Pueden mencionarse poemas como “El presentimiento”, “Los átomos” o el siguiente “Canicular”:

¿Es uno flor, delicia, pasatiempo,
felino adormilado, mariposa,
ramas que penden suaves a la brisa,
o el mismo sol insecto rumoroso

³³⁴ Para el coloquialismo en la Generación del Cincuenta consultar, por ejemplo, Riera (1991, 167-228).

que nos circunda? Nada nos parece
que existe fuera, dentro, estar es todo,
una firme tensión que no se siente
por lo frágil que es, no se adivina
no se desea, está, su escasa forma
lo invade todo, ala, cuerpo, mundo. (Gil-Albert, 2004, 557)

José Olivio Jiménez relaciona *Homenajes e In promptus* con la poesía escrita en los años sesenta:

El resultado es un lirismo, y ha sido obligado poner énfasis en ello, sostenido sobre un fondo de muy vivo pensamiento; lo cual ha permitido a la obra poética de Juan Gil-Albert venir a articularse de natural modo en el clima general prevaleciente en la poesía española durante los años en que el rescate de su obra comienza a perfilarse: la década del 60. (Jiménez, 1977, 304)

El crítico no se detiene aquí. Detalla las características que aproximan al autor alicantino a este clima de los años sesenta sin perder las notas propias de su poesía:

Distinguiríamos, entre otras tantas notas de ese decir, el fluir coloquial de los versos, en los cuales no se descuida nunca la más cálida belleza expresiva (esos colores, sonidos, luces y olores del abierto mundo mediterráneo) tanto como su inclinación a las horas y estaciones de plenitud y afirmación: la mañana, el mediodía, la primavera, el verano: todo ayudando así a la correspondiente objetivación de las intuiciones de un poeta que, sin perder de vista la muerte, se sumerge siempre en las mismas vivas agua de la vida, de ese vivir que le reclama como una constancia irresistible e impostergable. (Jiménez, 1977, 304)

La depuración lingüística de Gil-Albert es también una depuración de pensamiento (Peña, 1982, 169). Estos dos nexos son inseparables e insustituibles. Es decir, Gil-Albert descomprime los poemas, aligera su carga elegíaca y sensitiva en favor del narrativismo o, por otra parte, de formas más breves. Por ejemplo, ya en *La meta-física* se observan estas dos notas de expresión que recuerdan al Cernuda de *Desolación de la Quimera* (Díaz de Castro, 2007, 154). Según Gimferrer, Gil-Albert emplea una “lírica de soliloquio y de interrogación al mundo” en *La meta-física* donde se produce una “desconexión entre la palabra y el orbe físico”, “convertido ya todo el lenguaje en sensación” (Peña, 1982, 167). Por tanto, Gil-Albert desarrolla en su última poesía un

poema breve, sentencioso a la vez que elíptico en *La meta-física* (Díaz de Castro, 2007, 154) y pasa a una “tendencia al poema compacto, de bordes precisos, frecuentemente cerrado en torno a una mínima anécdota real o simbólica” en *Carmina manu trementi ducere*, *Los homenajes* y los *In promptus* (Jiménez, 1977, 305).

Gil-Albert emplea una forma muy breve durante su última poesía que es complementaria al prosaísmo más narrativo y que tiene semejanzas con el aforismo. Esta estética, este otro tono de expresión, puede denominarse estética del fragmento. Y a fin de cuentas, no es más que otro síntoma de la relación prosa / poesía en sus últimos poemas:

La pasión por el fragmento, el aforismo, en Gil-Albert no puede constituir la confirmación simple del preciosismo o el gusto por las formas actualmente marginadas del conocer – desde Blake hasta los Graffiti se expande su geografía amazónica – sino una confesión estética que encuentra en la forma breve la seducción del enigma y se confirma plural, abierta y reintegradora de la razón a sus sentidos, retando desde la contención a la exuberancia neutra y desde la certera llamarada a los místicos del saber provechoso. (Selma, 1981,106)

Esta parte de la expresividad más concisa y nítida de Juan Gil-Albert tiene una relación directa con *Breviarium vitae*. Sin lugar a dudas, este trabajo de más de treinta años que es *Breviarium vitae* – entre diario personal y ensayo aforístico – expresa un posicionamiento meditativo y estilístico parejo. Los ejemplos más claros de la estética del fragmento en la poesía gilalbertiana se encuentran en *La meta-física*. En poemas como “Los colores vivos”, Gil-Albert emplea una nueva organización métrica mediante estrofas de dos, tres o incluso cuatro versos sin rima:

Lividez del alba,
rosicler de la aurora.

Oro del sol, pupila
de la mañana ardiente.

Amplio azul como un techo
de matinales sombras.

Pronto estará en su cenit:

Vibración de la siesta. (Gil-Albert, 2004, 499)

A lo largo de *La meta-física*, Gil-Albert combina esta estética con otros poemas más extensos aunque con una influencia clara de la prosa. La estética del fragmento prosigue con una serie de poemas como “Lejano vivir”, “Lo innombrable”, “El confín”, “Un mito”, “Canción” o la siguiente composición titulada “La música”:

Qué deliciosamente nos conduce
la vida misma.

No hay como abandonarse a sus deseos
para que nos sintamos arrastrados
con ritmo melodioso.

No hay musicalidad como la sangre
de un ser feliz. (Gil-Albert, 2004, 518)

La última poesía gilalbertiana combina estas dos modulaciones estéticas ante una variación moral que le aproxima al Cincuenta. Pero de ningún modo pone en peligro la esencialidad de su personalidad poética puesto que – para la crítica positivista – Gil-Albert es “la encarnación de la vocación de estilo” (Selma, 1981, 104).

3.3. CONCIENCIA CRÍTICA Y DEMONIZACIÓN: ESENCIALIDAD ESTÉTICA

El diálogo Juan Gil-Albert-Cincuenta adquiere otra dimensión gracias al acercamiento entre la poesía esencial del alicantino y las poéticas más esteticistas de la coyuntura que nos ocupa. Es decir, y tras los rasgos generales señalados, Gil-Albert se aproxima más al culturalismo, erotismo y vivencias rurales de poetas muy concretos del Cincuenta. De cualquier modo, este fenómeno responde a que las posiciones esteticistas ganan protagonismo frente al realismo político.

La crítica ha institucionalizado los primeros años de la década del sesenta como término de la llamada poesía social. Y a su vez, la Generación del Cincuenta se consolida durante estos años gracias a la aparición de antologías y estudios grupales. Por tanto, podemos afirmar que la Generación del Cincuenta surge a la par que las

primeras discrepancias hacia la poesía social o el realismo³³⁵. Por ejemplo, es de sobra conocido el análisis a posteriori que Castellet realiza sobre esta cuestión:

Bien, lo menos que puede decirse es que, en un momento dado (que se sitúa alrededor de 1962), los postulados teóricos del “realismo” empiezan a convertirse en pesadilla para muchos, incluidos algunos miembros de la generación que con más virulencia los predicó: a partir de este año, más o menos, la generación del “realismo” entra en crisis y se producen abandonos y deserciones que coinciden, en general, con los casos de escritores menos valiosos, quizás aquellos que habían creído que escribir consistía en aplicar unos esquemas previos que, sea dicho de paso, algunos de nosotros habíamos trasladado bastante mecánicamente desde experiencias foráneas al empobrecido panorama español de la posguerra. (Castellet, 1970, 21)

Como es sabido, Castellet (citando a Vázquez Montalbán) habla de la “pesadilla estética” que supone el realismo para los más jóvenes. Sin embargo, Castellet indica que esta crisis del “realismo” es obra exclusiva de los “poetas”. Por el contrario, la crítica tiene mucho que ver en la inclinación de la balanza estética. Este cambio del paradigma generacional se realiza cuando las poéticas del Cincuenta se incorporan poco a poco a los manuales. Al respecto, el profesor Miguel Ángel García señala en una investigación reciente el proceso de *demonización* que la poesía social ha sufrido (2012b). Podemos señalar la fecha de 1962 como punto de partida para el rechazo sistemático de la poesía social por parte de los críticos (Riera, 1988, 246; García, 2012b, 83). Como veremos en las siguientes páginas, este panorama de canonización del Cincuenta congrega el debate conocimiento / comunicación, las antologías de Francisco Ribes (1963) y Batlló (1968), así como una mejora de las condiciones de vida del país. Mientras que Gil-Albert, por su parte, intenta salir del ostracismo literario ajeno a todas estas luchas literarias.

En primer lugar, el debate poesía como conocimiento / poesía como comunicación posibilita el paso del realismo social al realismo crítico. Es decir, este debate centraliza el “riesgo” que representa la poesía social con respecto a la

³³⁵ En este punto, recordamos nuestras disquisiciones sobre el medio siglo realizadas en el capítulo III. Como dijimos, la frontera del medio siglo ha sido estudiada por secciones o rupturas que afectan al estudio de una primera y segunda generación de poesía por separado. Cuando por el contrario, en los primeros años del realismo social – cuando la balanza estética se inclina del existencialismo relamido en favor de la poesía social – intervienen algunos jóvenes que, posteriormente, formarán parte de la Segunda generación de posguerra. Es decir, que en tal inversión intervienen tanto los poetas más jóvenes como los más reconocibles. Remitimos al capítulo anterior, así como a los errores que Prieto de Paula (1991) señala en su estudio sobre la poesía de los años cincuenta.

esencialidad del lenguaje poético (García, 2012b, 64). O dicho de otro modo, esta “amenaza para lo poético” evidencia que, para los críticos de la poesía social, “la literatura o el arte poética son realidades, por el contrario, trascendentales, espirituales, estéticamente puras, ahistóricas, eternas y lingüísticas” (17). De este modo, el realismo social queda como una moda “contenidista”, mientras que el realismo crítico representa una fórmula más elaborada y preocupada por el lenguaje. Pero como venimos diciendo a lo largo de estas páginas, estas corrientes o modulaciones, en ningún momento, se distancian de su matriz ideológica originaria.

Por otro lado, las antologías de Francisco Ribes (1963) y la preparada por José Batlló (1968) automatizan una Generación del Cincuenta contraria o disidente del realismo. En cuanto a la crítica, uno de los primeros antecedentes (e instigadores más feroces o “demonizadores”) es José Olivio Jiménez con sus libros *Cinco poetas del tiempo* (1964) y *Diez años de poesía española 1960-1970* (1972). En el primer volumen, José Olivio Jiménez establece el “tiempo” como una preocupación generacional e inicio para el estudio de una poesía de posguerra en la que “sus posiciones extremas” han sido rebasadas (1964, 31)³³⁶. Mientras que *Diez años de poesía española* interpreta una década poética según un “cuadro poético general” que se inicia con una “conciencia crítica de los efectos negativos” (dogmatismo temático y poesía como comunicación) (1972, 15). José Olivio Jiménez se sirve de las dos antologías consabidas – como “poética de una nueva promoción lírica” (101-121) – más *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) preparada por Castellet.

Las antologías de Ribes y Batlló realizan una supuesta “transición” de la poesía española hacia un “buen sendero” (31-32) y dan testimonio de una “nueva toma de conciencia”. Bajo estos términos, la crítica canoniza el Cincuenta como “ruptura” (Castellet, 1970, 22) o límite del realismo social porque “la batalla contra la poesía socialrealista que los novísimos creyeron librar estaba ya ganada, teóricamente al menos, por los poetas de la generación anterior” (Provencio, 1988, 14). De este modo, la antología *Poesía última* (1963) de Francisco Ribes resulta la “primera manifestación organizada de discrepancias estéticas entre los del medio siglo respecto a la orientación social de la poesía” (Prieto de Paula, 1996,17). Como el propio Ribes indica en el prólogo, los cinco poetas reunidos (Eladio Cabañero, Ángel González, C. Sahagún, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez) resuelven el dilema conocimiento-comunicación

³³⁶ “Y por extremismos entiéndase, por ejemplo, la interpretación torcida o mecánica del principio de poesía como comunicación” (Jiménez, 1964, 31).

“sin maniqueísmos, en fórmulas integradoras que casi siempre parten de la experiencia propia” (1963, 12). De tal manera que la poesía social ha pasado a ser “solidaria” (13). En este sentido, destacan las poéticas de Eladio Cabañero – quien define la poesía como “cosa cordial” (17-23) – y Claudio Rodríguez – que valora la “validez” del arte porque “entraña moralidad” (87-92) –. Finalmente, tanto Ribes como Batlló, no hacen más que reforzar un tipo de poesía, una poesía esencial que salvaguarda el yo-poético y su lenguaje específico como un hecho trascendental. Sin embargo, Batlló va más allá y consolida la “nueva toma de conciencia” que Ribes anticipa. De este modo, *Antología de la nueva poesía española* apuntala la Generación del Cincuenta y permite realizar la transición hacia una nueva promoción de jóvenes que “cuidan” la poesía, su lenguaje y expresividad. De esta antología, destaca especialmente el cuestionario realizado a todos los poetas y en particular la primera pregunta: *¿Crees que puede hablarse de “una nueva poesía española”?* Tan solo Caballero Bonald³³⁷ y J.A. Goytisolo³³⁸ responden negativamente.

Por último, estas cuitas estéticas (en torno a una poética para el Cincuenta) están determinadas por las condiciones objetivas de producción. Nos referimos, más allá de la propia producción de los textos, a la situación nacional para esta coyuntura. A finales de los años cincuenta se produce un proceso que Juan Carlos Rodríguez denomina como “normalización cultural” (1999, 255). Las “distancias cautelares hacia la poética realista” (Gracia y Ródenas, 2011, 480) se entienden mejor si consideramos que hacia mitad de los años sesenta el “españolismo” temático es sustituido por argumentos internacionalistas y la canción testimonial absorbe la protesta poética (Prieto de Paula, 1996, 22-23):

La relativa mejora de las condiciones españolas de vida terminó cegando, en el terreno literario, las posibilidades de subsistencia de una poesía social “autóctona”, y en el político, la esperanza de una transformación profunda. (Prieto de Paula, 1996, 23-24)

³³⁷ “No, no creo que pueda hablarse exactamente de una «nueva» poesía española, a no ser que la consideremos desde un ángulo más bien convencional. Esa poesía no contiene, en líneas generales, ninguna específica ruptura de sistema con respecto a la heredada de los años anteriores a la guerra civil. La continuidad de la poética, aun dentro de ciertos renovadores «mitos de superficie», es evidente” (Caballero Bonald, en Batlló, 1968, 313).

³³⁸ “No creo que pueda hablarse con propiedad de una nueva poesía. La actual es un desarrollo lógico de la poesía española de postguerra (Otero, Nora, Celaya, Crémer, Hierro), del mismo modo que esa proviene de la poesía de la generación del 27 (Alberti, Dámaso, Cernuda). Únicamente Lorca y Hernández no han influido en la poesía de hoy, lo cual es comprensible, dado el tipo personal y sin posible repetición de ambos” (Goytisolo, en Batlló, 1968, 325).

De cualquier modo, la situación de Juan Gil-Albert ya ha sido sobradamente expuesta en este capítulo. Las relaciones que pueden establecerse entre la presencia gilalbertiana y la poesía del Cincuenta están supeditadas a una lectura posterior de la obra del alicantino por parte de estos jóvenes. Más allá de la relación directa entre la última poesía gilalbertiana y el Cincuenta, existe una vinculación directa entre la poesía (hasta entonces) característica de Gil-Albert y aquellas posiciones más esteticistas de la Segunda Generación de posguerra. Nos referimos a cuestiones más particulares y que afectan a casos concretos.

Por ejemplo, las cuestiones del tiempo y la metapoesía presentan vinculaciones cercanas. Estos dos rasgos, en cambio, son constantes en todos los autores del Cincuenta:

El rumbo del tiempo ido aparece en todos y cada uno de los poetas del grupo. Evocación de un tiempo feliz, de los asombros e inocencias de la infancia, de la madre, de los juegos y de las melancolías, de la iniciación erótica, nostalgia del paraíso o recuerdo del horror, son algunas de las variantes que acompañan a la constante reconstrucción de lo imposible. (García Hortelano, 1978, 29)

Juan Gil-Albert, por ejemplo, se encuentra cercano al ejercicio memorialístico que realizan Brines, Claudio Rodríguez o Eladio Cabañero. Sin embargo, otros empleos más íntimos del tiempo – por ejemplo, Caballero Bonald, Ángel González o Jaime Gil de Biedma – coinciden con la concepción del artista moderno que Gil-Albert adopta durante la casa-celda.

Esta vía de escritura se acomoda a la última poesía gilalbertiana. Quizá, Caballero Bonald represente esta interpretación subjetiva de la escritura (del tiempo y la metapoesía) en libros como *Las adivinaciones* (1952) o *Memorias de poco tiempo* (1954). No es extraño, por otra parte, encontrar la recreación mítica de la experiencia en otras poéticas del Cincuenta como el propio Francisco Brines. El poema “Mi propia profecía es mi memoria” de Caballero Bonald es un referente para esta cuestión:

Mundo recuperable, lo vivido
se congrega impregnando las paredes
donde de nuevo nace lo caduco.

Reconstruidas ráfagas de historia
juntan los desperfectos del amor.
(Oh habitación a oscuras, súbitamente diáfana
bajo el fanal del tiempo imprecatorio). (Caballero Bonald, 2004, 69)

Las diferencias entre la presencia gilalbertiana y los poetas del Cincuenta se pueden encontrar, precisamente, en el tratamiento de estos rasgos generales. Póngase, por ejemplo, el recurso de la memoria y el tiempo. Del mismo modo, la metapoesía del Cincuenta anticipa la “poesía convertida en sí misma” llevada a cabo por los novísimos (García Martín, 1986, 107). Sin embargo, la Escuela de Barcelona (por poner un ejemplo) desarrolla una metapoesía donde la condición propia de poeta participa de los ecos de la poesía social. Es decir, estos poetas consideran su condición bajo una normalidad y cotidianidad acorde al narrativismo y antirretoricismo. Destacan los casos, por ejemplo, de Ángel González o José Agustín Goytisolo. Juan Gil-Albert, en cambio, se encuentra más próximo a un entendimiento trascendental o místico del poeta como puedan ser los casos de Claudio Rodríguez, Rafael Guillén o María Victoria Atencia.

Poetas como Ángel González, Goytisolo, Gil de Biedma o Barral ponen en práctica una metapoesía que se alimenta principalmente de la intertextualidad. Es decir, este recurso es un apoyo para su expresión prosaica y antirretoricista (García Martín, 1986, 209). Sin lugar a dudas, no se trata del culturalismo gilalbertiano que articula la poesía gracias a un mundo referencial mítico-cultural. Estos autores, además, emplean el espacio urbano como escenario principal de la rememoración y como desafío cotidiano³³⁹. Como decimos, el ámbito moral y la subjetividad quizá sean los puntos de conexión más claros entre estos poetas y Juan Gil-Albert.

En este sentido, la relación entre Jaime Gil de Biedma y Juan Gil-Albert es un buen ejemplo. Como ampliaremos más adelante, el poeta alcoyano toma contacto con Gil de Biedma gracias a la publicación de *Fuentes de la constancia* en la editorial Ocnos:

Hace solo un par de años que la lectura de *Fuentes de la constancia* me reveló a un poeta admirable, y soy militante partidario de la obra en prosa de Juan Gil-Albert desde hace

³³⁹ Para esta cuestión véase Mora (2006).

solo unos pocos meses. Como buen converso, he dramatizado el caso, he incurrido en lo que los ingleses llaman la falacia patética. (Gil de Biedma, 1974, 85)

Biedma reconoce que “la primera y única noticia que durante veinte años he tenido de la persona y de la obra de Juan Gil-Albert” es la reseña del poeta alcoyano en el libro conmemorativo que la editorial Adonais publica con motivo de su volumen número cien en 1953 (1974, 84). A partir de este momento, el poeta catalán muestra gran interés por Juan Gil-Albert. Por ejemplo, Gil de Biedma realiza una excursión a Valencia para conocer personalmente a Gil-Albert en el año 1973. Es fácil encontrar entre la bibliografía gilalbertiana una fotografía como recuerdo de dicha visita.

Por otro lado, Juan Gil-Albert reconoce la amistad y la importancia de Jaime Gil de Biedma en su recuperación. Gil-Albert denomina a Gil de Biedma “instigador” de su “rescate del limbo”:

Jaime [Gil de Biedma] fue más la prosa. Jaime me conoció a raíz de leer él *Fuentes de la constancia*, entonces vino a verme y llevó cosas mías – de prosa – a editores de Barcelona, amigos suyos. Carlos Barral, Rosa Regás, Beatriz de Moura, así empezó todo. Por eso he dicho yo alguna vez que Barcelona ha sido la que ha proyectado mi nombre sobre el resto de la península. (Gil-Albert, en Villena, 1984, 57)

Como puede imaginarse, la relación entre ambos escritores es mucho más que humana. Jaime Gil de Biedma escribe dos artículos sobre Juan Gil-Albert que han sido sucesivamente reproducidos en los últimos años: “Un español que razona”³⁴⁰ y “Juan Gil-Albert entre la meditación y el homenaje”³⁴¹. Estos dos textos construyen una visión analítica de la ética gilalbertiana y, desafortunadamente, han automatizado el tópico de un “español que razona” y la comparativa con Kavafis. Sin embargo, Gil de Biedma realiza una lectura de la obra gilalbertiana que va mucho más allá de estos dos conceptos:

³⁴⁰ Jaime Gil de Biedma, “Un español que razona”, en AA. VV. (1977), pp. 47-48; *El pie de la letra. Ensayos 1955 – 1975*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 254-256.

³⁴¹ Jaime Gil de Biedma, “Juan Gil-Albert entre la meditación y el homenaje”, en Juan Gil-Albert, *Valentín. Homenaje a William Shakespeare*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974, pp. 175-183; *El pie de la letra. Ensayos 1955 – 1975*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 294-318. Manejamos la reproducción del citado artículo que la revista *Debats* (2004, 84-98) publica con motivo de su homenaje a Juan Gil-Albert.

Siempre que pienso en Juan Gil-Albert, la imagen que me vuelve y en que mejor se cifra mi general impresión de su obra y su persona es la de un sabio. Sabio no solo en una especialidad precisa, la creación literaria, sabio en sabiduría, como los antiguos. (Gil de Biedma, 1977a, 47)

El poeta barcelonés establece una visión general de Gil-Albert basada en el clasicismo y el paganismo:

Del lado de su persona esto se traduce en una capacidad que a mí me parece admirable: la de gozar de la vida de un modo, que no es el del santo pero que se le parece, en que el exceso y el sentimiento de culpa están igualmente excluidos. Es el modo del sabio: Gil-Albert sabe que fue necesario haber incurrido en exceso, pues solo en él se adquiere razón de la medida. (Gil de Biedma, 1977a, 47)

Biedma recalca la “comprensión ética y estética de la propia vida” como “propuesta” del “razonamiento” gilalbertiano. Por este motivo, Gil de Biedma precisa que “quien así razona no es afrancesado, sino filheleno” (Gil de Biedma, 1977a, 48).

Con respecto a este tema, el vitalismo poético del poeta barcelonés se aproxima a la ética estética del escritor alicantino. Es decir, libros como *Compañeros de viaje* (1959) o *Moralidades* (1966) reflejan una resignación nostálgica que, finalmente, supone una aceptación gozosa de la vida. Precisamente, la “capacidad” de “gozar la vida de un modo” que Gil de Biedma admira de Gil-Albert. Por ejemplo, el poema “Arte poética” de *Compañeros de viaje* ilustra este planteamiento:

La nostalgia del sol en los terrados,
en el muro color paloma de cemento
– sin embargo tan vívido – y el frío
repentino que casi sobrecoge. (Gil de Biedma, 1975, 79)

Jaime Gil de Biedma describe un medio deprimente y atractivo a la vez. La cotidianeidad y la memoria constituyen ese “modo” y esa “capacidad” de “gozar la vida” en la obra de estos dos poetas. Como Gil de Biedma destaca, la finalidad que tiene Gil-Albert a la hora de escribir es “encontrarle un sentido a su vida” (1977a, 47). Por

esta razón, el vitalismo poético de ambos autores exige a la existencia este día a día dependiente de la escritura³⁴²:

Es sin duda el momento de pensar
que el hecho de estar vivo exige algo,
acaso heroicidades – o basta, simplemente,
alguna humilde cosa común

cuya corteza de materia terrestre
tratar entre los dedos, con un poco de fe?
Palabras, por ejemplo.
Palabras de familia gastadas tibiamente. (Gil de Biedma, 1975, 79)

Esta cuestión conecta con la aspiración romántica que tienen ambos poetas. Jaime Gil de Biedma señala que Gil-Albert se encuentra profundamente arraigado al enclave físico del Mediterráneo y, a su vez, su obra posee una gran universalidad. Este hecho sirve al poeta catalán para iniciar una comparativa entre Gil-Albert y Kavafis que “no implica paridad de valor” entre las dos obras (1974, 87):

¿Provinciano? A veces, paseando en Valencia con Juan Gil-Albert, al detenerse y tomarme del brazo – mientras, ante la casa número 4 de la calle del Grabador Esteve donde vivió su niñez, encarecía la pureza novecentista y francesa de la fachada, o literalmente repetía unas palabras de Aragon dichas en 1938 en un café local, o bien maliciosamente apuraba el desenlace de alguna perdida anécdota balcánica, anterior a la primera gran guerra, vuelto el rostro hacia mí en toda su expresión ponderativa, inquisitiva y cauta, entre el ruidoso agobio de los transeúntes –, me he acordado de otro oscuro y envejecido señor, también menudo e inmaculadamente vestido, también irrescatablemente mediterráneo, del otro extremo del Mediterráneo, de otra ciudad que apenas, tampoco, puede ser considerada una metrópoli del espíritu, y que fue uno de los seres menos provincianos que han existido en el mundo. (Gil de Biedma, 1974, 86-87)

A pesar de las diferencias, Gil de Biedma y algunos de los poetas citados más arriba encuentran afinidades con la manera gilalbertiana de entender la poesía. Entre

³⁴² Romo Feito (1999) ha estudiado la influencia de *Valentín* (1974) en la obra de Jaime Gil de Biedma.

otras diferencias, el espacio urbano sustituye al medio natural y rural de Juan Gil-Albert o la fluidez narrativa domina sobre el preciosismo. Sin embargo, la moral y el sujeto poético son dos elementos imprescindibles en este diálogo que se articula gracias a la memoria, el amor, el erotismo y la nostalgia. Esta idea romántica del poeta que “ajusta y confirma” a Juan Gil-Albert (Gil de Biedma, 1974, 89) es uno de los puntos en común existentes entre el poeta alcoyano y algunos poetas de la Escuela de Barcelona.

Por el contrario, otra serie de nombres tienen una relación más nítida con el tono general que domina en la poesía gilalbertiana. El esteticismo es la característica principal de este grupo de poetas del Cincuenta. María Victoria Atencia, Enrique Badosa, Rafael Guillén o incluso el primerísimo Carlos Barral son buenos ejemplos de esta característica. Tanto Atencia como Badosa traban diálogo con la poesía gilalbertiana gracias al esteticismo, formalismo y clasicismo. En el caso de María Victoria Atencia – como Gil-Albert, participante activa durante la primera época de la revista *Caracola* – el formalismo viene acompañado del preciosismo típicamente gilalbertiano. Incluso, existe entre ambos una conexión gracias a la querencia por el mundo clásico y por el culturalismo de corte grecolatino. El poema “Paulina Borghese” del libro *Paulina o el libro de las aguas* (1984) es una muestra de lo anterior:

Hiende en la noche tu perfil egregio
ahora que el ciervo brama en el jardín tan próximo,
y salva el cerco de laurel que abraza
tu mármol desnudado: no hay un río
que anegue tu cintura, un agua cálida. (Atencia, 2011, 109)

El erotismo y el lujo natural de la expresión facilitan que *Paulina o el libro de las aguas* sea un posible ejemplo de la relación entre Gil-Albert y el Cincuenta. Atencia no se limita al gran recogimiento, a la subjetividad y cotidianeidad, sino que se detiene en un esteticismo que se muestra en otros poemas del libro como “Estación”, “La señal” o el siguiente “Villa d’Este”:

Por una tierna rama que muerdo y reconozco
desciendo a los jardines que la noche arrebató
y me recorre el alma su agriedad, su dentera.
Carencia es plenitud. Me doblego a su gracia. (Atencia, 2011, 112)

La ética estética de Atencia nos recuerda el marcado sentido hedonista y epicúreo del poeta alicantino. Además, a medida que avanza la obra de esta poeta, sus poemas – como los de Juan Gil-Albert – se condensan.

En el caso de Rafael Guillén, los libros *Pronuncio amor* (1960) o *Límites* (1971) son buenos ejemplos del poeta que se enfrenta a la reflexión. Como Gil-Albert, el granadino se cuestiona la existencia en la vida cotidiana y acompaña su meditación con los elementos naturales. Por su parte, Enrique Badosa abre el ramillete de poetas que mantienen el esteticismo en los márgenes de la naturaleza y la vida rural. Uno de sus primeros poemas como “Hora en la tarde” – de *Más allá del viento* (1956) – nos da una idea de su proximidad a la poesía gilalbertiana contemplativa:

Ya la abundancia de la tierra
se reclina sobre la tierra.
Las aves anidadas en el vuelo
descendieron su voz hacia la espiga
y el viento dora la mejor canción
en el haz bien dispuesto. (Badosa, 2010, 26)

Enrique Badosa, como Gil-Albert y algunos poetas del Cincuenta, sufre un periodo marcado por la urgencia política. A partir de *Tiempo de esperar, tiempo de esperanza* (1959), Badosa presenta un tono doliente dirigido a un compromiso humanista e inocente. Tras varios libros en esta línea, Badosa escribe *Arte poética* (1968). Poemas como “Prosiga el quehacer de las espigas” manifiestan la elección de la intimidad y la poesía esencial:

Prosiga el quehacer de las espigas,
en los aires de tierras labradoras;
que la perennidad de los olivos,
madure el alimento de su fruto,
y que en la vid se cumplan las buenas predicciones.
Que la fuente persista, que los bosques
protejan los umbrales de las casas,
y sustenten el fuego familiar. (Badosa, 2010, 132)

El poeta refuerza los espacios naturales y da rienda suelta a una intimidad trascendental. También encontramos paralelismos en la obra posterior de Enrique Badosa. En *Mapa de Grecia* (1977), Badosa rinde culto a la cultura y al país mediterráneo. No será necesario detallar la representatividad del espacio Mediterráneo en la poesía de Juan Gil-Albert: se ha hablado incluso de un “lenguaje mediterráneo” en el poeta alicantino (Jiménez, 1969, 4). El poema “Columna dórica” puede ser una poética para el ámbito clasicista y culturalista de Badosa:

Palabra necesaria para el mármol,
nombre de la belleza
y volumen perfecto de la luz.
Aplomas la verdad,
sostienes arquitrabe y pensamiento,
alzas toda la fuerza de la vida.
Si pudiera llegar a ser quien soy. (Badosa, 2010, 406)

Otro poema como “Mitología” recuerda al Gil-Albert más mediterráneo de libros como *Son nombres ignorados*, *Las ilusiones* o *El existir medita su corriente*:

La belleza y la fuerza de ser griegos...
¿Piensas que convertimos en un rito
de admiración lo que para estos hombres
es cosa natural de cada día,
y que mitificamos? Te equivocas. (Badosa, 2010, 423)

La conexión de Gil-Albert con Enrique Badosa abre el camino hacia la relación con poetas que comparten la pasión telúrica, el erotismo manifiesto y el vitalismo rural. Aquí se encuentran las poéticas más cercanas a Juan Gil-Albert: César Simón, Francisco Brines y Claudio Rodríguez.

3.4. CLAUDIO RODRÍGUEZ Y LA PASIÓN TELÚRICA

Claudio Rodríguez, hemos visto, tiene un rígido sentido de la moralidad. Y sin lugar a dudas, esta característica define y diferencia su poesía de otras poéticas del Cincuenta. Aquello que singulariza la poesía de Rodríguez es un vitalismo poético que

se sustenta en el ruralismo y la pasión telúrica. Digamos: las tierras provincianas de Zamora son a Claudio Rodríguez lo que el paisaje alicantino es a Juan Gil-Albert.

Pero más allá de rasgos superficiales, Claudio Rodríguez desarrolla una identificación contemplativa con la naturaleza. Y ello puede observarse desde los inicios de la obra del zamorano. Por ejemplo, *Don de la ebriedad* (1953) es un tratado de la participación experiencial en un ámbito natural insustituible:

Este rayo de sol, que es un sonido
en el órgano, vibra en la música
de noviembre y refleja sus distintos
modos de hacer caer las hojas vivas.
Porque no solo el viento las cae, sino
también su gran tarea, sus vislumbres
de un otoño esencial. (Rodríguez, 1999, 37)

Por supuesto, el otoño de Claudio Rodríguez es un otoño esencial. Un otoño, quizá excedido en las sensaciones, pero que – como en Gil-Albert – delimita una ética estética, así como las referencias de un espacio mítico. Aquí entran en juego la sensibilidad telúrica de ambos poetas, así como la búsqueda del conocimiento mediante la contemplación o el erotismo (García Martín, 1986, 291). *Don de la ebriedad* focaliza sus esfuerzos en la fusión entre el yo y los elementos naturales: “el poeta tiene sus ojos puestos en aquella vida rural” (Cañas, 1988, 41).

Y precisamente esta vida rural se abre paso en los siguientes libros de Rodríguez. El libro *Conjuros* (1958) es el hallazgo de una ética estética esencial y, por consiguiente, la búsqueda de su realización textual. No es casual que Rodríguez abandone en este libro cierto tono apesadumbrado y melancólico por un optimismo hedonista. La apertura de *Conjuros* – “A la respiración en la llanura” – es un buen punto de partida para establecer las posibles relaciones con Juan Gil-Albert:

¡Dejad de respirar y que os respire
la tierra, que os incendie en sus pulmones
maravillosos! Mira
quien mire, ¿no verá en las estaciones
un rastro como de aire que se alienta?
Será natural aquí la muerte. (Rodríguez, 1999, 69)

Gil-Albert y Rodríguez comparten la vida provinciana. El quehacer cotidiano (o mejor dicho, el sinquehacer cotidiano) es la aspiración del poeta a la contemplación de la naturaleza y a la reflexión. “Días de sol”, otro poema de *Conjueros*, plantea un vitalismo poético muy próximo al domingo veraniego tan característico de Gil-Albert en *Las ilusiones o Migajas del pan nuestro*:

Me he puesto tantas veces al sol sin darme cuenta.
¡Ni un día más! De pronto, como se abre el mercado
o el taller de la plaza, qué faena, qué renta
se me abre el día de hoy. Id a un lado
sin más arreos que la simple vida,
sin más que la humildad por aparejo. (Rodríguez, 1999, 73)

La plenitud solar es importante en la subjetividad y experiencia poética de *Conjueros* (fundamentalmente en su “Libro primero”). Tanto en Rodríguez como en Gil-Albert, la influencia del sol se relaciona con la esencialidad y la pureza de un modo de vivir la poesía, de un modo de poetizar la vida. Pero las semejanzas no se detienen aquí: *Conjueros* incluye un poema que se titula “Visión a la hora de la siesta” y que de alguna manera recuerda la pasión de Juan Gil-Albert por la siesta. “Visión a la hora de la siesta” liga una misma sensibilidad e intimidad para Claudio Rodríguez y Gil-Albert.

Otros poemas de *Conjueros* como “A las puertas de la ciudad” o “Al ruido del Duero” insisten en los paseos por la naturaleza. La relación de Claudio Rodríguez con la naturaleza – un diálogo de gozo místico (Gracia y Ródenas, 2011, 475) – se demuestra en su pasión telúrica y su preocupación, por ejemplo, por las cosechas. Rodríguez pone en práctica un “carácter sacramental de la unión entre el poeta y la Creación” (476) que se encuentra en paralelo al misticismo y a la personalidad literaria del alicantino. En definitiva, Gil-Albert está en la órbita de una “poesía contemplativa, nostálgica de tiempos mejores, basada en un sentido moral de la belleza” como la de Claudio Rodríguez (Cañas, 1988, 13).

3.5. FRANCISCO BRINES O EL UNIVERSO MEDITERRÁNEO

Francisco Brines también escribe una poesía relacionada con la vida rural. Como decimos, varios poetas del Cincuenta enlazan con Gil-Albert a raíz de esta característica: Claudio Rodríguez, Francisco Brines, César Simón o Rafael Guillén en *Moheda* (1979). La importancia de Brines en la recuperación de Juan Gil-Albert es fundamental. Veremos en el siguiente capítulo cómo Brines propone a la editorial catalana Ocnos la recuperación de Gil-Albert mediante la conocida antología *Fuentes de la constancia*. Por otra parte, también reseñaremos el papel que juega *La caña gris* (¿en un intento de recuperación?) y la importancia de Brines en la crítica gilalbertiana. En este sentido, la figura de Luis Cernuda cobra una relevancia notoria, puesto que la triada Cernuda – Gil-Albert – Brines³⁴³ tiene un fuerte impacto sobre el magisterio de los poetas más jóvenes.

Sin embargo, por el momento solo nos interesa el diálogo que existe entre la obra de Juan Gil-Albert y Francisco Brines. Y esta relación parte de una reconocida amistad entre ambos poetas a partir de los años sesenta. En un coloquio reciente, el propio Francisco Brines relata cómo conoce a Juan Gil-Albert:

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”. (Brines y Carnero, 2007, 12)

³⁴³ “Si se contempla dentro del cauce de la poesía española del siglo XX, la obra de Brines recoge en su conjunto, mejor que la de ningún otro coétaneo, la síntesis estética de dos grandes poetas en su producción posterior a la guerra civil. [...] Tanto Cernuda como Gil-Albert le influyeron [a Brines] con su escritura posterior a 1939, periodo en que obtuvieron mayor rendimiento estético, pese a que su formación literaria es de preguerra” (Prieto de Paula, 2013, 334-335).

Como cabe esperar en una personalidad como la de Juan Gil-Albert, la anécdota no se termina aquí:

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. (Brines y Carnero, 2007, 12)

Gracias a este primer encuentro, Brines comienza a leer la obra gilalbertiana:

Más tarde [después de conocerle] leí *Concertar es amor*, el libro publicado en Adonais, que también pasó desapercibido porque era un libro de sonetos, y el gran 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. (Brines y Carnero, 2007, 13)

Sin embargo, la amistad entre Gil-Albert y Brines no surge hasta que un jovencísimo Jacobo Muñoz presenta a los dos poetas valencianos. Brines fecha los primeros encuentros en 1960 y, como veremos, con *La caña gris* y el homenaje a Luis Cernuda de por medio:

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 Complutense. 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. (Brines y Carnero, 2007, 13)

Pero no nos engañemos. La relación entre Gil-Albert y Francisco Brines no se puede comparar con la de César Simón, Rosa Chacel o Salvador Moreno:

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. (Brines y Carnero, 2007, 13)

En cambio, la presencia gilalbertiana en la poesía de Brines es un síntoma de la suerte que ha corrido la difusión de la poesía del alicantino (con drama textual incluido). Es decir, la presencia gilalbertiana ha calado en las generaciones posteriores (esto es indudable) a partir de la recuperación y canonización de los años setenta. Merece la pena estudiar en qué ámbito y en qué poetas. Yendo al grano, puede decirse – y lo veremos – que Gil-Albert ha dejado huella en poetas principalmente valencianos. Comenzando por nombres del Cincuenta como César Simón o Francisco Brines, de los novísimos como por ejemplo Guillermo Carnero, Vicente Molina Foix, Ricardo Bellveser, Pedro J. de la Peña o Jaime Siles, y posteriores como puedan ser Carlos Marzal, Vicente Gallego, Antonio Moreno, Antonio Gracia o María Paz Moreno.

De hecho, la última poesía gilalbertiana se aproxima más a la estética que predomina en los autores contemporáneos. Una vez más, insistimos en que no cabe la idea de un Juan Gil-Albert ajeno a las luchas y modas estéticas de la posguerra poética española. Como hemos visto, tanto la poesía de la casa-mundo como la casa-celda orientan sus planteamientos y expresión hacia los caminos que toman Cernuda, Jorge Guillén, el Grupo *Cántico* o algunos novísimos (Díaz de Castro, 2007, 147). En concreto, la relación entre Juan Gil-Albert y Francisco Brines parte – como evidencian los testimonios – de un conocimiento mutuo:

La poesía de Paco me gusta mucho, mucho. Y, además, debería haber empezado diciendo que me interesa mucho su personalidad. Porque está muy compenetrada con su obra. Y esto no sucede con todos... (Gil-Albert, en Villena, 1984, 71)

Nos parece oportuno, en este sentido, colocar las bases de esta relación según las opiniones de los autores. Hasta ahora hemos visto la parte correspondiente a Francisco Brines. Juan Gil-Albert, por su parte, no duda en establecer una relación entre sus poéticas:

Hombre, vivimos en un mismo mundo, hemos visto a las mismas gentes al abrir la ventana, la misma tierra. Puede suceder lo que con Cernuda, al que se cita, asimismo, al hablar de mi poesía. Y, quizá, con Paco, más. Su punto de partida es distinto, claro, pero no es ajeno. Es el mismo mundo, pero con una personalidad diferente, y con una visión muy personal... (Gil-Albert, en Villena, 1984, 72)

La relación de la poesía de Gil-Albert con la propuesta de Brines parte de un clasicismo y culturalismo – más que estilístico – de “fondo o pensamiento” (Andújar, 2003, 80). Es decir, la ética estética gilalbertiana no se aleja mucho de la que Brines persigue.

A partir de aquí, la experiencia del sujeto postromántico es fundamental a la hora de estudiar ambas estéticas, así como a la hora de ubicarlas en una tradición poética moderna. No es casual que Brines haya sentado las bases de la crítica gilalbertiana con su estudio sobre el paisaje mediterráneo (1977) y el preciosismo y lujo en el alicantino (1994). De alguna manera, los esfuerzos críticos de Brines sobre la obra de Gil-Albert evidencian un aprendizaje. Solo así puede entenderse que la experiencia – el instante de plenitud y contemplación – de Brines comparta un mismo mundo referencial (tanto mítico como cultural)³⁴⁴. El siguiente poema de *Las brasas* (1960) ejemplifica lo anterior:

Junto a la mesa se ha quedado solo,
debajo de las vigas, en penumbra
los muros. Los naranjos arden fuera
de luz, y el mar de velas blancas, suben

³⁴⁴ Una posible línea de estudio en este diálogo puede ser la relación entre Elca (espacio mítico en la poesía brinesiana) y Villa-Vicenta. Véase Brines (1984) y Sanz Villanueva (2008).

encendidos los pinos por el monte.
En la madera del balcón las horas
se detienen, y el mundo se imagina
con el amor que quiere el pecho. (Brines, 1984, 65)

La vivencia cotidiana traspasa el fervor mediante un entendimiento de la “Creación” que como en Gil-Albert o Claudio Rodríguez alcanza cotas místicas o trascendentales: “aquel hombre, / sale a la puerta de la casa, mira / los campos, las alturas, los primeros / astros del cielo, reconoce el mundo” (Brines, 1984, 65). Tanto Brines como Gil-Albert, Claudio Rodríguez, César Simón o Rafael Guillén se reconocen en ese mundo natural (ya sea mediterráneo³⁴⁵, zamorano o granadino) y en la respiración telúrica que mana de su experiencia. Los paseos, la contemplación de los elementos (frutos, árboles o ríos) o el mismo hecho de escribir en ese espacio ideológico configuran los límites metafísicos de estos poetas.

Las brasas, por poner un ejemplo, integra una reflexión constante sobre la vida. Es decir, el vitalismo poético de Brines – como en Juan Gil-Albert – posibilita la “sensibilidad” y la “experiencia” poética. “El barranco de los pájaros” es una muestra de la infancia mitificada y esencialmente natural en Francisco Brines:

Delante estaba el monte, la mañana
buscaba con su luz el acto viejo
de hallar el mundo en ella, más arriba
la cumbre. (Brines, 1984, 74)

El mundo clásico de Brines también se sitúa como escenario mítico (templos, playas y parajes mediterráneos) y como referente culturalista (Andújar, 2003, 89). Probablemente sea el libro *Materia narrativa inexacta* (1965) la mayor evidencia de un culturalismo explícito que rinde homenaje a la cultura griega en poemas como “En la República de Platón” o “La muerte de Sócrates”. La obra poética de Brines “bebe de las fuentes del poeta alicantino, tanto por los temas que aparecen en el poeta valenciano como por su canto al Mediterráneo como edén natural” (García Cueto, 2009, 208).

³⁴⁵ “Y, en efecto, desde esa celebración del espacio mediterráneo, en la que se deja notar la lectura de Gil-Albert, el paisaje de la Hélade es el escenario de más de un poema” (Gómez Toré, 2013, 167).

En el poema “Un rastro de felicidad” de *Palabras a la oscuridad* (1966) Brines se aproxima más que nunca al vitalismo poético gilalbertiano, así como a su felicidad amarga del exilio:

En esta hora lívida de primavera, cuando cae la tarde,
después de una reciente lluvia, las flores
brotan en el jardín
claras y misteriosas,
y oigo carreras en la calle, después de silencio, siento la soledad
herirme,
y ahora pasos y voces. (Brines, 1984, 117)

Brines también plasma esa conciencia trágica (Andújar, 2003, 131) que aparece en la poesía gilalbertiana durante el exilio y a raíz de la pérdida de la casa-mundo (Gómez Toré, 2002; Arlandis, 2008). Por lo general, el esquema habitual de ambos poetas consiste en la unión del espacio natural con el estado anímico/experiencial. *Las ilusiones* y *Las brasas* son buenos ejemplos de lo dicho.

Finalmente, proponemos la comparación de los poemas que ambos autores se dedican respectivamente. En el caso de Juan Gil-Albert se trata del poema “Mi nostalgia” (*Los homenajes*) que aparece dedicado a Brines en la versión incluida en *Fuentes de la constancia*. García Cueto cita este poema como ejemplo de la estética gilalbertiana (2009, 221), aunque la génesis del poema nos traslada a Játiva y al origen del emplazamiento mítico-cultural que sustenta toda la poesía del alicantino. Francisco Brines, en cambio, dedica a Gil-Albert el poema “Palabras para una despedida” de *Aún no* (1971):

Y un día habrá de ser,
sin que la grata luz, las voces de la casa,
los cultivos del huerto, los días recordados
de la remota y breve juventud,
ni tampoco el amor que me tenéis,
retrase la obligada despedida.
Tendré que aposentarme en la aridez,
y perdida la imagen de este mundo
y perdido yo mismo,

siento que aquel reposo será estéril,
que la vida no fue, que el fervor
de cualquier despedida es un engaño. (Brines, 1984, 159)

3.6. CÉSAR SIMÓN, EL MAGISTERIO FAMILIAR

La relación entre Juan Gil-Albert y César Simón va más allá de los vínculos meramente estéticos. Como es sabido, Simón es familiar directo de Juan Gil-Albert (primo hermano) y uno de los mayores valedores de la recuperación y canonización del alicantino. Y no se trata solo de los numerosos estudios, de su tesis doctoral y su trabajo sobre la bibliografía gilalbertiana (que ha continuado Claudia, hija de César), sino del papel como conector con las nuevas promociones valencianas.

César Simón establece los orígenes de este magisterio familiar: “Trabamos conocimiento personal en septiembre de 1947, recién regresado él de Méjico. Contaba entonces cuarenta y tres años; yo acababa de cumplir los quince” (1996, 40). Este primer encuentro sedujo al jovencísimo César Simón:

Yo, entonces, no vivía todavía en Valencia, sino en El Villar del Arzobispo, así que de Juan solo tenía vagas referencias: un primo escritor, republicano, emigrado, de mucho talento... Me sonaba todo esto bastante lejano. Hasta 1947, pues, Juan no había formado parte de mi mundo, o yo del suyo. Tal vez su condición de escritor fuera lo que más me había llamado la atención, aunque también superficialmente, porque, hasta esa fecha de septiembre del 47, yo lo único que había escrito eran algunos ripios satíricos contra mis profesores, que supongo que me habrán perdonado.

Así que, como he dicho, fui a conocer a mi inesperado primo a su casa de la calle Colón, un piso grande con buenos muebles y pinturas. Y fui a conocerlo un poco por obligación. A esa edad mía de entonces, rendir visitas protocolarias a personas mayores no seduce demasiado.

Aquella tarde, en casa de Juan había gente, en la salita roja, como la llamaban ellos. No recuerdo ya quiénes estaban allí, aunque pienso en ciertos familiares. Sí que recuerdo la impresión que me produjo Juan. 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. Pensé que la lentitud se debía a la influencia mejicana, pero no obedecía solamente a Méjico, sino al modo de hablar de Juan, al que me acostumbré pronto. Un señor joven que hablaba muy lento y

de un modo que se despegaba de todo lo que hasta entonces yo había escuchado. (Simón, 1996, 40-41)

A este primer encuentro le suceden próximas invitaciones. Desde entonces, César Simón frecuenta las diferentes casas del poeta alicantino. Los mejores frutos de esta unión serán posteriores a estos primeros escauceos. Juan Gil-Albert, por su parte, deja constancia de estos primeros años de magisterio sobre su primo hermano:

El testigo más fecundo de mi alternancia, ha sido César Simón, que es mi apellido materno, y que pudo verme en la intimidad sentado junto al único laurel de nuestra casa, con mis cuadernos y mis meditaciones. Nadie como él había de respirar, y de acreditar, con una claridad que roza los límites de toda incomprensión ajena, la procedencia animadora de mis caminos secretos, de lo que ha venido llamándose la inspiración. (Gil-Albert, 1983, 6)

Gil-Albert da un paso más allá y certifica la importancia de Simón en su recuperación y posterior canonización:

Pasados varios años, ya que ni las situaciones más envidiables se paralizan expuso sobre mí, en el paraninfo de la Universidad Valentina su tesis doctoral sobre lo que más que leído, parecía por lo íntimo visto crecer. Y ese ha de ser ya, para siempre, el suyo, el primer alerta [*sic*] sobre mi paso. (Gil-Albert, 1983, 6)

Sin embargo, hasta ahora no se ha hablado sobre la importancia capital de la figura de César Simón en la conexión de Gil-Albert con los jóvenes poetas de las generaciones posteriores. Francisco Brines es el gran introductor de Gil-Albert en el mercado literario, pero César Simón difunde la obra del alicantino, así como José Carlos Rovira expande la crítica gilalbertiana hasta su consolidación. Como vemos a continuación, la situación académica de Simón en la Universidad de Valencia permite a Gil-Albert impulsar su destino literario y caer en brazos de la Providencia:

Su presencia en el ámbito universitario fue decisiva tanto para los distintos colegas con los que compartía actividades profesionales y literarias, como para los estudiantes más jóvenes. Existió un contacto muy cercano con muchos de los poetas valencianos de generaciones posteriores: es el caso, por ejemplo, de Guillermo Carnero y Jenaro Talens, quienes ya habían publicado antes de 1970; de Pedro J. de la Peña quien, como él, comenzó a publicar en los años

70; también de José Luis Falcó, Miguel Romaguera, Francisco Salinas y Miguel Mas, quienes se dieron a conocer especialmente en los años 80; o, por último, de Carlos Marzal, Vicente Gallego y Antonio Méndez, algunos de los poetas que, en aquellos años, fueron estudiantes en esta facultad y que hoy en día se encuentran entre las voces más significativas del panorama poético español. (Pozo, 2010, 25)

Simón difunde la obra gilalbertiana mediante sus investigaciones (sobre Carnero, Brines, Vicente Gaos o Valente), proyectos poéticos (como la colección Hontanar junto a Pedro J. de la Peña y Jenaro Talens) y las relaciones con sus compañeros de departamento e incluso alumnos. Quizá sea un simple dato, pero que Francisco Brines y César Simón inicien sus estudios de Derecho en la misma promoción puede ser un hecho significativo.

Por otra parte, las poéticas de Gil-Albert y Simón se encuentran muy próximas³⁴⁶. Hasta este momento, hemos visto el interés de César Simón ante el descubrimiento de la obra gilalbertiana. Sin embargo, el propio alicantino se manifiesta al respecto de la obra simoniana:

Hay uno, que es de la generación de Paco [Brines], que por ser, como tú sabes, familiar mío, César Simón, pues he leído más antiguamente. A César no se le ha hecho mucha justicia, y su obra es muy personal, muy interesante. (Gil-Albert, en Villena, 1984, 73)

Efectivamente, César Simón comparte con Juan Gil-Albert el desorden textual, así como la dificultad de su encasillamiento en el fantasma metodológico de las generaciones. El poeta publica su primer libro (*Pedregal*, 1971) de forma tardía con respecto a sus coetáneos. Consecuencia de este hecho, César Simón ha sido puesto en el centro de un debate generacional donde se duda en colocarle entre la generación del Cincuenta y del Setenta³⁴⁷ (Pozo, 2010, 10). Parece evidente, y coincidimos en ello con buena parte de la crítica, que si César Simón debe pertenecer a una generación esa es la del Cincuenta. Por otro lado, y ante las dudas de su encasillamiento, la crítica simoniana ha alimentado su personalidad poética como “escritura no canónica de la generación del Cincuenta” o “exclusión casi sistemática de las nóminas generacionales” que

³⁴⁶ Pocas investigaciones se han ocupado de la relación poética entre Juan Gil-Albert y César Simón. Nosotros solo hemos rastreado Falcó (2006).

³⁴⁷ Es interesante este debate porque reafirma la conexión de Simón con los jóvenes del Setenta y su papel de enlace entre Juan Gil-Albert y el Setenta valenciano.

“contribuyó a un silencio crítico” (9-10). Estos problemas escolásticos recuerdan sin duda al drama textual gilalbertiano. En el caso de Simón, también está presente el aislamiento voluntario. El valenciano emplea el término “poeta de aledaños” para definir su propia problemática generacional. “Poeta de aledaños” parece un homenaje a poeta-isla, uno de los conceptos que se suele emplear a la hora de definir generacionalmente a Juan Gil-Albert (Valero Gómez, 2013a, 179-183).

De cualquier modo, la obra de César Simón está marcada de principio a fin por la influencia poética de Juan Gil-Albert. Begoña Pozo propone una poética del paisaje y de la conciencia para César Simón (2010)³⁴⁸. Y estas dos cuestiones, del mismo modo, son un síntoma claro de la presencia gilalbertiana. Porque la poética del paisaje no es otra que la poética mediterránea de Gil-Albert. Y la poética de la conciencia, por su parte, no es otra que la poética de una conciencia cotidiana, de vida rural, de cierto elitismo y aristocratismo que se aleja del ajetreo establecido para refugiarse en la “Creación”.

Sin embargo, Simón desarrolla sus peculiaridades. La presencia de la naturaleza – que Carnero califica de “obsesiva” y Siles de “poetización del medio” – aparece en la obra de Simón desde su primer libro (*Pedregal*) y con una dualidad entre el paisaje mediterráneo y el secano de interior (Pozo, 2010, 65). Pero como decimos, los dos primeros libros de Simón – *Pedregal* (1971) y *Erosión* (1971) – evidencian similitudes y diferencias con Gil-Albert. Digamos que ambos poetas parten de una misma sensibilidad y un mismo espacio natural dominado por el ambiente creativo y sensitivo. Sin embargo, César Simón desarrolla un ritmo poético más acelerado que se aproxima al Cincuenta. Como sabemos, Gil-Albert, en cambio, escribe una poesía sosegada que se detiene en los ríos, en los detalles de la naturaleza porque es una prolongación de su intimidad lírica, de su universo poético. En cambio, Simón relega el lirismo de Gil-Albert – el de *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente* – en favor de un narrativismo y prosaísmo que traba relación con el Cincuenta y, en parte, con la última

³⁴⁸ “El tono que caracteriza toda su escritura es el del asombro, el del estupor ante la belleza inconmensurable e ininteligible que se transforma en admiración constante. De ahí que la temporalidad simoniana no se vuelque en el pasado, sino que abunde siempre en la potencialidad del presente dentro de un tiempo mítico en el que el sujeto reitera sus acciones de observación y goce de la existencia. Esta visión se percibe a través del tono reflexivo y meditativo de sus poemas que, en ciertas ocasiones, presentan un halo pesimista pero que en realidad, como él mismo dice en uno de sus versos, siempre «fueron himnos»” (Pozo, 2010, 255).

poesía gilalbertiana. Los temas comunes son los mejores exponentes de estas diferencias. El poema de Simón titulado “Al vino” (*Pedregal*) es una buena muestra:

Yo no canto esas necias orgías.
La embriaguez es inútil. Solo canto
tu olor en las bodegas foscas,
en los barriles con la jeta
de caña, en los pellejos ásperos
del tanino. Yo canto tu ruido
por la garganta del sediento
labrador, del segador enjuto,
tras el pan a navaja rebanado,
y el casco de cebolla,
tras la oliva marcida, tras el rancio
abadejo. (Simón, 2002, 20)

Otro poema como “El grillo” (*Erosión*) trata un tema tan característico de la poesía gilalbertiana como la cigarra:

Ese canto del grillo,
por las veredas, lomas,
monótono, profundo,
que te hará meditar inútilmente,
como solo es posible meditar,
absorto, vago, irresoluto;
que no es canto de muerte ni de vida,
que es como si de pronto nos vinieran
nuestros pasos de niños,
cuando por entre olivos regresábamos
a casa. (Simón, 2002, 33)

Como se observa, el tono es mucho más descriptivo que en la poesía gilalbertiana. Simón se detiene en el instante y la importancia del suceso adelanta su poesía posterior. Gil-Albert, por el contrario, se interesa más por las sensaciones y su calado poético es más hondo. Simón, insistimos en ello, emplea un ritmo – una cadencia distinta – que responde a una vida urbana donde, por mucho que se empeña en mirarse

en el espejo de su primo hermano, el ocio no deja de ser un vago artificio, una impostura. Hemos visto en esta investigación que Juan Gil-Albert va más allá, Gil-Albert vive el ocio. El poema “La vieja silla” del poemario *Erosión* ejemplifica el distanciamiento de César:

Me evadí en una silla, hacia mí mismo.
El mundo me tronaba en los oídos.
Este era un ejercicio diario.

La noche me aplastaba las espaldas.
Deshice el mundo entre mis manos.
Nevaba el tiempo. Me veía allí,
en aquel viejo cuarto, no sé dónde.
El mundo era un sabor,
era una ciega cosa como alcohol,
un hormigueo ebrio por la sangre. (Simón, 2002, 35)

Los siguientes dos poemarios de César Simón – *Estupor final* de 1977 y *Precisión de una sombra* de 1984 – son una ampliación de lo hasta ahora dicho. *Estupor final* ilustra que Simón trabaja profundamente la descripción y la escenificación del poema le conduce al narrativismo y prosaísmo. Por tanto, las necesidades del yo narrador desembocan en un ritmo frenético en ocasiones, pausado en otras. El poema “Aquella luz” deja entrever estas cuestiones:

En la gran choza estábamos, de tejados de arcilla,
por donde se deslizan las frías aguas. Habíamos encendido
leña. Habíamos devorado el conejo
y las olivas, los mendrugos y los canteros,
el vino del cuero, en un silencio de doble fondo,
jalonado por conversaciones y risas no del todo insinceras.
Detrás había una ventana abierta
por donde se tamizaba una luz gris surcada por cornejas.
La muchacha espera mi decisión,
o quizá la ahuyentaba, mientras el pino ardía.
Estaba abierta la puerta de la cocina
a la entrada de yeso, con las huellas impresas de las mulas. (Simón, 2002, 50)

La palabra de César Simón se aproxima a la serenidad de Gil-Albert. La vida rural, el tiempo detenido y el fluir de la existencia cierran el círculo en torno a Gil-Albert, Claudio Rodríguez, Francisco Brines o Rafael Guillén:

Existen tratados de metafísica,
cartularios, manuales de agricultura, poesías completas,
odas y dísticos, mapas con eolos y céfiros.
Paso vagamente las páginas. Y las cierro.
Las transporto del estante de la derecha al de la izquierda,
del de la izquierda al de la derecha;
saco de alguno de ellos recetas de un médico,
tarjetas enviadas por un confuso individuo a su mamá
desde Solingen. Voy a mirar los cepos.
Vigilo la parada del agua.
Hago café. Subo de nuevo hasta el desván. (Simón, 2002, 54)

Este poema – “La biblioteca” – muestra la importancia de la cotidianeidad dentro de un orden expresivo propio del Cincuenta. *Precisión de una sombra* (1984), por su parte, es un ejemplo del paso hacia adelante en la subjetividad de Simón. El poema “En la noche” evidencia más discrepancias entre los poetas:

Sí, llovía;
el rumor de las aguas y el negro de las hojas
le hicieron sentir frío.
Aceptó la sentencia:
escuchó y no hubo nada,
ni sonrisa ni odio.
Prosiguió su camino,
de prisa, en busca de la casa escondida,
aquella especie de piso franco. (Simón, 2002, 62)

La rememoración del instante o del suceso se convierte en tema poético. En Gil-Albert, sin embargo, la composición no se limita a la anécdota. El alicantino acompaña su lirismo y preciosismo con una trascendencia esencial que transmite todo un proyecto

ético, todo un proyecto de vida. La poesía de Simón alcanza este punto de madurez y condensación metafísica en los siguientes poemarios: *Quince fragmentos sobre un único tema: tema único* (1985) y *Extravío* (1991). El pensamiento simoniano aparece a lo largo de estos poemas con un mayor tono reflexivo y contemplativo. En este momento, existe un claro acercamiento entre la última poesía gilalbertiana y César Simón. Un ejemplo puede ser el poema de *Quince fragmentos sobre un único tema: tema único* titulado “I” y que está dedicado a Juan Gil-Albert, “con ocasión de sus homenajes”. O el poema “Porque nada trasciende” de *Extravío*:

La vida no es la vida, es el perfume
de un arcano evidente
cuya obviedad escapa a todo intento.
Transparencia: misterio de la copa
en donde canta un pájaro,
mientras la dispersión lo restituye
el enigma más alto, la epidermis
que no puede afirmar lo que trasciende,
porque nada trasciende,
aunque todo es más puro todavía. (Simón, 2002, 83)

Finalmente, los dos últimos poemarios de Simón son los más conocidos del poeta: *Templo sin dioses* (IX Premio Internacional de Poesía Loewe y publicado en 1997) y *El jardín* (1997). Esta última muestra de la poesía de Simón es la máxima expresión de la senectud. El poeta insiste en la toma de conciencia como uno de los caracteres fundamentales de su obra (Pozo, 2010, 177). En *Templo sin dioses*, la unión entre carne y pensamiento está presente a lo largo de todo el poemario gracias a la tríada cuerpo-casa-templo (154). El culturalismo, clasicismo y tono reflexivo de estos dos poemarios sugiere la lectura de Juan Gil-Albert. Por el contrario, *El jardín* es un recuento de la memoria (en el más estricto sentido gilalbertiano). La condensación y brevedad de muchos poemas del libro se relacionan con la estética del fragmento gilalbertiano. También llama la atención el espacio cercado del jardín. Este jardín simboliza “la naturaleza ordenada por el hombre” (Belda, 2000, 1) como refugio final y mundo construido (2). *El jardín* recuerda lejanamente a la casa-celda del alicantino.

CAPÍTULO QUINTO.

“EL TIEMPO SE HA HECHO YO MISMO” [1968-1981]

Res, ja, tenia objecte. La guerra, la postguerra...

¿I qui sap, al remat? Sols ens calia viure.

“Per exemple”, Vicent Andrés Estellés

A partir de 1968, se produce la verdadera recuperación y canonización de Juan Gil-Albert. Podría decirse, parafraseando al autor de *Las ilusiones*, que La Providencia y la Fe actúan de modo inescrutable sobre la figura y obra del alcoyano. Resulta curioso, al menos, que el “rescate” de Gil-Albert coincida con varios hechos contradictorios. Por una parte, el poeta no escribe (“esencialmente mi obra está terminada”) nada nuevo a partir de los años setenta. Y en segundo lugar, su senectud provoca un momento de hastío y fragilidad que facilita la utilización de su poesía.

De cualquier modo, y para nuestra investigación, hemos delimitado esta última coyuntura entre los años 1968 y 1981. Estas dos fechas son decisivas en nuestra exposición. Por una parte, Juan Gil-Albert se traslada en 1968, junto a su madre y su hermana Tina, a su nueva casa situada en la calle Taquígrafo Martí de Valencia. Este último emplazamiento del poeta es fundamental en la recuperación. Por otro lado, 1981 simboliza el final de nuestra investigación: como sabemos, la Diputación de Valencia y el Instituto Alfonso el Magnánimo publican ese mismo año los tres volúmenes de la *Obra poética completa* de Juan Gil-Albert.

Sin embargo, 1981 no es para nosotros más que eso: un final “simbólico”. Tanto la canonización del alicantino como estas páginas alcanzan más allá de esta fecha. A partir de los años ochenta, y aunque nos sirva solamente a modo de adelanto, Gil-Albert vive – a su vez – su gloria literaria y el ocaso de su salud. Y según nuestro recorrido por la presencia gilalbertiana, Juan Gil-Albert concluye la construcción idealista (y positivista) de su obra durante estos años. (Como hemos visto en los capítulos anteriores, siempre en torno a los conceptos de “destino”, “tarea encomendada” y “revelación”). Aquí se encuentra el verdadero *sentido* (“como señal del límite en que se establece el texto”, nos dice Juan Carlos Rodríguez) desde donde se producen todos los textos gilalbertianos y desde donde debemos estudiar la recuperación y mitificación

gilalbertiana. Solo así se entiende la siguiente frase de Juan Gil-Albert que – a nuestro modo de ver – resume y revela el trasfondo productivo e ideológico que (interesada y aparentemente) se “consume” en la recuperación gilalbertiana: “El tiempo se ha hecho yo mismo” (1996). Es decir, la máxima evidencia de la subjetividad poética gilalbertiana. Porque Juan Gil-Albert alcanza aquello que le espera “al otro lado” del recorrido que entiende como su “obra”, como su “tarea” en el mundo, como su “tarea” con los demás o como su “destino” vital / literario. Y, por lo tanto, esta “consumación” no hace más que evidenciar lo siguiente: la verdadera problemática de los textos gilalbertianos tiene que ver con la historia – con la individuación del yo en la historia – y con la legitimación de una forma (y de una lógica interna de producción) que, por muy gilalbertiana que nos parezca, no deja de pertenecer a la misma matriz ideológica de producción de toda nuestra *literatura* contemporánea.

1. RECUPERACIÓN Y CANONIZACIÓN DE JUAN GIL-ALBERT

La recuperación y canonización de Juan Gil-Albert no es un suceso repentino. Es decir, no podemos hablar de un “proceso” que ocurre de un día para otro. Hemos visto a lo largo de estas páginas que el poeta adquiere, poco a poco, un lugar en la Valencia de posguerra. Pero siempre, y a pesar de todo, de forma clandestina, silenciada o tan minoritaria como sus autoediciones. Sin embargo, tanto las primeras recepciones como visitas a su piso de la calle Colón tienen lugar a partir de los años sesenta. (Aquí cobra importancia la relación de Juan Gil-Albert con el círculo de *La Caña Gris*). Ya hemos visto cómo Gil-Albert inicia los primeros contactos editoriales, publica en el sello editorial de *La Caña Gris*, así como recibe atenciones de algunas instituciones valencianas.

Sin embargo, como decimos, la Providencia y la Fe no se detienen aquí. A partir de 1968, Juan Gil-Albert ve cómo se multiplican, año tras año, las atenciones y críticas sobre su obra. Precisamente este año, 1968, inicia la última coyuntura de nuestro estudio porque refleja el paso del desamparo a la canonización del poeta. Y en este trayecto, el traslado de Gil-Albert al piso de la calle Taquígrafo Martí es fundamental. Queremos incidir tanto en este año (1968) como en aquellos que preceden a la publicación de la antología *Fuentes de la constancia* en Ocnos (1972). Estos aproximadamente cuatro años representan la recuperación de Juan Gil-Albert. *El proceso de recuperación de Juan Gil-Albert consta principalmente de tres factores: la*

atención de los más jóvenes (algunos viejos amigos del Cincuenta que interceden con los novísimos valencianos), de la crítica y del aparato editorial. Durante este periodo (1968-1972), el escritor persiste en su ostracismo, aislamiento y marginación de las grandes editoriales hasta el estallido de su *boom* en 1974. Gil-Albert arrastra los mismos síntomas que durante el pacto de silencio de la posguerra franquista: ruina económica, desatención editorial y, hasta cierto punto, de la crítica nacional.

Los ejemplos a este respecto son numerosos. Por citar una muestra, Gil-Albert escribe a Salvador Moreno (3 de enero de 1968), en los siguientes términos, sobre su inminente traslado:

En cambio uno ¡qué tesón! Me dispongo a sacar a luz otro libro que será otro fracaso; no tengo ni editor, ni distribuidor, ni tendré crítica; no son quejas vanas, es la realidad. Sería un gran apoyo que me ayudaras a distribuirlo en Barcelona; para lo cual te pondré al habla con José Domingo que me estima y al que debo tal vez el único trabajo de una cierta seriedad, aunque informativo, publicado sobre mí, en *Ínsula*. (Gil-Albert, 1987, 64-65)

Como se puede ver, Gil-Albert refleja el desamparo más absoluto en estos años previos y primeros de Taquígrafo Martí. Incluso, el poeta siente sobrevolar la duda en torno a la Providencia y la Fe que unos años antes se le había presentado como “el sentido de una revelación”: “no tengo ni editor, ni distribuidor, ni tendré crítica; no son quejas vanas, es la realidad”. En esta carta, Gil-Albert hace referencia al libro *La trama inextricable* y no duda en insistir a Salvador Moreno en sus labores de apoderado e intermediario con el exterior (Valero Gómez, 2013a, 173-177). Aunque más que desilusión o aceptación, Gil-Albert muestra una profunda preocupación por la recepción de su obra. Es decir, el poeta realiza balance de los pocos ecos logrados hasta el momento y, en consecuencia, ve peligrar su “tarea literaria”. (Recordemos que durante este periodo, Gil-Albert ha concluido su obra poética y poco queda de su parte en prosa. En este sentido, el alicantino siente la necesidad y urgencia de dar a conocer sus textos. No en vano, como veremos, Juan Gil-Albert se dedica exclusivamente a ser su propio agente literario y a reescribir su historia durante los próximos años).

Otro testigo fundamental del aislamiento gilalbertiano durante los primeros años de Taquígrafo Martí es Max Aub. Como es sabido, Aub obtiene un permiso del gobierno franquista para regresar a España durante algunos meses del año 1969. Fruto de esta estancia, el escritor reúne un diario que denomina *La gallina ciega*. A lo largo de

estos meses, y tras llegar a tierras españolas en el verano de 1969, Max Aub retoma el contacto con viejos amigos. Fernando Dicenta (amigo en común de Gil-Albert) es uno de los primeros reencuentros de Aub (1 de septiembre de 1969):

- ¿Y Gil-Albert?

- No le veo.

- ¿Qué no ves a Gil-Albert?

No. No ve a Juan Gil-Albert. Juan no es Federico García Lorca ni Rafael Alberti, pero es un escritor fino (como decíamos entonces), un ser inteligente, de excelente calidad, de lo mejor que hay en Valencia, si no el mejor; de poco producir pero, por lo menos, un tanto al tanto. ¿Cómo es posible que en una ciudad como esta, tan pequeña, hoy, en este aspecto, un hombre para quien las cosas del espíritu algo valen – algo y aun mucho – no esté en relación con una de las únicas personas con quien podría hablar? (Aub, 1995, 152)

Al día siguiente, el propio Aub no duda en telefonar a Juan Gil-Albert. El tres de septiembre (1969), y según confirma el propio Gil-Albert (Villena, 1984, 35), ambos poetas se reúnen en el piso de Taquígrafo Martí. Este reencuentro (podría decirse) es el pistoletazo de salida a las posteriores visitas y al “círculo de fieles” que seguirán al alicantino. Entre las impresiones de Aub, rescatamos la imagen de un Gil-Albert “borrado él mismo del mapa” que para la sociedad literaria valenciana (tanto de su generación como para los más jóvenes) “ya no existía, había desaparecido para todos, ya no era” (Aub, 1995, 180).

1.1. TAQUÍGRAFO MARTÍ Y LA TERTULIA DE GIL-ALBERT

Como decimos, los años que van de 1968 a 1972 son el exponente de la recuperación de Juan Gil-Albert. Todavía en 1969, el poeta se siente aislado de la vida cultural valenciana y ve peligrar el reconocimiento de su obra. *Junto al aislamiento, hemos dicho que las desatenciones de la crítica y editoriales son los otros dos factores que configuran el paso del desamparo a la recuperación de Juan Gil-Albert.* Un síntoma claro de la recuperación de Juan Gil-Albert – y por este motivo, inicio de nuestra última coyuntura – es el traslado del poeta al número 13 de la calle Taquígrafo Martí. A raíz de su nuevo emplazamiento, Juan Gil-Albert vive en pocos años su

redescubrimiento. Podría decirse que la vivienda de Taquígrafo Martí es una herramienta utilísima en la mitificación del poeta y de su historia.

Pero vayamos por partes. Nuestro poeta deja constancia de cuándo lleva a cabo este traslado. Gil-Albert escribe a Salvador Moreno a comienzos del año 1968 (3 de enero) a propósito del cambio de domicilio:

Querido Salvador: ya empezó el año; para nosotros con trastornos; nos vamos, por fin, de Colón 35³⁴⁹, luego de cuarenta años de estancia entre estas paredes; más que liquidación de una época, lo es de una vida; alegrías e infortunios aquí quedan; la casa también se viene abajo; nuestro tiempo conoce bien los medios expeditivos; no ha de quedar ni piedra sobre piedra. Pero lo fenomenal es que, notable inexpugnabilidad, nosotros seguimos alentando, enfrentándonos, en cada momento, con el hoy. (Gil-Albert, 1987, 64)

Gil-Albert muestra la desazón y la conciencia de estar en la última fase de su vida. Atrás, “luego de cuarenta años de estancia entre estas paredes”, queda el esfuerzo del poeta por componer paso a paso todo su destino literario. Este momento es crucial en la “historia gilalbertiana” porque solo un paso separa la recuperación del olvido más absoluto:

Bien, anota tu nueva casa, en donde me tendrás a partir del veinte de este mes: Taquígrafo Martí, 13. Hemos demorado nuestra estancia en Colón por las fiestas – te escribo ante un magnífico árbol plantado en nuestra gran sala familiar –, y debido a varias bodas que me obligarán a enfundarme mi viejo chaquet, entre ellas la de mi sobrina más joven, Beatriz. (Gil-Albert, 1987, 64)

Gracias a esta carta, podemos afirmar que Juan Gil-Albert se traslada al piso de Taquígrafo Martí el día veinte de enero de 1968. Meses más tarde, el 27 de septiembre del mismo año, Gil-Albert responde las peticiones biográficas y bibliográficas de Adrián Miró:

Mi apresuramiento en darle las gracias se debe, en parte, al traslado de domicilio; hemos dejado Colón donde vivimos cuarenta años, con el consiguiente desgarró emocional y obligados

³⁴⁹ Ya hemos comentado en el capítulo anterior la polémica en torno al número de la casa de Juan Gil-Albert en la calle Colón de Valencia. Remitimos a dicha aclaración e insistimos en el cambio de número (del 25 al 35) a partir de una fecha determinada.

por la furia demoledora de nuestro tiempo. Anote, pues, la nueva dirección: Martí, 13. Valencia 5. (Gil-Albert, en Miró, 1994, 143)

Gil-Albert especifica tanto a Salvador Moreno como a Adrián Miró que las razones de su traslado se deben “a la furia demoledora de nuestro tiempo” que “conoce bien los medios expeditivos”. Sin lugar a dudas, estas referencias remiten a la “vida seria”. Es decir, Juan Gil-Albert prosigue con su ruinoso situación económica durante esta coyuntura final. Y como una década antes, el alicantino culpa de su posición empobrecida a esta sociedad que se expande en torno al capitalismo, la vida de negocios y el consumo. No se trata más que de otra muestra del fracaso de los negocios familiares, del proyecto ético de *Carmina manu trementi ducere* y de su “prosa delatora”.

Durante esta coyuntura final, Juan Gil-Albert permanece en la quiebra económica. Recordemos: todo aquello que, a partir de los años cincuenta, el alicantino califica de lujo en la pobreza y el aristocratismo de la sencillez. El escritor tampoco logra solventar estas dificultades durante los años de bonanza literaria, cuando nuestro poeta se convierte en maestro y referente en las editoriales. Un buen ejemplo es la publicación del libro *Un mundo. Prosa. Poesía. Crítica*³⁵⁰ en 1978³⁵¹. La correspondencia de Gil-Albert durante el periodo que ahora nos ocupa (1968-1972) insiste en la idea de pobreza y aislamiento:

³⁵⁰ “Un día me llamó Joan Fuster y me dijo que un grupo de amigos conocedores de los apuros económicos por los que estaba atravesando Gil-Albert, habían decidido editar un libro-homenaje, que iba a salir, necesariamente, por un precio desproporcionadamente alto, con la intención de ayudarlo a pasar ese momentáneo mal trago. Me ofrecí a escribir lo que quisiera, a darle cualquier original mío, pero me explicó que lo que se reuniría en este libro sería obra de Juan «amb un pròleg meu». Mi ayuda era para que colaborara en la venta. El libro se llamó *Un Mundo* que todos compramos casi con militancia. Podemos considerar que este fue el primer homenaje a Juan, aunque impulsado por motivos tan desalentadores. Se hicieron 500 ejemplares y se acabaron de imprimir en Gráficas Soler el 30 de noviembre de 1978” (Bellveser, 1994, 143).

³⁵¹ “Un grupo de amigos y admiradores del escritor y poeta valenciano Juan Gil-Albert, con motivo de cumplirse el cincuentenario de su aparición pública como autor, han organizado un homenaje consistente en la edición, limitada a quinientos ejemplares y numerada, de un volumen donde se recoge una selección, en parte inédita, de los diferentes aspectos de su obra. «Los motivos no son solo la sostenida y alta calidad de una obra ya extensísima – señalan los organizadores –, sino el ejemplo singular de la independencia y la honestidad de su figura literaria. Creemos que el escritor necesita el estímulo ajeno, ver reflejado en el fervor de los lectores la validez de una obra realizada.» La suscripción está encabezada, entre otros, por Aleixandre, Barral, Cela, Guillén, Maravall, Martín Gaité, Gerardo Diego y Rosa Chacel. Para la solicitud de ejemplares, al precio de 3.000 pesetas, se pueden dirigir a: comisión homenaje a Juan Gil-Albert. Artes Gráficas Soler. Jávea, 28. Valencia” (Nota aparecida en el diario *El País* el 6 de diciembre de 1976).

Puse un telegrama, a casa de Bergamín junior enviándole a Ramón un abrazo. Ay, es lo único que uno puede enviar, decir que mi situación es precaria es emplear términos correctos por su moderación –me refiero económicamente-; es peor que eso; vivo como emparedado por la escasez, lo cual, ese apartamiento, me da un aire principesco, de gran distinción, ya que el humor de la vida es incomparable y a cada cual nos cuelgan nuestro san-benito: yo seré siempre un hombre rico –como sigue escribiendo tu Rafael Solana –, y nada más. Esto, claro, me impone gastos superfluos porque ¿cómo presentarme sin la última corbata, sin guantes amarillos? Lo que no deja de repercutir en otros menesteres; mis alcoyanos, los medios obreristas, que por presunción nativa dedicaban al traje dominical lo que hubiera debido dedicarse a una buena higiene alimenticia, decían: “la pancha no es veu”, la tripa no se ve. Qué español es esto, qué cursi y qué grandioso a la vez. Pura picaresca. (Gil-Albert, 1987, 66)³⁵²

Gil-Albert se convierte en núcleo de un buen número de “fieles” y admiradores según avanza la posguerra. Ya hemos visto que durante la casa-mundo y la casa-celda, restablece unos pocos contactos, así como realiza contadas apariciones públicas. Sin embargo, a partir de 1968, Gil-Albert convierte su piso de Taquígrafo Martí en lugar principal de su recuperación y posterior mitificación. En el número 13 de la calle Taquígrafo Martí, las visitas y encuentros se suceden durante los próximos años:

Amigo Miró, qué bien que hayamos establecido contacto. Por unos motivos o por otros estoy bastante solo aunque, los que pasan por aquí en distintas direcciones, vienen a verme y esto renueva, en parte, la monotonía de la vida provinciana. Octubre ha sido espléndido, voy al mar, ahora que los demás han desertado de él; son mañanas de raso. (Gil-Albert, en Miró, 1994, 146)

Juan Gil-Albert agradece a Adrián Miró (23 de octubre de 1968) el interés por su obra, a la vez que cita las primeras visitas a Taquígrafo Martí. Por otra parte, el poeta mantiene todavía un estado de ánimo bajo que, sin lugar a dudas, hace referencia al momento decisivo de su destino literario. A partir de este momento, Gil-Albert remedia el ostracismo y la marginación literaria, uno de los tres factores que propician su recuperación. En esta labor destacan el núcleo de *La Caña Gris* y Francisco Brines en particular, Salvador Moreno, César Simón y Ricardo Bellveser, contactos de antes de la

³⁵² Carta de Juan Gil-Albert a Salvador Moreno fechada el 22 de marzo de 1968 en Valencia.

guerra (Aub, González Ruano o Pedro de Valencia) y algunos visitantes esporádicos de los años cincuenta. Más adelante, como sabemos, será imprescindible la acogida del núcleo barcelonés con Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral a la cabeza, así como la labor de algunos críticos como Adrián Miró, Lechner, José Domingo, Pedro J. de la Peña o José Carlos Rovira.

Pero, como decimos, el primer paso en la recuperación gilalbertiana consiste en el conocimiento de la obra de Juan Gil-Albert por el entorno cultural valenciano (primeramente) y nacional (a partir de *Fuentes de la constancia* y el *boom* editorial). Durante los años que van de 1968 a 1972, Francisco Brines sirve de principal “introducción” de Juan Gil-Albert “en sociedad” (Rovira, 2007, 213). Tanto Gil-Albert (Villena, 1984, 57-58) como Francisco Brines (Brines y Carnero, 2007, 18-19) corroboran y afirman la autenticidad de tal afirmación. En consecuencia, el alicantino “se constituye en amigo y confidente” de muchos de estos escritores jóvenes de Valencia, ya que para ellos, “Gil-Albert se presenta como una *rara avis* en el ambiente de su ciudad” (Simón, 1983, 20). Pedro J. de la Peña aporta uno de los primeros testimonios del descubrimiento de Gil-Albert por estos jóvenes:

Quizás nos habíamos visto con anterioridad en algún acto literario, pero yo no tenía elementos de juicio para saber con quién me tropezaba. En los años siguientes, viviendo todavía en la calle Colón, era yo compañero de Universidad de su sobrina pequeña: Beatriz Aura. Y amigo de algunos de sus amigos. De Francisco Brines, especialmente, con quien me unía la vecindad de nuestras casas y la amistad de nuestras familias. Gil-Albert era un nombre que se oía a la vez con un cierto respeto y una cierta cantidad de misterio. (Peña, 1982, 80)

De la Peña explica cómo escucha por primera vez el nombre de Juan Gil-Albert a raíz de la publicación de *Concierto en mi menor*: “se decía de él que era un especialista en Proust”. El primer encuentro entre Gil-Albert y Pedro J. de la Peña ocurre “probablemente en 1969”:

No fue, sin embargo, hasta unos pocos años más tarde cuando lo conocí, con motivo de una conferencia que dio Carlos Bousoño en el salón de Studio – una sociedad cultural establecida en la calle Taquígrafo Martí, a cincuenta metros escasos de la vivienda de Gil-Albert – encontrándome allí con un hombre de aspecto simpático, pequeño, muy significativamente vestido de sí mismo, que me acogió con un calor y una cordialidad inmediatas. (Peña, 1982, 81)

Durante estos primeros años de Taquígrafo Martí, Juan Gil-Albert se convierte – según Guillermo Carnero – en “centro de un reducidísimo grupo de amigos y devotos [en Valencia] que lo seguían de un lado a otro para darle sensación de compañía en algunos actos literarios semiclandestinos” (Brines y Carnero, 2007, 11). Pese al reducido número de visitantes entre los años 1968 y 1972 (Peña, 1982, 82), se forma un grupo de “jóvenes intelectuales” de la ciudad valentina (Bellveser, 2003b, 12) que “mira con atención a Gil-Albert” (Rovira, 2007, 213).

A partir de estos años, Gil-Albert hace de su vivienda de Taquígrafo Martí el centro neurálgico de su recuperación y mitificación. Podría decirse que la visita a Juan Gil-Albert en su piso de Taquígrafo Martí es un punto de parada obligatoria para la intelectualidad valenciana en el arco temporal que va de 1972 hasta su fallecimiento en 1994. *Juan Gil-Albert constituye su propia tertulia en el piso de Taquígrafo Martí.* Los jóvenes más prometedores de la región valenciana podían conocer en la tertulia de Gil-Albert a Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Beatriz de Moura, Leopoldo Azancot, Fernando Ortiz y “a muchos otros escritores de los tantos que frecuentaban su hospitalidad” (Bellveser, 1994, 142-143). El propio Ricardo Bellveser, en sus labores como secretario, cuenta cómo invita a Luis Antonio de Villena, Vicente Molina Foix, José Vicente Selma, Joaquín Calomarde, Fernando Quiñones y Alfonso Canales a conocer al alicantino en Taquígrafo Martí (142-143). La fama y prestigio de Juan Gil-Albert alcanza tales niveles que, en cierto momento incluso, el poeta recibe visitas de estudiantes jovencísimos llamados por la curiosidad (Gil-Albert, 1977b, 21).

En consecuencia, no será arriesgado afirmar lo siguiente: *Juan Gil-Albert es descubierto por los jóvenes.* El propio poeta alicantino hace constar este hecho en una de las conferencias que escribe a propósito de un homenaje. En “El vivo exponente de la nada”³⁵³, Gil-Albert señala: “«Usted es el descubrimiento de los jóvenes» me escribió una pluma conocida. Y la pregunta me persiguió algún tiempo” (Gil-Albert, 1977b, 20). La vivienda de Gil-Albert en Taquígrafo Martí es, gracias a su operatividad como tertulia, una herramienta fundamental y utilísima para la recuperación y canonización del poeta. El alicantino apoya su personalidad literaria en una visión interesada de la historia de su poesía, de la historia de su vida. Es decir, Gil-Albert se dedica durante los últimos años de su vida a reescribir su propia historia mediante la prosa autobiográfica y sus conferencias para los homenajes. A la vez que Gil-Albert logra configurar la visión

³⁵³ Palabras leídas por Juan Gil-Albert en mayo de 1976 dentro del ciclo *Literatura viva* celebrado en la Fundación Juan March.

de sabio, maestro y clásico atemporal que los jóvenes canonizan en sus visitas a las tertulias del valenciano. O en otras palabras, Juan Gil-Albert no solo acomoda el orden y encasillamiento de su propia obra, sino que además acoraza su nombre en los manuales de historia de la literatura según la relectura y reescritura de sí mismo.

Por una parte, este planteamiento da la razón a José Carlos Rovira, quizá el crítico gilalbertiano más lúcido, en las advertencias que viene señalando desde hace ya algunos años: “la obra del autor carece de una visión de conjunto” y “la interpretación biográfica, en relación a la obra, no parece que pueda dar mucho más de sí” (2007, 217). Mientras que, por otro lado, nuestro planteamiento proporciona sentido a la mitificación de algunas visitas muy concretas. Por ejemplo, la excursión realizada por algunos novísimos valencianos como Jaime Siles y Guillermo Carnero entre 1969 y 1971 (Villena, 1984; Rovira, 2007, 213) o la que Jaime Gil de Biedma planea en 1973 para conocer en persona a nuestro poeta.

Mediante su tertulia en Taquígrafo Martí, Gil-Albert condiciona su propia recuperación y canonización. El domicilio de Taquígrafo Martí es una extensión de la mirada mítica, tan importante a la hora de analizar la poesía gilalbertiana como a la hora de establecer su relación con el culturalismo. Solo así podemos entender la mitificación del último periodo vital del poeta alicantino: el canon estético se repite notablemente en la bibliografía y en las semblanzas. Por lo general, los asistentes retratan un Gil-Albert aristocrático y de maneras exquisitas que recibe a los invitados en su sala de estar decorada con todo lujo de detalles:

En las salas donde nos suele recibir el ambiente es de grave armonía. Cualquiera, de pasada, podrá rememorar la calidad del mobiliario, la adecuación de las cortinas y los blancos visillos, el encuadre perfecto de los óleos, dispuestos por tamaños, los grandes sobre los pequeños, los retratos que le hiciera Ramón Gaya y los recordatorios y fotografías familiares, de la madre y hermanas, elegantes, ceremoniosas, vestidas para fiesta, confluyendo todo ello hacia un puñado de libros, debajo de una lámpara de luz, que conciertan, junto a leyendas persas, ensayos de Montaigne o pensamientos de Stendhal, las novedades últimas del propio Gil-Albert, que las ha venido aportando, en calidad y cantidad, a lo largo de los tres últimos lustros. (Peña, 1982, 11-12)

Como se observa, Juan Gil-Albert mantiene el distingo señorial que, gracias a su familia, han albergado todos sus domicilios:

Aquí un tresillo antiguo, cuyo apoyo es de tres monedas, forrado recientemente en tonos suaves, allá una consola y unos butacones, próximos a una vitrina que guarda, más que exhibe, múltiples maravillas, y a la derecha de ella una mesa camilla recubierta de paño azul y flanqueada por unas butaquitas con respaldo de trabajada reja que escoltan un sillón alto, de orejas, donde suele sentarse Gil-Albert a conversar con sus visitas. (Peña, 1982, 12)

Este aspecto llama la atención precisamente por la situación de pobreza económica que vive Gil-Albert. El propio Max Aub destaca lo anterior en su citada visita de 1969:

Entra su hermana, como si fuese ayer, y la cosa más natural del mundo, con su mesa de ruedas, el té perfectamente servido, en su punto, excelente.

– Nos hemos tenido que cambiar aquí no solo porque tiran la casa sino porque, además, nos hemos arruinado.

La ruina debe de ser bastante relativa: los cuadros, los muebles, lucen su vieja calidad; Juan sigue publicando, en muy agradables ediciones, sus finos libros de ensayos y uno, verdaderamente excelente, último, de poemas. (Aub, 1995, 180)

“El piso, no tan señorial como la casa de la calle de Colón” – dice Aub – constituye el centro de todo un protocolo gilalbertiano. Por ejemplo, Gil-Albert obsequia a las visitas con uno de sus libros firmados (Bellveser, 1994, 142). El alcoyano recibe a los invitados en su sala de estar en la que destacan la mesa-camilla, un cuenco repleto de pétalos disecados sobre la mesa, así como el mobiliario lujoso (Peña, 1982, 13; Herráez, 1994; Garbí, 1994).

Finalmente, se trata del mecanismo interno de esta herramienta mitificadora que es el piso de Taquígrafo Martí. Esta descripción del entorno gilalbertiano coincide con la consolidación / canonización de una ética estética específica. Es decir, cuando se recupera y canoniza a Juan Gil-Albert se realiza mediante la imagen mitificada del poeta. Y no solo eso, sino que se trata de una imagen que coincide a la perfección con la multitud de fotografías que aparecen en sus libros, homenajes y entrevistas durante la década de los años setenta y ochenta. En otras palabras, Juan Gil-Albert consigue – gracias a la tertulia de Taquígrafo Martí – organizar la reordenación, relectura y reescritura de sí mismo. Dicho de otro modo, el alicantino consigue acotar los límites que quiere para su ética estética. Por ejemplo, multitud de artículos o semblanzas

señalan la mimesis entre el enclave físico y la personalidad / obra de Juan Gil-Albert (Peña, 1982, 11; Tello, 1977, 170). Por este motivo, insistimos en la necesidad de estudiar en profundidad la obra gilalbertiana así como sus relaciones con las distintas coyunturas de nuestro panorama poético contemporáneo (Valero Gómez, 2013d).

1.2. *BOOM EDITORIAL: FUENTES DE LA CONSTANCIA*

Por tanto, jóvenes intelectuales del entorno valenciano descubren a Juan Gil-Albert entre los años 1968 y 1972. Es decir, uno de los tres factores que permiten la recuperación y canonización de Juan Gil-Albert se ha cumplido. El poeta sale del ostracismo literario después de treinta años:

Pero lo que ha ocurrido es que, contraviniendo todo perjuicio y todo prejuicio, los jóvenes pasaron, han pasado, están pasando, han venido, como en jornada calurosa, a beber en mi fuente, y al reflejarse en las aguas he podido sospechar, ¡oh, maravilloso percance!, que sus tersos rostros sedientos eran el mío. (Gil-Albert, 1977b, 20-21)

Esta atención de los jóvenes no debe extrañarnos. Gil-Albert era, para los inicios de muchos de estos escritores e intelectuales, “un hombre atractivo, con un pasado y un historial muy aptos para despertar la imaginación de quienes tuviesen una vivencia literaria propicia a los mitos y a las mitificaciones” (Peña, 1982, 81). Por esta razón, se entiende con más facilidad que Gil-Albert contara con un séquito de fieles y “admiradores, un poco como descubridores, una pizca como su guardia” (Bellveser, 2003b, 12). Como veremos en el epígrafe siguiente, Juan Gil-Albert juega un papel de magisterio para esta promoción de jóvenes que comienzan a publicar a finales de los años sesenta. En pocos años, la recuperación gilalbertiana pasa del ámbito valenciano al nivel nacional:

Es natural. Los que por entonces comenzábamos a escribir o a publicar, vimos en ti, en lo que hacías, como nuestro ancestro inmediato. Alguien que se había situado en un punto de mira muy cercano... Todo esto nos lleva al verdadero año de tu eclosión que no fue el 72, sino el 74, cuando salieron al menos cuatro libros tuyos, y muy fundamentales. (Villena, 1984, 58)

Efectivamente, los años 1972 y 1974 son dos años decisivos para la recuperación de Juan Gil-Albert. Digamos que, tras el redescubrimiento por los jóvenes de Valencia, Gil-Albert da pequeños pasos en el reconocimiento de la crítica y en su presencia editorial. No obstante, José Domingo (1966) publica en *Ínsula* el primer “trabajo de cierta seriedad” (según el poeta) sobre la obra gilalbertiana y dos años más tarde ve la luz *El compromiso en la poesía española del siglo XX* – tesis doctoral de Jan Lechner³⁵⁴ que dedica un lugar destacado al alicantino. En el año 1972, Gerardo Diego firma en *ABC* una reseña del libro *Concertar es amor* (1951) y Gil-Albert es incluido por primera vez en una nómina de poetas gracias a la antología de Luis Jiménez Martos titulada *La generación poética del 36* (1972). Sin embargo, la publicación de *Fuentes de la constancia* en el año 1972 es el hecho más decisivo en la recuperación gilalbertiana.

En esta cuestión, Francisco Brines es uno de los principales artífices³⁵⁵. Aunque la bibliografía suele olvidar a otros nombres como Salvador Moreno, que interviene directamente en la conexión entre Gil-Albert y el núcleo editorial barcelonés. El propio Brines cuenta cómo se gesta la publicación de *Fuentes de la constancia*:

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. (Brines y Carnero, 2007, 18)

El contacto entre Brines y Joaquín Marco, como vemos, es fundamental para que a Juan Gil-Albert se le abran todas las puertas editoriales:

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 quién era. Se levantó, abrió un

³⁵⁴ Juan Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, 2 Vols., Leiden, Universitaire Pers, 1968. Edición completa en *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.

³⁵⁵ “Eso [*Fuentes de la constancia*] procede de Paco Brines, a quien yo había conocido, años antes, y que se interesó en que se publicase mi poesía. Paco habló a Joaquín Marco, que era uno de los que dirigían *Ocnos*, y le llevó unos poemas míos... Y así salió” (Gil-Albert, 1984, 57).

armario 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 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. (Brines y Carnero, 2007, 18)

Pese a todo el ostracismo y silenciamiento, a Gil-Albert le bastan cinco o seis años de contactos antes de la guerra para que su nombre todavía resuene tres décadas después. Curiosamente, el recuerdo que Marco tiene de Gil-Albert corresponde a su periodo de la guerra, aquellos años que el alicantino trata de ocultar en su reordenación. Sin lugar a dudas, el contacto de nuestro poeta con la colección Ocnos supone su redescubrimiento a nivel nacional:

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. (Brines y Carnero, 2007, 18-19)

José Santamaría, por su parte, recuerda cómo descubre la obra gilalbertiana nada más desembarcar en el cargo de secretario de redacción de la colección Ocnos:

A la sorpresa del descubrimiento se unió pronto el deseo de comunicar mi experiencia de lector al propio poeta. Busqué su dirección y le escribí lo que recuerdo como una carta muy entusiasta, que fue recibida con júbilo, por los motivos que más adelante quedarán reseñados y entre los cuales era, sin duda, fundamental el de la situación de Gil-Albert en aquella época. No sé si es fácil imaginar ahora, transcurridos más de cinco años desde ese instante, cuál era esa situación y cuál la proyección de Gil-Albert en el ámbito de la cultura hispana. (Santamaría, 1977, 118)

Santamaría expone claramente aquello que el propio Juan Gil-Albert ha llamado su fortuna literaria en el marco de los años setenta. Porque la recuperación de Gil-Albert, veremos más adelante, ocurre en un momento preciso e idóneo donde su ética estética conjuga perfectamente con la que – por estos años – buscan los más jóvenes. Los años setenta son para la obra de Gil-Albert un punto y aparte. Durante estos años, el poeta pasa del más absoluto aislamiento a ser un poeta en boga que todos los jóvenes deben leer y que todas las editoriales deben publicar.

Ya en 1971, Gil-Albert presiente toda la vorágine recuperadora de la Providencia. Merece la pena detenerse en el tono que emplea el alicantino a la hora de responder las peticiones de Adrián Miró:

Querido Adrián: claro que le ayudaré, con gusto aunque a regañadientes; estiran ahora de mí, en el mismo sentido, Lechner desde Amsterdam, y más de cerca, mi primo César, que me eligió como tema de su tesis doctoral. Preferiría que esos trabajos no requirieran mi colaboración, y no solo por pereza, pero el halago que suponen y, porqué no decirlo, un cierto sentido de lo justo, pensando en mí y en mi labor, me impulsan a salir de mi indolencia. (Gil-Albert, en Miró, 1994, 150)³⁵⁶

Juan Gil-Albert tiene una gran actividad entre los meses finales de 1971 y la publicación de *Fuentes de la constancia* (en marzo de 1972)³⁵⁷. El poeta atiende las primeras peticiones sobre su obra, así como gestiona su recuperación editorial:

Creo que le hablé del proyecto de una antología de mi obra poética, en la colección Ocnos que se edita en Barcelona, proyecto que subsiste pero cuya realización se aplaza hasta Marzo; hubo que disminuirla por imposiciones de la edición, tamaño del volumen, coste, etc. Es de lamentar pues que, aunque la cantidad, por sí sola, no es valorativa, creo que, en este caso, el conjunto puede resentirse del tijeretazo: de 140 poemas a 60. Aun así, Joaquín Marco, el poeta que dirige la publicación, – los otros componentes son Gimferrer y un Goytisolo – me dice que “cree que va a producir un impacto en los lectores de poesía y, en la medida de lo posible, en los jóvenes”. (Gil-Albert, en Miró, 1994, 152)³⁵⁸

³⁵⁶ Carta fechada el domingo 13 de 1971, Valencia. Adrián Miró realiza la siguiente aclaración sobre la fecha que anota Juan Gil-Albert: “(Se le olvidó señalar el mes, pero debe pertenecer al primer trimestre, por las referencias)”.

³⁵⁷ En la carta anterior, Juan Gil-Albert hace constar a Miró una próxima entrevista en *La Estafeta Literaria* y su inclusión en la antología de Jiménez Martos.

³⁵⁸ “Carta autógrafa. Por las referencias debe datar de finales del 71” (Miró, 1994, 151).

Sin embargo, Gil-Albert completa su proceso de recuperación con el inicio del año 1972. Durante los primeros meses del nuevo año, el alcoyano escribe dos cartas esclarecedoras. La primera de ellas está destinada a Adrián Miró (tarjeta autógrafa que por el contexto puede situarse antes del verano de 1972):

Pronto recibirá usted mi antología poética de Ocnos, 80 poemas. Los jóvenes editores están “entusiasmados”, es su expresión, con lo que llaman mi descubrimiento. Últimamente parece haberse dado una orden secreta y entre unos y otros, de aquí de allá, me están sacando a flote, como si, de pronto, un revuelo de campanas anunciara una nueva festividad. Como yo digo: me llega tarde, pero me rejuvenece. (Gil-Albert, en Miró, 1994, 154)

En segundo lugar, Juan Gil-Albert escribe a Rosa Chacel en febrero de 1972:

Como intenté decirte, en marzo aparecerá una *Antología poética*, en Ocnos, unos setenta poemas, colección que dirigen un grupo de jóvenes, ya conocidos, que me escriben diciéndome cosas como esta: “su poesía puede, y debe, ser un buen revulsivo frente a tanta *vaguedad* y *vaciedad* como nos rodea”. ¡Es inesperado! ¿Habrà sonado la hora? La del juicio final me refiero, porque ninguna otra puede ya significarnos nada. (Gil-Albert, en Chacel, 1992, 75)

En las dos cartas, Juan Gil-Albert refleja estar “saliendo a flote” y se interroga sobre si ha sonado “la hora del juicio final”. Sin lugar a dudas, el poeta es consciente de la recuperación de su obra para el panorama literario nacional. Por fin, Gil-Albert ve recompensada la “Fe” depositada en la “Providencia”. La prueba definitiva se encuentra en la siguiente carta que Gil-Albert escribe a Salvador Moreno en mayo de 1972:

Verás: te has perdido mi *Resurrexit*. Poco a poco, y sin moverme de este rincón del litoral, por hábito, y por mi ilustre pobreza, mi obra ha ido abriéndose camino por su cuenta como un hijo que se casa lejos del padre, sin pedirle parecer ni consejo. Se han publicado dos libros que se ocupan de mí, y en febrero, ¡ABC! me dedicó un comentario que ocupaba la primera página, firmado por Gerardo Diego, al que he visto una sola vez en mi vida, hará cuarenta años. Y, en estos días, acaba de salir en Barcelona, en la colección Ocnos, que dirigen Gimferrer, [José Agustín] Goytisolo, Joaquín Marco, etc., una antología con el título de “Fuentes de la constancia”, tomado de un poema de “Las ilusiones”, con ochenta poemas, y que te haré llegar en cuanto pueda; los directivos me dicen que ha sido para ellos un descubrimiento

y piensan, son sus palabras, “que mi poesía puede ser un revulsivo frente a tanta vaguedad y vaciedad como nos rodea”.³⁵⁹ (Gil-Albert, 1987, 101)

Sin embargo, Gil-Albert advierte que su “resurrección” se encuentra incompleta. Ahora, el alicantino muestra interés por sacar a la luz toda la extensa obra en prosa que tiene guardada en los cajones:

Si después de la llamada de atención que llegó del exterior, con la mención, extensa e intensa, que me dedicó un hispanista holandés, Lechner, estos jóvenes indígenas han logrado sacar a flote mi poesía, me parecía consecuente que mi prosa que yo considero tanto o más representativa de mi labor, no se me quede en las alforjas. Con respecto a esto quiero, y te ruego, que me cumplas una comisión con la gracia y salero que sabes poner en tus intervenciones, por unas condiciones que hay en ti, natas, claro, y que participan, a la vez, de las alas de Hermes y del embrujo gitano. (Gil-Albert, 1987, 101)

En este sentido, los dos próximos años son fundamentales para la prosa gilalbertiana. Por una parte, la aparición de *Fuentes de la constancia* tiene una gran repercusión en el ámbito especializado de la poesía. José Carlos Rovira refleja la relevancia que tiene la antología en 1973 y 1974 (2007, 214-215): las reseñas, entrevistas y menciones del “poeta olvidado” se suceden. Por otro lado, Gil-Albert intensifica sus relaciones con Barral³⁶⁰, Gimferrer, Jaime Gil de Biedma o el propio Joaquín Marco.

Como es de sobra conocido, Gil de Biedma decide visitar a Gil-Albert (1973) tras leer *Fuentes de la constancia*. El alicantino anuncia el acontecimiento a Salvador Moreno, uno de los principales artífices de esta visita:

Gil de Biedma proyecta una escapatoria con el solo aliciente de conocerme; me cuentan que le hablaste de mí y que le entraron ganas de tomar contacto, previo envío, a modo de tarjeta

³⁵⁹ Carta manuscrita dirigida a Salvador Moreno (México) en mayo de 1972.

³⁶⁰ Un síntoma claro del interés que Gil-Albert despierta en el ámbito editorial y en los más jóvenes se encuentra en la relación del alicantino con Carlos Barral. No en vano, Juan Gil-Albert inaugura la colección de poesía *Ámbito* (Carlos Barral) en 1976 con su título *Cantos rodados* y junto a los libros *Baladas y canciones del Panamá* de Rafael Alberti y *Metropolitano y poemas 1973 – 1975* del propio Barral. Puede consultarse la reseña de (un miembro del “grupo andaluz”, tan importante en la recuperación gilalbertiana, como) Manuel Andujar (1976).

de presentación, de unos poemas con dedicatoria amistosa; y me gustan, me siento en ellos. (Gil-Albert, 1987, 116)³⁶¹

Sin embargo, Gil-Albert muestra un estado de ánimo decaído. El poeta planea, como así ocurrirá, una “retirada digna” que anuncia el cansancio de hablar sobre sí mismo y de las exigencias de la mercadotecnia editorial de los años ochenta:

Pero ¡ay! si vieras, cada día más propenso al aislamiento, a lo de uno de siempre, nada de nombres nuevos, de enlaces tardíos; bien está todo como está. Soy viejo –cuidado no te sulfures –, no estoy, soy; entro en mi última etapa, no te diré que con pie firme pero sí con buen ánimo, y sin quererme engañar. Mi situación no me permite adornos ni componendas y desearía cruzar esa última porción, que puede durar unos años, claro, lo más dignamente posible. Terminaré lo que llevo entre manos y si voy publicando algo y esto me permite aún estar en contacto con vosotros, me daré por contento. (Gil-Albert, 1987, 116)

Esta situación de desánimo se agrava con la muerte de su hermana Tina en noviembre de 1973 (Miró, 1994, 157-160). Adrián Miró, a raíz de una visita a Taquígrafo Martí en 1974, certifica que Gil-Albert, a partir de ese momento, “no había vuelto a escribir ni una sola línea”: el *boom* “no coincidía precisamente con su estado de desolación y su inmovilidad” (160).

De cualquier modo, y a pesar del estado anímico contradictorio, la recuperación gilalbertiana no tiene vuelta atrás. La relación de amistad que une a Gil-Albert y Gil de Biedma no se detiene aquí. Como ya hemos visto más arriba, Jaime Gil de Biedma contribuye a la crítica gilalbertiana con dos importantes textos (“Juan Gil-Albert entre la meditación y el homenaje” y “Un español que razona”). Sin embargo, en este momento nos interesa más el papel que juega Gil de Biedma en el rescate de Juan Gil-Albert:

Jaime [Gil de Biedma] fue más la prosa. Jaime me conoció a raíz de leer él *Fuentes de la constancia*, entonces vino a verme y llevó cosas mías – de prosa – a editores de Barcelona, amigos suyos. Carlos Barral, Rosa Regás, Beatriz de Moura, así empezó todo. Por eso he dicho yo alguna vez que Barcelona ha sido la que ha proyectado mi nombre sobre el resto de la península. Y en cierto modo también lo está proyectando ahora al exterior, porque allí vive un chico inglés que ha traducido poemas míos a esa lengua y que está traduciendo *Valentín*... (Gil-Albert, en Villena, 1984, 57)

³⁶¹ Carta fechada en Valencia a 10 de junio de 1973.

A partir de este momento, la obra inédita de Juan Gil-Albert es conocida por un gran número de editoriales. El alicantino vive la completa atención del aparato editor y el año 1974 se convierte en el centro neurálgico de su *boom*. Por entonces, la crítica califica 1974 como año *mirabilis* o *el año Gil-Albert*. Incluso en una entrevista realizada en *Ínsula*, Fernando G. Delgado (1976) pregunta a Juan Gil-Albert si se siente como un “escritor de moda”. El poeta alicantino, por el contrario, responde que su “irrupción” supone un “acontecimiento pedagógico” porque aporta algunos nombres claves para su recuperación como Gil de Biedma, “instigador” de su “rescate del limbo”.

1.3. UN GIL-ALBERT, DOS GIL-ALBERT, TRES GIL-ALBERT... EL POETA Y SUS VERSIONES RECUPERADAS

Según la bibliografía que María Paz Moreno incluye en *Poesía completa*, Juan Gil-Albert publica – nada menos que – siete libros en 1974. Si sumamos los años sucesivos, hasta veintitrés libros de Gil-Albert ven la luz entre 1974 y 1981. Como sabemos, ya en la década siguiente, la Institución Alfonso el Magnánimo publica en 1981 la *Obra poética completa*, mientras que de 1982 a 1987 aparecen sucesivamente los doce volúmenes que componen la *Obra completa en prosa*. Parece evidente que la recuperación y canonización de Juan Gil-Albert ocurre en pocos años. Y quizá, proponemos esta hipótesis para otra investigación, la prosa gilalbertiana haya tenido más importancia que la poesía en esta última coyuntura. De cualquier modo, Gil-Albert se encuentra en cuestión de cinco o seis años envuelto de incontables ediciones, reseñas y estudios, así como homenajes.

Como es evidente, Gil-Albert ve cumplidos los tres factores que sustentan su recuperación. (Recordemos: descubrimiento por los más jóvenes, por las editoriales y por la crítica). Sin embargo, a partir aproximadamente de 1976, el poeta da muestras de un profundo agotamiento. Y no es cuestión que dependa exclusivamente de la salud del autor: Gil-Albert cuenta con setenta años en su *boom* editorial de 1974. Se trata, más bien, de otra serie de condicionantes. A finales de 1975, Gil-Albert se siente un “escritor al día” y, en consecuencia, constreñido por una serie de obligaciones que le impone el reconocimiento de su obra:

Querido Adrián: también yo me retraso en mis contestaciones, pero me habéis convertido en un escritor al día y mi correspondencia, tras años de silencio, qué placer, me impone un ritmo retardado, aunque acabo cumpliendo. (Gil-Albert, en Miró, 1994, 161)³⁶²

El drama textual gilalbertiano, paradójicamente, ha propiciado precisamente que la “gloria literaria” de Juan Gil-Albert coincida con el ocaso de su vida. Aquello que Gil-Albert tan repetidamente ha denominado “el júbilo de mi jubilación”. No en vano, el alicantino deja “prácticamente” de escribir a partir de los años setenta (Brines y Carnero, 2007, 18-19; Miró, 1994, 160)³⁶³. En el caso de la obra poética, ya hemos comprobado que se encuentra concluida. Por el contrario, Gil-Albert ultima algunas cuestiones de su prosa durante esta década. Por ejemplo, entre su epistolario se encuentran muestras de los últimos retoques a *Crónica general* (Chacel, 1992, 75). Como ya hemos dicho más arriba, Juan Gil-Albert se dedica a la tarea de reordenar, releer y reescribir su obra a partir de 1972. Los textos más importantes de estos años corresponden a las conferencias sobre sí mismo. Esta gestión interesada – y legítima – de su propia obra es una de las razones que provocan un profundo agotamiento y desazón en el poeta.

La situación de Juan Gil-Albert como “escritor al día” lleva consigo una serie de responsabilidades que no concuerdan con su personalidad. Gil-Albert – de carácter íntimo, familiar y casi solitario – accede a las reglas del juego de la literatura contemporánea (las exigencias de las editoriales y la asistencia a los homenajes y congresos). Poco queda de aquella tranquilidad contemplativa y del reposo hedonista que disfruta el poeta durante toda su vida. Además, esta situación se agrava con la “retirada digna” que planea el poeta, así como con el fallecimiento de la madre en 1982.

Juan Gil-Albert ya anticipa este contradictorio estado de ánimo unos años antes, en plena recuperación. Por ejemplo, es curioso cómo el poeta aplaza fecha tras fecha, y tras el júbilo de la jubilación, su “retirada digna”:

Voy a fines de Octubre [1975] a Madrid para una lectura de poemas; había decidido que fuera esta mi última presentación en público – ay, la vejez se va instalando, Adrián, y no veo la

³⁶² Carta fechada en Valencia a 25 de septiembre de 1975.

³⁶³ “Creo que mi obra está ya hecha y terminada. Puedo aún escribir algo, claro, pero esencialmente mi obra está terminada. Y de lo demás, pues no sé, mira, yo creo que puedo ser un escritor minoritario, ¿por qué no?; siempre habrá minorías y aglomeraciones (se ríe)” (Gil-Albert, en Villena, 1984, 60).

necesidad de exhibirnos disminuidos – pero me llaman desde Sevilla, para que me encargue de organizar para Abril, en que se cumplen años – cuarenta, de la aparición de “La Realidad y el Deseo” – el homenaje a Cernuda que le dedica su ciudad natal. (Gil-Albert, en Miró, 1994, 162)

Esta carta (fechada en Valencia el 25 de septiembre de 1975) hace referencia al homenaje que la Universidad de Sevilla realiza a Luis Cernuda en 1975³⁶⁴. Por una parte, esta invitación muestra la importancia que tiene aquello que el propio poeta denomina en sus cartas como el “grupo andaluz” y que está formado principalmente por Fernando Ortiz, Manuel Andújar y Abelardo Linares. A su vez, la participación de Juan Gil-Albert en este homenaje es una buena metáfora de su recuperación y canonización, puesto que también participan Jaime Gil de Biedma y Luis Antonio de Villena.

Gil-Albert se convierte en protagonista de lecturas y actos en su honor. Por ejemplo, el poeta realiza una lectura en Alcoy en abril de 1976 o da una conferencia en la Fundación Juan March de Madrid en mayo de 1976. Unos meses más tarde, Gil-Albert acepta nuevamente aplazar su retirada. Esta vez se trata de un homenaje que el grupo sevillano, y bajo la dirección de Fernando Ortiz, prepara al poeta de Alcoy (Gil-Albert, en Chacel, 1992, 77). El alicantino posterga nuevamente su final literario:

Voy a Sevilla en Octubre [1976] para leer una conferencia; en Mayo actué en la Fundación March [1976] y con anterioridad di un recital que repetí en Alicante. Pienso que he quedado bien con todos y que debo dar por terminadas mis exhibiciones ya que mi tiempo apremia; mi obra está terminada, pero quedan algunos toques que dar. (Gil-Albert, en Chacel, 1992, 163)

Estos retoques últimos son los últimos apuntes de la reordenación y reescritura de su propia obra. En la publicación de este homenaje, celebrado en Sevilla y auspiciado por *Calle del aire* (AA. VV., 1977), Gil-Albert incluye el texto leído unos meses antes durante su acto de la Fundación March bajo el título de “El vivo exponente de la nada” (1977b). El autor de *Las ilusiones* expone el agotamiento al que hacemos referencia:

Y ahora discúpenme una declaración que puede sonar a petulante, pero que, a fuer de sincera, no debo excluir de mi exposición: estoy algo como cansado de mí, o más propiamente, cansado de hablar sobre mí; de mí no estoy cansado, estoy pleno y no concibo ser sino como

³⁶⁴ Jaime Gil de Biedma, Juan Gil-Albert, Luis Antonio de Villena, *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977.

soy. Ni una sola añoranza de cambio, siempre me sentí mi más idóneo compañero posible. Compruebo sin embargo, a lo largo de entrevistas, que hablar en la vida, de mí mismo, siendo así que, en mi obra escrita, podría sospecharse que no hago otra cosa, no deja de parecerme una redundancia superlativa. Y bien está la información, pero la tendencia que priva hoy a exprimirlo todo, sometiendo duramente al artista, y al hombre en general, a una dosis excesiva de estrujamiento, más que aclarárnoslo, nos lo diseca, como si en lugar de la paloma blanca que parecemos añorar, no quedara en nuestras manos, abusivas, más que los restos, inasibles, de un residuo sin alma. (Gil-Albert, 1977b, 17-18)

El poeta se dice cansado de todo el entramado mercantil que rodea a un autor de éxito como él. Las circunstancias que envuelven a Gil-Albert le han obligado a otro ritmo de vida muy distinto al pretendido en su ética estética:

Estos tres años de intensidad informativa que soporto y que me llegaron cuando otros se aposentan junto al fuego sobre su cojín de descanso, están pidiendo de mí un tranquilo refugio para extraer, de todo lo sucedido, su partícula de verdad; el tiempo que me queda para esta última revisión, es corto y corto aspiraría yo que fuera, corto e intenso. (Gil-Albert, 1977b, 18)

El éxito muestra otra cara bien distinta de Gil-Albert. El alcoyano dice no saberse si “feliz o trastornado, joven o viejo”. Y ante la recepción de un “inmenso ramo de flores, con nombre anónimo”, Gil-Albert se pregunta: “¿Llorar o reír?” (Gil-Albert en Chacel, 1992, 79)³⁶⁵. De cualquier modo, nuestro poeta confiesa llevar “una temporada muy desigual” y se siente “asomado a la última etapa y como si nada de lo anterior me sirviera de gran cosa” (Gil-Albert, en Chacel, 1992, 77)³⁶⁶.

Esta “última etapa” consiste en una serie de años donde los premios literarios, reseñas, entrevistas y reportajes se suceden. En lo más personal, Gil-Albert sufre un notable decaimiento físico a partir de los años ochenta³⁶⁷. Aún así, el poeta disfruta de la

³⁶⁵ Carta de Juan Gil-Albert a Rosa Chacel. Ana Rodríguez Fischer, ante la desaparición del sobre original, fecha la tarjeta postal cercana al año 1980. Gracias a las referencias al acto de la Fundación March y al homenaje de Sevilla, se puede decir que esta carta pertenece a finales de 1975 o los primeros meses de 1976.

³⁶⁶ Carta de Juan Gil-Albert a Rosa Chacel fechada en Valencia a 12 de septiembre de 1976.

³⁶⁷ “Ando un poco abatido estos días. Mi madre todavía vive y está conmigo. Tiene 96 años y llevo con ella unas relaciones tormentosas que me sumen en una postración terrible. Es una mujer de extraordinaria vitalidad que me sobrepasa. Últimamente he caído en unas depresiones tremendas, tengo extraños mareos, me he hecho analizar por mi médico Gabriel Duyos, el hermano de Rafael Duyos, ya sabes, y parece que después de todo me ha traído una

publicación tanto de su poesía como prosa completa, y de una segunda edición de *Fuentes de la constancia* (en Cátedra, 1984) que incluye un determinante estudio del profesor José Carlos Rovira. Es decir, Juan Gil-Albert vive su redescubrimiento brusco³⁶⁸ a la par que el ocaso de su salud:

Para mí, Juan, Juan Gil-Albert, como era, como fue, en la cúspide de su vida, va ausentándose de sí mismo cuando se traslada a vivir de la calle de Colón a la calle de Martí. Parece una indelicadeza afirmarlo. Me explicaré: ¿Cuándo morimos las personas? ¿El día de nuestra defunción? No. Vamos muriendo poco a poco. (Simón, 1996, 58)

César Simón detalla la situación personal de Gil-Albert en el momento de la recuperación y canonización de su obra:

En la calle de Martí, Juan comenzó a repetirse. Contaba reiteradamente las mismas anécdotas, expresaba las mismas opiniones. Había resumido su vida. Juan se resumía. Las opiniones que emitía ya no eran tan variadas, tan complejas, tan creativas, tan como antes. A algunos de los que lo conocieron en Martí, con ser tanto lo que conocieron, hubiéramos podido decirles: tendrías que haberlo visto en Colón... Porque allí era Juan Gil-Albert en la cumbre, en la madurez de la vida, en la primera senectud de la vida. Abandonó esa casa a los sesenta y cinco años. (Simón, 1996, 59)

José Carlos Rovira, por su parte, aporta un testimonio orientado más a la utilización política de la figura y obra de Juan Gil-Albert:

En noviembre de 1991 fui a verlo para entregarle el libro que le había dedicado. Me acompañaba Rosa Monzó, directora de la Biblioteca “Gabriel Miró”, y comprobamos que su

buena noticia. Me ha dicho que no pase cuidado, que la mía es una enfermedad elegantísima. Se trata de una alergia, tal vez de una alergia al polen de las rosas amarillas” (Gil-Albert, en Vicent, 1981, s / p).

³⁶⁸ “Algo análogo ocurría con Juan y quienes empezaban a escribir más allá por mediados de los setenta en esta ciudad: su *redescubrimiento brusco* por editoriales o revistas como Cátedra, Akal, Cupsa, Caballo griego para la poesía, Tusquets, Barral, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Ínsula*, *Laia*, *La Gaya Ciencia*, la recuperación apretada y urgente de un autor vinculado al grupo del 27, poeta que había vivido su exilio en México, pero que había regresado a Valencia en 1947, que, en su momento, había participado activamente en *Hora de España* y en el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, autor cuya obra ensayística arrancaba con *La fascinación de lo irreal* (1927) y con sus versos de *Misteriosa presencia* (1936), suponía un punto referencial, aunque uno – ese jovencísimo y estúpido que citaba antes – lo valorase no tanto por lo que *decía en su obra*, cuanto por lo que representaba su persona” (Herráez, 1994, 176).

mente estaba entrando en los abismos que siempre había temido. Su madre había muerto hacía pocos años [1982] 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. (Rovira, 2007, 209)

Como vemos, varias opiniones bibliográficas, así como nuestra propia consulta a diferentes fuentes de primera mano, atestiguan un Gil-Albert avanzado en años y con un estado físico y mental deteriorado³⁶⁹. Quizá, la idea de un Gil-Albert que se “resume a sí mismo” sea la mejor definición para esta cuestión. Este Juan Gil-Albert – retratado en el lema “el júbilo de mi jubilación” – entronca con el argumento que nos ocupa en este epígrafe: las diferentes versiones recuperadas del poeta.

Es decir, a raíz del centenario celebrado en el año 2004, buena parte de los críticos gilalbertianos coinciden en destacar el espejismo o estancamiento de la recuperación y canonización del poeta. En otras palabras, Gil-Albert vive un proceso de recuperación por las editoriales, poetas más jóvenes y por la crítica que pronto es absorbido por los intereses políticos. Digamos que Juan Gil-Albert alcanza un periodo de esplendor desde 1972 hasta su muerte en 1994. Este primer planteamiento sobrevuela los parámetros generales de las diferentes versiones recuperadas del poeta.

Por ejemplo, Pedro J. de la Peña se cuestiona en la temprana fecha de 1982 si es “suficiente” el “progresivo reconocimiento” que la obra gilalbertiana “ha ido ganando” desde la década de los años setenta (1982, 213). Estas palabras conforman un primer núcleo valorativo de la recuperación / canonización de Juan Gil-Albert basado en la adulación facilona y en la reclamación de más galardones para el poeta. Como puede imaginarse, los ejemplos de esta primerísima versión recuperada del autor son incontables. El propio Simón realiza un balance esclarecedor de la obra gilalbertiana. César Simón llama la atención en 1994 – momento decisivo para el nuevo olvido

³⁶⁹ “No se evaporó enteramente. Permaneció en él lo más profundo, lo que nos singulariza ya en la niñez, lo que no cambia, nuestra piedra angular, nuestra célula primitiva: el carácter. Se fue desnudando de sí hasta que quedó al descubierto más que nunca su actitud cordial y sonriente, sin lamentaciones más que ocasionales, cuando lo aseaban y lo mudaban en su parálisis. En los últimos años de su vida había sufrido la clásica rotura de cadera y ya no se reobró. Pero en su expresión casi muda, y en su sonrisa espontánea y amable, a veces equivocada, porque confundía al visitante que lo saludaba, quedaba expreso lo que él había sido desde su infancia: un temperamento espontáneamente entregado a la vida, a su calma, a su bienestar paradisíaco. Esta expresión era serena, cuando creía que se encontraba solo. Había en su rostro de paralítico, y de víctima de la arterioesclerosis, dignidad, resignación oculta, muy entera, muy senequista” (Simón, 1996, 59).

gilalbertiano – sobre la “significante” ausencia de nuestro poeta en el Premio de la Crítica o en el Nacional de Literatura: “en ninguna de sus modalidades, ni siquiera que se le haya mencionado como candidato, teniendo en cuenta que Juan Gil-Albert publica nada menos que cerca de veinte títulos inéditos, desde 1974” (1994, 202). Y todo ello, a pesar de que, como sabemos, Juan Gil-Albert recibe durante su gloria literaria (entre otros honores) el Premio Pablo Olavide (1976)³⁷⁰ y Premio de las Letras Valencianas (1982). Además, el escritor es nombrado hijo adoptivo de Valencia (1982), hijo predilecto de Alcoy (1983) y presidente del Consejo Valenciano de Cultura en 1985.

Sin embargo, Simón (insistimos en la importancia de la fecha) apunta la siguiente hipótesis: “El mundo específicamente literario parece como si hubiera delegado en otros la tarea de reconocer al poeta, ensayista y memorialista valenciano” (1994, 202). Estas palabras nos conducen al segundo y tercer momento de las versiones recuperadas de Juan Gil-Albert: “Hay en todo este asunto demasiados intereses, demasiadas relaciones públicas, como para que nos sorprenda” (202). La segunda versión recuperada del poeta coincide con la intromisión de los poderes políticos. Los entresijos del papel que juegan las instituciones públicas, y cómo se desarrollan sus intereses en la canonización del poeta, se detallan claramente en los textos de Ricardo Bellveser. El secretario “sin honores” de Juan Gil-Albert señala que la incipiente producción del alcoyano durante la década de los años setenta provoca que “los políticos volvieran los ojos hacia acá” (2003b, 12). No obstante, el nombre de Juan Gil-Albert no suscita gran interés para las instituciones en 1976, “pero santificado por los políticos del Estado, estos mismos cerrajeros iniciaron una carrera por no quedarse atrás” (Bellveser, 2003b, 13). En este sentido, Alfonso Guerra (2004) cobra gran importancia:

Compensar ese olvido fue obra de algunos pocos pero responsables e influyentes amigos. Juan Gil-Albert afortunadamente alcanzó una notoriedad indiscutible en la década de los años 80, arropado por la personalidad de Alfonso Guerra, entonces vicepresidente del gobierno socialista. A la sombra de este poderoso valedor, se movilizaron las instituciones para dar paso a la publicación de su obra. Tanto la Diputación de Valencia como la Consellería de Cultura o el Ayuntamiento de la ciudad, vieron en Gil-Albert un personaje importante como símbolo de una restauración de la cultura y también de una manera de publicitar así la

³⁷⁰ Véase “Juan Gil-Albert”, *El País*, 10 febrero de 1977.

indignidad del silencio político que se había instrumentado sobre los escritores del exilio. (Peña, 2004, 16)

Esta segunda versión recuperada de Juan Gil-Albert se extiende desde 1976 hasta, aproximadamente, la fecha de su muerte. Estos casi veinte años de canonización gilalbertiana están dominados, principalmente, por el oficialismo y la utilización política:

El olvido de su obra transformado en halago y reclamos de alcaldes y concejales, funcionarios y empleados del poder, fue irresistible... Cuando más gloria local fue siendo, más se separaba, voluntariamente, de los circuitos por los que fluyen los altares. (Bellveser, 2003b, 13)

Este segundo momento de la canonización gilalbertiana se aproxima a las versiones recuperadas del poeta por Pedro J. de la Peña y José Carlos Rovira:

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. (Rovira, 2007, 208)

La versión recuperada por Rovira – el “Gil-Albert de Rovira”, llamémosle³⁷¹ – insiste en la utilización de Juan Gil-Albert por los poderes políticos. Por este motivo, hemos reiterado más arriba el deterioro físico y mental que coincide con el oficialismo y la instrumentalización:

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

³⁷¹ A lo largo de este epígrafe, hemos perfilado las distintas versiones recuperadas por cada crítico. Así, el lector puede configurar una visión completa de la investigación de cada autor: hablamos de un Gil-Albert recuperado por José Carlos Rovira, un Gil-Albert recuperado por Pedro J. de la Peña, un Gil-Albert recuperado por Bellveser, etc. Esta idea nos la sugiere Rovira cuando cita “la carta de un académico amigo que me decía comentando la edición de *Fuentes de la constancia*, «ojalá quede tu Gil-Albert»” (Rovira, 2007, 217).

como conferenciante un miembro del actual Consejo de Cultura Valenciana, en un acto en el Palacio 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)³⁷². (Rovira, 2007, 209)

Gil-Albert se encuentra indefenso ante tal utilización política, a la vez que ofrece poca resistencia a las exigencias de la mercadotecnia editorial. Sin lugar a dudas, Gil-Albert no cumple la “retirada digna” que tenía pensada unos años antes. O al menos, podría decirse, el poeta se ve envuelto por ciertas compañías institucionales y políticas que dicen bastante poco de la independencia moral, política y humanista que ha imperado en la ética estética gilalbertiana. “Juan fue desde 1980 aproximadamente un escritor reconocido y utilizado imparable e inapropiadamente” (Rovira, 2007, 217). Además, para mayor tristeza de nuestro panorama cultural, la canonización de Gil-Albert no es una excepción de lo que – de forma desafortunada – se ha denominado “memoria histórica”³⁷³. En consecuencia, Juan Gil-Albert sufre ser el centro de áridas polémicas como el famoso Premio de las Letras Valencianas en disputa³⁷⁴ y rivalidad lingüística³⁷⁵ con Joan Fuster³⁷⁶ o el poco conocido caso de Granada³⁷⁷.

³⁷² “A este homenaje, al que se negó a participar expresamente J. C. Rovira porque se celebraba en el Palau de la Música y este dependía en esos momentos, administrativamente, del ayuntamiento de Valencia, que tenía una alcaldesa del Partido Popular, se convirtió en el descubrimiento de la obra de Gil-Albert por los más jóvenes, por sectores de la cultura – artes plásticas, cine, dramaturgia, poetas, etc. – de un segmento de edad veinteañero” (Bellveser, 1994, 149).

³⁷³ “Recuerdo una vez a Joan Fuster comentando jocosamente una mala jugada a los dos [hace referencia a Juan Gil-Albert]: algunos políticos habían decidido sentarse siempre con Juan a la derecha y Joan a la izquierda, o viceversa” (Rovira, 2007, 217).

³⁷⁴ “Mi querido Manuel, recibo tu participación, especialmente cariñosa, en la «conmoción» producida, en las distintas latitudes del país, al haberme birlado, por arte de magia negra, el premio que todos me habían atribuido de antemano” (Gil-Albert, 2014, 8).

³⁷⁵ “Competir, no en torneo, sino en una batalla involuntaria de méritos y genio que otros han de juzgar es siempre cosa fea. Leo en EL PAIS (16-5-1981) que en el reciente Juan Gil Albert *versus* Juan Fuster, el galardón en liza, el Premio de Honor de las Letras Valencianas, lo ha ganado el segundo. Siento un gran respeto y admiración lectora por la persona y obra del escritor premiado, y no me cabe duda de que el jurado, al decidir por él, no habrá sido sordo a su voz resistente en tiempos de penuria y a su noble figura de *hombre oculto* a la fuerza durante el franquismo. Pero ante todo fallo que recae en una obra que es de dominio público, al público le cabe el recurso de dar una opinión, y a mí me gustaría, desde esta sección, elevar una queja por la ocasión perdida, por la injusticia histórica” (Molina Foix, 1981, s / p).

De cualquier modo, y como hemos dicho, el interés del oficialismo por recuperar a Juan Gil-Albert provoca numerosas apariciones públicas del poeta. Durante esta segunda versión recuperada, el poeta (por citar algunos ejemplos) ofrece una lectura sobre Federico García Lorca en el Casino Recreativo del Puerto de Sagunto (28 de septiembre de 1976) y una lectura teatral de su obra³⁷⁸; recibe el Premio de las Letras del País Valenciano (1982) durante una sesión extraordinaria que inaugura el Primer Encuentro de Escritores del Mediterráneo (celebrado en 1979 y cuyas actas fueron publicadas por el Ayuntamiento de Valencia en 1984) y el Premio Pablo Iglesias de manos de Alfonso Guerra; protagoniza el homenaje titulado *Literatura y compromiso político en los años treinta* (AA. VV., 1984) en el Círculo de Bellas Artes de Madrid; o preside (junto a Octavio Paz y Stephen Spender) el II Congreso de Escritores Antifascistas.

Finalmente, y tras la muerte del alicantino, desembocamos en nuestra tercera versión recuperada. A partir de 1994, y a propósito del centenario gilalbertiano (2004), la crítica coincide en el fin del magisterio del poeta en este periodo de diez años. Si bien “los años de reconocimiento se juntaron muy pronto con años de utilización del escritor” (Rovira, 2007, 217), Juan Gil-Albert deja de ser útil tras su muerte:

³⁷⁶ L.A. de Villena. – “Pienso – y conmigo mucha gente, en todo el país, que lo dijeron, además, en prensa y radio – que el Premio de las Letras Valencianas, es decir, el primer año que se otorgó ese premio, te lo debían haber dado a ti, indudablemente. Y se lo dieron, por motivos políticos, a Joan Fuster. A él se lo podrían haber dado otro año; el primero – si de literatura tratamos – era tuyo, indudablemente”.

J. Gil-Albert – “Como Fuster es un hombre inteligente, yo creo que él no entraría en ese tema. Incluso puede que no fuera partidario de ser él el primero...” (Villena, 1984, 74-75).

³⁷⁷ Los acontecimientos se desarrollan en las páginas del periódico *El País* y tienen como punto central de la polémica la entrevista publicada (en el mismo diario) el día 5 de septiembre de 1981 a cargo de Manuel Vicent (1981). Este enfrentamiento ocurre entre Sebastián Pérez Linares y Juan de Loxa, dos figuras relevantes y conocidas en el panorama cultural de la ciudad granadina. El primero de ellos, subjefe provincial del Movimiento en Granada, publica una carta al director (“Lástima de censura”, 17 de septiembre de 1981) donde hace constar su “protesta” contra las “venenosas insinuaciones” y el “sensacionalismo y la falta de elegancia” de Vicent. Sin embargo, Juan de Loxa responde a Pérez Linares con otra carta al director (“Sorpresa por «Lástima de censura»”) el 30 de septiembre de 1981. En el citado texto, Juan de Loxa defiende las figuras de Manuel Vicent y Juan Gil-Albert. Para más información sobre Juan de Loxa, véase Guzmán (2010).

³⁷⁸ La representación teatral (a cargo de Pedro Carvajal) de *Valentín* inaugura el ciclo del aula abierta de poesía del Ateneo de Madrid. El estreno de la obra está fechado el 17 de febrero de 1983 en la sala Olimpia de Madrid, por la compañía Margen y gracias a una adaptación teatral de Juan Luis Iborra. Esta adaptación no es una excepción. Cabe destacar la obra titulada *La fascinación de lo irreal* (pieza dramática de Pedro Montalbán Kroebel y dirigida por José Miravete) que realiza un repaso por algunos puntos importantes de la obra gilalbertiana. Véase Ferrer (2007, 2013).

Pero Gil-Albert murió en 1994 y Alfonso Guerra dejó de ser una personalidad política relevante por esos mismos años. No hubo que esperar mucho para que toda la atención concitada en torno a su persona se diluyese como un azucarillo en el café. De pronto llegó un nuevo silencio, más inexplicable que el anterior, pero no menos espeso. Más inexplicable, porque las instituciones seguían en buena parte siendo socialistas e incluso dirigidas por los mismos personajes políticos que habían ensalzado a Gil-Albert media docena de años atrás. Este nuevo silencio no tenía por tanto motivaciones ideológicas. Se trataba más bien del desinterés hacia un autor a quien ya no podía instrumentalizarse del modo soterrado con que se había hecho desde los años de su recuperación como figura emblemática, cuando la simple pertenencia al exilio republicano era ya una garantía de reconocimiento cultural a cualquier figurante de la índole que fuera. (Peña, 2004, 16)

Son muchas las voces que siguen la línea crítica de nuestra tercera versión recuperada (1994 – 2004). Porque, por otra parte, esta corriente reivindica una verdadera valoración de la obra gilalbertiana en sí misma. Prieto de Paula, José Carlos Rovira o Pedro J. de la Peña abogan por poner fin al biografismo y abordar una obra que “ha sido estudiada y leída de modo inconstante, como a empujones, movida unas veces por iniciativas personales y mercantiles, y otras, a golpe de homenaje” (Pérez Escohotado, 2004, 38). Solo así se entiende este “desinterés” hacia Gil-Albert y que de 1994 a 2004 se hayan publicado pocos libros de y sobre Juan Gil-Albert (Peña, 2004, 16-17). Valga citar los trabajos de María Paz Moreno – sobre el culturalismo y su edición de la *Poesía completa* –, así como el congreso *La memoria y el mito* (Carnero, 2007a).

Por otra parte, recogemos el interrogante que propone este grupo de críticos gilalbertianos: ¿hasta qué punto ha servido el centenario gilalbertiano para reavivar el estudio de su obra? Como decimos en la coordinación de un reciente homenaje a la figura de Juan Gil-Albert, las próximas dos o tres décadas son decisivas para el estudio de la obra gilalbertiana (Valero Gómez, 2013d). Todavía quedan muchos interrogantes: la reordenación de sus dos primeros libros poéticos, varios textos inéditos (por ejemplo del periodo de la guerra, como propone Aznar Soler) y algunos olvidos bibliográficos (en dicho homenaje insistimos en la participación del poeta en *Peña Labra*, *Gaceta del libro* o el prólogo a *Los primeros movimientos a favor de los derechos homosexuales*

1864-1935³⁷⁹). De cualquier modo, queremos concluir esta lectura – interesada y servil – que la crítica realiza de Juan Gil-Albert con la tribuna “Excéntrico” (*El País*, 9 de julio de 1994) que Vicente Molina Foix dedica al poeta tras su muerte. Quizá, uno de los textos más sinceros y valientes de alguien que conocía a Juan Gil-Albert – aunque fuera tras el *boom* editorial – de primera mano:

Tener a Gil-Albert en posición de dandi fue cómodo para el *establishment*. En Valencia, un poco descentrado, vivía – se sabía – un fino prosista, un primoroso poeta, un republicano que volvió pronto y no habló. Tuvo en los setenta dos o tres valedores de empuje, y poetas jóvenes hablaron mucho de él en sus provincias. Veinte años después seguía vivo, con la cabeza perdida, y lo poco que se decía de él era para celebrar – con un punto de escándalo – las poses de marinero peripuesto de su juventud. Luego murió.

Un escritor no debe hablar de premios, y para el dandi su premio es el desdén rectilíneo del rebaño. Cuando en las muertes de Gil de Biedma, Benet y ahora Gil-Albert (tres, ¿*los tres?*, grandes escritores del medio siglo pasado) sus admiradores o seguidores denunciarnos a los críticos, escritores y demás académicos de la lengua que en sucesivos años olvidaron o vetaron sus candidaturas para los grandes premios literarios, no pedíamos justicia para aquellos, sino remedio para nosotros. Para un país que prima la reciedumbre castellana (mejor si salpicada de agua bendita) y la bravura galaico-portuguesa. Un país que llama *delicatessen* a lo que no se come con cuchara. Una cultura donde al excéntrico se le hacen tuertos y al patán rey. (Molina Foix, 1994, s / p)

1.4. LA HISTORIA EN JUAN GIL-ALBERT: UNA MANO INVISIBLE NOS REESCRIBE

*A tantas historias,
tantas preguntas*
“Preguntas de un obrero que lee”, Bertolt Brecht

Como ya hemos visto a lo largo de esta investigación, Juan Gil-Albert aprende a *leerse a sí mismo* desde bien temprano y gracias al Veintisiete. El poeta sostiene un pulso ético estético con su propia obra. Es decir, Gil-Albert reorienta toda *su propia*

³⁷⁹ Juan Gil-Albert, “Palabras decisivas”, en John Lauritsen y David Tharstad, *Los primeros movimientos a favor de los derechos homosexuales 1864-1935*, Barcelona, Tusquets, 1979, pp. 7-14.

historia según el sentido con el que quiere ser leído y recuperado. Por otra parte, se entiende así la Fe que Gil-Albert posee en (aquello que él mismo llama) su “redescubrimiento”.

Sin embargo, a partir de los años cincuenta – y según avanzamos cronológicamente hacia los años decisivos del *boom* – puede decirse que la relectura, reordenación y reescritura que Juan Gil-Albert realiza de sí mismo se agrava. Y Gil-Albert encuentra facilidades a la hora de acomodar su propia imagen para poetas que no han oído hablar de él³⁸⁰. Dos condicionantes propician esta situación favorable en el alicantino: el drama textual gilalbertiano y el profundo silenciamiento en el que Gil-Albert decide vivir y se ve obligado a vivir. En este sentido, ya hemos analizado el tópico automatizado del “carácter sintético” gilalbertiano: tanto el diálogo prosa / verso, como la errónea localización temporal de muchos textos del exilio interior.

La cuestión generacional es el síntoma evidente de todo este entramado. Porque, no lo olvidemos, si echamos un vistazo a toda la primera bibliografía crítica gilalbertiana, el poeta es recuperado como un autor de la Generación del 36. Citemos a este propósito los primeros hitos de Juan Gil-Albert en la crítica nacional: “Un poeta de la generación del 36: Juan Gil-Albert” de José Domingo en *Ínsula* (1966), así como su inclusión en las antologías *La Generación poética de 1936* de Jiménez Martos (1972) y *La generación de 1936* de Francisco Pérez Gutiérrez (1976). Quizá, este hecho nos demuestre que el tren generacional (y en consecuencia, la canonización) solo pasaba, para Juan Gil-Albert, por la generación del 36³⁸¹. El autor confiesa en varias entrevistas y en sus prosas autobiográficas que su círculo más próximo pertenece al Veintisiete. Dicho de otro modo, el vértice principal de la recuperación gilalbertiana se encuentra en esos aproximadamente diez años que van desde el artículo de José Domingo en *Ínsula* hasta las antologías del 36 y el homenaje de *Calle del Aire* en 1976.

Este vértice, como decimos, consiste exclusivamente en la incorporación del poeta a la generación “fantasma” que durante los últimos años de franquismo comienza

³⁸⁰ “Cuando a mi regreso se publicaron mis libros, entonces había toda una generación que no había oído mi nombre nunca. Pero no correspondería a la realidad el pensar que no se me conocía con anterioridad. Bueno, para mí, fue un momento que yo no cambiaría por ninguno. Los críticos de la prensa se encontraban con un nombre nuevo para ellos. Creían que ese nombre nuevo era reciente, y, claro, ese nombre venía produciendo ya su literatura, y se quedaban verdaderamente extasiados con mis libros. Entonces tuve que leer cosas muy gratas para mí. Mucho, muy emocionante” (Gil-Albert, en Gandía, 2004, 39).

³⁸¹ Para la relación entre método generacional y canon, véase Mainer (2000).

a reelaborarse³⁸². No en vano, Juan Gil-Albert aparece en todos los manuales de aquellos años (y durante la década de los años ochenta) como un poeta que nace en el año 1906. Del mismo modo, el alicantino, no quiere contar para su recuperación con su voz comprometida. La alteración de la fecha de nacimiento y de la escritura de sus primeros poemarios forma parte del inicio de su relectura, reordenación y reescritura. O mejor dicho, este planteamiento evidencia la subjetividad poética gilalbertiana. Porque, verdaderamente, Gil-Albert hubiera preferido ser canonizado en el Veintisiete (Valero Gómez, 2011; 2013a, 13-99; 2013b). Sin embargo, tanto el malditismo valenciano como ser un “poeta tardío” excluyen al alicantino de una nómina generacional totalmente cerrada hacia 1934 o 1936. Tras treinta años de silenciamiento, Gil-Albert contempla el interés que suscitan, a partir de 1968, un grupo de poetas sin orden canónico: la recuperación de Gil-Albert y la construcción del 36 van de la mano. Por tanto, la modificación de la fecha de nacimiento no es, como se ha dicho, un hecho intrascendente o propio de la coquetería del poeta (Brines y Carnero, 2007, 21). Del mismo modo, la excepcionalización de la voz comprometida y su silenciamiento no están, como también se ha dicho, motivados por el miedo.

En definitiva, Juan Gil-Albert observa la coincidencia que existe entre su recuperación y el auge de la generación de 1936. Este camino, podría decirse, es la última oportunidad para que Gil-Albert salga del ostracismo. En pocos años, como se ha visto, Gil-Albert pasa de alegrarse por su rescate por parte de pequeñas instituciones de su ciudad³⁸³ a ser reclamado por editoriales y poetas jóvenes. Una vez recuperado y canonizado, Gil-Albert plantea el final de su destino literario como la recomposición de su historia / obra en el canon literario y en los manuales. (Nadie como Maiakovski ha plasmado la cuestión de la subjetividad poética. En su poema dedicado al ciento

³⁸² Mateo Gambarte (2010) dedica un capítulo al “espejismo” de la generación de 1936 (pp. 179-186) y propone el homenaje de la revista norteamericana *Symposium* (1968) como estudio más serio sobre la generación. A partir de la fecha de 1968, como decimos en estas páginas, la generación de 1936 y Juan Gil-Albert van de la mano en su recuperación.

³⁸³ “Juan Gil-Albert tan contento, tan contento porque los directivos del Ateneo Mercantil «se han acordado de él» e incluido en una serie de veladas en que recitarán sus poemas «algunos poetas valencianos». Dejando aparte a María Beneyto, ¿quién? Porque Fuster... Esto le sucede por haber regresado hace tantos años. Le han tenido – a él, el mejor sin duda de los de aquí, por lo menos el único enterado, al tanto del mundo (de los que conozco, claro) – totalmente aparte, apestado, muerto o, a lo sumo, como fantasma. ¡Pobre Juan! Tan consumido y, al mismo tiempo, «acordado de él» aquellos que despreciábamos tan cordialmente: los del Círculo de Bellas Artes, el Ateneo, Lo Rat Penat... Se había borrado él mismo del mapa; ya no existía, había desaparecido para todos, ya no era, había muerto desde las páginas de *Hora de España*, que aquí nadie conoce y que los que se acuerdan no se atreven a nombrar. Como si le hicieran un honor... «¡Se han acordado de mí!»” (Aub, 1995, 179-180).

veinticinco aniversario del nacimiento de Pushkin, Maiakovski satiriza perfectamente la utilización ideológica que sufren los escritores en el rigor y opacidad del positivismo: *Después de muertos / estaremos casi juntos: / usted en la Pe / y yo / en la eMe*). De este modo, Juan Gil-Albert deja “prácticamente” de escribir a partir de los años setenta. El poeta se dedica, según sus propias palabras, a unos “últimos retoques” que corresponden a la relectura, reordenación y reescritura de sí mismo. Y la “retirada digna” que planifica el poeta forma parte de esta recomposición gilalbertiana en el canon. Unas líneas más abajo, veremos que la publicación de la *Obra poética completa* en 1981 marca una fecha decisiva a la hora de establecer el apogeo del destino literario. Aquello que ha sido definido por el poeta como *El tiempo se ha hecho yo mismo*.

En todo caso, la incorporación de Juan Gil-Albert al canon se debe en gran medida a sus dos impulsos autobiográficos. Recordemos que hemos establecido su primer impulso autobiográfico recién llegado del exilio, mientras que el segundo impulso arranca con los años sesenta. La prosa autobiográfica ayuda a Juan Gil-Albert a establecer los límites de su posterior recuperación en el nivel ético estético de su “estilo” y en la mitificación de su propia historia (infancia, guerra, exilio, homosexualidad y exilio interior). No es casual, por otra parte, que el poeta – casi ya retirado – ultime algunos textos en prosa tan importantes para nuestro planteamiento como *Crónica General* durante los primeros años de la década del setenta.

Sin embargo, la funcionalidad ideológica de su prosa autobiográfica no termina aquí. A partir de los años setenta, cuando Juan Gil-Albert se convierte en lector, crítico y agente literario de sí mismo (Gandía, 2004, 38), el poeta dedica sus últimos esfuerzos a la aproximación de su vida / obra a un sentido interesado. Estos años están repletos de conferencias y homenajes en los que el alicantino posterga una y otra vez la “retirada digna”. Porque, por otra parte, la maquinaria ya se ha puesto en marcha. Nos referimos evidentemente al diálogo existente entre la versión que Juan Gil-Albert pretende para sí mismo y el Juan Gil-Albert recuperado, canonizado y mitificado tanto por la crítica como por su círculo de amistad más próximo. De algún modo, el problema se halla en que este proceso llega un momento que supera al propio Juan Gil-Albert, llega un momento que vence al propio artificio. A partir de los años ochenta, Gil-Albert sufre un empeoramiento de su estado de salud y es utilizado por los aparatos ideológicos culturales. De aquí, el protagonismo del poeta en ciertos homenajes institucionalizados como un “escritor de moda” y “al día”. *Digamos que la funcionalidad de todo este*

entramado se vuelve contra la propia imagen de Juan Gil-Albert» durante los últimos años.

Porque, como ya dijimos en las primeras páginas, la mirada mítica es la herramienta fundamental para explicar el culturalismo, la canonización y la ética estética gilalbertiana. El “estilo de Juan Gil-Albert” que ha llegado hasta nosotros mediante los manuales es un síntoma evidente de la subjetividad poética y de la lógica interna de la forma gilalbertiana. Pero la mirada mítica no solo actúa sobre la ética estética de Gil-Albert, sino que mitifica la propia imagen de Juan Gil-Albert. De esta manera, Gil-Albert es mitificado por el propio Gil-Albert, así como por todos los críticos, admiradores y amigos que participan en sus homenajes mediante semblanzas.

En cualquier caso, esta problemática responde a la apariencia *esencial* de aquellos textos que hoy conocemos como literatura: un objeto construido por un sujeto al que ilusoriamente – tanto para él mismo como para nosotros los lectores – llamamos autor (Rodríguez, 1990, 5). Y cuando señalamos que “al artista del capitalismo no le queda sino la insistencia en su propia individualidad” (Villacañas, 1994, 66), incidimos en la problemática de un yo atrapado por la violencia del inconsciente ideológico³⁸⁴. Asimismo, y como telón de fondo, la cuestión gira en torno a un yo que necesita expresar su ilusorio estado de “sujeto libre” en su calidad de “autor” y mediante unos textos a los que finalmente acaba llamándose “obra”.

Como consecuencia, la personalidad literaria – aquellas reiteraciones de los manuales tan insistentes en el “mundo propio”, “estilo” y “voz” – no resulta más que la *expresividad* de una visión del mundo. El error se encuentra en el entendimiento de esta “visión del mundo” como un hecho individual, cuando por el contrario es un hecho meramente social (Goldmann, 1975, 284). No existe tal expresividad (Macherey, 1974, 69; Rodríguez, 1990, 183; Foucault, 2010, 12). En todo caso, se produce una suplantación, una subjetivación del objeto “realidad” (Castilla del Pino, 1971, 163). Ese supuesto yo-soy-libre se encuentra unido al objeto realidad mediante unas relaciones ideológicas y estéticas muy determinadas.

³⁸⁴ “La concepción materialista de la historia parte del principio de que la producción, y, junto con ella, el intercambio de sus productos, constituyen la base de todo el orden social; que en toda sociedad que se presenta en la historia, la distribución de los productos y, con ella, la articulación social en clases o estamentos, se orienta por lo que se produce y por cómo se produce, así como por el modo en que se intercambia lo producido. Según esto, las causas últimas de todas las modificaciones sociales y las subversiones políticas no deben buscar en la cabeza de los hombres, en su creciente comprensión de la verdad y de la justicia eterna, sino en las transformaciones de los modos de producción y de intercambio; no hay que buscarlas en la *filosofía*, sino en la economía de la época de que se trate” (Harnecker, 1972, 19).

Por este motivo, Juan Gil-Albert – cuando centra sus esfuerzos en reescribir, releer y reordenar su obra durante la última coyuntura – tipifica la canonización de su estilo poético y vivencial. Porque no es más que la mitificación de su ética estética (en cuanto a poesía y forma de vida) y de una visión del mundo (que Gil-Albert, desde su individualismo histórico piensa) personal e intransferible. De ahí que la mirada mítica sobrevuele la funcionalidad de los dos impulsos autobiográficos, así como las últimas conferencias del poeta: “Breve historial tardío sobre mi suerte”, “El caos como manifestación espontánea de mi solidaridad armoniosa”, “El vivo exponente de la nada” y “El mito como razón de vida o en busca de la inmortalidad”.

Sin embargo, la visión del mundo que Juan Gil-Albert da sobre la realidad y sobre la construcción de su propio “historial” no es, ni mucho menos, personal e intransferible. Por el contrario, este “historial” responde a un “mundo en el que las diferentes prácticas sociales descompuestas y recompuestas se distribuyen en un cierto orden de distinción y jerarquías que es significativo” (Althusser, 1980, 21). O como venimos sosteniendo hasta ahora, la poesía – como la filosofía – es aquello que Althusser llama “laboratorios ideológicos” y “donde se ponen a punto las categorías y las técnicas teóricas que harán posible la unificación ideológica” (31). Esta unificación corresponde a una ideológica dominante y, en consecuencia, a la producción de unos textos desde una matriz ideológica concreta.

En definitiva, la reescritura, reordenación y relectura que Juan Gil-Albert realiza de sí mismo solo puede entenderse si superamos la noción humanista de “creación” en favor de la de producción. La lógica interna en cuestión – de Juan Gil-Albert en este caso – explica una serie de tópicos que distingue estos textos de otros textos, pero en ningún caso se desplaza un ápice la matriz ideológica. Nos referimos a la objetividad del texto y la tensión pulsional, así como al efecto estético literario: la *Mediterraneidad*, el clasicismo y el lujo aristocrático de la naturaleza en el caso de Gil-Albert.

Estas relaciones ideológicas legitiman una forma de vivir la poesía y una forma de poetizar la vida para Juan Gil-Albert³⁸⁵. Este vitalismo poético gilalbertiano

³⁸⁵ Althusser se refiere a la relación entre ideología y práctica social cuando propone su transformación de la filosofía: “La Verdad es otra cosa: para verla no solo hay que despreciar la psicología de los filósofos, sino también esa ilusión en la que la filosofía se encuentra a gusto: la ilusión de su propio poder sobre las prácticas sociales. Porque – y aquí es donde se decide todo – lo importante no es que la filosofía tome el poder sobre las prácticas y las ideas sociales. Estas no son más que formas de ejercicio de su poder y de sus resultados, sino que la filosofía no incorpora de modo gratuito las prácticas sociales bajo la unidad de su pensamiento. Lo hace quitando su propio espacio a las prácticas sociales y estableciendo una jerarquía interna entre la

desciende directamente de la ideología del sujeto hasta cuestiones como tarea, destino y necesidad. Esta voluntad del yo de expresarse en su condición de autor (y con mayúsculas), no dejar de ser una práctica ideológica. En nuestro caso, Juan Gil-Albert recompone y perfecciona un “historial”, una obra y una determinada relación estética con el mundo. Del mismo modo, el vitalismo poético gilalbertiano es un síntoma de esta reproducción y de una forma viciada de relacionarse con la realidad.

Cuando Juan Gil-Albert afirma que su obra “es un historial, ya se sabe, de mí y de todo lo que me ha rodeado” (Gil-Albert, en Gandía, 2004, 36) insta la “poesía” como un modo de vida. Una *vida esencial* finalmente. “La vida cotidiana se establece y se fija en el mundo moderno; se sitúa cada vez más como un nivel de realidad dentro de lo real” (Lefebvre, 1971, 119). Y a su vez, Gil-Albert se identifica – “mi obra soy yo” (Gil-Albert en Gandía, 2004, 36) – con una tarea y un destino literarios:

Porque mi vida escrita y la vida están tan unidas... Ha sido mi manera precisamente de estar en el mundo. Eso ha sido vivir mi papel y mi vida. (Gil-Albert en Gandía, 2004, 40)

Juan Gil-Albert incide en el imaginario de la escritura como expresión. Gil-Albert, durante los últimos años de su vida como escritor retirado, recompone su “obra” según una funcionalidad y una necesidad concreta. O mejor, el poeta recompone su obra queriéndose encontrar, “ya desde el comienzo del juego”, al otro lado del discurso (Foucault, 2010, 12). A este respecto, no debemos olvidar un hecho tan decisivo como el cambio de nombre: cuando Juan Gil y Simón decide *ser* escritor convierte su vida en obra y, a partir de entonces, firma como Juan Gil-Albert. Esta idea del autor buscándose en la poesía refleja perfectamente la imposibilidad de tal objeto, así como toda la trama de identidad que anida tras de sí. Por tanto, Juan Gil-Albert asume una tarea³⁸⁶ – “Tener un destino es sentirse gravemente comprometido en una empresa interior” (1983, 5) – y un destino – “Mi destino ha sido escribir, escribir mi vida: exclusivamente mi vida; escribiéndola” (5). Juan Gil-Albert reestructura su “historial” según un punto de vista interesado, según un recorrido donde el poeta nos dice: *El tiempo se ha hecho yo mismo*

práctica y las ideas sociales, lo hace sometiendo esta jerarquía a un orden interno que constituye su verdadera unificación” (Althusser, 1980, 21).

³⁸⁶ Siguiendo a Althusser, la tarea “asignada” a cualquier escritor desciende directamente del objeto que conocemos como Literatura: “La tarea que le está asignada [a la filosofía] y delegada por la lucha de clases ideológica, es la de contribuir a la unificación de las ideologías en una ideología dominante y a garantizar esta ideología dominante como Verdad” (Althusser, 1980, 32).

y *Mi ciclo se ha cerrado*. El “historial” de Juan Gil-Albert es la culminación de una estética, de una voz, de una visión del mundo en la “historia de la literatura” y del “Hombre” con mayúsculas.

En este sentido, hemos dicho que la mirada mítica articula toda la producción gilalbertiana. La mirada mítica es la principal herramienta productiva y reproductiva en la ideología de los textos gilalbertianos. Y no solo nos referimos a las cuestiones del culturalismo, de una ética estética y de la personalidad literaria. Gracias a la mirada mítica, el propio Juan Gil-Albert crea un mito de sí mismo. Ahora cobra *su* verdadero significado la funcionalidad de la prosa autobiográfica, la funcionalidad de la tertulia en Taquígrafo Martí y la funcionalidad de todas sus conferencias para los homenajes. Juan Gil-Albert (aparentemente) no solo establece un *mito* de sí mismo, sino que canoniza para los manuales de historia un sentido y una “necesidad de verdad” de sí mismo, de su propia obra (Althusser, 1980, 24; Rodríguez, 1994, 9-10).

Sin embargo, y a pesar de todo, no es Juan Gil-Albert quien relee, reordena y reescribe el “mito Juan Gil-Albert” para la historia (con mayúsculas). No olvidemos que la ideología es “necesariamente una representación *deformante* y *mistificadora* de la realidad en que deben vivir los hombres” y “la opacidad de la estructura social hace necesariamente *mítica* la representación del mundo indispensable a la cohesión social” (Althusser, 2008, 56). Y para este caso, ya no se trata del culturalismo y el imaginario griego que explican los textos gilalbertianos, sino que hablamos de una *realidad gilalbertiana* mitificada para el evolucionismo literario historicista. (No en vano, una de las últimas aportaciones a la crítica gilalbertiana se titula irónicamente: *Juan Gil-Albert. La memoria y el mito*).

Esta cosificación (Castilla del Pino, 1971, 175) de la realidad explica la mitificación que Juan Gil-Albert realiza de sus años en la guerra, de su infancia o de las anécdotas consabidas como dandy en el exilio. Esta Fe de Juan Gil-Albert – de “creer en lo que ve” como “sentido vital” (Chacel, 1977, 40) – explica su vitalismo poético. Y también explica que el poeta no dude en mitificarse a sí mismo, cuando tanto su madre y su hermana tienen su correspondiente mito, ya sea Perséfone o Deméter. *El problema radica en que el mito es una forma de habla*. Es decir, el mito es un momento de trabajo y no de participación, sino de creación: “el mito no es, por tanto, una técnica de salida de la historia, sino un recuerdo de lo específicamente histórico en la historia: el acto de la iniciativa humana” (Garaudy, 1975, 199). Y en esta forma de habla como creación, el mito es el concepto que está naciendo (208). El mito y el pensamiento mítico crea una

doble ilusión, sobre sí mismo y sobre el mundo (Prieto Arciniega, 1976, 45). Dicho de otro modo, Juan Gil-Albert – cuando pone en práctica esta forma de habla sobre sí mismo y sobre el mundo – reproduce (*mitifica*) toda una serie de contradicciones impuestas por la dominación de la ideología. Gil-Albert, mediante el mito, reproduce una manera de concebir la historia.

Finalmente, y como conclusión de nuestro planteamiento, Juan Gil-Albert no se reescribe, relee y reordena en la historia. Sino que, por el contrario, es la historia quien reescribe a Juan Gil-Albert. O si se prefiere, una mano invisible reescribe a Juan Gil-Albert – y no nos engañemos, también a todos nosotros – en la historia. Porque “la obra no es *creada* por una intención (objetiva o subjetiva); es *producida* a partir de condiciones determinadas” (Macherey, 1974, 80). Y de aquí, la sumisión del escritor (Foucault, 2010, 46) desplazado de sí mismo (Macherey, 1974, 70). *El tiempo se ha hecho yo mismo* afirma Juan Gil-Albert. Por el contrario, esa mano invisible y radicalmente histórica ha hecho a sí misma al escritor, al propio “tiempo”, a la propia historia del Hombre.

2. (POS)MODERNIDAD GILALBERTIANA:

MAGISTERIO ESTETICISTA, MAGISTERIO CULTURALISTA

*Vuelve hacia ti la historia,
Íntimo y silencioso como un libro
“El amigo”, Luis Cernuda*

La presencia de Juan Gil-Albert en la poesía española de las últimas décadas radica principalmente en el culturalismo del autor. Este diálogo se encuentra condicionado por dos cuestiones. En primer lugar, el magisterio gilalbertiano parte ineludiblemente de la región valentina y, aproximadamente hacia los años noventa, vuelve a “recogerse” en esta misma zona. Y en segundo lugar, la obra gilalbertiana es leída a partir de los años setenta. En resumidas cuentas: la presencia de Juan Gil-Albert tiene su máximo calado en Valencia y alrededores, a la vez que se encuentra acompañada por la recuperación de un tipo de poesía y de poetas. Principalmente, Luis Cernuda y los poetas de *Cántico*.

De este modo, la oficialización de Juan Gil-Albert pertenece a la siguiente línea de recuperación: actividad “marginal” de *Cántico* y *Caracola*; lectura del Cincuenta y

La Caña Gris de la obra de Luis Cernuda; recuperación y canonización del alicantino por parte del Cincuenta y algunos Novísimos valencianos; “reacción” de los Novísimos y Sesentayochistas contra el realismo de sus antecesores; recuperación de *Cántico* por parte de Novísimos y Sesentayochistas. A partir de los años ochenta, la presencia de Juan Gil-Albert – de la mano de otras influencias como Cernuda, Brines y Gil de Biedma – adquiere notoriedad en una línea continuadora del esteticismo, helenismo y culturalismo. Es decir, la canonización de Gil-Albert en los años setenta surte efecto en las siguientes décadas. Para un determinado tipo de poesía, llámese clasicista o esteticista, Juan Gil-Albert es el “maestro”, “clásico contemporáneo” o esteta aristócrata. Todos estos apelativos, como ya hemos visto, forman parte de los tópicos automatizados para el “historial” gilalbertiano.

En este apartado, nos proponemos estudiar las relaciones entre Juan Gil-Albert y la poesía española de las últimas décadas del siglo XX. Sin olvidar que la canonización del alicantino se produce en el paso de la modernidad a lo que se ha llamado posmodernidad.

2.1. HIPÓTESIS SOBRE EL MAGISTERIO DE POSGUERRA:

AMISTAD Y ENEMISTAD DE LUIS CERNUDA

La recuperación de Juan Gil-Albert se produce en un momento historiográfico decisivo. Es decir, la lectura de Gil-Albert juega un papel importante en el diálogo entre los poetas del Cincuenta y los Sesentayochistas. No es casualidad, como decimos, que el magisterio gilalbertiano colabore en la “reacción” novísima contra determinada estética del Cincuenta. Nos referimos nuevamente a la consabida dialéctica de inflexión y ruptura de los más jóvenes con respecto a sus mayores. Como hemos dicho, este proceso se trata de una inversión propia de los juegos de la metodología generacional, pero nunca de una ruptura.

De cualquier modo, el magisterio de Juan Gil-Albert coincide en el tiempo con la oficialización de una corriente estética: *Cántico* y Cernuda (en primer lugar) y Gil de Biedma y Francisco Brines (más adelante, a partir de los años ochenta). Estos dos grandes núcleos conforman (a grandes rasgos) una línea gruesa y cardinal para el magisterio poético de la posguerra española. *Sin embargo, nos interesa recalcar esta línea de recuperación de una poesía clasicista y esteticista.*

Como decimos, una línea poética clásica, helenista y esteticista atraviesa “de puntillas” la posguerra española. El oficialismo del “Imperio”, el existencialismo y neorromanticismo dejan paso a la poesía social y al realismo. A partir de los años sesenta, puede decirse que este planteamiento cobra fuerza. En este sentido, los poetas que forman parte de esta línea de recuperación de una poesía clasicista y esteticista han sido estudiados como conexiones con el Veintisiete. Por tanto, no es hasta los años sesenta cuando verdaderamente toma ventaja en España el clasicismo esteticista.

Por su parte, la revista *Cántico* es el punto de partida de esta línea recuperadora. Ya hemos estudiado la proximidad entre estos poetas cordobeses y Juan Gil-Albert. Del mismo modo, y por estos años, la revista *Caracola* de Málaga colabora en el mantenimiento de un pulso refinado y hedonista. (Merece la pena recordar que Juan Gil-Albert tiene un papel muy activo – pese a su pacto de silencio y ostracismo literario – en las páginas de *Caracola*). Con la llegada de los años sesenta, *La Caña Gris* y la popularización de Cernuda (gracias a *Cántico*, *Caracola* y el Cincuenta) toman el relevo. Y del mismo modo, la revista valenciana y el poeta sevillano resultan imprescindibles para la canonización de Gil-Albert.

Ya hemos visto que Juan Gil-Albert sale poco a poco del ostracismo literario y social a partir de los años sesenta. “Los mínimos contactos culturales mantenidos en años anteriores, con Miquel Dolç, con Vicente Gaos, con Rafael Ferreres, con Max Aub, empiezan a ensancharse bajo los auspicios de una revista literaria: *La Caña Gris*” (Peña, 1982, 80). Alfonso López Gradolí, uno de los miembros fundadores de la revista, narra la cercanía de Gil-Albert al entorno de la publicación valenciana:

Una revista literaria, cuyo título, todos aprobaron a una hora tardía de noche enturbiada por discusiones y reticencias. *La Caña Gris* sería el nombre invariable. Juan Gil-Albert sonreía, entrecerraba los ojos cuando confirmaba con un elogio suyo el acierto, la belleza de conjuntar estas tres palabras. Era el año mil novecientos sesenta, en calle de Cirilo Amorós, una casa que tenía cortinas y una luz tamizada con grises recortaba el perfil del maestro que escuchaba nuestras proposiciones ilusionadas. (López Gradolí, 1994, 121)

Como es sabido, *La Caña Gris* es un proyecto dirigido por Jacobo Muñoz. Brines, uno de los amigos vinculados al proyecto, detalla el modo de proceder de la revista:

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 Caballero, Mariano Roldán. Y en el número final de la revista, José Hierro y José Olivio Jiménez. A todos ellos les pedí yo colaboración. (Brines y Carnero, 2007, 14)

La importancia de *La Caña Gris* en la recuperación de Juan Gil-Albert es mayor de lo que a primera vista parece. En primer lugar, la revista valenciana es el primer soporte editorial que muestra interés por el poeta alicantino. Ni los casos de Adonais o *Caracola* tienen comparación con *La Caña Gris*. Los testimonios de López Gradolí o Brines demuestran la implicación de Gil-Albert en el proyecto de estos jóvenes³⁸⁷. El autor de *Las ilusiones* participa en todos los números de la revista y publica los libros *Poesía (Carmina manu trementi ducere)* (1961) y *Concierto en “mi” menor* (1964) bajo el sello del mismo nombre. Por fin, Gil-Albert consigue abandonar la frustración y humillación de publicar sus obras en reducidas autoediciones denominadas “Mis cosechas”.

La repercusión de *La Caña Gris* en el resurgir del alicantino continúa sin ser estudiada como merece. En un coloquio reciente, Guillermo Carnero plantea a Brines la posibilidad de una “recuperación frustrada”:

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 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. (Brines y Carnero, 2007, 13-14)

³⁸⁷ Un buen ejemplo es el artículo titulado “Una mirada al mar” que Alfonso López Gradolí publica en el diario *ABC* el 5 de julio de 1994 (pág. 58).

De cualquier modo, el célebre homenaje que *La Caña Gris* realiza a Luis Cernuda en el año 1962 (número seis, siete y ocho) es el núcleo central de nuestra hipótesis sobre el magisterio gilalbertiano en la posguerra española. Por un lado, este homenaje (1962) supone el pistoletazo de salida del magisterio cernudiano, ya que coincide con la muerte del poeta un año después. Mientras que por otro lado, esta publicación honorífica significa la ruptura y enemistad entre Juan Gil-Albert y Luis Cernuda.

La relación entre ambos poetas es controvertida y, hasta ahora, poco estudiada. De alguna manera, como proponemos, supone un síntoma para nuestro planteamiento. Como es sabido, el alicantino admira la figura y poesía de Luis Cernuda. La relación Gil-Albert – Cernuda puede fragmentarse en tres momentos claros: un primer momento de profunda amistad (1934- 1938), un segundo instante de separación y distanciamiento (1939-1960), y un desenlace marcado por la enemistad (1961-1963).

Este primer periodo ocurre entre el año 1934 y 1935, cuando Gil-Albert conoce a buena parte de su generación. El poeta alicantino relata estos años de viajes a la capital en *Memorabilia* (1975, 193-194). Sin embargo, Gil-Albert no tiene su primer encuentro con Luis Cernuda hasta la primavera de 1936 (1962, 26; 1977c, 48). Desde el principio, ambos poetas mantienen una conexión intelectual que responde a idénticos intereses y preocupaciones. No son casualidad los dos artículos que Juan Gil-Albert publica en *Gaceta del Libro* (1934): “Luis Cernuda o el aire dolorido” y “Es la voz de Cernuda que llora sobre el mundo”. Sin lugar a dudas, aquí arranca la visión modélica que Gil-Albert mantiene sobre el poeta sevillano. Los lazos afectivos se estrechan a causa del conflicto bélico y del Congreso de Escritores Antifascistas celebrado en Valencia: “No le pude ofrecer [a Luis Cernuda] que se quedara en casa, pero tenía el equipaje aquí, y venía a cambiarse de ropa, ponerse una chaqueta, a estar con nosotros muchas veces...” (Gil-Albert en Villena, 1984, 33).

Una vez en el exilio, Luis Cernuda escribe a Juan Gil-Albert una carta imprescindible para entender esta relación:

Siempre he sido un buen amigo tuyo, tú lo sabes, pero nunca me he sentido tan unido contigo como ahora. Además de la amistad, de la identidad de sentimientos, nos unen ahora muchos días difíciles por los que pocas personas pasan en su vida. (Cernuda, 2003, 261)³⁸⁸

³⁸⁸ Carta fechada el 25 octubre de 1938, membrete Cranleigh School / Near Guildford / Surrey.

Durante 1938 y 1939, Cernuda muestra interés por la situación de sus amigos. Entre ellos, el poeta sevillano nombra en varias ocasiones a Gil-Albert. Un ejemplo es la carta que Cernuda envía a Bernabé Fernández-Ganivell (7 abril de 1939): “también te ruego que me des la dirección de Gil-Albert” (2003, 275); “di a Gaya y a Gil-Albert que me escriban, o dame sus direcciones” (276).

Sin embargo, y a raíz del exilio del poeta alicantino, la relación se enfría. Aunque Cernuda tiene noticia sobre el paradero de Gil-Albert durante los próximos años (339), en 1945 se produce un hecho decisivo. Podría decirse, incluso, que el distanciamiento entre Luis Cernuda y Juan Gil-Albert es producto de un malentendido. Los hechos son los siguientes:

Pero, fíjate, antes de eso que tú has dicho [se refiere al profundo malestar de Cernuda debido a las palabras de Gil-Albert en el homenaje de *La Caña Gris*], y que es verdad, yo había tenido ya por parte de él otra reacción antipática. Cuando yo publiqué *Las Ilusiones*, en Buenos Aires me encontré un día en una librería a alguien que iba a Inglaterra. Entonces, aún en guerra mundial, las comunicaciones eran difícilísimas. Y yo pedí a esa persona amiga que llevara un ejemplar de mi libro a Luis Cernuda. Y se ofreció muy amablemente, y se lo di. En fin, yo nunca supe si Cernuda recibió el libro. Pero, años después, cuando él fue a Méjico, a un puesto que le buscó Concha de Albornoz, entonces me escribió una carta francamente irritante, reprochándome que no le hubiera mandado el libro. Y claro lo terrible es que él no se preocupó en saber cómo habían sido las cosas. Dio por hecho, injustamente, que no se lo quería mandar. Me escribió cosas tremendas. Parecía, en efecto (¡con lo que yo me había preocupado!), tener algo contra mí. Así es que luego no sé si se lo volví a mandar. Y ya nunca supe más de él. (Gil-Albert, 1984, 34)

No tenemos constancia de tal carta en el epistolario de Luis Cernuda. Por el contrario, el poeta de Sevilla se disculpa de este asunto mediante unas palabras enviadas a Concha de Albornoz (20 de agosto, 1945, Londres): “Da recuerdos a Juan Gil-Albert. No recibí el libro, ya que esa persona a quien se lo dio se lo dejó en Buenos Aires, como era natural” (2003, 410). Por su parte, Cernuda escribe a Concha de Albornoz (30 de abril de 1946) y apunta que Gil-Albert no contesta su petición de devolución de un original en manos de Bergamín (419). Debe entenderse que este malentendido provoca el distanciamiento de los dos amigos. Por un lado, Gil-Albert abandona toda relación

ante las supuestas recriminaciones del sevillano³⁸⁹. Mientras que, por otro lado, Cernuda se siente menospreciado ante el silencio y trato del alicantino.

Tras este incidente, los dos poetas no mantienen ningún tipo de contacto. A propósito, Luis Cernuda escribe lo siguiente (febrero de 1957) a Bernabé Fernández-Canivell: “hace siglos que no sé nada de él” [Juan Gil-Albert] (2003, 616). El detonante de esta situación se encuentra en los preparativos para el homenaje de *La Caña Gris*. Durante los años 1961 y 1962, la actividad epistolar de Cernuda sufre un notable aumento debido a dicha publicación. De antemano, el poeta sevillano deja entrever su malestar ante la posible participación de Gil-Albert:

Por cierto, en el número último de esa revista hay una carta, una de esas dichosas cartitas que Gil-Albert acostumbra a publicar, a misterioso corresponsal, hablando del libro de Rosa [Chacel]. (Cernuda, 2003, 976)³⁹⁰

Sin lugar a dudas, Cernuda muestra el desagrado hacia algunos colaboradores. Así, el propio homenajeado se lo hace saber al director de la revista valenciana cuando recibe las pruebas de la publicación: “El punto flaco está en los trabajos de Gil-Albert (tan neciamente frívolo) y el de Aleixandre” (2003, 1052)³⁹¹. En este mismo sentido, Cernuda escribe a Derek Harris (29 de septiembre de 1962) para agradecerle sus palabras, así como para recalcar cierto descontento:

Excepto un trabajo (el del señor Gil-Albert), aunque mejor diría dos trabajos (incluyendo el de Vicente Aleixandre) todo el número es en extremo halagüeño de ser leído por el objeto del mismo: mi persona. (Cernuda, 2003, 1063)

El trabajo de Juan Gil-Albert se titula “Ficha conmemorativa”. El valenciano emplea un tono mitificador característico y propio de su prosa autobiográfica. “Ficha conmemorativa” certifica la devoción que Gil-Albert siente por la obra del poeta sevillano. Y al mismo tiempo, anticipa y recapitula los numerosos escritos que el alicantino brinda a Cernuda.

³⁸⁹ “Pero, ¿sabes cuál fue mi venganza? (sonriendo). En la edición original de *Las Ilusiones* había un poema dedicado a él, y después quité esa dedicatoria. Claro que no lo hice en el soneto anterior de *Misteriosa presencia*” (Gil-Albert, en Villena, 1984, 35).

³⁹⁰ Carta enviada por Luis Cernuda a Concha de Albornoz en 26 de noviembre de 1961.

³⁹¹ Carta de Luis Cernuda a Jacobo Muñoz fechada a 24 agosto de 1962 (México).

Sin embargo, no debe extrañarnos que a Luis Cernuda le molestaran las palabras de Juan Gil-Albert. Ya que, Gil-Albert aporta una visión idealizada y desvirtuada del primero. Cernuda rechaza la imagen “atildada” y despreocupada de su persona en “Ficha conmemorativa”. La “necedad frívola” de Gil-Albert radica en la semblanza de un Cernuda más preocupado por la confección de una chaqueta que por la situación en tiempos de guerra (Villena, 1984, 33-34). A pesar de la severa enemistad de Luis Cernuda, la admiración de Gil-Albert no queda atrás. Quince años más tarde, el alicantino participa en el homenaje a Cernuda que Fernando Ortiz organiza para el Club Gorca de Sevilla. En estas jornadas, nuestro poeta participa en una conferencia junto a Jaime Gil de Biedma y Luis Antonio de Villena.

Según lo comentado, sostenemos varias razones que pueden haber molestado al inflexible carácter de Luis Cernuda. Quizá, una de las razones pueda ser el temprano regreso de Juan Gil-Albert a tierras españolas. Al fin y al cabo, únicamente son suposiciones. El propio Gil-Albert y Luis Antonio de Villena comentan los motivos de esta animadversión del poeta sevillano:

Luis Antonio de Villena. Alguna vez se me ha ocurrido que ese malestar que Cernuda apreció haber tenido contigo tenía una raíz social. Él era un hombre muy pobre, que tuvo constantes dificultades económicas, y tú, por tu familia, eras una persona solvente: Tú quizá eras lo que él había querido ser. ¿Lo crees?

Juan Gil-Albert. Mira, yo no noté nada de eso estando con él. Ahora bien, todo el mundo que trató a Cernuda tuvo problemas con él. El mismo Gaya, que lo admiraba enormemente. Luis era muy difícil. Conmigo siempre estuvo cariñoso, pero yo sé (y lo he comentado con Rosa Chacel a menudo) que era raro, no era abierto. Era agradable físicamente, resultaba elegante, pero había algo que nunca sabías muy bien..., nunca sabías si dabas un paso cómo lo iba él a recibir... (Villena, 1984, 33-34)

De cualquier modo, aquello de Juan Gil-Albert que más pudo molestar a Luis Cernuda es la paulatina aproximación a su estética. Desde luego, si repasamos ambos historiales puede decirse que Juan Gil-Albert traza un recorrido estético equiparable al del poeta sevillano. La influencia de Hölderlin y las traducciones que ambos realizan del poeta alemán son un buen ejemplo (Gil-Albert, 1977c, 95). Al respecto, Prieto de Paula señala la importancia y conexión del tono hímico de *Las ilusiones* con *Invocaciones* de Luis Cernuda (2004, 14; 2012, 103). Otro ejemplo se encuentra hacia el final de su obra,

cuando Cernuda desarrolla un tipo de poesía más prosaica, meditativa y destensada en *Con las horas contadas* o *Desolación de la quimera* (Gil-Albert, 1977c, 98-99). Precisamente, el mismo tipo de poesía que Gil-Albert desarrolla en libros como *Carmina manu trementi ducere*, *La meta-física* y *Homenajes*³⁹².

En definitiva, no debe extrañar que Juan Gil-Albert se sitúe a la par que Luis Cernuda como referente para un buen número de jóvenes poetas. Los poetas del Cincuenta, de alguna manera los Novísimos, los Sesentayochistas y los Postnovísimos (principalmente de la “experiencia”) leen en Luis Cernuda aquello que también leen en Juan Gil-Albert. Sin embargo, siempre existen singularidades. Por ejemplo, durante los primeros años del *boom* novísimo, el término “cernudiano” era común a la hora de descalificar un poema. Hasta la oficialización de esta estética no se aceptó a Cernuda como maestro de estos nuevos jóvenes, sino como arma arrojada en el enfrentamiento Cincuenta – Novísimos (Talens, 2004). Por el contrario, Juan Gil-Albert desempeña un papel fundamental – como aseguran, entre otros, Carnero o Luis Antonio de Villena – para las posturas estéticas que los jóvenes persiguen en esos momentos iniciales.

Tanto Luis Cernuda como Juan Gil-Albert son “los poetas más nombrados por los jóvenes de los años ochenta y noventa”, así como – tal vez – los autores que “más impacto han tenido en la producción lírica de las jóvenes generaciones” (Cano Ballesta, 2007, 165-169). Sin embargo, no nos engañemos. Como sostenemos en esta investigación, Juan Gil-Albert no es leído en España hasta su *boom* editorial en los años setenta. Mientras que Luis Cernuda, por el contrario, ha sido considerado “hilo conductor” de los diferentes grupos de posguerra (Amorós, 1984). Guillermo Carnero y Francisco Brines se plantean la relación Gil-Albert – Cernuda a raíz del homenaje de *La Caña Gris*. En primer lugar, Brines deja claro que Juan Gil-Albert “no tuvo allí [homenaje a Luis Cernuda] ninguna intervención especial, en el sentido de que quien lo llevaba todo era Jacobo Muñoz” (Brines y Carnero, 2007, 14). Mientras que Carnero pregunta a Brines sobre la “relación entre el interés por rescatar a Cernuda y el interés por dar a conocer y sacar del olvido a Juan” y si “existía una poética común o análoga entre Cernuda y Juan” (15):

³⁹² Los primeros artículos críticos a nivel nacional sobre Juan Gil-Albert suman la “huella poética contemporánea” y “amistad prolongada” de Cernuda a la retahíla de los consabidos tópicos (Domingo, 1966, 5). Esta referencia no es casual. Como sabemos, a partir de la muerte de Cernuda (1963) y de la lectura que los poetas del Cincuenta realizan de la obra del sevillano, *La Realidad y el Deseo* se convierte en un referente para toda la poesía joven española.

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 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, solo un año más joven. (Brines y Carnero, 2007, 15)

A continuación, Brines detalla el recorrido clasicista y culturalista que une la obra gilalbertiana a la cernudiana. Finalmente, como hemos dicho, Juan Gil-Albert lee un modelo ético y estético en Luis Cernuda:

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. (Brines y Carnero, 2007, 15)

Insistimos en la lectura que Juan Gil-Albert realiza de Cernuda porque sería injusto posicionar ambos poetas en un mismo nivel de importancia. Luis Cernuda, a pesar de su propio exilio, está un paso por delante³⁹³. Amparo Amorós señala, en un estudio imprescindible, la importancia de Luis Cernuda ya en los años cuarenta. El poeta sevillano es un “antecedente” del “clasicismo reelaborado” que defiende *Garcilaso*, y uno de los “Viejos maestros” que los españadistas incluyen en su *Antología parcial de la poesía española 1939-1946* (1984, 20-21).

³⁹³ “Todavía se mantiene la idea de una desvinculación cultural entre Cernuda y la poesía española de posguerra, al menos hasta la muerte del poeta, tras la que se iniciaría el proceso de su canonización literaria. Una desvinculación, dígame, en dos sentidos: los poetas jóvenes del interior no tendrían aprecio real y motivado por Luis Cernuda, debido al escaso conocimiento de su obra posterior a la Guerra Civil; por su parte, Cernuda se habría alejado de la tradición española, algo que, incluso antes de 1936, lo convertía en un «raro» entre sus coetáneos del 27” (Prieto de Paula, 2012, 93).

Sin embargo, los dos hechos decisivos para la recuperación de Luis Cernuda como maestro de la posguerra española son los homenajes de la revista *Cántico* y el ya citado de *La Caña Gris*.³⁹⁴ Sin lugar a dudas, estas presencias del poeta andaluz son puntos nodales en la línea esteticista que recorre “de puntillas” buena parte de la posguerra³⁹⁵. Por su parte, la revista cordobesa *Cántico* dedica los números nueve y diez (agosto-noviembre de 1955) a la figura de Luis Cernuda. En primer lugar, el magisterio cernudiano sobre los poetas de *Cántico* reside en el andalucismo del poeta sevillano (Amorós, 1984, 22; Cano Ballesta, 2007, 105; García, 2012a, 177-182). A partir de esta condición, *Cántico* expone su propia estética “como lazo que los unía con el maestro Cernuda” (Cano Ballesta, 2007, 105). A estos poetas de la “facción neorromántica y culturalista” (Prieto de Paula, 2012, 101) les interesa una intimidad culturalista donde el homoerotismo pagano y la sensibilidad experiencial de la geografía estén presentes en la vida cotidiana (Carnero, 1976, 41; Amorós, 1984, 22; Díez de Revenga, 2001; Villena, 2007b, 10).

Cántico recupera la poesía de Cernuda al mismo tiempo que es estudiado como enlace con la Edad de Plata (Díez de Revenga, 2001, 50) y como “heredero” del “modernismo simbolista, español y europeo” (Villena, 2007b, 13). El homenaje de *Cántico* contribuye decisivamente al reencuentro de Luis Cernuda con las jóvenes generaciones de los años cincuenta (Díez de Revenga, 2001, 48). Es decir, poco a poco, la línea esteticista “sale a flote” mientras los poetas del Cincuenta se inician bajo un clima social y realista. La publicación de la tercera edición de *La Realidad y el Deseo* en 1958, como así coinciden varios poetas del Cincuenta, sucede en un momento decisivo (Gil de Biedma, 1977b, 19). Los artículos de Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente y Francisco Brines en el homenaje de *La Caña Gris* (1962) son fundamentales a la hora de entender la lectura que los poetas del Cincuenta realizan de Luis Cernuda.

El texto de Valente “Luis Cernuda y la poesía meditativa” refleja el magisterio cernudiano en la Segunda Generación de posguerra. Por una parte, Valente encuadra la poesía de Cernuda junto a la poesía meditativa de Unamuno y los poetas románticos ingleses (1977, 30). Mientras que, por otro lado, Valente argumenta la repercusión de

³⁹⁴ Durante estos años de auge cernudiano, se realizan otros homenajes además de los dos arriba citados. *Ínsula* dedica su número 207 (febrero de 1964) a la memoria del poeta, así como las revistas *Ágora* (nº 83-84, septiembre-octubre de 1963) y *Litoral* (nº 79-80-81 en 1979).

³⁹⁵ Miguel Ángel García (2013) realiza una excelente lectura de la poesía de Francisco Brines bajo “la sombra confortable de Luis Cernuda”.

Luis Cernuda en las generaciones más jóvenes de la posguerra gracias al empleo de elementos de la tradición europea (30). José Ángel Valente realiza este análisis, nada más y nada menos, que en 1962. Además del carácter meditativo, los poetas del Cincuenta leen a Cernuda como un poeta experiencial y de la realidad. Por citar solo dos ejemplos: así lo hace constar Francisco Brines (1962) en su participación de *La Caña Gris*; mientras que Jaime Gil de Biedma destaca, con motivo del homenaje de Sevilla en 1977, la experiencia (1977b, 14).

Finalmente, el Cincuenta realiza una lectura de Cernuda que resuelve la problemática del yo y de la identidad. Así, entre Luis Cernuda y las sucesivas promociones poéticas de posguerra existe “un denominador casi común”: “ciertos rasgos vinculados a la poética de la identidad, al diálogo entre las diversas y proteicas mostraciones del yo” (Prieto de Paula, 2012, 98). Y en concreto, el Cincuenta encuentra en Cernuda aquello que los poetas españoles llevaban bastante tiempo “empeñados” en “librarse” (Gil de Biedma, 1977b, 19). Por esta razón, Jaime Gil de Biedma afirma que la tercera edición de *La Realidad y el Deseo* llega a estos poetas en el momento preciso (1958). “Esta generación vio en Cernuda un antecedente claro de sus presupuestos poéticos” (Amorós, 1984, 25), ya que la obra de madurez del sevillano anticipa el lirismo, así como el sustrato biográfico, narrativismo y lenguaje cotidiano (Jaward, 1990, 334-337)³⁹⁶.

Quizá, la lección cernudiana más importante para la poesía del medio siglo se encuentre en “la idea del arte como representación ficcional, mediante la cual el poeta revela sus estados de ánimo sin incurrir en el confesionalismo directo” (Prieto de Paula, 2012, 99). En este sentido, “el monólogo dramático y los correlatos objetivos, tan frecuentes en la obra de madurez de Cernuda, son solo cauces de canalización de esta poética” (99). Gracias a su estancia en Inglaterra, Luis Cernuda aprende – de la poesía inglesa – el empleo del monólogo dramático como una forma adecuada para la poesía objetiva (Jaward, 1990, 152). Luis Cernuda “no habla consigo mismo, se habla a sí mismo” (Gil de Biedma, 1977b, 17). Y por este motivo, la aptitud meditativa en la poesía de Luis Cernuda – como objetivación del discurso poético (Jaward, 1990, 310-

³⁹⁶ “Es interesante notar que mientras el Grupo *Cántico* de Córdoba veía en Cernuda el nexo para recuperar La Generación del 27, los poetas del cincuenta – como expresa certeramente Gil de Biedma – lo ven como el único poeta capaz de neutralizar la influencia de su propia generación. Aunque las lecturas son distintas, ambas coinciden en ver al autor de *Donde habite el olvido* como eslabón interpuesto (que une o que separa) entre las promociones siguientes de poetas y el conjunto de los de su época” (Amorós, 1984, 26).

312) y “servidumbre del medio verbal” (Valente, 1962, 35) – responde a las “necesidades y tendencias expresivas comunes al conjunto del grupo generacional” del Cincuenta (Jaward, 1990, 329).

Por otra parte, Cernuda también emplea el correlato objetivo a la hora de poner a prueba la extraversión del yo y la capacidad del poeta como ventrílocuo (Moreno, 2002; Prieto de Paula, 2012, 96)³⁹⁷. El correlato objetivo, sin embargo, resalta otros aspectos del magisterio cernudiano en el Cincuenta como el clasicismo (Siles, 1982), el culturalismo y la intertextualidad (Prieto de Paula, 2012, 106). Finalmente, la lectura que los poetas del Cincuenta realizan de Luis Cernuda es predominantemente ética (Amorós, 1984, 25). Dicho de otro modo, estos poetas consideran a Cernuda como modelo ético. La importancia de esta afirmación nos devuelve al diálogo entre Juan Gil-Albert y Luis Cernuda. Ya que los mismos jóvenes del Cincuenta que *se leen* en la obra cernudiana son aquellos que, a posteriori y en plena transición Novísima, rescatan a Juan Gil-Albert como maestro para la posguerra española. Es decir, el Cincuenta encuentra en Juan Gil-Albert otro modelo ético para el proyecto poético iniciado más de diez años atrás. El culturalismo, el clasicismo (Miralles, 1990), el monólogo dramático (Moreno, 2002, 116) y el cuidado del lenguaje son notas también presentes en el alicantino.

Y al mismo tiempo, el *boom* de Juan Gil-Albert llega cuando los Novísimos y Sesentayochistas irrumpen, en mitad del desaforado auge cernudiano³⁹⁸, con su inversión esteticista³⁹⁹. Hemos dicho más arriba que Juan Gil-Albert es recuperado por los jóvenes. Por una parte, el Cincuenta incorpora a posteriori la obra del alicantino como maestro o referencia antecesora. Mientras que, por otro lado, los Novísimos, Sesentayochistas y Postnovísimos canonizan y dan continuidad a la ética estética gilalbertiana: “las dos generaciones poéticas que ocupan el espacio de la postguerra modificaron la dirección estética que habían heredado”, “recabaron para el yo el protagonismo en la representación del mundo exterior” (Prieto de Paula, 1996, 13). De este modo, y según el desarrollo de la poesía de posguerra hacia la vivencia experiencial

³⁹⁷ Para el correlato objetivo y el monólogo dramático en Luis Cernuda, Juan Gil-Albert y Guillermo Carnero se puede consultar Moreno (2002).

³⁹⁸ “El crecimiento del prestigio de Cernuda a partir de su muerte en 1963, y el impacto que tuvo su último libro, coincidieron en el tiempo con la formación de los escritores que empezaron a publicar entre 1964 y 1968 aproximadamente” (Prieto de Paula, 2012, 106).

³⁹⁹ “Los que por entonces comenzábamos a escribir o a publicar, vimos en ti, en lo que hacías, como nuestro ancestro inmediato. Alguien que se había situado en un punto de mira muy cercano... Todo esto nos lleva al verdadero año de tu eclosión que no fue el 72, sino el 74, cuando salieron al menos cuatro libros tuyos, y muy fundamentales” (Villena, 1984, 58).

y a la ficcionalidad del yo, podría trazarse el siguiente mapa: el Cincuenta descubre un antecesor en Luis Cernuda y un maestro a posteriori en Juan Gil-Albert; mientras que el magisterio de estos dos poetas continúa desde los años sesenta hasta finales del siglo XX gracias a la atención que recae sobre Francisco Brines y Jaime Gil de Biedma:

Esta condición de “poeta de la experiencia” [de Luis Cernuda], que se atrevía a erigir la precariedad de lo subjetivo en un espacio del cual se habían retirado los sistemas omnicomprendidos, fue pronto absorbida por numerosos poetas de las sucesivas promociones literarias tras 1939, ello a pesar de las restricciones con que circuló su obra en España: la primera de posguerra (Ricardo Molina, García Baena); la de los cincuenta (Francisco Brines, Gil de Biedma, Aquilino Duque); la del 68, sobre todo entre los incorporados tras la eclosión inicial (Juan Luis Panero, Sánchez Rosillo); la de la democracia (Luis García Montero, Juan Lamillar, José Julio Cabanillas), ya fuera de nuestro foco. (Prieto de Paula, 2012, 98)

De forma similar ocurre tras la recuperación y canonización de Juan Gil-Albert. Pero, como decimos, Francisco Brines y Jaime Gil de Biedma son dos “puentes” fundamentales para entender el magisterio gilalbertiano durante las últimas décadas del siglo XX. No nos debe extrañar, entonces, que poetas hoy contemporáneos sigan hablando de Juan Gil-Albert como modelo ético (Gallego, 1990) e iniciador de un culturalismo *avant la lettre* (Moreno, 2004c).

Juan Cano Ballesta enumera tres rasgos que justifican la permanencia de Luis Cernuda en los poetas de las dos últimas décadas del siglo XX (2007, 174-188). Tales líneas estéticas – poema meditativo y tono elegíaco, monólogo dramático y helenismo, clasicismo y homoerotismo – pueden aplicarse del mismo modo al magisterio gilalbertiano. Como veremos en las siguientes páginas, el magisterio de Juan Gil-Albert – junto a Luis Cernuda y gracias a los “puentes” de Francisco Brines y Gil de Biedma – tiene una profunda huella a partir de los Novísimos y Sesentayochistas. Esta línea esteticista de la posguerra española (*Cántico*, Cernuda, Juan Gil-Albert, Francisco Brines y Gil de Biedma en cierto modo) adquiere, hacia el final del siglo XX, un cariz cotidiano y egoístamente narcisista, que reactualiza el culturalismo helénico mediante la individualidad posmoderna.

2.2. PROMOCIÓN DEL SESENTA: SUPERACIÓN ESTETICISTA, PROBLEMÁTICA HISTORIOGRÁFICA

El estudio de la Segunda Generación de posguerra ha levantado sus propias polémicas. Como sostenemos en estas páginas, el planteamiento historiográfico y el “horizonte positivista” plantean severas lagunas a la hora de “encasillar” una época determinada en sus propias corrientes o nómina de poetas. La “frontera” del medio siglo y la inversión existencialismo / realismo son pruebas evidentes de la problemática que gira en torno a la poesía española de posguerra. La (re)construcción del canon, la (re)lectura de la crítica y la alargada sombra de las generaciones son las armas fundamentales que conforman la Historia de la Literatura.

Del mismo modo, una serie de poetas comienzan a publicar sus primeros libros en los años iniciales de la década del sesenta. Este grupo de autores, a caballo entre el Cincuenta y la eclosión Novísima, constituyen aquello que se ha denominado “Promoción del 60”, “Poetas del 60” e incluso “Segunda promoción” de la Segunda Generación de posguerra. Por tanto, puede decirse que el estudio de la poesía durante los años sesenta mantiene un grave problema historiográfico y una grave deuda con un buen número de poetas⁴⁰⁰.

Dos herramientas ideológicas forjan el canon: la estética como ideología y, en consecuencia, la utilísima función de las antologías. Aquí se encuentra el núcleo central de esta discusión – más que literaria – historiográfica. La crítica ha institucionalizado el estudio de la baja posguerra española del siguiente modo. Los años sesenta agotan el aliento social y realista del Cincuenta a la par que, desde el seno del propio grupo, se produce una apertura hacia preocupaciones esteticistas y propias del lenguaje. Y en este sentido, como decimos, la automatización de las inversiones estéticas como rupturas y los pulsos escolásticos de las antologías marcan los años sesenta de principio a fin.

Sin lugar a dudas, esta nómina de poetas (que a partir de ahora denominaremos del Sesenta) es un síntoma más del extrarradio positivista en este método ideológico. La coyuntura historiográfica de estos poetas del Sesenta abarca el arco temporal que va desde 1960 a 1965. Durante estos años, no solo aparecen los primeros libros de este

⁴⁰⁰ “La operación está en marcha. Las dificultades no son pocas dado que el mismo espacio es disputado también por los llamados poetas *periféricos*: César Simón, Manuel Padorno, María Victoria Atencia, Ángel Crespo, Antonio Gamoneda, Vicente Núñez, Luis Fera... La solución parece que viene encontrándose en acortar los periodos generacionales e inventarse una nueva generación: la generación de los sesenta” (Mateo Gambarte, 2010, 222).

grupo de jóvenes – y no tan jóvenes – sino que, y aquí queremos llegar, se produce una nueva inversión de polos en el diálogo estético dominación / sometimiento. El problema, en todo caso, radica en el radio y extrarradio de estudio del método positivista a la hora de configurar tales cambios de hegemonía estética.

Porque, insistimos en ello, no se produce tal ruptura. Del mismo modo que no hay estéticas comprometidas enfrentadas a descomprometidas, o estéticas puras enfrentadas a impuras. Este maniqueísmo es erróneo y olvida que, finalmente, no se trata más que de textos producidos siempre desde una matriz ideológica determinada. En consecuencia, y para el caso que nos ocupa, durante los primeros años de la década del sesenta no se produce una ruptura del realismo social frente al neomanierismo. Y más aún, la recuperada promoción del Sesenta no es un nexo de unión y anticipador basado en el neobarroquismo y la experimentación formal mediante el cuidado en el lenguaje.

En este momento entran en juego las antologías. Hasta ahora nos hemos servido de las antologías que configuran el mapa estético de nuestra posguerra. (Y decimos bien cuando nos referimos a mapa estético y no poético). Para esta coyuntura de los poetas del Sesenta – de 1960 a 1965 – son fundamentales tres momentos: la canonización del grupo del Cincuenta debido a la publicación de *Veinte años de poesía española (1939-1959)* por Castellet en 1960; la publicación en 1965 de la *Antología de poesía social* de Leopoldo de Luis que pone fin al realismo social; y, por último, el *boom* Novísimo que Castellet lleva a cabo en 1970.

Por tanto, los argumentos que aportamos muestran los verdaderos errores del estudio ahistórico y evolucionista del positivismo. Solo así se entienden los vacíos producidos en torno a *Cántico*, a estos poetas del Sesenta o a obras individuales como las de Manuel Molina o el propio Juan Gil-Albert. Estos poetas del Sesenta quedan – solo por emplear algunos términos encontrados en la crítica – en “tierra de nadie”, “desclasados”, “periféricos”, “marginales” o “descolgados”. Y no solo eso, sino que el mismo horizonte positivista corrige sus propios errores recuperando estos vacíos historiográficos como “eslabones perdidos y continuadores” de una “evolución”. Es decir, la propia crítica se contradice a sí misma porque analiza estos poetas como ruptura/renovación de los años sesenta y los etiqueta como eslabones (Rico, 1990). Del mismo modo, la línea esteticista que camina de “puntillas” por la poesía española de posguerra (Juan Gil-Albert incluido) es recuperada de esta forma. Y en esta labor, los

poetas del Sesenta tienen un papel fundamental debido a la reincorporación de herramientas como el culturalismo, el manierismo y el clasicismo.

Por otro lado, la atención crítica a estos poetas del Sesenta (como promoción o grupo) se inicia a finales de los años ochenta. García Jambrina apunta la labor de Antonio Domínguez Rey junto a Ángel García López, y posteriormente María del Pilar Palomo, como primeros referentes críticos (1992, 7). También pueden citarse los tempranos trabajos de Víctor García de la Concha (1986), Antonio Domínguez Rey (1987), Héctor Carrión (1990) o los números especiales de *Ínsula* (nº 543, marzo de 1992) y *Urogallo* (nº49, junio de 1990). Incluso existe un acto fundacional (Mateo Gambarte, 2010, 223-224): un encuentro realizado en Zamora (1987), promovido por el Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, y que contó con una pequeña publicación denominada *Poetas del 60* en la que participaron Joaquín Benito de Lucas, Miguel Fernández, Ángel García López, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, Manuel Ríos y Jesús Hilario Tundidor (destaca la ausencia a última hora de Félix Grande). A este primer acontecimiento le suceden algunos más: en el Ateneo de Madrid (1988); el encuentro “Poetas del 60 (Experiencia y lenguaje)” en octubre de 1988 y en la ciudad de Melilla; y, por último, en el Aula de la Tertulia Literaria del ICI, marzo 1990.

Como hemos visto, el entramado y configuración generacional es un asunto peliagudo. Algunos críticos nos advierten del peligro de “enturbiar el panorama historiográfico” mediante una automatización generacional para el conjunto del Sesenta (Prieto de Paula, 1996, 20; Domínguez Rey, 1987, 7). De todas formas, las “razones dinámicas de una praxis poética o sincronía poética no estrictamente generacional” (Domínguez Rey, 1987, 7) han solidificado una nomenclatura y nómina de poetas, indiscutiblemente, con “carácter retroactivo” y “en oposición directa a otras promociones ya consagradas” (García Jambrina, 1992, 8). Por ejemplo, merece la pena destacar la opinión de algunos de estos poetas en el año 1990, en pleno auge recuperador del Sesenta. Héctor Carrión incluye en su estudio-antología del Sesenta (1990) un cuestionario a los poetas Félix Grande, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, Rafael Soto Vergés y Jesús Hilario Tundidor. Todos ellos, por extraño que parezca, se desvinculan de la idea de generación o grupo: “No existe, no ha existido grupo. Preferiría que no nos engañemos.” (Soto Vergés, en Carrión, 1990, 170). Sin embargo, las respuestas coinciden a la hora de identificarse con la poesía de principios

de los años sesenta, como puedan ser los casos de Diego Jesús Jiménez o Rafael Soto Vergés.

En cuanto a los nombres que integran el espacio poético de 1960 a 1965, existen opiniones encontradas. Más aún, si hacemos hincapié en la problemática historiográfica y en la divergencia generacional señalada arriba. En primer lugar, y como parece evidente, todos estos poetas publican sus primeros libros – por norma general – durante la coyuntura 1960 – 1965. (Por supuesto, existen excepciones como Miguel Fernández que publica *Credo de libertad* en 1958. Estas excepciones están relacionadas con la estrecha vinculación de algunos autores de este grupo al Cincuenta: Fernández publica su primer libro en el mismo año que Carlos Sahagún, y dos años antes que la primera entrega de Francisco Brines). Otro síntoma de este encasillamiento es que muchos de estos poetas cuentan con el premio Adonais en su haber literario. Pero como decimos, solo se trata de un síntoma, más que una característica o rasgo.

Comúnmente, la crítica ha propuesto una relación de autores del Sesenta que más o menos coinciden. De cualquier modo, recordamos la dificultad historiográfica en esta cuestión. Buena parte de estos poetas pueden pertenecer perfectamente al Cincuenta, o bien pueden formar parte de los sesentayochistas. Prieto de Paula, por ejemplo, propone los siguientes nombres para el Sesenta: “Miguel Fernández, Joaquín Benito de Lucas, Manuel Ríos Ruiz, Ángel García López, Jesús Hilario Tundidor, Félix Grande, Rafael Soto Vergés, o los más jóvenes Antonio Hernández, Arcadio López-Casanova...” (1996, 19-20). Antonio Domínguez Rey, por su parte, realiza un profundo estudio donde aprecia cinco subgrupos (1987, 11-12):

1) Un primer grupo conformado por Miguel Fernández, Rafael Soto Vergés y Jesús Hilario Tundidor. De estos tres autores destaca su naturaleza arraigada en la temática formal del Cincuenta. Sin lugar a dudas, el crítico se refiere a una honda preocupación humanista (más que social) que avanza hacia la existencia y la meditación.

2) Un segundo momento del que forman parte Joaquín Marco, Félix Grande y Carlos Álvarez. Pese a sus diferencias, estas tres poéticas denotan un significado diferencial con respecto a los años anteriores. Sin abandonar en algunos casos el cariz social o humanista, se puede observar cierta anticipación de fórmulas posteriormente en boga.

3) El tercer momento estaría compuesto por las revistas *Problemática-63* y *Claraboya*, además de Carlos Oroza. Nos referimos a la propuesta estética de las revistas y el singular peso de poetas como Julio Campal y Agustín Delgado.

4) De la cuarta instancia participan Ricardo Defarges y, distantes, Joaquín Benito de Lucas, J. Caro Romero y Diego Jesús Jiménez. Domínguez Rey señala la “compleja y caótica reunión” de este pequeño grupo.

5) Y por último, los gaditanos Manuel Ríos, Ángel García López y Antonio Hernández. (Además de una mención especial a la primera obra de Ferrer Lerín). El andalucismo y la identificación geográfica se entremezclan en estas poéticas desde el neobarroquismo a la sencillez estilística.

Conviene indicar que Domínguez Rey emplea como criterio aglutinador la fecha de publicación. El crítico reseña principalmente los periodos 1963-64 y 1965-70 como “clímax” de una “voluntad paulatina de renovación”. Sin embargo, y para nuestra investigación, nos interesan los rasgos estilísticos y las poéticas que traban un diálogo claro y transparente con Juan Gil-Albert. Para esta cuestión, conviene destacar las palabras de José Olivio Jiménez:

La poesía española entra en la década del 60 con una conciencia crítica de los efectos negativos que ejerció sobre ella el predominio de dos principios, los cuales, si pudieron ser necesarios y oportunos en su momento, habían acabado por mecanizarse y demandaban ya con urgencia su superación. Uno era el dogmatismo temático excluyente que pretendía imponer la llamada poesía social; otro, el superficial entendimiento del *dictum* que identificaba poesía con comunicación. (Jiménez, 1972, 15)

Esta “conciencia crítica” facilita la inversión hacia la línea esteticista que recorre la posguerra española de forma solapada. Y como señalamos, los poetas del Sesenta no son ajenos al Cincuenta: muchos de estos autores han sido estudiados como una segunda remesa de la Segunda Generación de posguerra, así como artífices de una “ruptura” interna con respecto a los postulados del realismo social (García Jambrina, 1992, 8; Prieto de Paula, 1996, 19). Por tanto, este “agotamiento” de la “corriente social y política” hacia 1963 (Jiménez, 1972, 110) centraliza la nueva inversión de polos gracias a la valoración del lenguaje, al neomanierismo barroco o al cuidado expresivo donde el testimonio deja paso al culturalismo y la visión mítica de la infancia.

García Jambrina propone tres afinidades básicas para estudiar los poetas del Sesenta. Esta enumeración estilística, a priori, proporciona una idea de las aproximaciones y del diálogo entre Juan Gil-Albert y la poesía desarrollada durante los primeros años del Sesenta: (primero) “neobarroquismo como actitud estética y como visión del mundo”; (segundo) “apoyatura del poema en elementos culturales previos, procedentes de la Historia, la Mitología, la Literatura o el Arte.”; y (tercero) “extraordinaria renovación lingüística y rítmica con respecto a las promociones inmediatamente anteriores”(1992, 8). Estas afinidades acercan la poesía de Juan Gil-Albert a la “transición formal y temática de la poesía humanizante” que poetas como Jesús Hilario Tundidor, Soto Vergés, Joaquín Marco, Diego J. Jiménez, Félix Grande y Miguel Fernández “sintetizan al borde de los años sesenta” (Domínguez Rey, 1987, 49).

Conviene recordar, antes de proseguir con este diálogo, que Juan Gil-Albert es totalmente desconocido para estos jóvenes autores. En consecuencia, la presencia gilalbertiana en la poesía del Sesenta es producto de identificaciones estéticas que, más adelante, florecerán en los Novísimos (ahora sí) bajo el magisterio gilalbertiano. Sin embargo, no deja de llamarnos la atención la conveniencia recuperadora de autores como Juan Gil-Albert, Luis Cernuda (a su manera) o *Cántico* que encajan perfectamente con esta inversión (sin lugar a dudas) esteticista. En resumen, puede decirse que existen coincidencias ético estéticas entre la poesía gilalbertiana y estos poetas del Sesenta, ya que (de alguna manera) anticipan cuestiones de la inversión Novísima y sesentayochista. Al mismo tiempo, estos poetas del Sesenta sufrirán, años después y en sus obras de madurez, un “contagio” estético de los más jóvenes (Prieto de Paula, 1996, 21).

De cualquier modo, podemos mencionar algunos poetas básicos en este diálogo. Ángel García López, Jesús Hilario Tundidor, Diego Jesús Jiménez y Miguel Fernández forman un núcleo fundamental a la hora de relacionar la presencia gilalbertiana y los autores que dan sus primeros pasos entre 1960-1965. Por otro lado, las cuestiones generales y sus preocupaciones estilísticas son el verdadero basamento de este mapa discursivo. De este modo, un primer aspecto que vincula a estos jóvenes del Sesenta con Juan Gil-Albert es la preocupación por el lenguaje. Por parte de Juan Gil-Albert, poco nos queda que recalcar y que no haya sido dicho ya. El alicantino desarrolla un preciosismo que, mediante la templanza del homoerotismo y el hálito clásico, pasa de un tosco barroquismo inicial al estilizado esteticismo de *Las ilusiones* y *El existir*

medita su corriente para, finalmente, dirigirse a la brevedad y destensada sencillez de sus últimos poemarios.

García Jambrina ha señalado dos etapas en este grupo de poetas del Sesenta: una primera que conecta con las promociones anteriores y la corriente rehumanizadora; y en segundo término, una búsqueda de nuevas formas y territorios a partir de los siguientes poemarios (1992, 9). En este sentido, poetas de clara ascendencia “humanizante” (Miguel Fernández, Félix Grande o Carlos Álvarez), poetas netamente neobarrocos (Rafael Soto Vergés), poetas de estética discursiva y prosaica (Arcadio López-Casanova o Joaquín Benito de Lucas), o incluso irracionalistas y neosurrealistas (Miguel Fernández, Félix Grande, Julio Campal, Francisco Ferrer Lerín y Fernando Millán) no abandonan en ningún momento la palabra como valor y rearme esteticista. Sin embargo, y como resulta lógico, nos interesan poemarios y autores concretos a la hora de establecer lazos de unión con Juan Gil-Albert.

Más allá de esta preocupación por el lenguaje, destacamos el patente esteticismo de Ángel García López. El gaditano inicia su poesía en los modos tradicionales de la lírica: véanse sus primeros libros *Emilia es la canción* (1963) y *Tierra de nadie* (1968). Después de varios libros donde el poeta experimenta y fuerza las formas expresivas del lenguaje, García López escribe libros de un esteticismo y clasicismo como *Mester andalusí* (1978) o *Memoria amarga de mí* (1983). Del mismo modo, puede citarse el caso de Diego Jesús Jiménez. La cadencia suntuosa y preciosista de *Coro de ánimas* (1968) recorta y pule el estilo del poeta, a la vez que le aproxima a Juan Gil-Albert mediante el erotismo, la naturaleza y la reflexión. Casos bien distintos son los de Félix Grande y Miguel Fernández. En cuanto a Grande, lidera la general “retórica de la abundancia y de la insistencia”, así como el “dominio del arte acumulativo” (García Jambrina, 1992, 9). Pese a todo, Grande publica un libro como *Las rubáiyátas de Horacio Martín* (1978) que tiene concomitancias con la poesía gilalbertiana. El adelanto novísimo pasado por el filtro vallejiano de Grande poco tiene que ver con este poemario. En *Las rubáiyátas de Horacio Martín*, Félix Grande despliega un cancionero contenido y medido en el erotismo y la sexualidad. El entorno exótico y natural o las referencias sexuales (simbólicas y no simbólicas) señalan aspectos que bien pueden relacionarse con detalles concretos de la ética estética gilalbertiana. El caso de Miguel Fernández, por otro lado, responde al “neobarroquismo expresivo y cosmovisional” (García Jambrina, 1992, 8) y a su férreo culturalismo en particular. Un libro plenamente culturalista como *Juicio final* (1969) no se libra de un lenguaje y una expresión

cuidados. Además, esta aproximación entre Miguel Fernández y Gil-Albert encuentra otro apoyo en la lectura y simbolización pagana de lo sagrado.

Volviendo a un diálogo general entre Gil-Albert y los poetas del Sesenta, ambos vértices poseen una manera determinada de entender y llevar a cabo la poesía: “la poesía considerada como hecho intelectual presupone una aproximación y una delectación del mundo de lo real y existente al sentido mítico de la vida” (Tundidor, 1994, 10). Esta ética poética del Sesenta se aproxima al vitalismo poético y al tono predominantemente meditativo del alicantino. En este sentido, la crítica ha insistido en el alejamiento de estos poetas del realismo social de la década anterior. De ahí que hablemos en el Sesenta de la “meditación poética” como un distanciamiento de la realidad “ahora enmascarada bajo cartografías simbólicas que trascienden lo cotidiano y el mero testimonio descriptivo” (García Jambrina, 1992, 9). Sin embargo, y como hemos dicho, Miguel Fernández, Félix Grande o Joaquín Marco (en *Fiesta en la calle*) mantienen una acidez social que puede tildarse de solidaridad más que de compromiso. Pero estas preocupaciones son de otro ámbito y consecuencia de un concepto de poesía muy distinto al desarrollado aparentemente por el Cincuenta.

Por ejemplo, Grande emplea la poesía como medio para “celebrar la existencia y lamentar y combatir la muerte” (en Carrión, 1990, 166). Por otro lado, Antonio Hernández y Rafael Soto Vergés escriben una poesía dirigida a iluminar la oscuridad y alumbrar la existencia (Carrión, 1990). El tono meditativo y reflexivo ocupa un lugar privilegiado en este diálogo. O dicho de otro modo, la preocupación existencial (del yo meditativo a la alteridad) es un punto en común evidente y fundamental entre Juan Gil-Albert y los poetas del Sesenta. Un buen ejemplo es un poeta aislado, de poca obra y tardío para el Sesenta como Arcadio López-Casanova. Tanto en su premio Adonais de 1978 (*La oscura potestad*) como en *Razón de iniquidad* 1983 – 1989 (1991) o *Asedio de sombra* (1997), el poeta gallego deja constancia de un neobarroquismo que parte del cuestionamiento de sí mismo. López-Casanova emplea una voz hablada de corte y talante barroco donde el monólogo dramático no se limita a los símbolos de la experiencia y la memoria. Rafael Soto Vergés es otro poeta que destaca por su carácter reflexivo:

Honda meditación fluvial y oscura. Pena.

Pena inmensa. El silencio lee callado los folios

del plenilunio verde que se secó en lo múerdagos. (Soto Vergés, en AA.VV., 1989, 35)

Soto Vergés, como quizá López-Casanova y otros poetas del Sesenta, recurren a un sentimiento oscuro y melancólico producto del denso barroquismo. En el caso de Soto Vergés, su poesía delimita un espacio natural (como en los versos de este poema titulado “Cantar sin gesta”) en la “honda meditación fluvial y oscura”. Gil-Albert y Soto Vergés comparten la querencia por la naturaleza y el abandono meditativo simbolizado por los elementos naturales. Sin embargo, la principal diferencia entre ambos poetas reside en el vitalismo poético. Allí donde Gil-Albert muestra la “alegría de vivir” en los contornos *esenciales* de la casa-mundo, Soto Vergés se refiere a “la luz sin luz” y a la sombra “en el dolor viajero”. A los dos poetas les une la conciencia del tiempo y la meditación del yo poético en la naturaleza tan propia de libros del alicantino como *El existir medita su corriente*.

Joaquín Benito de Lucas puede ser otro buen ejemplo del diálogo entre Gil-Albert y la meditación existencial del Sesenta. Sus primeros poemas, recogidos en 2007 bajo el título *Los senderos abiertos*, anticipan la “ensoñación de Bécquer, la memoria contemplativa de Antonio Machado y, más próximo a nosotros, el proceso imaginativo de Claudio Rodríguez” (Domínguez Rey, 1987, 157).

No obstante, nos interesa profundizar en cómo se lleva a cabo este tono meditativo común a las dos partes del diálogo. Dicho de otro modo, nos interesa profundizar en la ética estética que marca el pulso de esta relación. Aquí entra en juego el manierismo que toda la crítica señala, así como el culturalismo cotidiano de un “lirismo inicialmente interior” que trasciende “a una expresión simbólica de fuerte inspiración personal” (Carrión, 1990, 15-16). Nuevamente, el culturalismo heterogéneo de Miguel Fernández o la sensibilidad multidisciplinar y contemporánea (cercana a lo *camp*, incluso) de Félix Grande son buenos ejemplos. Pero, para el caso que nos ocupa, Jesús Hilario Tundidor desarrolla un clasicismo en sintonía con la mediterraneidad gilalbertiana. Tundidor da muestras de un inflamado esteticismo en poemas como “Acontecimiento en Málaga” o un rígido culturalismo en composiciones como “Euklides” o “Borracho en los Propileos”.

Los modos expresivos de Jesús Hilario Tundidor oscilan entre el narrativismo y el tono reducido y comprimido. Sin duda, unas formas muy próximas al último Juan Gil-Albert. Por ejemplo, el poemario *Construcción de la rosa* es una buena muestra de la presencia de estos rasgos en la poesía de Tundidor. La naturaleza zamorana recuerda

al espacio gilalbertiano. Podemos citar el poema “Niebla en Madrid” a la hora de comparar la poesía de Tundidor con Gil-Albert:

Allá donde el disturbio
de la luz es renuncia, acoso el aire, una ciudad sin pájaros
extravía la noche. Perdiéndose, recuperándose,
como un pequeño manzanares transita
el alma, recuperándose, perdiéndose ...
Como un pequeño río que recoge
la niebla, y que está solo, y que nunca
sabrás si es sueño ya, si es verdad o si es muerte. (Tundidor, 1993, 139)

Por otro lado, el neomanierismo de los Sesenta está acompañado inexorablemente del culturalismo. Tundidor, García López o Diego Jesús Jiménez parten “de la propia experiencia como de la fusión mítica del poeta con elementos culturales y simbólicos del pasado” (García Jambrina, 1992, 9). *Tierra de nadie* (1968) de Ángel García López es un buen ejemplo de una infancia pasada por el tapiz de la mirada mítica y el clasicismo. El poema “Hermosa niñez mía, martirizada y muerta en un lugar del sur” de García López ilustra lo dicho:

Le vistieron de luto la alegría.
Le mataron, sin más, porque pensaba
vivir, solo vivir. Se le acusaba
de amor, la única arma que tenía.

Llegaron a su casa. Una jauría
le preguntó los árboles que amaba.
Y él, soñando ser lluvia, libertaba
la sangre maniatada que fluía. (García López, 1996, 19)

A partir de *A flor de piel* (1970) y *Elegía de Astaroth* (1973), García López aúna el sentido antropológico (mediante la filosofía helénica) y lo cosmológico (mediante la naturaleza contemplada). Aunque ya hemos mencionado el culturalismo y la naturaleza de *Mester andalusí* (1974) como máxima aproximación a Juan Gil-Albert. El pretexto del mundo clásico (García López, 1996, 30-31) sostiene poemas como “Geografía”:

Mentira dicen quienes contemplan las montañas
y ven crecer los aires más allá de los ríos.
El Sur es un puñado de olivos y labranza
y un sol convaleciente y enfermizo de trigos. (García López, 1996, 31)

Diego Jesús Jiménez, por su parte, reúne temas tan gilalbertianos como la naturaleza erótica y la vida rural. El poema “Entre sombras” de *Coro de ánimas* puede ser una buena piedra de toque:

Agradezco a la vida
tu callada cintura, tus dos pechos,
el negro hospicio de tu virginidad
su vergüenza ofreciéndome. Y tardes, tardes
en la oculta lujuria
del tejar, al sol, dormidos
allí donde el misterio
de tu ropa más blanca me ofreció su dolor. (Jiménez, 1968, 15-16)

Jiménez recurre a la ensoñación infantil y a la vida provinciana. La cotidianidad agreste y el erotismo en la naturaleza aproximan las poéticas de Gil-Albert y Jiménez.

Finalmente, la presencia gilalbertiana se sitúa en la órbita de la superación esteticista que llevan a cabo estos poetas del Sesenta. En esta coyuntura que alcanza desde la publicación de *Credo de libertad* (1958) a *Blanco spirituals* (1967), el culturalismo, el manierismo, la expresión y el lenguaje cuidado son elementos que fortalecen la línea esteticista de la posguerra española.

2.3. DISCURSOS DEL FIN: TRANSICIÓN, DEMOCRACIA Y POSMODERNIDAD ESPAÑOLAS

La recuperación de Juan Gil-Albert ocurre en un arco temporal decisivo. Los años que van de 1968 a 1974 son un breve segmento cronológico de gran importancia para la situación española e internacional. El enfrentamiento entre Estados Unidos y la Unión Soviética modifica la convivencia a nivel mundial. En un marco más amplio, la historiografía (tanto literaria como general) ha acuñado el término *posmodernidad* para estas décadas posteriores a la segunda mitad del siglo XX.

Esta cuestión responde a la “hipótesis de una ruptura radical o *coupure* que por lo general se remonta al final de la década de los años cincuenta o a principios de la de los sesenta” (Jameson, 1991, 9). Es decir, la aceleración dialéctica y finisecular de la Historia (Ferrerías, 1999, 9) ha afianzado un nuevo concepto (*posmodernidad*) para el progreso del Hombre (modernidad) según una ruptura o estadio último de la Historia. No es preciso insistir en la discutida relación existente entre la noción de posmodernidad y modernidad (Anderson, 2000, 9)⁴⁰¹. Sin embargo, sí conviene dejar claro qué entendemos por posmodernidad y por posmodernismo, su epígono causal (Eagleton, 1997, 11-15).

La posmodernidad, o el posmodernismo, son la lógica ideológica, más que la lógica cultural, del capitalismo avanzado (García, 2010d, 26). Y, por tanto, los “discursos del fin” que proclaman este término de trayecto para el progreso y bienestar del Hombre (entiéndase Occidental) son – a todas luces – la reiteración y reproducción de un mismo (y antiguo) sistema de dominación basado en la urgencia económica y en la explotación⁴⁰². A fin de cuentas, no se trata más que de la misma manera que tiene el Hombre de entenderse y darse a entender en la Historia⁴⁰³. Digamos que el concepto de posmodernidad viene acompañado por un sentido histórico que tiene algo de cierre circular de la Historia. Así, los aquí denominados como “discursos del fin” (Fin de la Historia, Fin de las ideologías o Fin del Arte) acomodan una ideología de la historia que exuda de forma más o menos solapada su determinismo y antropocentrismo nato (Wellmer, 1996).

⁴⁰¹ Para la diferencia entre modernidad y posmodernidad puede consultarse Calinescu (2003) y Giddens (1993).

⁴⁰² “No hay explosión o ruptura epistemológica, ahora bien, si la posmodernidad no es más que un después de la modernidad, si las relaciones económicas, sociales, políticas e ideológicas del mundo de hoy no son sino un cambio de piel del capitalismo como modo de producción (y de reproducción de sí mismo) inaugurado por el mundo moderno” (García, 2010d, 33).

⁴⁰³ “Ni siquiera faltan futuristas que hablan del «fin de la historia», no en el palmario sentido de posible fin catastrófico de la civilización humana, sino en el sentido de que la democracia capitalista de nuestros días es el *non plus ultra* de la organización social (llamémosle así), sentido halagüeño para los devotos del Espíritu hegeliano. Tampoco faltan claros antecedentes de este tipo de fantasía. Se recordará que hace una generación uno de los consejeros más allegados al presidente Kennedy anunció con el aplomo del oráculo inspirado por la Providencia que los problemas básicos de la sociedad norteamericana estaban ya casi del todo resueltos, y poco después otros devotos del teatro de las maravillas del Estado hegeliano trataron de lanzar a los cuatro vientos la ideología del “fin de las ideologías, tesis que en seguida hizo las delicias de los cruzados de la causa elitista (como botón de muestra puede servir la exaltada reacción de Gonzalo Fernández de la Mora y Mon, que luego había de ser ministro de Franco y director de su Escuela Diplomática)” (Otero, 1995, 221-222).

“La historia de la globalización combina un mantra valorativo («el crecimiento es bueno») con la presunción de que es inevitable” (Judt, 2010, 182). Estas “narraciones de una mejora ininterrumpida” y del capitalismo avanzado o “capitalismo global integrado” implican un cambio de coyuntura histórica (en tanto cambio de piel de las formas productivas del capitalismo) relacionado con aquello que se ha denominado como sociedad posindustrial. Un buen síntoma de lo anterior puede ser “la creencia en la omnipotencia de la tecnología” como “forma específica de la ideología burguesa en el capitalismo tardío” (Mandel, 1979, 485). Y como decimos, este cambio de piel no solo viene cubierto de tecnología o progreso, sino también de otros conceptos como democracia⁴⁰⁴, bienestar⁴⁰⁵ y fin de siglo⁴⁰⁶.

En cuanto al campo literario, la crítica adjudica al poeta Charles Olson y al grupo Black Mountain el origen del término posmodernidad (Anderson, 2000, 9-13). Este posmodernismo angloamericano surge en los Estados Unidos de los años cincuenta y como consecuencia de las disputas estéticas contra la teoría poética de T. S. Eliot. Por otra parte, Anderson cita a Federico de Onís como precedente inicial del concepto posmodernismo en la literatura española (10-11). Aunque, en este caso, Federico de Onís refleja las tensiones que la vanguardia española libra con un tardomodernismo del que no logra desprenderse. Sin embargo, la coyuntura española que nos ocupa (el paso de los años sesenta a la trama finisecular) focaliza el gran interrogante de la posmodernidad artística.

En primer lugar, el encadenamiento histórico solapa en una misma cala una *supuesta* ruptura en la historia española con otra *supuesta* ruptura poética. Como hemos

⁴⁰⁴ “La democracia burguesa data de la Constitución francesa de 1773, que era su más alta y radical expresión. Su principio constituyente es la división del hombre en ciudadano de la vida pública, por una parte, y en burgués de la vida privada, por otra, el primero dotado de derechos políticos universales, el segundo expresión de intereses económicos particulares y desiguales. Esta división es fundamental para la democracia burguesa en tanto que fenómeno históricamente determinado” (Lukács, 1978, 8).

⁴⁰⁵ “La democracia ya no se define por el contenido de una forma de vida que hace valer los intereses generalizables de todos los individuos; ahora no es más que el método de selección de líderes y de los aditamentos del liderazgo. Por democracia ya no se entienden las condiciones en que todos los intereses legítimos pueden ser satisfechos mediante la realización del interés fundamental en la autodeterminación y la participación; ahora no es más que una clave de distribución de recompensas conformes al sistema, y por tanto un regulador para la satisfacción de los intereses privados; esta democracia hace posible el *bienestar sin libertad*” (Habermas, 1975, 148).

⁴⁰⁶ “Ganas de decirles: no, el siglo no acaba ahora, los siglos nunca acaban en cero o en nueve... esas son cifras de los historiadores, pero si el siglo significa algo, si contiene algo que en verdad es su sustancia, los siglos acaban en cualquier momento de esos medidos cien años que les conceden los calendarios...” (Ferrerías, 1999, 15).

visto, la recuperación de la obra de Juan Gil-Albert sucede en este escenario. Por un lado, las ventajas políticas de “sacar a la luz” un represaliado de la Guerra civil (de ahí la instrumentalización política que sufre artística y físicamente el poeta). Por otro lado, el alicantino posee un discurso ético acorde a la novísima “renovación poética” de los años sesenta. Solo así puede entenderse la recuperación y canonización de Juan Gil-Albert (1968-1994) como síntoma del nuevo estadio histórico y literario en el territorio nacional.

En segundo lugar, la coyuntura española (y el trasfondo de la recuperación gilalbertiana) nos remite a la siguiente simplificación historicista: final del franquismo – transición – democracia. Esta triada integra aquello que se ha llamado “nueva etapa cultural española” y que se extendería desde 1975 hasta final de siglo. La Transición española – automatizada por la historiografía como bisagra – es un concepto fundamental a la hora de estudiar la supuesta ruptura con el régimen franquista. Desde luego, el determinismo y la causalidad con que ha sido estudiada la segunda mitad del siglo XX (digamos, del franquismo a la posmodernidad) provoca severas tensiones históricas y superestructurales.

Como veremos a continuación, “no hay después en el sentido de un cierre de una etapa y apertura de otra” (Ilie, 1995, 22). Aunque, por ejemplo, quizá sería preciso pormenorizar términos como “dinámica opuesta a la ruptura” (Monteleón, 1995, 5). En todo caso, este análisis debe detallar la modernización y europeización que persigue España desde comienzos del siglo anterior, así como desde dónde y cuándo se realiza la lectura del pasado histórico de nuestro país: “Hoy podemos leer el presente como el resultado de una pugna desigual y turbia por sintonizar nuestra propia cultura con Europa” (Gracia, 2001, 17). Desde luego, esta lectura no se ciñe a nuestro análisis. Sin embargo, los síntomas ideológicos que persiguen dicha sincronización permiten argumentar la continuidad que proponemos para el siglo XX español. De este modo, y con Ortega al fondo, los esfuerzos europeístas del régimen franquista (desde 1949 hasta la solicitud de ingreso en el Mercado Común en 1962) proporcionan coherencia unitaria y coyuntural hasta el paso decisivo de 1986.

Es decir, “la transición no pudo menos que haberse iniciado tiempo antes de la muerte de Franco” (Monteleón, 1995, 6) y “el pasado franquista empezó a contarse en presente” (Gracia, 2001, 32). En este sentido, estamos de acuerdo con Ilie (1995) cuando defiende la continuidad de las condiciones del régimen mediante – y aún a riesgo de caer en la falacia ruptura / transición – una ilusión de la discontinuidad (ya sea

gracias a las drogas, el sexo, la moda o los *derechos* que el español debía conquistar). Por tanto, “esa etapa preparatoria no fue revolucionaria ni discontinua con respecto a la cultura que venía sobreviviendo, sino que se consolidó debido a determinantes anteriores” (Ilie, 1995, 22). En definitiva, tanto el año 1982 como 1986 marcan un límite historicista para la situación española en torno al concepto de “normalización”. Dicha normalización está construida sobre las ideas del progreso, europeización, posmodernidad internacional, consolidación democrática y aparente posindustrialidad. Según lo anterior, pueden entenderse opiniones que abogan por una democracia “convaleciente” (Gracia, 2001, 11) como “el precio que deberá pagar el capitalismo español por su modernización” (Monteleón, 1995, 12).

En cuanto a la cultura, participa activamente – como no podía ser de otra forma – en la normalización española. La normalización literaria sirvió para que la literatura nacional subiera al “tren del progreso” (Monteleón, 1995, 14). Esta cuestión integra diversos síntomas. *En primer lugar, la recuperación de la obra de Juan Gil-Albert resulta una evidencia para dicha normalización.* En segundo lugar, la manoseada “renovación poética” de los años sesenta es otro referente en nuestro análisis. ¿O acaso, como han señalado Cano Ballesta, Prieto de Paula o Ilie, no resulta paradójico que la poesía fuera a la inversa de la situación política española? Concretando, la Avanzadilla Novísima – los poetas que, como dice Ángel González, “hablan constantemente de la poesía, / y se prueban metáforas como las putas sostenes” – toma el camino inverso a una poesía (digamos) política en lo social, a pesar de que las condiciones justifican más que nunca esta corriente poética. En todo caso, y merece la pena detenerse un momento en este punto, ¿cabe preguntarse si la Avanzadilla Novísima cierra un ciclo (el de la poesía de posguerra) o abre otro (el de la poesía posmoderna)?⁴⁰⁷. Andrew P. Debicki, por su parte, observa un “paso fundamental” “hacia lo que he llamado una actitud posmoderna” en torno a 1960 (1989, 36). Mientras que Cano Ballesta habla del “sentido histórico dentro de la transición española y como síntoma de la llamada postmodernidad” (2007, 16).

Al contrario de lo que parece, y al hilo de estas páginas, insistimos en que a partir de la poesía de los años sesenta no se abre o cierra un ciclo. Como decimos, se produce una continuación y un cambio de piel donde la poesía española alcanza un estadio (ni distinto, ni novísimo) en los márgenes de la normalización y la

⁴⁰⁷ Para esta cuestión se puede consultar Arlandis (2011) y Bou (1992).

posmodernidad: “Al mismo tiempo, lo que trasciende la estética posmodernista es otro tipo de normalidad occidental, la de estar integrado en la cultura posindustrial” (Ilie, 1995, 37). Del mismo modo que la historiografía burguesa establece los discursos del fin (para la Historia y para las ideologías), la poesía vive una coyuntura que muchos críticos han determinado como fin de la poesía o fin de las estéticas. Pedro Provencio, por ejemplo, adelanta (en 1994) el “posible agotamiento de nuestra poesía, de las señales que emite con el probable mensaje de haber llegado a alguna forma de final” (53).

La recuperación de Juan Gil-Albert (así como de algunos otros) tiene un papel determinante en esta dialéctica propia de la coyuntura finisecular española. En este sentido, pueden mencionarse las reflexiones de Vattimo (1985) acerca de la disolución de la categoría de lo nuevo, la controvertida tradición de la ruptura de Octavio Paz, las palabras de Jordi Gracia cuando afirma que “en el horizonte de la actividad intelectual de la democracia se ha diluido el principio de la ruptura como impulso del arte o la literatura” (2001, 263) o la crítica que Dionisio Cañas realiza a la falta de imaginación y revisión de la tradición de los poetas más jóvenes (1989).

Y aquí es donde Juan Gil-Albert resulta imprescindible: porque no son baladíos los apelativos de “clásico moderno”, poeta ecléctico y sincrético que recibe. El alicantino presume de aunar sus intereses y preferencias literarias personales con los impulsos estéticos contemporáneos. Esta premisa ética estética tiene un gran calado durante los últimos treinta años de poesía española. Un buen ejemplo que anticipa este planteamiento es la frase que pronuncia Guillermo Carnero en una de las primeras excursiones que los novísimos valencianos realizan a casa de Gil-Albert: “¡Entonces todo esto ya estaba hecho!”. En esta línea, Lanz opina que “a la posmodernidad solo le quedará la posibilidad del diálogo con una época muerta, con la Historia y con la Cultura” porque “el único mundo de ser de la creación artística será el *pastiche*” (2007, 152). Qué mejor ejemplo de lo anterior que la poesía y el modelo tutorial de Juan Gil-Albert.

Otro síntoma de la normalización literaria en España es la fragmentación. La crítica ha recurrido a este apelativo debido a la problemática historiográfica que plantea la poesía española a partir de los años setenta. La cuestión de la fragmentación, como decimos, no es ajena a la posmodernidad. Por el contrario, la crítica suele insistir en la fragmentación como parte de la “descentralización” y “marginalización” propias de la “época poscontemporánea”. O, por ejemplo, en “los tiempos de aperturas y

reorientaciones” que supusieron los años ochenta gracias, entre otros factores, a la incorporación de “numerosos nombres de mujer en el panorama literario” (Gracia y Ródenas, 2011, 813). Sin embargo, esta “micronuclearización y descentralización poéticas” responde a la democracia española como expresión de la posmodernidad y a un profundo aumento de las publicaciones poéticas⁴⁰⁸ (Geist, 1995, 146).

Finalmente, esta diversidad crítica forjada en la luchas de las antologías y promociones generacionales ha conducido, en cierto modo, a una exacerbada individualización: “Con frecuencia se habla de otras corrientes o de tendencias que, una vez ejemplificadas, no aglutinan a más de dos o tres nombres” (Provencio, 1994, 34). Aquí se encuentra la raíz del problema historiográfico de las últimas décadas: en la dificultad de instaurar un canon (de ahí la incorporación de la mercadotecnia publicitaria) que responda a la ortodoxia de posguerra (145). Al fin y al cabo, la automatización de este (supuesto) cambio de actitud en la ultimísima poesía española “nos plantea como críticos el desafío de pensar la poesía contemporánea como partícipe de esa quiebra de una concepción epistemológica dominante hasta hace unas décadas y que la proximidad del «fin de siglo» acelera, poniendo en crisis las sucesivas «fes» sobre las que se montó el discurso cultural y filosófico occidental” (Scarano, 1994, 216-217).

2.4. AVANZADILLA NOVÍSIMA: ¡ENTONCES TODO ESTO YA ESTABA HECHO!

*¿Quién dijo que los años sesenta fueron fáciles?
¿Y quién fue el imbécil que los tildó de “década prodigiosa”?*
“Para otra antología”, José-Carlos Mainer

El primer diálogo directo entre la presencia gilalbertiana y la poesía española de posguerra se establece con los poetas conocidos como del Setenta. Como veremos, las muestras de la lectura, conocimiento y contacto directo de estos jóvenes poetas con el autor alicantino son de sobra evidentes. Ya se ha dicho que Juan Gil-Albert se convierte en autor de culto y en pope intelectual de obligada visita en aquella Valencia de los primeros setenta. Además, la presencia gilalbertiana es de carácter recíproco. Es decir, que el propio Gil-Albert manifiesta abiertamente su atención y preferencia hacia la obra

⁴⁰⁸ Javier Maqua (1979) realiza una profunda descripción de la situación editorial que se vive durante estos años.

de autores próximos como Guillermo Carnero, Pedro J. de la Peña, Jaime Siles o Fernando Ortiz (Villena, 1984, 72-73).

La recuperación del poeta alicantino corre en paralelo a la irrupción de una serie de poetas jóvenes. Por supuesto, hacemos referencia a una nómina de autores que aglutinamos bajo el nombre de Avanzadilla Novísima. Mientras Juan Gil-Albert progresa en sus logros editoriales, aparecen los primeros libros de Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Manuel Vázquez Montalbán o Ana María Moix. Esta automatizada “renovación poética” del sesenta discurre al mismo tiempo que nuestro poeta alcanza un lugar preferencial en editoriales y crítica. Como podrá pensarse, este paralelismo no es casual. Ya hemos comentado más arriba la idoneidad que la obra gilalbertiana presenta tanto para la madurez del Cincuenta como para las ansias rupturistas de la Avanzadilla Novísima. En este sentido, Villena sitúa a Gil-Albert como “nuestro ancestro inmediato” para “los que entonces comenzábamos a escribir o a publicar” (Villena, 1984, 58). Por su parte, Benjamín Prado señala la predilección de los poetas jóvenes por Juan Gil-Albert y Vicente Aleixandre durante los inaugurados años ochenta (1987, 24). Un ejemplo de esta predilección es la “excursión” que algunos poetas valencianos realizan a la vivienda del alicantino a finales de los años sesenta. Este grupo formado por Carnero, Siles, Pedro J. de la Peña o Bellveser (entre muchos otros) es el centro neurálgico del magisterio gilalbertiano en el coto literario valenciano. De aquella excursión resta de manera emblemática, sintomática y (añadiríamos) generacional la frase de Carnero: “*¡Entonces todo esto ya estaba hecho!*”. Posteriormente, nos apoyaremos en esta máxima para argumentar el eclecticismo y el sincretismo que impera en la Avanzadilla Novísima. En definitiva, el proceso de recuperación y canonización de la obra gilalbertiana encuentra su síntesis en la máxima reduccionista y grandilocuente (tan del gusto de la crítica): Juan Gil-Albert fue recuperado por los jóvenes.

El diálogo entre la presencia gilalbertiana y la poesía escrita a partir de 1965 encuentra un primer problema: la trama historiográfica. A partir de este año no solo entra en juego la Avanzadilla Novísima, sino que la llamada fragmentación posmodernista provoca un cambio de paradigma en el orden canónico nacional. Hasta el momento, hemos visto que las antologías y revistas han sido las herramientas imprescindibles a la hora de (re)ordenar las promociones de la poesía española. Sin embargo, la influencia de los *mass media* y del lenguaje publicitario en los aparatos culturales del Estado alteran los modos tradicionales del canon. Para esta cuestión

resulta imprescindible la lectura del artículo de Jenaro Talens titulado “De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970”. En esta investigación, Talens señala las “amenazas” del evolucionismo histórico en la historiografía literaria: “el problema de fondo” se encuentra en “construir el relato de los hechos, no a partir del conocimiento” [...] “sino a través de la selección realizada mediante un discurso abiertamente publicitario convencional” (1995, 71). Un síntoma de este paradigma puede ser el abandono de las revistas y los manifiestos como elementos de “ruptura”, discusión e irrupción tanto en estos poetas como aquellos que surgirán a partir de los años ochenta.

En cualquier caso, nos interesa exclusivamente la relación entre Juan Gil-Albert y la Avanzadilla Novísima. En adelante habrá tiempo más que suficiente para ocuparnos de la problemática historiográfica así como de las polémicas que ciñen al segundo tramo Sesentayochista y un tercer tramo o poesía de los Ochenta. En definitiva, nos interesa la temprana irrupción de la que se ha llamado, entre otros nombres, Tercera Generación de posguerra, Generación de Franco, Generación del 68, del 70, del Lenguaje o Joven Poesía Española. Por tanto, la antología *Nueve novísimos* (1970) de Castellet puede considerarse como primer aldabonazo de este relevo generacional. Esta publicación reúne los manoseados y repetidos nueve poetas novísimos que publican sus primeros poemarios entre 1965 y 1970. Mucho se ha dicho sobre el criterio de selección y sobre el interés tanto personal como publicitario (Amorós, 1989). Sin embargo, los tópicos automatizados (tanto por Castellet como por la crítica)⁴⁰⁹ muestran mayor interés para nuestro estudio. Así, términos como ruptura, enfrentamiento con el Cincuenta, rebeldía esteticista, preocupación por el lenguaje o la mitología *camp* son rasgos evidentes y sencillos de localizar⁴¹⁰.

En primer lugar, debe señalarse que – en estas páginas – el membrete *Novísimo* es empleado estrictamente para designar esta avanzadilla o, si se quiere, primerísimo

⁴⁰⁹ “En una palabra, no hay crítica sobre los «novísimos» porque existan previamente los «novísimos», sino que hay «novísimos» como objeto de estudio porque existe una crítica que habla de ellos” (Talens, 1995, 78).

⁴¹⁰ “El prólogo nos descubre que ya no es una antología a la antigua usanza, teorizar sobre materiales pasados, sino que se adelantan las hipótesis de lo que va a suceder a partir de un conocimiento precario de los materiales de la época (que dignamente subraya y explicita el antologuizador)” (Mateo Gambarte, 2010, 228).

tramo generacional. Pero, de cualquier modo, sin ningún tipo de intención continuista o rupturista con los siguientes poetas (*Postnovísimos*)⁴¹¹:

Así, definir la poesía de los años setenta como novísima, supone por ello, no solo la elección de unas obras y unos nombres como referente enmarcador – con las características que, propia o impropriamente, la crítica oficial les ha otorgado en los últimos quince años –, sino la reducción no ya del terreno analizable – los textos publicados en el periodo – sino del punto de vista analítico al que corresponde aquel marbete explicador. (Talens, 1995, 78)

Principalmente, la Avanzadilla Novísima irrumpe en claro diálogo y discusión con el Cincuenta. (Y decimos poetas del Cincuenta cuando podríamos haber escrito exclusivamente realismo social). Por una parte, esta situación conecta al poeta alicantico con los declarados herederos del Veintisiete. Por otra parte, nos da buena cuenta de hasta dónde ha llegado la automatización y exageración de un (supuesto) “enfrentamiento”.

La aparición de la antología de Castellet produce airadas opiniones en muchos sectores de la poesía española. De tal manera que los Novísimos son tildados de reaccionarios o – para mayor sorna – de *snobísimos*. Y en cierto modo, y con la perspectiva que nos ofrece el tiempo, había más de dos razones para ello⁴¹². Entre las críticas merece la pena señalar al grupo leonés *Claraboya*⁴¹³ y, especialmente, las lúcidas interpretaciones de Félix Grande. En primer lugar, Grande realiza unos apuntes iniciales en su manual sobre la poesía de posguerra (1970). El poeta cuestiona la solidez de tal generación, señala las afrentas y críticas contra los Novísimos y, por último, enumera una serie de discordancias (1970, 89-99). Años más tarde, Félix Grande (1979) firma el artículo “¿Parricidio para ser? «Mejor vivir para ver»”. La citada publicación analiza certeramente – y de forma sorprendentemente temprana – dos cuestiones

⁴¹¹ “Y aunque los estudios más conocidos de los llamados poetas «novísimos» no se atienen tan explícitamente a un método generacional, siguen basándose en una premisa generacional” (Debicki, 1989, 33).

⁴¹² “Hablar de los *novísimos* evoca, de inmediato, una jugada de bolsa literaria en la que cotizaron al alza la juventud y el hastío de la historia. Cosas ambas que envejecen mal. ¿Quién frecuenta ya las poéticas insolentes que los nueve de la fama antepusieron a sus selecciones en el libro por antonomasia de Castellet? ¿Quién leerá sin sonreírse las entrevistas que recogió el volumen de Federico Campbell, *Infame turba*? Y sin embargo, sería injusto decir que nada hubo de veras en aquel hervor de libros y de actitudes nuevas, en aquel remedo de una nueva generación del 27” (Mainer, 1994, 94).

⁴¹³ Sobre la revista *Claraboya* se puede consultar Iravedra (2005), Gamoneda (2005) y Lanz (2005).

fundamentales en la automatización publicitaria de la Avanzadilla Novísima: la ruptura y el venecianismo.

Con respecto a la ruptura, ya hemos comentado que Castellet emplea la poética del Cincuenta como argumento a la contra y una de sus principales armas teóricas. Según nuestro punto de vista, no existe tal ruptura, ni enfrentamiento (digamos) teórico. En todo caso, puede hablarse de una “generación polémica” más que rupturista (Lanz, 2000, 50-68) que instaura su normalización una vez la Avanzadilla Novísima accede al oficialismo historiográfico. En las últimas décadas, la crítica parece haber superado los marbetes inquebrantables de la ruptura con el Cincuenta y el rechazo descarnado del realismo social. Como decimos, Félix Grande es uno de los primeros a la hora de separar el grano de la paja en la denominada “pesadilla estética”:

Y sin embargo, la ruptura que de alguna manera protagonizan los novísimos o venecianos no pasa de ser relativa, y en cierto modo imitativa: su actitud tiene bastante semejanzas con la agitación formalista, culturalista, surrealista – y saludablemente aventurera –, que sucediera en la época de los veinte y en los años anteriores a la guerra civil: aunque conviene no omitir el hecho, nada leve, de que en el horizonte rupturista actual no se advierte un *Poeta en Nueva York*, un *Sobre los ángeles*, un *Manual de espumas*, ni se ha ido notablemente más allá de Huidobro o de Larrea. (Grande, 1979, 61)

La problemática de tal ruptura o enfrentamiento se encuentra en que – entre 1965 y 1968 – se solapan las publicaciones de madurez de los autores del medio siglo con las primeras muestras de la Joven Poesía Española. O dicho de otro modo, la Avanzadilla Novísima “coincide en el tiempo con la plenitud” del medio siglo y no surge “sobre las cenizas de esta” (Prieto de Paula, 1996, 16). Para Lanz, “la década de los sesenta y el cambio estético que acontece en ella van a ser herederos del estado de opinión a que llevó la polémica entre las concepciones de la poesía como comunicación y poesía como conocimiento en la década anterior” (1994, 36). Sin embargo, y como adelanta Grande, este supuesto parricidio no articula una “nueva sentimentalidad” poética porque no hay ruptura, sino “decantación”:

En suma, hay menos parricidio intelectual y formal del que a primera vista nos proponen como predominante la publicidad, las camarillas, la moda y los mandatarios editoriales y que, en consecuencia, hay en la joven poesía, vista en su totalidad, un respecto dialéctico, una admiración contagiosa, una gratitud de herederos, un propósito de continuidad y,

si es posible, de enriquecimiento, por todo aquello que los mejores poetas de las generaciones anteriores se han obstinado en crear para que seamos un poco menos pobres, un poco menos huérfanos. (Grande, 1979, 62)

Para esta continuidad, conviene detallar la relación de la Avanzadilla Novísima y el Veintisiete (aquí entra en juego el magisterio de Juan Gil-Albert), así como la proximidad de la Joven Poesía Española con el Cincuenta mediante la “poética del silencio” y la metapoesía⁴¹⁴.

Por otro lado, el realismo social es el principal foco de atención en la repulsa Novísima del Cincuenta. Como decimos, tal ruptura no se produce de forma nítida: los poetas Novísimos no fueron realmente “la mano ejecutora de la ruptura con la poesía social de posguerra” (Arlandis, 2003, 402-403). En todo caso, la Avanzadilla Novísima no solo encuentra una serie de condiciones nacionales que favorecen el retraimiento del realismo social (Prieto de Paula, 1996, 22-29), sino que incluso se aprovecha del relativo prestigio que había gozado la estética del compromiso (Falcó, 1991, 170-171). De todas formas, no debemos menoscabar algunas propuestas – *Claraboya* a la cabeza – que mantienen un pulso poético con el compromiso durante los años setenta. Coincidimos con Jaime Siles cuando afirma que el rechazo del realismo social, por parte de la Avanzadilla Novísima, “es cierto solo a medias” porque reaccionaron “contra la noción dominante de un discurso” [...] “que, apenas, había experimentado variación” (1989, 9).

Como veremos a continuación, dos características aproximan la Avanzadilla Novísima a la poesía de Juan Gil-Albert:

1) juvenil rebeldía esteticista: elitismo, decadentismo, hedonismo, *venecianismo*, lujo y preciosismo.

2) sincretismo y eclecticismo: culturalismo, monólogo dramático y gusto por el lenguaje.

La juvenil rebeldía esteticista es el pilar fundamental sobre el que descansa la relación entre Gil-Albert y la Avanzadilla Novísima. Las poses impostadas, las terribles ansias de (pos)modernidad y un irracionalismo traspasado por el filtro del modernismo preciosista imperan en las composiciones iniciales de estos poetas:

⁴¹⁴ Para esta cuestión se puede consultar Mangini (1985).

Aquella iconoclasia juvenil y rupturista habrá de registrarse como un episodio más en el recuento de las indispensables acciones y reacciones intergeneracionales de nuestro tiempo y de todo tiempo. (Jiménez, 1989, 1)

A grandes rasgos, esta rebeldía esteticista de la Avanzadilla Novísima conecta directamente con Juan Gil-Albert. La obra del poeta alicantino ha sido canonizada como una lucha individual por la supervivencia de la intimidad esteticista. Pensemos por ejemplo en el libro más emblemático de Gil-Albert. *Las ilusiones* se publica en 1944 y en pleno exilio americano. Y a pesar de todo ello, el alicantino abre su poemario con “Himno al ocio”, seguido de dos poemas como “La jornada campestre” y “A mis manos”. Otro buen ejemplo de la rebeldía esteticista gilalbertiana se encuentra en su periodo de ostracismo valenciano. El artículo “Juicios de un indolente” (1950) – incluido en *Humano* – es un grito esteticista en pleno medio siglo.

En el caso de la Avanzadilla Novísima hay que buscar la presencia gilalbertiana en la iconoclastia juvenil y el despertar esteticista. En este sentido, pueden encontrarse paralelismos entre Pere Gimferrer o Guillermo Carnero y los inicios de Juan Gil-Albert. La figura de Óscar Wilde, por ejemplo, es un punto en común. El poema de Guillermo Carnero titulado “Óscar Wilde en París” e incluido en *Dibujo de la muerte* (1967 y 1971) es una buena muestra:

Si proyectáis turbar este brillante sueño
impregnad de lavanda vuestro más fino pañuelo de seda
o acariciad las taraceas de vuestros secreteres de sándalo,
porque solo el perfume, si el criado
me tiende sobre plata una blanca tarjeta de visita,
me podría evocar una humana presencia.
Un bouquet de violetas de Parma
o mejor aún, una corbeille de gardenias.

Un

hombre puede
arriesgarse unas cuantas veces, sobre la mesa
la eterna sonrisa de un amorcillo de estuco,
nunca hubo en Inglaterra un boudoir más perfecto,
mirad, hasta en los rincones una crátera de porcelana

para que las damas dejen caer su guante. (Carnero, 1971, 41)

Las sedas, las porcelanas, la actitud señorial y aristocrática dan buena cuenta de las similitudes elitistas y lujosas en la expresión. Por esta razón, la juvenil rebeldía estética de la Avanzadilla Novísima es preciso analizarla en rasgos como la indolencia, el ocio, el tedio y la inacción. Características, todas estas, propias de la esencialidad gilalbertiana.

Volviendo a la rebeldía gilalbertiana inicial, el tardomodernismo es un elemento más que evidente en la Avanzadilla Novísima. Como ya hemos visto, *La fascinación de lo irreal* (1927) y *Vibración de estío* (1928) contienen un refinamiento iniciático y una clara herencia de la bohemia romántica más rebelde e individualista que concuerda, entre otros, con Gimferrer y Carnero. Así, el legado de Wilde articula un diálogo entre la Avanzadilla Novísima y Juan Gil-Albert gracias al culto a la belleza de una Vida previa al Arte. Otro ejemplo de esta aproximación se encuentra en las prosas tituladas *A los sombreros de mi madre y otras elegías* (1939). Al fin y al cabo, no se trata más que de analizar una ética estética similar. Es decir, un vitalismo poético que los poetas de la Avanzadilla Novísima encuentran en la obra gilalbertiana y reflejan en sus propios textos mediante un esteticismo de salón y un neobarroquismo irracional. Pese a las diferencias, los ecos wildeanos en la nota previa a *La fascinación de lo irreal* (“mi libro es completamente inútil”) son una pista para proseguir con nuestro análisis. Los poetas de la Avanzadilla Novísima “coinciden todos, en fijar para el arte de la poesía un sentido de elitismo, y de selección muy claros, aunque cada uno lo hace desde su propio ámbito” (Díez de Revenga, 2002, 69).

En primer lugar, nos interesan las relaciones referidas al aristocratismo, al preciosismo y al lujo. Quizá, esta órbita del diálogo esté dominada principalmente por Guillermo Carnero y Pere Gimferrer. Como Juan Gil-Albert, la poesía de Carnero parte de la intimidad creativa y del culturalismo⁴¹⁵. Carnero se replantea el discurso poético debido al agotamiento del realismo social y la posguerra española (Carnero, 2004, 22-

⁴¹⁵ “A Guillermo nunca lo he visto mucho. Ya te he contado esa reunión aquí, con Paco Brines, en que yo leí un poema. Cuando se casó, me invitó a su boda, y yo acudí. Pero, aunque lo he tratado poco, he valorado siempre sus posturas respecto a mí. Por ejemplo, cuando el Premio de las Letras Valencianas se lo dieron a Fuster, Guillermo escribió en un periódico de Barcelona diciendo que yo había sido su candidato, que eso no había sido justo, en fin, ha estado siempre muy favorable conmigo. Últimamente ha propuesto que me hicieran doctor honoris causa por la Universidad de Alicante. Muy favorable...” (Gil-Albert, en Villena, 1984, 72-73).

23), mientras que Gil-Albert progresa en su realización textual mediante la liquidación de la dialéctica compromiso / pureza (Valero Gómez, 2011, 114-117). Como veremos más adelante, la Historia – como ámbito referencial y hecho artístico propio – es otro punto en común entre Gil-Albert y la Avanzadilla Novísima (Carnero muy en particular).

Guillermo Carnero tiene un papel fundamental en la recuperación de Juan Gil-Albert. Aunque Gil-Albert confiesa que su relación con Carnero no es tan cercana como a primera vista parece, el poeta alicantino reconoce la importancia de Carnero en su rescate (Gil-Albert, en Villena, 1984, 72-73). En este sentido, Guillermo Carnero escribe varios textos imprescindibles: “El compromiso político-literario” (1984), “Poesía incompleta de Juan Gil-Albert” (1981), “La poética del desasimiento: *Las ilusiones* de Juan Gil-Albert y la ruptura del discurso poético de la posguerra española” (1996), “Juan Gil-Albert en la Valencia de la Guerra civil” (2007b) o la edición del volumen *Juan Gil-Albert: la memoria y el mito* (2007a).

“La poética del desasimiento: *Las ilusiones* de Juan Gil-Albert y la ruptura del discurso poético de la posguerra española” es el artículo más relevante de la nómina que acabamos de ver. Carnero analiza el poemario *Las ilusiones* y señala su importancia en el contexto de la posguerra española. El crítico afirma que *Las ilusiones* es el libro del destierro que “menos se ciñe a las limitaciones de la poesía del destierro” (1996, 45). Carnero pone de manifiesto la relevancia de *Las ilusiones* y compara su “intimismo sereno” con las “mejores voces del 50, el de los mejores libros de Luis Rosales: su culturalismo, el del grupo «Cántico» y el «novísimo» de los años 60” (46). Como veremos a continuación, este “intimismo sereno” es uno de los rasgos que más destaca (gracias al hedonismo, al preciosismo y al aristocratismo) en el diálogo entre Juan Gil-Albert y Guillermo Carnero. Por ejemplo, Carnero define la voz *comprometida* gilalbertiana como la “defensa” de un “concepto intimista del compromiso político” (1996, 40) y justifica su politización como respuesta a una tendencia literaria mayoritaria y a la importancia de Valencia durante los meses previos al estallido de la guerra (2007b, 52-53).

Dibujo de la muerte es la primera piedra de toque a la hora de estudiar la presencia gilalbertiana en Guillermo Carnero. El esteticismo inflamado y la libertad creativa dominan de principio a fin el poemario. Sin lugar a dudas, Carnero mantiene el pulso de toda una línea poética esteticista que pervive en el silencio (desde Gil-Albert a *Caracola* y sus preferencias por *Cántico*), así como integra el magisterio de la literatura

Europea (principalmente del siglo XIX) más afín a sus intenciones. Una querencia, esta última, muy del sentir gillabertiano. *Dibujo de la muerte* es una de las muestras más provocadoras, en cuanto al esteticismo se refiere, de la Avanzadilla Novísima. En este sentido, hemos visto a lo largo de esta investigación ejemplos más que suficientes de la Fe y dogmatismo de Juan Gil-Albert en su ética estética. Pese a ello, Carnero no es ajeno a los rasgos comunes de la estética Novísima. El irracionalismo y la fragmentación narrativa se abren paso en la obra de Carnero mediante el neobarroquismo y el decadentismo.

La presencia gilalbertiana en *Dibujo de la muerte* consta principalmente de dos ámbitos: por una parte, el vitalismo poético ciñe dos éticas estéticas y dos concepciones del arte; y en segundo lugar, la ornamentación y expresividad poética. En cuanto al vitalismo poético, ya hemos mencionado la rebeldía del libro. La provocación reside en la exhibición de un tipo de vida, de un tipo de vitalismo poético. Así, las escenas aristocráticas de salón se entrecruzan con las descripciones ampulosamente ornamentadas de las experiencias situacionales. Por ejemplo, el poema “Les charmes de la vie” narra un baile de máscaras que recuerda la ambientación del famoso poema “El vals” del libro *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre:

Que no turben las aves el crepúsculo.
Va a comenzar el vals. Que todo quede
en tinieblas. Que las sedas oculten
las abiertas ventanas, y que alguien desenlace
los gruesos terciopelos. Nada debe
amenazar el flujo de la música:
ninguna arista o mármol o pájaro dormido. (Carnero, 1971, 35)

Otro poema como “Atardecer en la Pinacoteca” muestra un evidente hedonismo:

Ibas y venías tan airosamente lejana, entre inciertas
imágenes inertes de belleza antigua
en el museo ya oscuro, cuando la luz del Sol
mágicamente se engarza con el sonido del eco
y resbala en los ventanales, llueve y retumba
delicadamente, sobre palio,
se desparrama por cañadas ocultas, sonando como débil

galope – acero y grana brillan – en la llanura
– escorzo del lejano muro, arambel, añafil, fuego y azul – inmensa [...]
(Carnero, 1971, 18)

El hedonismo de Carnero se refugia en una belleza relamida y paisajística. Carnero sitúa la escena (normalmente relacionada con el arte y el culturalismo) para articular motivos decorativos y aderezos preciosos como el mármol, las sedas y el oro. De cualquier modo, ambos poetas se inclinan por una poesía que recrea las sensaciones de una vivencia emblemática y significativa con respecto a sus respectivas éticas estéticas. El hedonismo, tanto de Carnero como de Gil-Albert, acota su deleite en la escenificación de la belleza contemplada. Ambos poetas no ensalzan la belleza por la belleza, sino que comparten una ética estética de la contemplación. Un punto de máxima aproximación entre estos dos poetas valencianos puede ser el texto “Primer día de verano en Wragby hall”:

Un tímido vaho de sol, a través de los blancos visillos
ojeteados en verde, remedando
alguna cacería o Arcadia, entretejida
de pájaros y frutos, despierta en los tapices
y en las puertas forradas de terciopelo un vago
hormigueo de sueños, un clarear de soles
entre el helado viento de los pinos nevados,
una alucinación de iluminado polvo
que los oboes pintados en los vasos de porcelana, simétricos
en las cuatro esquinas umbrías, resonando
cuando los pies oprimen el león o el cubo de las ruedas
de la diosa, difunden en el espacio umbrío
de las campanas ondulantes sobre los tallos del agua. (Carnero, 1971, 30)

El poema refleja la estación estival en su máximo esplendor. Carnero recorre un día de verano con el modelo gilalbertiano al fondo de la escena. Los elementos naturales conmueven el recuerdo del poeta y, finalmente, respiran el pasar de las horas veraniegas en el mármol y el terciopelo. En este poema se reconoce fácilmente la esencialidad del Juan Gil-Albert de *Las ilusiones*, *El existir medita su corriente* o *Migajas del pan nuestro*. O aquello más importante, en este poema se reconoce un vitalismo poético que

– como en las composiciones gilalbertianas más hedonistas y helénicas, díganse “Himno a la vida”, “Canto a la felicidad” o “Himno al ocio” – se aferra al aristocratismo de la vida afable y feliz. Este diálogo se repite en libros posteriores de Carnero. “Jardín inglés”, del poemario *El sueño de Escipión* (1971), confirma la presencia gilalbertiana gracias al culturalismo y el esteticismo.

Este plácido día veraniego de la pudiente aristocracia en “Primer día de verano en Wragby hall” trae consigo severos significados éticos y estéticos. Carnero asume un modelo ético basado en la inacción. Este sentido del arte y de la vida nos conduce en la poesía de Carnero a un “mundo” inútil e inerte donde, en todo caso, resta el arte como salvación (Prieto de Paula, 1996, 72-74; Debicki, 1989, 44). Por esta misma razón, Juan Gil-Albert insiste en su pasión por la aristocracia de los Borgia o los Romanov. De la Avanzadilla Novísima, como acabamos de ver, Carnero es el poeta que traba un diálogo más nítido con la presencia gilalbertiana.

La ornamentación y la expresividad poética también juegan un papel importante. Como la poesía gilalbertiana, la obra de Guillermo Carnero es una poesía culta que centra sus esfuerzos en perseguir una complejidad sensible. Carnero trata este artificio mediante un profundo amaneramiento. Así lo demuestran poemas como “Brummel” o el siguiente “El serenísimo príncipe Ludovico Manin contempla el apogeo de la primavera”:

Tierra adentro, o allí donde se crisan
masteleros y jarcias, algo altera,
algo renueva o mata el armonioso curso
de los astros. Así fuera, Durazzo,
el rutilante ondear de púrpuras y sedas en la Dogana,
el tintineo de los cálices, las esclavas
y los leopardos jóvenes encadenados
junto a los cestos rebosantes de fruta. (Carnero, 1971, 51)

Los siguientes libros de Carnero mantienen la presencia gilalbertiana. Quizá, poco a poco, el discurso poético de Carnero se dirige a la metapoesía y la reflexión sobre el discurso. Una evidencia de lo anterior es el poemario *El azar objetivo* (1975). Sin embargo, a partir de *Divisibilidad indefinida* (1990) la relación Juan Gil-Albert – Guillermo Carnero cobra mayor nitidez gracias a la templanza formal y clásica. Por

ejemplo, los motivos arquitectónicos se llenan de lujo y sirven de excusa para la reflexión del yo lírico sobre el mundo y su belleza: “Como al umbral de la capilla oscura / una reja detiene la mirada” (“Catedral de Ávila”).

Pere Gimferrer es otro autor digno de mención a la hora de relacionar a Gil-Albert con este elitismo Novísimo de corte más preciosista, modernista y aristocrático. Como ya se ha dicho, la relación entre Gil-Albert y Gimferrer se inicia gracias a la publicación de *Fuentes de la constancia* en Ocnos. El poeta catalán forma parte del consejo de redacción de dicha colección junto a otros reconocidos escritores como Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo o Joaquín Marco. Gimferrer comparte la misma opinión que los dirigentes de dicha colección hacen llegar a Juan Gil-Albert: “[la poesía gilalbertiana] puede ser un revulsivo frente a tanta vaguedad y vaciedad como nos rodea” (Gil-Albert, 1987, 101). A partir de este momento, Juan Gil-Albert (así se puede ver en su correspondencia con Salvador Moreno) muestra interés por la obra de Pere Gimferrer.

Por otra parte, el poeta catalán publica un texto muy significativo a la hora de estudiar la presencia gilalbertiana en sus poemas. “Frágil, muy frágil” aparece en la página 55 del especial que el diario *ABC* dedica (el 5 de julio de 1994) al poeta alicantino con motivo de su muerte. Pere Gimferrer describe aquellas cuestiones estéticas que más le interesan de la poesía de Juan Gil-Albert:

Aquella letra menuda, esbelta y vivaz, aquellos ojos siempre en pos de otro paisaje de belleza, aquellas manos tenues, aquella voz que al cabo era ya un hilo de voz, pero un hilo de plata segurísima: aquel verso decidor, ajeno casi a cualquier estética coetánea de sus paisanos, aquella prosa cuyos oros y bronces y damascos antiguos en esplendor y verdad a pocos ceden, todo eso es, fue y será para mí siempre Juan Gil-Albert. (Gimferrer, 1994, 55)

En la poesía de Gimferrer se abre paso un rasgo Novísimo que ya apuntábamos para la poesía de Carnero. El decadentismo compaginado con el barroquismo son dos frentes fundamentales en el esteticismo del poeta catalán. El amaneramiento de Gimferrer está inclinado hacia el tono elegíaco. El irracionalismo se compagina con la ampulosidad barroca y el modernismo más desafiante. *Arde el mar* (1966) manifiesta una clara preocupación por el lenguaje. “Mazurca en este día” puede ser una muestra acertada:

¡Trompetas del poniente!

Por un portillo, bárbaro,
huidiza la capa, Urraca arriba, el cuévano
se teñía de rojo entre sus dedos ásperos,
deslíase el cetro bordado en su justillo,
quieta estaba la luz en sus ojos de corza
sobre el rumor del río lamiendo al farellón. (Gimferrer, 2000, 97)

Como puede apreciarse, la preocupación y el lujo en el lenguaje son de corte y talante aristocráticos. El poema “Cascabeles” ilustra la sinestesia pasada por el tamiz elitista y erótico:

Algo nacía, bronco, incivil, díscolo,
más allá de los espejos nacarados,
del tango, las anémonas,
los hombros, el champán, la carne nívea,
la cabellera áurea, el armiño,
los senos de alabastro, la azulada
raicilla de las manos marfileñas,
el repique, la esquila – ¡tan bucólica! –
en el prado del beso y la sombrilla. (Gimferrer, 2000, 100-101)

En *La muerte en Beverly Hills* (1968), Gimferrer se aproxima a la presencia gilalbertiana mediante el tono elegíaco. A pesar de que la escenografía posmoderna supone un alejamiento de Gil-Albert, Gimferrer mantiene el latido esteticista:

En las cabinas telefónicas
hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz de labios.
Son las últimas palabras de las dulces muchachas rubias
que con el escote ensangrentado se refugian allí para morir.
Última noche bajo el pálido neón, último día bajo el sol alucinante,
calles recién regadas con magnolias, faros amarillentos de
los coches patrulla en el amanecer. (Gimferrer, 2000, 123)

El irracionalismo y el espacio urbano pierden protagonismo en sus próximos libros. La reflexión metapoética y elementos gilalbertianos como la lluvia, el culturalismo férreo, las estancias, las elegías, las odas a la noche o los himnos al otoño cobran fuerza. En esta coyuntura poética, Gimferrer diluye su negatividad en favor de un vitalismo que le aproxima un poco más a Juan Gil-Albert. Tanto en la poesía de Guillermo Carnero como en la poesía de Pere Gimferrer, el decadentismo juega un papel importante.

Por otro lado, y con un cariz distinto al citado decadentismo veneciano, un existencialismo en negativo de talante romántico y procedencia barroca tiene mayor presencia en el elitismo que desarrollan otros poetas de la Avanzadilla Novísima. Ana María Moix, Leopoldo María Panero o Félix de Azúa asocian la fragmentación irracionalista a un pesimismo desencantado. De algún modo, existe cierta diferencia entre el decadentismo (llamémosle) veneciano⁴¹⁶ de Carnero y Gimferrer y el decadentismo de raíz sombría de Panero, Moix o Martínez Sarrión. La presencia gilalbertiana tiene cierto calado en este decadentismo dominado por la fragmentación y el abandono a la historia personal mitificada⁴¹⁷. En todo caso, más adelante podremos comprobar las consecuencias en cada uno de los autores gracias al culturalismo. Por tanto, y a un nivel general, poéticas como las de Martínez Sarrión, Moix o Leopoldo María Panero poco tienen de relación con Gil-Albert salvo el acusado culturalismo e individualismo. Sin embargo, un autor de esta índole decadecantista como Félix de Azúa mantiene cierto diálogo con la poesía gilalbertiana.

El recorrido inicial de Félix de Azúa se compone de los libros *Cepo para nutria* (1968), *Edgar en Stéphane* (1971) y *Lengua de cal* (1972). El vitalismo poético de Félix

⁴¹⁶ A lo largo de estas páginas, no nos hemos detenido en la relación entre Venecia y la Avanzadilla Novísima. El estudio del canon Novísimo nos descubre la exageración y automatización de este tópico. Entre la bibliografía pueden encontrarse numerosos ejemplos de tales excesos tanto poéticos como críticos (Cano Ballesta, 2007, 14). En cualquier caso, proponemos ampliar la presencia gilalbertiana con la excusa Novísima de Venecia. No olvidemos que Juan Gil-Albert realiza un importante viaje a Venecia en los años cincuenta que tiene consecuencias estéticas en cuanto a su querencia por el cine de Visconti o la poesía de Leopardi (1974a, 7-54). En cuanto a la Avanzadilla Novísima, destacan el poema de Carnero titulado “Muerte en Venecia” y el texto de Gimferrer “Oda a Venecia ante el mar de los teatros”. Véase Barnatán (1989).

⁴¹⁷ “En esta perspectiva, aparece además el decadentismo de Gil-Albert como una expresión profundamente vital, repleta de indicadores biográficos, que dotan a sus poemas y a sus prosas de la sensación de lo vivido: el lujo para Gil-Albert, o Mozart, o su diálogo con Anacreonte, o su evocación – a través de una fotografía – de un monasterio griego, o su diálogo con Píndaro, o con Proust, forman parte de un entramado cotidiano/cultural – su trama inextricable- que dan una sensación poética de sinceridad en la expresión del yo expansivo, que no es, como es obvio aquí, un recurso de la tradición romántica” (Rovira, 1991, 95).

de Azúa conduce a la reflexión metapoética y a la descripción preciosista. Por ejemplo, el “Epílogo” de *Edgar en Stéphane* puede dar pie a un diálogo más evidente con Juan Gil-Albert:

Pero hay una alegría (algo así
como un momento de reposo antes de la jornada
el desayuno con los libros a punto
tostadas, mantequilla y unas fresas silvestres
vaso con una dalia al sol
y el humo de un habano haciendo aguas).

Tú despiertas, yo duermo. (Azúa, en Palomero, 1987, 249)

En *Pasar y siete canciones* (1972), Azúa exhibe la resignación y aceptación de la muerte tan común en la Avanzadilla Novísima como en la poesía gilalbertiana:

La noche es eterna y apenas los hombres su huella
dan tiempo a que se seque en el barro suave
sus pasos ligeros los traen y los llevan
difícil es verlos erguidos o fijos.
¿Un día dos días un año ahora mismo?
Muy poco estaré con vosotros que mucho después
iguales gaviotas verán sobre iguales océanos
que fueron océanos míos, que fueron las mías gaviotas. (Azúa, en Palomero, 1987, 252)

En cualquier caso, este elitismo oscuro y decadente de la Avanzadilla Novísima participa del segundo gran bloque de nuestro análisis. El sincretismo y eclecticismo de la Joven Poesía Española conecta directamente con Juan Gil-Albert. Tanto uno como los otros realizan una lectura de la tradición restrictiva y puesta al servicio de una ética estética concreta e intrasferible. Nos remitimos a las referencias citadas más arriba en torno al Modernismo, neobarroquismo, fragmentación e irracionalismo del discurso.

El primer tramo de la recuperación gilalbertiana (durante los años setenta) está plagado de automatizaciones en torno al sincretismo y la oscilación de tradiciones que integran su poesía. En definitiva, la Avanzadilla Novísima canoniza a Juan Gil-Albert no solo por este aspecto, sino porque su modelo ético permite formalizar la

“continuidad”⁴¹⁸ con la poesía escrita antes de la guerra (principalmente del Veintisiete⁴¹⁹). *Las ilusiones*, por ejemplo, ha sido leído por estos jóvenes como una anticipación de la estética Novísima equiparable, incluso, al grupo cordobés *Cántico* (Carnero, 1993). De ahí la sintomática frase *¡Entonces todo esto ya estaba hecho!* y la función de estos poetas como recuperadores de viejos maestros olvidados (Prieto de Paula, 1996, 37; Cano Ballesta, 2007). Y como puede verse, Juan Gil-Albert es uno de ellos. El sincretismo de la Avanzadilla Novísima aclara algunas cuestiones de la “renovación poética” de los años sesenta:

La denominada “renovación estética de los años setenta” no la realizaron, solos ni solo, los novísimos: estaba ya en el horizonte de expectativa y en la praxis poética de la generación del 36 (Gil-Albert y Rosales), en el grupo *Cántico* de Córdoba, en poetas como Bousoño, Canales, Álvarez Ortega, en el postismo, y en muchos de los miembros de la generación del cincuenta que o no habían hecho nunca poesía social (Rodríguez o Brines) o que habían evolucionado a posturas abiertamente críticas (Valente y Gil de Biedma). (Siles, 1989, 9)

La Avandilla Novísima prosigue el pulso de la línea esteticista. Porque mantener la ruptura con el Cincuenta supone ignorar toda esa corriente esteticista que se desarrolla de forma solapada durante el franquismo: Juan Gil-Albert, *Caracola* o *Cántico*.

En este sentido, el culturalismo es uno de los elementos más interesantes a la hora de vincular los poetas Novísimos con Juan Gil-Albert. Todos y cada uno de ellos ponen en práctica este recurso literario: algunos desde lo popular, como Manuel Vázquez Montalbán, otros desde el elitismo culto como Carnero y Gimferrer, incluso desde la infancia y lo fantástico como Ana María Moix y Leopoldo María Panero: “hasta ahora el referencialismo cultural y la práctica de la metapoética han sido considerados como rasgos comunes a algunos de los poetas de este grupo” (Palomero,

⁴¹⁸ “Parece indudable la confraternidad que crea su poética en los protagonistas de las nuevas corrientes actantes: desde algún poeta de la llamada generación de los cincuenta, como Jaime Gil de Biedma, a una parte de los «novísimos», reinstauran su lectura como una reparación. Esta tarea crítica o, simplemente, de lectores, surge a la par que la modificación estética preconizada y el arrumbamiento de la poética social que se cumple en la década señalada” (Rovira, 1991, 93).

⁴¹⁹ “Es claro que el 27 fue el núcleo poético español con el que sintieron una mayor contigüidad estética. En esos autores vieron la redención del casticismo nacional y el engarce con la tradición literaria europea, dado que representaba el espíritu de la vanguardia y aparecían como una realidad ajena a las limitaciones de la postguerra” (Prieto de Paula, 1996, 144).

1987, 29). Siles, por su parte, ha entendido el culturalismo de estos poetas como parte del artificio y la inutilidad del arte: “el culturalismo fue el modo de luchar contra un medio en el que, hasta la vida, era algo que había que inventar” (Siles, 1989, 10). De ahí que el culturalismo se manifieste en estos poetas como voluntad de poblar el vacío de la existencia y la fugacidad del tiempo (Lanz, 1994, 46):

La limitación de los mundos de referencia creados por los *mass-media* y por la moda *camp* y su rápida *percebilidad*, debido precisamente a su carácter limitado de moda, hizo que, ante el agotamiento y la reiteración epigonal de estos referentes, los jóvenes poetas buscaran un marco más amplio de referencias, de elementos que desempeñaran una función emblemática en su poesía y que sirvieran como vehículo de expresión indirecta del *yo* poético. (Lanz, 2000, 425-426)

Uno de los protagonistas, Guillermo Carnero, propone el culturalismo como “solución” para “superar” el “intimismo directo” (2004, 23). Este hecho justifica el retraimiento de la sentimentalidad y la renuncia a la divinidad romántica del poeta-creador. (Una idea, por cierto, que conecta y se desarrolla durante los años ochenta). Prieto de Paula, por su parte, califica el culturalismo de los poetas sesentayochistas como cliché generacional que corresponde a los libros más importantes de la coyuntura (1996, 173). De cualquier modo, y como veremos, el culturalismo varía según aparecen nuevos poetas tanto del ámbito sesentayochista como ya pertenecientes a los años ochenta. Pero siempre, y este punto es fundamental en el acercamiento / distanciamiento con Juan Gil-Albert, desde la renovación del *yo* lírico en el poema.

Las dos principales herramientas culturalistas que encontramos en la Avanzadilla Novísima son el correlato objetivo y el monólogo dramático. Este hecho, por un lado, explica el debate en torno a la ruptura de los Novísimos con el Cincuenta. Por otro lado, reitera el magisterio de Luis Cernuda y Juan Gil-Albert – como ya se ha visto en un epígrafe anterior – en la poesía española de posguerra. En cualquier caso, “el tipo de fortuna crítica y el tipo de sorpresa que Gil-Albert imprime a un determinado panorama creador” – el de los años setenta – sucede al mismo tiempo que las reivindicaciones novísimas (Rovira, 1991, 94). En este sentido, el culturalismo vertebró la presencia gilalbertiana en la Avanzadilla Novísima, así como en el segundo tramo de la coyuntura y los poetas finiseculares.

Esa imagen? (Álvarez, en Moral y Pereda, 1979, 110)

Las referencias culturales sustentan una relación que se abre hacia el esteticismo, el lenguaje y la expresión posmoderna e irracionalista. “Responsorios de tinieblas” es un ejemplo de lo anterior:

Cuando miro el amor, ya consumido,
Mientras pudiera todavía
En mis dedos sentir aquella tibia
Piel que la edad irá borrando,
Cuando aún en sus ojos hermosísimos
La luz celebra, y al perderse
Sombra y derrota deja en los míos. (Álvarez, en Moral y Pereda, 1979, 104)

José María Álvarez asume la banalidad y vacío de la vida, la inutilidad del arte y la exigencia del amor.

El culturalismo *avant la lettre* de la obra gilalbertiana ha posibilitado que Juan Gil-Albert se haya convertido en un autor de culto (Moreno, 2004c, 71). Por esta razón, Gil-Albert es considerado como “hilo conductor” de varias generaciones que llegan hasta nuestros días (71). Aunque más valdría decir, en todo caso, que el alicantino ha posibilitado la pervivencia de una línea esteticista que permanezca en el ostracismo durante la posguerra. Poetas como Antonio Martínez Sarrión, Ana María Moix o Leopoldo Panero – por no decir nombres muy próximos a Gil-Albert como Gimferrer y Carnero – pueden emparentarse con el culturalismo de la poesía gilalbertiana. Un gusto exquisito por el lenguaje y la sumisión de diversas tradiciones a una misma causa estética son los otros dos elementos que cierran el círculo en torno al sincretismo Novísimo y gilalbertiano.

2.5. TRAMA SESENTAYOCHISTA: CLASICISMO Y ELEGÍA

Como ya se ha dicho, la recuperación de Juan Gil-Albert se produce en pocos años, pero decisivos para la consolidación de la posmodernidad española. Al mismo tiempo que Gil-Albert vive su *boom* editorial, surge una serie de poetas (entre 1970 y 1975) que amplían la nómina que pretendía ser generacional y coto cerrado para el

Setenta. El diálogo entre la presencia gilalbertiana y esta remesa de poetas clásicos y elegiacos remite al problema historiográfico de la trama sesentayochista.

Juan José Lanz, por su parte, establece el arco temporal 1939 – 1953 como fecha de nacimiento para aquellos poetas que conforman el Sesentayocho (2000, 22). Sin embargo, y aquí reside la verdadera encrucijada historicista, el núcleo sesentayochista suele ser dividido en tres promociones: una primera que corresponde a la Avanzadilla Novísima (aquellos que irrumpen entre 1966 y 1968); un segundo tramo generacional donde nuevas voces completan la nómina (1970-1975); y, por último, una serie de poetas jóvenes que abren la puerta hacia los años ochenta (1978-1980). Las cuitas generacionales poco interesan en nuestro estudio: los críticos, cada vez con mayor frecuencia, insisten en las desventajas y condicionantes⁴²¹ de este método.

Por otra parte, las antologías son un recorrido idóneo para estudiar cómo se ha conformado el Sesentayocho. A partir de 1965, se produce una gran profusión de antologías que, de alguna manera, demuestran la dispersión y fragmentación de los autores españoles. En este sentido, estas recopilaciones se han encargado de conformar un listado más o menos cerrado conforme a unos intereses estéticos muy particulares. Prieto de Paula divide las antologías en dos grandes bloques: las publicadas entre 1967 y 1975, y aquellas que aparecen a partir de 1975 (1996, 78-79).

Las primeras antologías intentan homogeneizar rasgos y autores de forma más que temprana. A su vez, estas compilaciones “son una incitación a los jóvenes de la misma generación” [...] “a que orientaran su obra según los nuevos requerimientos estéticos” (78-79). Las antologías más importantes de este periodo son *Antología de la joven poesía española* de Enrique Martín Pardo (1967), *Antología de la nueva poesía española* de José Batlló (1968), *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet (1970); *Teoría y poemas del Equipo Claraboya* (1971); *Espejo del amor y de la muerte*, de Antonio Prieto (1971); *Poetas españoles postcontemporáneos* de José Batlló (1974). En segundo lugar, encontramos las antologías aparecidas a partir de 1975. De este segundo grupo, quizá, destaca la cortedad de miras de las recopilaciones que se producen en el mismo momento de la cristalización de corrientes y estéticas. Se podría decir, incluso,

⁴²¹ “El academicismo de la crítica al uso, el confusionismo terminológico, producto de un afán taxonómico, simplificador y condicionante de la tan deseada lectura desprejuiciada, los riesgos de la agrupación de poetas por generaciones – se aceptan grupos en lugar de escrituras individuales –. Todo ello, unido a las limitaciones derivadas de la necesidad de trazar una visión de conjunto – nuestro cometido aquí – sobre tan amplio y diversificado material de estudio, condiciona *a priori* nuestra tarea” (Gómez Segade, González Herrán, Novo Villaverde y Santos Zas, 1984, 178).

que la mayoría de estas antologías nacen condicionadas por las primeras. Algunas de ellas son: *Nueve poetas del resurgimiento* de Víctor Pozanco (1976); *Joven poesía española* de Concepción G. Moral y Rosa M^a Pereda (1979); *Las voces y los ecos* de José Luis García Martín (1980); *Florigelium. Poesía última española* de Elena de Jongh Rossel (1982); *Poetas de los 70* de Mari Pepa Palomero (1987). En último lugar, también son relevantes otras antologías que han quedado relegadas por la falta de medios publicitarios o interés sobre autores menos canónicos.

Hasta aquí, las bases del Sesentayocho son de sobra conocidas: por una parte, la fecha de nacimiento y aparición editorial; por otro lado, las inclusiones y definiciones en las antologías. En este momento de nuestra investigación, nos interesan principalmente los poetas que pertenecen al segundo tramo generacional. Es decir, aquellos poetas que empiezan a publicar a partir de 1968 y que irrumpen en el aparato cultural durante los primeros años de la década siguiente. Como ya hemos señalado más arriba, los poetas que, poco a poco, se incorporan al círculo nacional no son siempre jóvenes. José María Hinojosa, Juan Gil-Albert, César Simón o Gamoneda son algunos nombres instaurados y rescatados durante esta coyuntura.

El estandarte generacional se supera gracias a los poetas que surgen fuera de la órbita Novísima (Siles, Luis Antonio de Villena, Luis Alberto de Cuenca, Carvajal, Talens o Miguel d'Ors). A partir de 1968 y hasta 1975, este nuevo empuje nominal avisa “de la impropiedad de cerrar prematuramente las expectativas poéticas de la generación” (Prieto de Paula, 1996, 41). Mari Pepa Palomero señala acertadamente en su antología *Poetas de los 70* que “por fin la crítica ha despertado de la vieja idea generacional donde la «joven poesía española» la formaban los novísimos y a esta corriente se añadían sucesivos poetas” (1987, 7). En opinión de Jaime Siles – como no podía ser de otra manera – solo puede hablarse de generación cuando (a partir de 1970) el discurso “se amplía, la nómina de sus autores se concreta y cada singularidad se realiza” (1989, 11).

De cualquier modo, el segundo tramo generacional es un “punto de inflexión” porque desaparecen o se mitigan rasgos supuestamente generacionales, a la vez que surgen otros hasta el momento desconocidos para la promoción (Prieto de Paula, 1996, 159). Sin embargo, la presencia gilalbertiana mantiene una notable hondura en el segundo tramo generacional. Ya sea por su contacto directo en la Valencia de aquellos

años (Siles, Bellveser o Pedro J. de la Peña)⁴²², por su clasicismo y grecismo nato (Luis Antonio de Villena, Luis Alberto de Cuenca o Carvajal), o por un tono elegíaco (Juan Luis Panero, Eloy Sánchez Rosillo, Víctor Botas o Fernando Ortiz). Antes de establecer las relaciones, conviene señalar las incomodidades propias de ser escritor en aquellos primeros años setenta⁴²³, así como las reticencias canónicas que sufrieron – en un primer momento – estos poetas del segundo tramo generacional.

En primer lugar, Juan Luis Panero y Ricardo Barnatán son dos buenos ejemplos de poetas del extrarradio positivista. Tanto Panero como Barnatán son síntomas de las principales corrientes que interesan en nuestro análisis: el clasicismo y el sentimiento elegíaco. La relación entre Juan Luis Panero y Juan Gil-Albert es estrecha. Existen testimonios (prólogos, poemas dedicados, semblanzas y visitas) de la admiración del mayor de los hermanos Panero hacia el poeta alicantino. Pueden citarse la dedicatoria que Juan Gil-Albert hace constar en *A los presocráticos*: “A Juan Luis Panero, estos versos fruto, a la vez, del arrebató que los inspira y de mi concurrida” (Gil-Albert, 2004, 461); y el poema “En la estación de PSKOV” que Panero incluye en el *Homenaje a Juan Gil-Albert* tras la muerte del poeta alicantino (Peña y Simón, 1994, 129-130).

Desde el primer momento, la lectura de la poesía de Juan Luis Panero rememora el tono experiencial de los poemas de Gil-Albert. La presencia gilalbertiana se deja sentir en la actitud levemente apesadumbrada, en la intensidad de las emociones y en la mitificación del pasado. *A través del tiempo* (1968), primer poemario de Juan Luis Panero, es una buena muestra de todo lo dicho. Los temas (el vino, el amor o la memoria) y las escenas se aproximan a la sensibilidad poética gilalbertiana. Pueden

⁴²² “Algo que caracterizó a la poesía de los años setenta en Valencia – sucedía lo mismo en otros lugares como Sevilla, León, Bilbao... – era su nacimiento y difusión en medios marginales, sin relación con los modelos que habitualmente difundían las pocas revistas y editoriales existentes. Frente a la poesía que se premiaba en Adonais, se ofrecía desde los *Cuadernos de Literatura Hispánica* o *La Gaceta Literaria*, las colecciones universitarias – Hontanar, Lindes, después Septimomian, Fuentearnera... – y las revistas alternativas – *Mérice*, *Proís*, *Don Guido*, *Taberna de Cimbeles*, *Letras*, *Abalorios*, *Zarza Rosa*, *Quervo*... – daban una imagen diferente que ya habían comenzado algunos *novísimos* aunque estos últimos desde *dentro* del sistema” (Bellveser, 1993, 227).

⁴²³ “Pero los años de 1973 a 1975 eran también, y por ellos mismos, un presente incómodo y un futuro nada halagüeño; para un creador de aquella fecha se acumulaban por los menos tres tareas pendientes: la necesidad imperiosa de convivir con su propio pasado de español y de habitante de aquello que sintomáticamente todavía llamábase *postguerra*; la comezón de adoptar una posición ante el confuso universo moral de miedos, decepciones y egoísmos bajo cuyas especies comparecía la segunda mitad del octavo decenio del siglo; la imposición de seguir escribiendo, pintando o filmando en el marco de una vida cultural que parecía haber agotado la fuente de la originalidad y que también semejaba condenada a la hipócrita comercialización de una sociedad de consumo” (Mainer, 1994, 116-117).

citarse títulos como “Memoria de la carne”, “Era la noche en Roma”, “Luz de septiembre” o “Palabras junto al río”. La composición “Escrito frente al mar” puede ser una síntesis perfecta de la contemplación natural y del exaltado hedonismo típicamente gilalbertianos:

No escuches ahora mis palabras, no las oigas,
mira el mar, la tarde, tibiamente, cayendo.
Toca en mis dedos la claridad feliz que entre ellos roza,
las olas repetirse, impacientes, iguales.
Deja que el sol alumbre tu corazón,
que su tendido resplandor cierre tus ojos. (Panero, 1997, 27)

Aquí, el diálogo entre ambos poetas se intensifica. Y a su vez, nos da buena cuenta del calado que ha tenido Juan Gil-Albert en poetas – del segundo tramo generacional, como Panero, y posteriores, como Vicente Gallego – que apuestan por la “soledad creadora”. El mar, la tarde, la soledad amorosa del tedio son recursos que pueblan las composiciones de *Concertar es amor* o *Las ilusiones* y que Juan Luis Panero plasma en sus versos:

Cuando otra tarde tu soledad se vuelva hacia la espuma,
hacia la limpia libertad que de ella nace,
quieta un momento, contempla lo que es ya de verdad,
lo que otras manos, en anhelo común, han conocido.
Escucha entonces, esperanzadamente, cada sílaba,
nunca mi voz se oirá más clara. (Panero, 1997, 27)

El dictado poético de Panero se aproxima a la “voz” gilalbertiana de la madurez o de su poesía “esencial”. A continuación, proponemos comparar el estilo de Juan Luis Panero con el talante sobrio y profundo de libros gilalbertianos como *Homenajes e In Promptus* o *El ocioso y las profesiones*. En el primero de estos poemarios – por ejemplo – Juan Gil-Albert establece la máxima *la vida es ocio* (“La ilustre pobreza”). Esta idea puede servir de nexo fundamental a la hora de relacionar la poesía del alicantino tanto con J.L. Panero como con buena parte de la poesía escrita a partir de los años setenta.

La presencia mitificada de la familia es otro punto de conexión entre Juan Gil-Albert y Juan Luis Panero. Ya hemos comentado que la mirada mítica del alicantino

perfila una simbología propia para sí mismo, para su vitalismo poético, para su hermana muerta, para su otra hermana y su madre e incluso para su abuelo o amigos literariamente ilustres. En el caso de Juan Luis Panero, la geografía mítica y la aventura estética también van de la mano. El poema titulado “Lucrecia Panero recuerda su juventud” (de *A través del tiempo*) o posteriores como el célebre “Frente a la estatua del poeta Leopoldo Panero” (en *Desapariciones y fracasos*, 1978) ligan con naturalidad el ámbito cotidiano y familiar a las experiencias sensitivas.

En sus siguientes entregas, Juan Luis Panero combina el esteticismo de poemas como “Abolido esplendor” (de *A través del tiempo*) con la cotidianeidad, el espacio urbano y el tema amoroso. Poco a poco, la influencia del Cincuenta (y quizá la parte final de la producción poética gilalbertiana) entra en juego. En *Los trucos de la muerte* (1975), Panero evidencia estos nuevos elementos, a la vez que mantiene su naturaleza elegiaca en poemas como “Tema de amor y lluvia o carta a la amada móvil”:

Amada mía, qué aburrida es la lluvia,
qué frágil, acuciante, insistente e incómoda,
es la lluvia cuando cae en su misión de otoño
como todos los años y los siglos, invariable
a su estación u oficio. Amén.
Miro un paraguas goteante en el baño,
una pequeña filtración en los muros alquilados (y costosos).
Miro la luz sin luz, escucho el ruido
sobre el húmedo asfalto de frenéticos coches
y el pringoso chapotear de peatones aguerridos.
Amada mía, ¿dónde están los alabados trovadores,
los que comparaban las gotas de lluvia
a perlas resbalando dulces por el rostro amado?
¿Qué se hicieron, oh dioses, qué se hicieron? (Panero, 1997, 71-72)

La escena, aparte de a Manrique, recuerda composiciones gilalbertianas como “La lluvia” o “Las lágrimas”. Desde luego, la expresión serena y preciosista caracteriza a ambos poetas. Otro poema como “Un año después de ya no verte” reitera la fatiga y el verbo apesadumbrado de Panero:

Olor de solitario y soledad, cama deshecha,
cegados ceniceros en esta tarde de domingo,
helado soplo de noviembre en el cristal
y un vaso medio lleno de cansancio.
Te escribo por hacer algo más inútil aún
que pensar en silencio o imaginar tu voz,
o escuchar una música herida de recuerdos
o pedir al teléfono un absurdo milagro. (Panero, 1997, 82)

Esta nostalgia recuerda la pesadumbre gilalbertiana del exilio, la ociosidad tediosa del exilio interior y la frustración de la realización textual. Conforme avanza el recorrido de Panero, el erotismo adquiere una mayor presencia. El poema “Conjuros para la noche de una virgen” (también de *Los trucos de la muerte*) es una muestra de este planteamiento. Los elementos de la belleza y de la luz cobran fuerza en el esteticismo de Panero. “Atardecer en pie de la cuesta” podría ejemplificar el hedonismo de la presencia gilalbertiana:

Pero cómo puede ser verdad tanta belleza
y cómo puede aún emocionarme así,
con el antiguo estupor, remota adolescencia defraudada,
con que ahora llega esta luz implacable y me ciega.
La mezquindad de nuestra vida,
sus negras horas y sus torpes hechos,
un momento se nublan, casi desaparecen frente a este mar,
frente a estas olas, enormes muros de cristal salvaje,
espuma, delgada llamada en su blanca luz viva,
en su tenaz azul, extenso y agrietado. (Panero, 1997, 85)

La obra final de Juan Luis Panero – *Desapariciones y fracasos* (1978), *Antes que llegue la noche* (1985), *Galería de fantasmas* (1988) o *Los viajes sin fin* (1993) – está protagonizada por la rememoración y los poemas de la experiencia (los viajes, los cuartos de hotel y la naturaleza invadida por la ciudad). Por otro lado, la presencia gilalbertiana se abre paso mediante el optimismo resignado que acepta la futilidad de la vida. En cualquier caso, Juan Luis Panero se fija principalmente en la obra gilalbertiana

de madurez. Como Juan Gil-Albert, la obra final de Panero refleja la resignación de un destino literario realizado y cumplido según las normas que su esteticismo ha dictado.

En cuanto a la poesía de Marcos Ricardo Barnatán⁴²⁴, merece un comentario mucho más breve. Este escritor argentino es, junto a Juan Luis Panero, uno de los autores a los que menos atención ha prestado la crítica. Barnatán desarrolla un estilo veintisietista donde pueden reconocerse algunos rasgos gilalbertianos. En sus primeros libros – principalmene *Acerca de los viajes* (1966), *Tres poemas fantásticos* (1967) y *Los pasos perdidos* (1968) – aparecen el preciosismo y los escenarios de la noche o el mar. El poema “Cuando el cuerpo de Israel salió disuelto en humo” de *Los pasos perdidos* puede ilustrar este diálogo:

Eran los besos fugitivos del mar,
viejas ramas, leñas consumiéndose
entre los muros, hielo y ceniza.
Enmudecido el aire, arropados
y ciegos aguardaban al verdugo,
secreto temblor o sollozo acaso. (Barnatán, en Palomero, 1987, 320)

Por otra parte, la presencia gilalbertiana tiene mayor calado en algunos poetas de este segundo tramo generacional que frecuentan y reciben de forma directa el magisterio del poeta alicantino. Jaime Siles, Ricardo Bellveser, Pedro J. de la Peña o Alfonso López Gradolí forman parte del círculo valenciano de Juan Gil-Albert⁴²⁵. Estos cuatro autores han realizado estudios, prologado libros y dejado la semblanza de Gil-Albert como un referente moral y estético.

⁴²⁴ Recordamos que el escritor argentino automatiza el tópico de poeta-isla mediante su artículo “Un inquietante descubrimiento” publicado en *Informaciones* a fecha de 6 de junio de 1974. El propio Juan Gil-Albert recibe con los brazos abiertos dicha etiqueta. Gil-Albert se refiere a este asunto en la carta que escribe a Salvador Moreno el 30 de junio de 1974 (Valencia): “Algo de lo que dicen de uno, cuando el que habla es meramente un crítico, logra dar en el blanco y nos alumbra, como ocurre cuando [Marcos Ricardo] Barnatán acierta en llamarme un poeta-isla; es algo que uno presentía pero que ahora abarca en toda su claridad” (Gil-Albert, 1987, 130).

⁴²⁵ La ausencia de Jenaro Talens en el círculo intelectual valenciano de Juan Gil-Albert es relevante. Por un lado, la poesía de Talens poco tiene que ver con la ética estética gilalbertiana. Por otro lado, el propio Juan Gil-Albert señala – quizá con extrañeza – el desinterés de este poeta hacia su poesía: “Pero al que menos he tratado, aquí, ha sido a Jenaro Talens. Posiblemente, porque a él mi obra le ha interesado menos...” (Gil-Albert, en Villena, 1984, 73).

En primer lugar, una profunda amistad une a Alfonso López Gradolí y Juan Gil-Albert. Ya hemos comentado que López Gradolí indica en diferentes lugares la presencia de Juan Gil-Albert en el nacimiento de la revista valenciana *La Caña Gris* (López Gradolí, 1994). Alfonso López Gradolí realiza varias referencias a Juan Gil-Albert a lo largo de su poesía. Un ejemplo es la cita que encabeza su poemario del año 1975 titulado *El aire sombrío*: “¿Será la vida / más que nuestro ajeteo este transtorno / dulcemente fragante, esa fragancia / transtornadora, un eco / de lo que por debajo de la tierra / se cumple ante los ojos en la forma / de una suave bondad? ¿Es todo un aire / sombrío que se anega en su belleza?” (Gil-Albert, en López Gradolí, 2001, 121). El citado poema se titula “Ver llover” (incluido en “Homenajes” de *Carmina manu trementi ducere*) y da buena cuenta de aquellas cuestiones que más interesan al poeta de la obra gilalbertiana.

López Gradolí lleva a cabo una lectura de la poesía de Gil-Albert que se detiene principalmente en su ética estética. Desde bien temprano, el joven poeta considera un modelo a Juan Gil-Albert:

Su mano apoyada en un libro
era una calle con naranjos donde él vivía
las preguntas de un niño que comenzaba
a ver su alrededor una casa con grises
y azules difuminados la amplia calle
de Colón el camino diario de mi vuelta a casa
“ahí vive Gil-Albert” el escritor los ventanales
un niño que quería estar muy solo en su cuarto
sol de poniente miraba una fotografía
(un libro de poemas publicado en Adonais)
yo guardaba sus versos manuscritos
leía páginas del valenciano por las tardes
terminándose la luz en la otra calle con árboles. (López Gradolí, 2001, 185)

Esta composición se titula “Poema para Juan” y pertenece al poemario *Una muchacha rodeada de espigas* (1977). López Gradolí rememora la visión inicial que tiene de Gil-Albert y deja patente su admiración personal hacia el maestro valenciano. “El libro de poemas publicado en Adonais” es *Concertar es amor* (1951). Como es sabido, Gil-Albert obsequia a sus visitas con un ejemplar dedicado.

La lectura de López Gradolí recalca el “oficio de escritor” y la ética estética de un poeta contemplativo. Muchos de estos jóvenes – como en el caso de López Gradolí, Pedro J. de la Peña o posteriormente Vicente Gallego – ven a Juan Gil-Albert como un modelo moral e intelectual. En el caso que nos ocupa, el poema titulado “Juan Gil-Albert”, de *Los signos de la soledad* (2000), ilustra perfectamente este diálogo:

La vida es para el alicantino
Juan Gil-Albert un recuerdo
de paz y de sosiego y compara
el día que pasa a una rosa
cuyo color se muda
rememoraba su jardín de *El Salt*
el paseo de olmos
las huertas murmullo del agua
la luz gris malva del atardecer
Juan vivió en una calle
valenciana con naranjos
le recuerdo en una conferencia
las manos sostenían
un libro encuadernado en piel verde
años más tarde le retrataría
Luis Massoni ante un espejo
en cuya parte alta pasan nubes. (López Gradolí, 2001, 322)

Más allá de las cuestiones técnicas, López Gradolí destaca el vitalismo poético de Juan Gil-Albert:

Gil-Albert entre objetos ordenados
frente a una copa tallada
de cristal de Murano
me hablaba del pintor Gaya
Ramón Gaya el rayo último
de sol la brizna dorada brillaba
descomponía en luces delgadísimas
el visillo era una pincelada ancha. (López Gradolí, 2001, 322)

El tono elegíaco y el “cernudianismo” son calificativos muy comunes en la primera obra de este poeta (López Gradolí, 2001, 7-30). Por otra parte, y proponemos profundizar en este diálogo, la *Mediterraneidad* es una cuestión fundamental gracias al aprendizaje – entre otros – de Francisco Brines y el propio Juan Gil-Albert. *El sabor del sol* (1968) o *El aire sombrío* (1975) son los principales referentes a este respecto. No obstante, Alfonso López Gradolí emplea frecuentemente una poesía coloquial y hablada que no rehúye la experimentación.

El caso de Jaime Siles es semejante al de Alfonso López Gradolí. Aunque existen pocos testimonios de esta relación, la amistad entre ambos poetas es suficientemente conocida (Gil-Albert, en Villena, 1984, 57-58). Por ejemplo, las visitas a la casa-celda o la citada excursión en compañía de algunos poetas “novísimos” son de sobra sabidas. La lectura gilalbertiana que realiza Siles se centra en la unión de diferentes culturas. El texto “Lectura de Juan Gil-Albert” (1974) focaliza el interés sobre la “conjunción” de culturas como la clásica y la oriental o la francesa y la mística. Hace pocos años, y como ya hemos señalado tanto en esta investigación como en otros lugares (Valero Gómez, 2011; 2013a; 2013d), Jaime Siles publica un texto fundamental. “La poesía de Juan Gil-Albert anterior a la guerra civil” (2007) supone una vuelta de tuerca en el estancado estudio de la obra gilalbertiana. El crítico plantea la reordenación de la obra de Gil-Albert y analiza las claves sociales y literarias de los primeros textos. Jaime Siles vuelve a insistir en la armonía de contrarios de la ética estética gilalbertiana: “Gil-Albert intenta una síntesis entre elitismo y comunismo que no logra resolver” (2007, 33).

Por otra parte, el diálogo poético entre Siles y Juan Gil-Albert es reducido. A nivel general, puede decirse que los primeros libros de Jaime Siles – *Génesis de la luz* (1969), *Biografía sola* (1971), *Canon* (1973) y *Alegoría* (1977) – acusan un esteticismo basado en el lenguaje, el preciosismo y el simbolismo. Las referencias naturales sustentan un neobarroquismo surtido de una simbología e imaginería vastísima. El máximo diálogo entre Siles y Juan Gil-Albert se encuentra, quizá, en la intensidad (de la luz, del fuego y de los metales) y en los significados preciosistas que acompañan a los elementos naturales. Como en Carnero y Jenaro Talens, Siles elabora una poesía culta que se aleja poco a poco de Juan Gil-Albert debido a la reflexión metapoética.

En cuanto a los otros sesentayochistas valencianos en cuestión, Ricardo Bellveser y Pedro J. de la Peña, presentan diferentes lecturas de la obra gilalbertiana.

Por su parte, Bellveser es una figura relevante durante los últimos años de Juan Gil-Albert:

Llegué aquella primera vez a casa de Gil-Albert con Pedro Besó y allí coincidimos con otros escritores (recuerdo a Pedro de la Peña y a Francisco Brines, quizá había alguien más). Sé la fecha casi exacta: Juan tenía la costumbre de obsequiar a sus primeras visitas con un libro de recuerdo. En mi caso, como en el de muchos otros, fue con un ejemplar de *La trama inextricable*, en una edición de autor “Mis cosechas” y que tenía depósito legal de 1968.

En la primera página escribió: “A Ricardo Bellveser, en nuestro primer encuentro. Juan Gil-Albert, agosto, 1974”. Fue, pues, una tarde de verano que consumimos casi íntegramente en escuchar sus explicaciones sobre los asuntos más dispares. Gil-Albert era un conversador extraordinario, de una amenidad inolvidable, principalmente cuando hablaba de su obra. (Bellveser, 1994, 142)

Con el paso de los años, la relación entre Juan Gil-Albert y Ricardo Bellveser se estrecha cada vez más. Bellveser juega un papel importante en la organización de los primeros homenajes al escritor alicantino (1994, 143-149):

Mis visitas a casa de Juan se habían convertido en un hábito, tanto por estar con él cuanto por prestarle alguna ayuda, y así llegué a desempeñar una cierta tarea de “secretario”, le mecanografiaba algunos manuscritos o textos que de viva voz me dictaba, y discutíamos frases, palabras, algunos adjetivos. Cuando conseguía hacer prevalecer mi criterio, y “mi” palabra entraba en sus textos, sentía la satisfacción e incluso un poco la vanidad de que aquello *también* era *un poco mío*. Me lo apropiaba así. En *Un Mundo* me escribió “A Ricardo, mi secretario honorario – sin honores – pero, eso sí, con mi, por firme, valioso afecto. Juan. Marzo 1979”. (Bellveser, 1994, 142)

Por otra parte, el poeta valenciano también se ocupa de analizar la obra gilalbertiana. Bellveser dedica buena parte de su libro recopilatorio *Hecho de encargo* (2003) a Juan Gil-Albert. Las citadas páginas son una muestra del diálogo literario que aproxima a ambos poetas. Bellveser destaca de Juan Gil-Albert su poesía última y aquello que denomina “memoria centrífuga”. La poesía de Ricardo Bellveser se encuentra más próxima al Cincuenta que a sus propios coétaneos. En este sentido, puede decirse que este poeta encabeza el listado de aquellos autores que en los años ochenta abren la puerta a sus inmediatamente mayores.

En cualquier caso, la presencia gilalbertiana se deja sentir mediante una poesía confesional, de acento solitario, que frecuenta la reflexión de la vida cotidiana. Los libros *Manuales* (1980) y *Cautivo y desarmado* (1987) son los mejores ejemplos de esta relación. El poema “Datos inexcusables” ilustra perfectamente el carácter íntimo de la poesía de Ricardo Bellveser:

Transijo que llueva tras las cortinas del tragaluz,
aunque me inquiete su espontaneidad. Los poemas
no modifican los caprichos metereológicos.
Distante, me protejo las orejas con las solapas del batín,
y persigo las gotas del ortopédico rocío – que empaña el cristal –
con la aburrida esperanza de que cada una arrastre el mayor
número de las otras, dibujando arrugas en el espejo,
y hacer con estos materiales un poema pobre,
según las leyes sobre trayectorias, gravedad
y rozamiento, datos inexcusables para versificar hoy. (Bellveser, 1995, 120)

Sin embargo, Bellveser no se abandona al coloquialismo, ni renuncia al culturalismo. El monólogo dramático (“Ekhnatón en el otorgamiento del oro” o “Estatua de Marco Aurelio”) es otro recurso palpable de la presencia gilalbertiana. Como en muchos sesentayochistas, Bellveser prueba suerte con el metadiscurso y con la dualidad voz / narrador. Ricardo Bellveser acusa, especialmente, la lectura de la ultimísima obra de Juan Gil-Albert.

El caso de Pedro J. de la Peña es bien distinto. El santanderino ha profundizado en la obra gilalbertiana mediante el análisis. Como ya hemos visto más arriba, Pedro J. de la Peña es uno de los primeros jóvenes que acuden a la casa-celda. El crítico ha publicado numerosos trabajos de investigación sobre Gil-Albert. Entre otros títulos, pueden mencionarse el libro *Juan Gil-Albert* (1982) y una biografía publicada en el año 2004 (Institución Alfonso el Magnánimo) bajo el título *Juan Gil-Albert: la frente clara brotando sobre un cuerpo sensitivo*. En cuanto al diálogo entre ambos poetas, es interesante señalar aquellos aspectos que Pedro J. de la Peña destaca de la poesía del alicantino. La lectura que el santanderino realiza de Gil-Albert se inicia gracias a la consideración del alicantino como “modelo de intelectualidad que vive para sí” (Peña, 1996, 130). Esta noción de Juan Gil-Albert como escritor se apoya en dos constantes: el

oficio de vivir y la reflexión íntima. Además, la moral es una constante en la obra de estos dos autores y una de las principales características a estudiar en este diálogo.

El crítico señala el poema “Fuentes de la constancia” como ejemplo de los “puntos cardinales” de la obra gilalbertiana: temporalidad, naturaleza, amor y vida (1982, 137-138). Al mismo tiempo, estos cuatro temas tienen una presencia notable a lo largo de la obra de Pedro J. de la Peña. Sin embargo, y como el crítico aprecia, estos “puntos cardinales” se reúnen en la poesía gilalbertiana dentro de una “cultura antropomórfica” y de forma “consustancial” a la “reflexión del ser” (138):

Mientras estamos aquí, somos la vida. Y la vida es el todo, especialmente para un pagano. Su culto – teñido de tristeza por su corrupción y su aniquilamiento – es, sin embargo, un culto firme. Más todavía, ecuánime. (Peña, 1982, 138)

Pedro J. de la Peña destaca reiteradamente los planteamientos gilalbertianos sobre el hedonismo y la vida contemplativa. El joven poeta aprecia con claridad que la citada ética estética de Juan Gil-Albert no es un signo de inacción o pasividad. Por este motivo, el crítico descarta el encasillamiento de Gil-Albert como “dandy” o “esteta”. Pedro J. de la Peña se apoya en César Simón para afirmar que el poeta alicantino valora primordialmente la vida más que la belleza (157).

Los primeros libros de Pedro J. de la Peña – *Fabulación del tiempo* (1970), *Círculo del amor* (1971) o *Ciudad del horizonte* (1973) – asientan una predilección por el lenguaje y la expresión barroca que está acompañada por un remarcado sentido ético. La reflexión existencial y la resignación ante el fracaso ocupan buena parte de su poesía. Estas dos últimas cuestiones aproximan las posiciones de nuestro diálogo. La “serenidad espiritual” que Pedro J. de la Peña señala como rasgo definitorio de la literatura gilalbertiana (1982, 138) permite al poeta conducir sus versos a la reflexión serena y templada del monólogo interior. El poema “Refutación del entorno” de *Ciudad del horizonte* (1973) ilustra lo dicho:

No hay nada más distante que lo próximo:
puesto que se ama y vive lo lejano
y amor es cercanía y desamor ausencia
no existe alrededor ni nada me circunda,
sino que habito un mundo

extraño y sin mis huellas. (Peña, 2002, 61)

La expresión se aproxima al aforismo y la actitud es netamente filosófica. A partir de aquí, la “serenidad espiritual” – que es “entrega a la vida” en Juan Gil-Albert (Peña, 1982, 138) – toma las riendas del vitalismo poético. El poema “Invocación al hombre que amó a Hölderlin” de *El soplo de los dioses* (1991) ejemplifica este planteamiento:

Y entonces piensas ¿quién la vida o la muerte
o la nada?, ¿quién el secreto o la llave?
Crecen los jilgueros en la ventana,
altos, cantarines, domésticos,
y por la rota sombra de haces de luz
camina el can, señor de un hemisferio de amarillos
como su propia piel. (Peña, 2002, 109)

El carácter ético de la última poesía gilalbertiana tiene algunos puntos en común con la propuesta poética de Pedro J. de la Peña. Otra cuestión importante para este diálogo es el talante romántico y la nostalgia. Estos dos elementos que el crítico destaca en la obra gilalbertiana (Peña, 1982, 133) se relacionan con otros rasgos de su propia obra como la resignación, el desengaño del amor o la naturaleza recreada gracias a la memoria. Por ejemplo, Pedro J. de la Peña define la presencia del desamor en *Las ilusiones* como una “evocación profunda” que centraliza el poemario junto al tema de la naturaleza (139). El texto titulado “El desamor” de *Círculo del amor* (1971) trata el desengaño amoroso de una forma menos preciosista y lírica que Juan Gil-Albert:

Y hoy reconstruyo ese dolor
que vive todavía.
No es un viejo dolor de gris polilla,
sino una fuerza bruta y pesarosa,
una cuerda de esparto sujetándome
al modo del ahorcado, en donde fieles
chacales aulladores o la tierra
batida y pantanosa de tu pecho
todavía amenazan. (Peña, 2002, 55)

Pedro J. de la Peña es un poeta de lenguaje elevado que emplea frecuentemente el culturalismo. El poemario *Ojo de pez* (1981) es un buen ejemplo de la variedad culturalista del poeta. Por otra parte, el correlato objetivo y el monólogo dramático son técnicas habituales en la poesía del santanderino. Como ya hemos visto, Juan Gil-Albert es uno de los máximos exponentes de los recursos citados. “El retorno de los samuráis” o “Al coronel Cadalso, muerto en el sitio de Gibraltar” son buenos ejemplos de estas dos técnicas en la poesía de Pedro J. de la Peña.

Otro grupo de gran interés para la presencia gilalbertiana en el Sesentayocho son los poetas andaluces. La poesía andaluza presta gran atención a Juan Gil-Albert desde bien temprano. Por ejemplo, ya se ha comentado la importancia de las colaboraciones que Juan Gil-Albert lleva a cabo en la revista *Caracola* durante los años cincuenta. Como es sabido, esta región es uno de los núcleos esteticistas más importantes durante los años dominados por la poesía social. Puede decirse que una nueva promoción de poetas andaluces (Cenizo, 2002, 45) surge a la par que Juan Gil-Albert vive su recuperación y posterior canonización. Este hecho es clave porque los escritores que dan sus primeros pasos durante los años setenta leen con atención la obra gilalbertiana.

Existen sobrados ejemplos para ilustrar esta relación. Dos “viajes literarios” pueden servir de pretexto para profundizar en el diálogo entre Juan Gil-Albert y la poesía andaluza de los años setenta en adelante. Según escribe Cenizo Jiménez (253), Juan Gil-Albert realiza un viaje (no indica fecha) a Aguilar de la Frontera junto a Fernando Ortiz, Abelardo Linares, Alberto García Ulecia y Manuel Ortiz para ver a Vicente Núñez. El crítico añade que Vicente Núñez espera a la expedición en compañía de Bernabé Fernández Canivell, Rafael Medina, Miguel del Moral, Juan Bernier, Pablo García Baena y otro amigo de Vicente.

Por otra parte, Francisco Bejarano y Felipe Benítez Reyes conocen a Juan Gil-Albert en el I Encuentro de Escritores del Mediterráneo que se celebra en Valencia en el año 1982⁴²⁶. A raíz de este encuentro, los dos poetas invitan al escritor alicantino a las

⁴²⁶ El I Encuentro de Escritores del Mediterráneo (AA. VV., 1983) es un acontecimiento muy relevante en la canonización de Juan Gil-Albert. El escritor alicantino recibe el Premio de las Letras del País Valenciano (1982) en un homenaje organizado con motivo de dicho encuentro. Estas jornadas se celebran en Valencia entre el 3 y el 5 de diciembre de 1982. El congreso cuenta con cuatro mesas redondas: “El escritor y su público”, “La pervivencia de la herencia clásica en el Mediterráneo”, “Política cultural y libertad de expresión” y “Literatura y realidad mediterránea”. Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma, Eloy Sánchez Rosillo, Félix Grande, Antonio Carvajal o José Agustín Goytisolo son algunos de los participantes más

lecturas de poesía que, por entonces, se organizan en el Colegio de Arquitectos de Cádiz. Según Juan Lamillar, Benítez Reyes, su hermano Manuel, el propio Lamillar, Abelardo Linares y su mujer Marie Christine recogen al poeta alicantino en el aeropuerto de Sevilla el día 19 de octubre de 1983. Ya en la estación de tren, el citado grupo (más la incorporación a última hora de la mujer de Juan Lamillar) tiene ocasión de reunirse en un bar cercano debido a que el tren que debía llevar a Gil-Albert a Cádiz llegaba con más de hora y media de retraso⁴²⁷.

Como decimos, el *boom* gilalbertiano coincide en el tiempo con “una eclosión de revistas y grupos poéticos en gran parte de Andalucía, y desde luego en Sevilla” (Cenizo, 2002, 50). La crítica ha señalado características comunes y generales de esta nueva promoción poética andaluza que se aproximan a la ética estética gilalbertiana. Por ejemplo, el culturalismo sincrético con notas de neorromanticismo, la excelencia del lenguaje, el esteticismo o la cultura andaluza arraigada en la tradición clásica son rasgos frecuentes en la bibliografía⁴²⁸. Más allá de estas consideraciones genéricas, puede afirmarse que Juan Gil-Albert es una figura importante en el panorama poético que surge a partir de los años setenta en Andalucía.

La ciudad de Sevilla es un buen ejemplo de la afirmación anterior. Juan Gil-Albert participa en las primeras entregas de revistas y colecciones como *Aldebarán*, *Renacimiento*, *Calle del Aire* o *Cal*. El poeta alicantino publica *El ocioso y las profesiones* (1979) en el número dos de la colección *Aldebarán* y como vencedor del Premio Antares (1978) gracias al fallo de un jurado compuesto por Alejandro Fernández Cotta, Joaquín Márquez, José L. Núñez, José L. Ortiz de Lanzagorta y Juan de Dios Ruiz-Copete. Gil-Albert también participa en la antología dirigida por Arturo del Villar (1978) que se titula *Con Juan Ramón*. Otra presencia destacada de Juan Gil-Albert en la poesía andaluza de estos años es su participación en la revista *Cal* (1974-1979). El

cercanos al poeta de Alcoy. Por otra parte, el II Encuentro de Escritores del Mediterráneo (AA. VV., 1985) también es interesante para nuestra investigación. Este segundo congreso se celebra entre el 4 y el 7 de abril de 1984 y cuenta con Juan Gil-Albert como miembro del comité de honor. Para esta cuestión remitimos a los siguientes artículos de prensa: “Los escritores mediterráneos, en busca de una gran concepción intelectual”, *ABC*, 5-12-1982, pág. 53; Manuel Muñoz, “Juan Gil-Albert obtiene por unanimidad el Premio de las Letras del País Valenciano”, *El País*, 17-9-1982; Manuel Muñoz, “Homenaje a Juan Gil-Albert en los Encuentros de Escritores mediterráneos”, *El País*, 18-11-1982.

⁴²⁷ Esta anécdota corresponde al testimonio personal de Juan Lamillar. Dichas palabras fueron recogidas en la Fundación Cruzcampo (Sevilla) el día 27 de noviembre de 2013 y pertenecen a los “viejos cuadernos” del poeta sevillano.

⁴²⁸ Para la poesía andaluza de finales del siglo XX puede consultarse Garrido (1988), Molina Campos (1988), Ortiz (1985) y Posada (2004).

escritor alicantino colabora en dos homenajes destacados de dicha publicación: los números 23-24 en homenaje a Luis Cernuda (1977) y los números 27-28 “A los ochenta años del poeta sevillano Vicente Aleixandre” (1978).

Por último, Juan Gil-Albert ocupa un lugar notable en las publicaciones de *Calle del Aire* y *Renacimiento*. Como es sabido, Fernando Ortiz funda la revista *Calle del Aire* junto a Abelardo Linares y Rafael de Cózar en 1977. Hasta su segunda época en 1984, *Calle del Aire* solo publica el número que ya hemos comentado a lo largo de estas páginas y que está dedicado al poeta de Alcoy (1977)⁴²⁹. Otra presencia curiosa de Gil-Albert es el prólogo que realiza al libro de su buen amigo Manuel Ortiz (1980) ilustrado por Ramón Gaya. En cuanto a *Renacimiento*, Gil-Albert inicia la colección poética con su libro *Variaciones sobre un tema inextinguible* (1981). El poeta alicantino también aparece entre los colaboradores de la revista *Pliego* (1977-1981).

En conclusión, la recuperación gilalbertiana – como ya se ha dicho – debe mucho al ambiente literario y editorial de Barcelona. Sin embargo, la poesía andaluza de los años setenta, y Sevilla en particular, toma el relevo de la canonización del escritor alcoyano. Según lo visto, es inevitable señalar una serie de nombres que mantienen un diálogo estético con la poesía de Juan Gil-Albert. Aquí hemos escogido tres autores andaluces de este segundo tramo generacional: Abelardo Linares, Fernando Ortiz y Carlos Clementson. Estos poetas coinciden en el empleo del clasicismo y del culturalismo. Como ya se ha dicho, los dos primeros autores – Abelardo Linares y Fernando Ortiz – tienen gran influencia en la recuperación y canonización de Juan Gil-Albert. El propio poeta alicantino hace constar sus nombres en su epistolario como parte del “grupo andaluz”. Del mismo modo, el homenaje en *Calle del Aire*, las charlas en la Universidad de Sevilla en honor a Cernuda (Abelardo Linares) o los trabajos de investigación, prólogos y ayudas editoriales (Fernando Ortiz) son ejemplos de su importancia. Este núcleo andaluz sirve de muestra a la hora de hablar del clasicismo del segundo tramo.

Fernando Ortiz, por su parte, es uno de los poetas que acusa el magisterio gilalbertiano de forma más explícita. El propio Juan Gil-Albert se refiere a Ortiz como un poeta “templado” que demuestra profunda admiración y preocupación por su obra. Además, el escritor alicantino dedica los poemas de *Migajas del pan nuestro* a Fernando Ortiz, “capaz de valorar estas migajas en lo que son” (Gil-Albert, 2004, 475).

⁴²⁹ “El número dedicado a Gil-Albert se presentó en la librería Padilla [Sevilla], con asistencia de las cámaras de televisión (Fernando Ortiz organizó el acto)” (Cenizo, 2002, 253).

La poesía del andaluz presenta un escenario sensitivo muy gilalbertiano: los grillos en la noche del verano, las mañanas brumosas, los jazmines, los perfumes naturales, las tardes pesadas y densas del verano que invitan al recogimiento del ocio y los jardines como refugio de la intimidad creativa en la ciudad. Ortiz se siente heredero de la línea esteticista de la poesía española en el siglo XX: las dedicatorias a Pablo García Baena, María Victoria Atencia o Bernabé Fernández-Canivell dan una idea de esta reivindicación estética.

Primera despedida (1978) y *Cuaderno de otoño* (1979) son buenas muestras a la hora de relacionar la poesía del andaluz con la del alicantino. Ortiz expone un preciosismo recorrido por un halo netamente romántico. El poema “La rueda de fuego” es un ejemplo de este diálogo:

¿Dónde aquella Sevilla del pregón callejero
en la que el sol ardía de verano?
¿Recordáis la penumbra, las velas extendidas
y el sonido del agua en la taza de mármol?

Es abril. En el fango hay lilas y jacintos.
Los nardos y el estiércol; el cuero y el esparto.
Con el olor de azahar y el litúrgico incienso,
sudor, cera quemada, vino, café tostado. (Ortiz, en García Martín, 1980, 243)

Ortiz juega con la naturaleza lujosa y la rudeza agreste. Otro poema como “Verbum” (de *Cuaderno de otoño*) es toda una declaración de intenciones, ya que el andaluz define su idea poética cuando escribe que “la palabra es altiva señora de los hombres”.

Fernando Ortiz, Abelardo Linares o Clementson pertenecen a una geografía física y sentimental idéntica. A su vez, y como hemos dicho, este grupo andaluz encabeza (junto a Luis Antonio de Villena o Luis Alberto de Cuenca entre otros) el clasicismo generacional de la segunda hornada sesentayochista (Brines, 1982). Abelardo Linares es otro poeta que presta una detenida atención a la obra gilalbertiana. El libro *Mitos* – publicado por Linares en 1979 – recoge la poesía escrita por el poeta andaluz entre 1971 – 1979 y vertebró el diálogo con el autor alicantino.

Linares denota un profundo culturalismo y una expresión clásica. Poemas como “Diana sorprendida por un fauno” o “Hecate” pueden ser ejemplos del hedonismo de Juan Gil-Albert. El erotismo y la contemplación de los cuerpos (sacralizados y profanos a su vez) forman parte de un discurso donde la “cristalina carne se columbra” y “tu belleza es terrible”. Linares se posiciona junto al enamorado doliente de *Misteriosa presencia* o junto al fascinado contemplador de *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente*. La composición “Plaza de Santa Marta” puede ser un buen ejemplo de esta aproximación:

Aún pende de la rama el fruto con agobio dulcísimo
y ya el azahar florece tibiamente expandiendo por el aire de marzo
su magia y su perfume, su estremecido aliento de juventud.

(Linares, en García Martín, 1980, 302)

El ocio de la lectura, la vida contemplativa y el abandono a los perfumes de las noches de verano se suceden en los poemas de Abelardo Linares. El otro poeta de este grupo andaluz – Clementson – es, por edad, el mayor de este terceto. El poeta cordobés se identifica directamente con Juan Gil-Albert en el cuestionario que incluye José Luis García Martín en su antología *Las voces y los ecos*:

Cuando tan tardíamente lo hemos descubierto, me he identificado con la poesía de Juan Gil-Albert, como de igual modo me siento afín a la primera etapa de la obra de Vicente Aleixandre y a esa auténtica Biblia, para tantos de nosotros, que es *La realidad y el deseo*. (Clementson, en García Martín, 1980, 151)

Las palabras de Clementson pueden ser tomadas por generacionales. El poeta cordobés escribe una poesía que sigue la línea esteticista de la poesía española. Por ejemplo, Clementson (1982; 1986; 1997; 2001; 2008) ha realizado varios trabajos de investigación sobre ese nexo esteticista de la poesía española que es el grupo *Cántico*.

Con respecto a su poesía, el cordobés presenta el hedonismo y el esteticismo como rasgos más destacados. Sin embargo, el decadentismo que caracteriza a los poetas de la Avanzadilla Novísima ha dejado paso a un vitalismo propiamente gilalbertiano que apuesta por el lujo, la belleza y la vida en la naturaleza. Desde *Canto de la afirmación* (1974) o *Del mar y otros caminos* (Accésit del Premio Adonais, 1979),

pasando por *Los templos serenos* (1994) y *El color y la forma* (1996) entre otros, Clementson emplea un tono elegíaco en el que domina la belleza: “Oh Belleza, Belleza, yerma heredad perdida”.

Estos poetas andaluces, como aquellos otros que veremos a continuación, se consideran herederos del esteticismo español. Del mismo modo, aparecen otra serie de poetas entre 1970 y 1975 que confirman la moderación de los rasgos novísimos (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007, 72). En este sentido, dos corrientes revitalizan el discurso novísimo: el clasicismo y el sentimiento elegíaco. Tanto Juan Luis Panero como el grupo andaluz analizado, ya evidencian el gusto por el mundo clásico y la expresión amanerada. Nombres como Antonio Colinas, Víctor Botas o Luis Antonio de Villena consolidan un “regusto” por el mundo clásico “culturalista, ornamental y, a veces, ético” donde se busca “la belleza y la evasión del momento histórico presente en aquellos años de la transición política” (Cano Ballesta, 2007, 27-32). La Avanzadilla Novísima y los primeros libros de estos autores del segundo tramo generacional determinan la poesía de los siguientes cursos:

Digamos que la lacra del mimetismo operó positivamente en ellos y en los más jóvenes que entre 1970 y 1975 ven editados sus primeros libros. Decimos positivamente porque reconducen el culturalismo hacia la cita interna menos obvia y muestran interés por el mundo clásico greco-latino (y *clasicistas* de cualquier época que lo hubiesen asumido: Cernuda, Gil-Albert, el grupo de *Cántico*, Kavafis...); en menor medida, el Barroco literario español (Góngora, Villamediana, Aldana) es también centro de interés. (Gómez Segade, González Herrán, Novo Villaverde y Santos Zas, 1984, 182)

Así, puede observarse que la importancia del magisterio de Juan Gil-Albert pasa de la Avanzadilla Novísima a los poetas del segundo tramo generacional y de aquí – como veremos más adelante – a los poetas del tercer tramo o de los años ochenta. Y no se trata exclusivamente del clasicismo, sino que el hedonismo y el homoerotismo del alicantino llama la atención de “muchos jóvenes poetas de los años setenta y ochenta, que lo convirtieron en su maestro y guía” (Cano Ballesta, 2007, 215). Muchos poetas de estas dos décadas han dicho que Juan Gil-Albert representaba para aquellos momentos precisamente lo que andaban buscando (Clementson, en García Martín, 1980, 151; Villena, 1984, 58; Simón, 1983, 83).

Luis Antonio de Villena, por ejemplo, es uno de los autores que más ha reivindicado la presencia gilalbertiana. A lo largo de este trabajo hemos señalado suficientemente la amistad que existe entre ambos poetas (Villena, 1994; 2004). En cuanto a su obra, el filohelenismo apoyado en la tradición del siglo XIX orquesta buena parte de su poesía. Luis Antonio de Villena, junto a Luis Alberto de Cuenca, lideran el “inicial sincretismo culturalista” del segundo tramo generacional que “se orienta – siempre desde una postura decadentista – hacia un *grecismo* amplio” (Gómez Segade, González Herrán, Novo Villaverde y Santos Zas, 1984, 182).

Luis Antonio de Villena, como Gil-Albert, cultiva diversos y variados géneros: por ejemplo, tiene predilección por la reflexión histórica (Villena, 1983, 31). Un libro como *Asuntos de delirio* (1996), que recoge su poesía escrita entre 1989 y 1996, evidencia la presencia gilalbertiana. El diálogo Villena – Gil-Albert se fundamenta en la reflexión íntima, la belleza y la narración de un acontecimiento envuelto de aristocratismo. La lectura que Luis Antonio de Villena realiza de la obra gilalbertiana parte de la admiración personal:

La obra de Juan Gil-Albert es *muy importante*, y terminaremos viéndola cual es, singular, honda, exquisita y múltiple, como uno de los mejores eslabones de nuestra tradición cultista, clásica y europeísta. (Villena, 1984, 10)

El propio Villena amplía los argumentos que habitualmente se refieren a la “singularidad” del poeta alicantino. Como señala este escritor, “la poesía de Gil-Albert es singular por clásica” (Villena, 1981, 133):

GRIEGO de nuestro hoy, tocado con ribetes decadentes, por ser alejandrino, Juan Gil-Albert nos enseña la magia y el humanismo de una auténtica tradición hecha carne. (Villena, 1981, 133)

En este sentido, Luis Antonio de Villena reitera la imagen de un Juan Gil-Albert filósofo (1983):

Porque Juan Gil-Albert pertenece a esa clase de hombres – pocos – para quienes lo imprescindible es lo inútil y lo innecesario. Los que, sabiamente, cultivan el ideal de lo humano, que es ocio, contemplación, deleite, placer moderado. Hombres que no pueden estar con la

balumba caótica de los tiempos, y cuya postura es, entonces, la rebeldía en la estética. (Villena, 1983, 31)

Dos cuestiones centralizan la lectura de Luis Antonio de Villena: la rebeldía ética estética y la conjunción entre mito y transgresión. Este planteamiento recalca el interés de Luis Antonio de Villena por la homosexualidad y la cultura griega de la obra gilalbertiana: “su propuesta ética da una vuelta casi copernicana a nuestro mundo, y hablamos claramente de un rebelde” (Villena, 2007a, 169). El vitalismo poético gilalbertiano une transgresión y mito como parte del homoerotismo y la herencia clásica:

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 solo 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. (Villena, 2007a, 170)

La homosexualidad y la simbología homoerótica-helénica son fundamentales en este diálogo. Poemas como “Cortesanía”, “Cuarto de duchas”, “Bajo la protección del ángel” o “Siempre ángeles desolados” demuestran este talante hedonista y erótico que se adscribe al vitalismo poético gilalbertiano. Como decimos, el helenismo no solo es importante en la poesía de Luis Antonio de Villena, sino que – como Juan Gil-Albert – ocupa un lugar muy importante en su narrativa y polariza buena parte del discurso.

Otro autor reseñable es Luis Alberto de Cuenca. En este sentido, Luis Alberto de Cuenca ha recibido por parte de la crítica apelativos idénticos al propio Juan Gil-Albert, tales como clásico-moderno (García Trinidad, 2011) y protagonista de un culturalismo integrador y renovador. El inicio de Luis Alberto de Cuenca se iguala con los primeros pasos del alicantino. El palpable preciosismo y esteticismo se tiñen de una rebeldía decadente y elegiaca. El clasicismo de los primeros poemarios de Luis Alberto de Cuenca – *Los retratos* (1971) o *Scholia* (1987) – se dirige hacia la sencillez y la

experiencia culturalista que ya se deja ver en *La caja de plata* (1985) o en libros más recientes como *El otro sueño* (1987) y *El hacha y la rosa* (1993).

Otra serie de poetas – que siendo classicistas, muchos de ellos no dejan de ser elegiacos – se aproximan a la ética estética gilalbertiana. Por ejemplo, el poeta Antonio Colinas es una persona muy próxima al escritor alicantino y lee con atención la poesía gilalbertiana. Por citar una muestra, Juan Gil-Albert dedica el significativo poema “Y sin embargo” de *Carmina manu trementi ducere* (en la versión de *Obra poética completa*, 1981a). Por su parte, Antonio Colinas (1994) publica un sentido artículo en las páginas que *ABC* dedica al poeta alicantino con motivo de su muerte. Este texto titulado “En su mar, en su hora” pone de manifiesto el aprecio personal que Colinas siente hacia el poeta de Alcoy⁴³⁰ y aquellas cuestiones estéticas que más le interesan de la poética gilalbertiana:

En buena medida podemos decir que todos sus libros, especialmente los escritos en verso, no son sino una búsqueda de esa luz tan de su mar, pero a la vez una luz que es expresión de un determinado tipo de conocimiento, de una sabiduría melodiosa y antigua de la que los pitagóricos y los presocráticos fueron su mejor ejemplo. (Colinas, 1994, 56)

Colinas desarrolla un classicismo que se ha leído desde un sentido “armónico”. *Poemas de la tierra y la sangre* (1969) y *Preludio a una noche total* (1969) presentan una gran carga telúrica. Colinas describe el lujo de la naturaleza, donde todavía el sujeto poético carece de complicidad sentimental con este medio:

Cuela la tarde su oro entre las ramas.
No tardará en venir un nuevo invierno.
Arden las hojas húmedas del parque
y por poniente se desgaja el cielo
en racimos de nubes encendidas.

⁴³⁰ “No puedo, sin embargo, en esta hora de su muerte, escribir sobre Gil-Albert sin hacerlo de una manera personal y entrañable; no puedo ponerme ahora a desentrañar las claves de su obra. En estos momentos también es la vida y no la cultura la que me asalta, mis últimos encuentros con el poeta en Valencia, antes siempre de coger yo mi barco, en los últimos días de verano. El poeta se iba abismando en una memoria de dulces olvidos, en una inconsciencia maravillosa, educadísima siempre. He de confesar que también se encuentran entre los mejores símbolos de mi vida esas horas que yo he pasado junto a Gil-Albert en los últimos días de agosto, cuando regresaba de mis vacaciones. La nave para la isla partía a media noche y, hasta entonces, siempre había esas horas que yo aprovechaba con unos diálogos inolvidables” (Colinas, 1994, 56).

Hay un temblor de luz en los aleros. (Colinas, 1984, 72)

En los siguientes poemarios, Colinas supera el simbolismo y la imaginería telúrica. En *Truenos y flautas en el templo* (1972), el yo poético invade la naturaleza y aparecen referencias clásicas principalmente mediante los templos y los palacios (capiteles, muros, frisos y fuentes): “Cuando mis pasos cruzan las estancias vacías / todo el templo resuena como una oscura cítara”. El propio Antonio Colinas se refiere a este hecho en el texto “En su mar, en su hora”:

En mi libro *El sentido primero de la palabra poética*⁴³¹ reparé en otro de los símbolos que Juan Gil-Albert tan bien ha cantado: el del espacio en el que el poeta siente y reflexiona. Él lo fijó de manera maravillosa en su poema “A un monasterio griego”. (Colinas, 1994, 56)

La sensibilidad poética de Colinas se aproxima a la poesía gilalbertiana porque sus composiciones se dirigen hacia la contemplación e identificación emotiva con los elementos helénicos y agrestes: “Oh mármol, si pudieras hablar cuántos secretos / podrías revelarnos”. A partir de *Sepulcro en Tarquinia* (1975), la vena romántica y el umbral culturalista se agudizan: la noche permanece como una predilección que evidencia no solo el romanticismo, sino la nostalgia y la tristeza elegiaca. El culturalismo es otro de los rasgos que Colinas destaca de la obra gilalbertiana. Estos símbolos “nunca respondían a una cultura fácilmente utilizada, sino que estaban encarnados en la raíz de su ser” (Colinas, 1994, 56). Quizá por esta razón, Juan Gil-Albert dedica a Antonio Colinas un poema como “Y sin embargo” que inicialmente brinda a Leopardi, una figura de gran importancia para ambos poetas. Antonio Colinas recalca que en la ética estética gilalbertiana “toda la cultura ya es solo vida” (56):

La vida nos aprieta, a veces, tanto,
que más que una caricia nos parece
que no es la vida. Es vida sin el gusto
de quererla vivir. Es una sombra
de la vida que amamos, de la vida
que se nubló con grises tan espesos
que no deja del oro de la vida

⁴³¹ Antonio Colinas, *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid / México, FCE, 1989. Se puede consultar una segunda edición ampliada en Madrid, Siruela, 2008.

ni un desmayo de sol: todo está triste,
funesto, arisco, huraño, decisivo,
como un muro de piedra...
Y sin embargo,
cada noche pasada, y cada día,
canta el pájaro fiel en la ventana
su lamento gozoso. (Gil-Albert, 2004, 451-452)

Otros poetas clásicos y elegiacos del segundo tramo sesentayochista son Miguel d'Ors y Víctor Botas. La relación entre d'Ors y Juan Gil-Albert es más superficial y se limita principalmente al clasicismo y a la naturaleza. Para este caso, pueden estudiarse los poemarios *Del amor, del olvido* (1972) y *Ciego en Granada* (1975). El ejemplo de Víctor Botas es más complejo e intrincado. Los inicios de Botas se caracterizan por una poesía minimalista, celosa de su intimidad, que refleja una determinada manera de ver el mundo mediante temas como el amor o la naturaleza y un lenguaje cuidado y esteticista. Sin embargo, en sus siguientes libros, Víctor Botas encabeza la propuesta culturalista de los poetas que inician su andadura en los primeros años de la década del setenta. *Prosopon* (1980), *Segunda mano* (1982), *Aguas mayores y menores* (1985) o *Historia antigua* (1987) podrían ser buenos ejemplos de la presencia gilalbertiana. Poemas como "Pigmalión" evidencia que Botas y otros autores han templado los desafueros culturalistas y esteticistas de la Avanzadilla Novísima. Por otra parte, el poemario *Segunda mano* está estructurado al más puro estilo de los homenajes gilalbertianos. El culturalismo griego, los filósofos, pensadores, artistas y una especial querencia por Nietzsche o Hölderlin están presentes en el libro. Víctor Botas es un ejemplo perfecto a la hora de hablar del empleo del monólogo dramático en la posguerra española y de la influencia de toda una tradición clásica e inglesa que, en España, encabezan Luis Cernuda y Juan Gil-Albert. La última poesía de Botas persiste en el empleo del monólogo dramático mediante personajes históricos y mitos como Venus, Héctor y Aquiles o, como en el siguiente poema, Tiberio:

Me aburren los jardines y las noches
del golfo; las danzas (tan ardientes)
de la Bética; la música engolada
y servil de los rapsodas; esos jóvenes
cuerpos que se me ofrecen (qué curioso)

es el amor inútil de los viejos,
y qué triste también) con sus caritas
asustadas o cínicas que tratan
de entretener mi ocio atormentado
por la traición, el miedo y la manida
soledad de los césares. (Botas, 1999, 233)

Por último, hemos dejado para el final la relación entre Eloy Sánchez Rosillo y Juan Gil-Albert. El murciano es el poeta del segundo tramo sesentayochista que mantiene un diálogo más claro y evidente con la presencia gilalbertiana. Sánchez Rosillo, junto a escritores más jóvenes como Vicente Gallego, Antonio Moreno y Marzal encabezan un selecto grupo de discípulos directos de Juan Gil-Albert. El murciano comienza a publicar de forma tardía, de tal manera que *Maneras de estar solo* – premio Adonais de 1977 – ve la luz en 1978. El primer poema de este libro, “El poeta”, es un buen presagio del magisterio gilalbertiano a lo largo y ancho de su obra. Sánchez Rosillo expone una concepción romántica del poeta que proviene de una estirpe hedonista. Esta idea recuerda las formulaciones gilalbertianas sobre esta cuestión, como por ejemplo, el poema “El linaje de Edipo”. En *Maneras de estar solo* aparecen la noche, el mar, los cuerpos y la belleza de las tardes de verano. En este libro, la composición “La casa” tiene algunas reminiscencias del famoso poema “Elegía a una casa de campo” del poeta alicantino:

Ahora regreso
a la casa de entonces. Allí siguen
los objetos que oyeron el sonido
de nuestra soledad en la penumbra
de aquella habitación, el viejo lecho
en que ardieron los astros, los minutos
que se fueron cayendo de tus manos.

Y afuera siguen el sol, y el árbol solo
anclado en el calor del mediodía. (Sánchez Rosillo, 1978, 75)

Ambos poemas celebran la reafirmación de una intimidad bienhallada. En todo caso, Sánchez Rosillo se declara heredero de la tradición esteticista y aproxima su ética

al modelo de Juan Gil-Albert. En este primer libro, Sánchez Rosillo instaaura las bases del vitalismo poético que vemos en sus siguientes entregas.

Elegías (1984) es otro libro de gran importancia en este diálogo. Más allá del reconocido tono elegíaco y mediterráneo, Sánchez Rosillo comparte el universo poético y referencial de Juan Gil-Albert. *Elegías* se compone de multitud de alusiones gilalbertianas como así ocurre en las composiciones “Un libro”, “El río” o “La música”. Y el campo, los paseos, la memoria, la infancia y la sensibilidad telúrica no nos remiten exclusivamente a *Las ilusiones* o *El existir medita su corriente*. Sino que el libro en su conjunto también plantea la extraña luz del invierno, la pesadumbre de la ciudad, así como el abandono y espera de la alegría total de la primavera y el verano. “Sol de invierno” o el siguiente “Atardecer de septiembre” recuerdan la nostalgia de los últimos días de verano:

No olvidéis esa tarde de septiembre,
ni las horas aquellas gloriosas del crepúsculo:
vuestros cuerpos supieron
– en el destartado, triste cuarto
que la ocasión dispuso – ser alegres y jóvenes
y arrebatarle al tiempo,
en breve espacio, tanto paraíso. (Sánchez Rosillo, 1984, 20)

Por citar un último ejemplo, “Sucede que no estás” equipara la ausencia de la amada a la del verano. El invierno se cierne sobre el poeta y mantiene la misma estampa que algunos sonetos invernales de *Concertar es amor*:

Sucede que no estás y que es de noche,
que es invierno en mi casa y que la lluvia
cae sobre la ciudad que hasta hace poco
fue tuya y del verano. (Sánchez Rosillo, 1984, 32)

Sin lugar a dudas, Eloy Sánchez Rosillo es uno de los grandes continuadores de la indolencia gilalbertiana. El poeta murciano es el máximo exponente de esta inactividad ociosa que engarza a Juan Gil-Albert con la Avanzadilla Novísima y con el segundo y tercer tramo generacional. Como el propio Gil-Albert, Aleixandre o Luis Cernuda, Rosillo alude constantemente a la ventana, al balcón o al cuarto. En definitiva,

el poeta se muestra en una actitud contemplativa y relajada. Un ejemplo evidente es el poema “Primavera”:

Está el balcón abierto y en la estancia
hay mucha luz. Junto a la mesa
se ve a un hombre sentado. Sus cabellos
son blancos, que la edad lo ha ido llevando
al arrabal de senectud. (Sánchez Rosillo, 1984, 33)

“La ventana” ilustra la espera del verano y la indolencia que el poeta deja en manos de la reflexión y el hedonismo:

En las tardes de marzo, cuando nada
queda ya en mi ciudad que recuerde el invierno
y una dulce pereza invade el ánimo
dispuesto a la indolencia,
es hermoso mirar por la ventana
mientras se oye una música,
ver las horas pasar, ver cómo el tiempo
fluye y va declinando poco a poco
la luz crepuscular. Ningún cuidado
nos turba el corazón y nos ocupan
pensamientos amables, acaso vagamente
melancólicos. (Sánchez Rosillo, 1984, 15)

La siesta es otro de los símbolos que aparecen con frecuencia en la poesía del murciano. Un poema como “De las cosas del campo” rememora fielmente la indolencia que Gil-Albert ha aprendido de la filosofía griega:

Dormí un rato,
y cuando desperté ya todo era
distinto: se agrupaban en el cielo
nubes muy negras y se alzó de súbito
un viento que gemía al enredarse
en la copa de un árbol o en los brazos
de la humilde y ascética retama.

Brilló el primer relámpago; crujieron
al poco las alturas, y la lluvia
comenzó y fue arreciando. (Sánchez Rosillo, 1984, 25-26)

El magisterio de Juan Gil-Albert es una cuestión que tiene que ver con un tipo de vida, con un tipo de poesía. Los siguientes libros de Sánchez Rosillo – *La vida* (1996) y *Oír la luz* (2008) – constituyen los pilares definitivos del vitalismo poético que ya se intuía en *Maneras de estar solo* y en *Elegías*.

En *La vida*, el poeta murciano se aproxima al tono intimista y confesional que emplea Juan Gil-Albert durante su casa-mundo. Rosillo comparte esta actitud alegre – en ocasiones nostálgica – que la crítica ha entendido como voz “conturbada y fatalmente elegiaca”. Por ejemplo, poemas como “La luz no te recuerda” o “La tregua” dan buena cuenta de la plenitud estética del poeta: “No, no es fácil seguir. De nada valen / las fuerzas que aún nos quedan: esta apariencia inútil / de plenitud que no consigue / hacernos avanzar”. Otro poema como “Volver” recrea la unión mitificada de la naturaleza y la infancia.

Por último, el reciente *Oír la luz* repite los modos ya conocidos en la poesía del murciano. Sin embargo, existe una inclinación serena hacia la reflexión existencial en poemas como “Me pregunto”, “Conmigo” o “Fábula del tiempo”. En este libro, Sánchez Rosillo recoge la tradición elegiaca más reciente y la hilvana con el hedonismo. Cernuda, Brines o el propio Juan Gil-Albert junto a otros nombres como Keats o Emily Dickinson pueblan el universo referencial del escritor. *Oír la luz*, como decimos, discurre de la elegía a la celebración (Roldán, 2007). “De la naturaleza de las cosas”, “Gracias” o “El manantial” ilustran la breve distancia que separa el gozo del dolor. “Correspondencias” es un buen ejemplo de esta cuestión:

Esta mañana de oro, ¿con qué dolor se paga?
Tanta alegría, esa muchacha, el aire
lleno de luz, ¿tendrán su precio luego
en fatal y temible noche oscura?
La dicha y la desdicha
se corresponden misteriosamente
y en nosotros ajustan su inestable balanza. (Sánchez Rosillo, 2008, 53)

2.6. AÑOS OCHENTA Y MAGISTERIO FINISECULAR

El magisterio gilalbertiano mantiene un diálogo con la poesía española escrita durante los últimos veinte años del siglo XX. A pesar de la senectud del poeta, los autores más jóvenes mantienen vivo el legado gilalbertiano. La poesía de Juan Gil-Albert – por primera vez – funciona a modo de canon y ejemplo. Gil-Albert ya es un autor conocido y reconocido: maestro no solo del radio poético valenciano, sino mentado y leído en todo el país: “sabemos que Juan Gil-Albert mantenía relaciones con poetas de la moda novísima y postnovísima” (Cano Ballesta, 2007, 213). Es más, Benjamín Prado y Miguel d’Ors señalan “el gusto preferencial” de aquellos poetas de los años ochenta (en adelante) por Juan Gil-Albert, ya que apuestan por el esteticismo y una vida entre jubilosa y elegíaca (Prado, 1987, 24; d’Ors, 1994, 34).

Por otra parte, la situación de Juan Gil-Albert en el marco literario que pasa de la transición a la democracia española es coherente. El alicantino encaja perfectamente en la problemática historiográfica que durante un espacio de diez años vive la poesía española. De 1976 a 1986 aproximadamente, cuatro generaciones convergen en el escenario lírico nacional. Los jóvenes poetas “figuraban en compañía creativa de otros que coincidían en edad y formación con los sesentayochistas, pero que aparecían a horcajadas estéticas de dos generaciones cronológicas” (Prieto de Paula, 1996, 164)⁴³². En concreto, al menos cuatro grupos – entre ellos todavía el Veintisiete – coexisten durante la coyuntura específica de la transición española (Lanz, 2007, 61; Gracia y Ródenas, 2011, 592-596; Siles, 1991).

Esta situación ejemplifica el problema historiográfico y la inconveniencia de emplear el historicismo en el estudio de la literatura. En el paso de los años setenta a los años ochenta, la crítica ha utilizado dos grandes conceptos: por un lado, la denominación de esos nuevos poetas como tercer tramo sesentayochista o directamente poesía del ochenta; y por otro lado, el establecimiento de la Avanzadilla Novísima como eje de discusión sobre la continuidad o discontinuidad de las nuevas remesas líricas. Este escenario es el resultado de la fragmentación y de los condicionantes que hemos visto más arriba para la posmodernidad poética española. Sin olvidar que la “saga de antologías que abre esta de los *novísimos* a partir de 1970 proporciona el perfil (ponderado o no, según las matizaciones de grupos e intereses editoriales) de la poesía

⁴³² Para esta cuestión puede consultarse García de la Concha y Sánchez Zamarreño (1987).

en el paso de los setenta a los ochenta, en la medida en que en todas ellas, sea para confirmarlos o para negarlos, se establece un diálogo con los juicios definitivos de Castellet” (Gómez Segade, González Herrán, Novo Villaverde y Santos Zas, 1984, 179).

Por tanto, estos poetas del tercer tramo sesentayochista, de los ochenta o generación de la democracia irrumpen en los círculos poéticos a mitad de los años setenta. Para ser más certeros, la crítica ha señalado el año 1977 como fecha clave en la constitución de las nuevas corrientes. Por ejemplo, Lanz y Luis Bagué indican el arco temporal que va de 1977 a 1982 como primera etapa y espacio organizativo de estos jóvenes poetas (Lanz, 2007, 127-130; Bagué, 2006, 42). El año 1977 es importante a la hora de estudiar la repercusión estética de la Avanzadilla Novísima porque supone un fin de trayecto para muchos de los poetas sesentayochistas (Lanz, 2007, 126-127). Dicho de otro modo, la coyuntura 1977-1982 confirma la coexistencia de varias generaciones, a la vez que determina la crisis de los poetas Novísimos (Bagué, 2006, 36-42). De este modo, puede explicarse el “periodo letárgico” – sobre todo a partir de 1979 – en el que entró la poesía española y que “condujo a unos al silencio (Carnero) y a otros a la narrativa (Azúa) o, más sencillamente, a una suerte de repliegue hacia su propia intimidad doméstica” (Falcó, 1991, 171). Por otra parte, Jaime Siles señala que “el declive de la estética novísima” se produce debido a un cambio “*en y de las condiciones*” dominantes desde 1965 (1991, 149-150).

Aquí se encuentra el principal foco de atención de la dialéctica continuidad / discontinuidad con la Avanzadilla Novísima. Como es sabido, la fragmentación ha provocado que estos poetas del tercer tramo hayan sido estudiados como *Postnovísimos* (según propone Luis Antonio de Villena, 1986) o como una tercera mutación del camino iniciado por los sesentayochistas (Siles, 1991). Por ejemplo, la antología *Las voces y los ecos* de José Luis García Martín es un ejemplo del liderazgo sesentayochistas en el paso de los años setenta a los ochenta. Sin embargo, muchas voces críticas indican para la poesía escrita en España a partir de los años ochenta – como señala Siles – un “declive para la estética novísima” que ha sido observado como una “época de clausura” (Scarano, 1994, 215) e incluso como una “etapa transitoria” definida por su carácter “antinovísimo” y de “contrarreforma estética” (Provencio, 1994, 31-33). Pero, como decimos, todos los análisis se presentan bajo la alargada sombra de la estética novísima, alrededor de la cual – poco a poco – se reconstruye el canon del reciente discurso poético español.

De cualquier modo, dos axiomas son innegables para la poesía de este tercer tramo sesentayochista o de los años ochenta. Primero, sí existe un cambio en el sistema referencial (Siles, 1991, 149) en estos jóvenes poetas que, principalmente, afecta a una recomposición teórica de la línea de la tradición⁴³³. Y en segundo lugar, el debate creado en torno a la continuidad o ruptura con los novísimos no afecta a la matriz ideológica desde donde se producen estos textos. En este sentido, sí que podemos entender que se afirme lo siguiente: “la aparición de los poetas de los ochenta está vinculada al afianzamiento del segundo tramo del 68 y a la evolución literaria de los «novísimos», entendida esta denominación en un sentido abarcador” (Bagué, 2006, 42).

En cualquier caso, tanto el primer ímpetu (1977-1982) como el segundo impulso (desde 1982 hasta 1988 aproximadamente) de estos nuevos poetas provocan severas consecuencias en el magisterio poético de posguerra. Y en este cambio, como puede presumirse, Juan Gil-Albert tiene un papel relevante⁴³⁴. Jaime Siles aporta un argumento fundamental para entender el continuismo que se ha querido ver en el paso de la poesía de los años setenta a los años ochenta:

Se consideró *continuista* toda propuesta que no llevara una ruptura explícita o expresa de la poética novísima y, por lo mismo, toda obra que coincidiera – aunque solo fuera en parte – con la evolución seguida por la segunda mutación novísima fue tachada, sin más, de *epigonal*. La impresión no podía ser más falsa. (Siles, 1991, 151)

Estos poetas que despuntan casi una década antes toman las riendas del panorama poético español a mediados de los años ochenta. El principal síntoma de este cambio hegemónico es la superación de los excesos sesentayochistas mediante un cambio en la lectura de la tradición. La poesía de los años ochenta se distancia de la estética sesentayochista mediante la legitimación tutorial de los poetas del Cincuenta.

En las páginas anteriores, hemos mencionado la fragmentación y dispersión de los autores como síntoma de la posmodernidad. Del mismo modo ocurre con las líneas

⁴³³ “La nueva actitud poética de los ochenta comparte una recuperación de la tradición española inmediata, y en concreto de numerosos autores relegados por sus predecesores” (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007, 93).

⁴³⁴ “Es destacable, en todo caso, el hecho de que las antologías del ochenta traten de rescatar valores no encuadrables ni encuadrados en ese panorama de la década anterior dibujado por las antologías (por ejemplo, Justo Jorge Padrón o César Simón), voces sin duda más próximas a inquietudes estéticas actuales” (Gómez Segade, González Herrán, Novo Villaverde y Santos Zas, 1984, 180-181).

estéticas predominantes en la coyuntura finisecular. La crítica coincide a la hora de establecer una gran disparidad de estilos, aunque termina especificando dos vertientes principales. Por ejemplo, Falcó habla de variantes de la nueva poesía como el realismo y la narratividad, la poesía elegiaca o el minimalismo y la poesía pura (1991). Benjamín Prado, por su parte, señala tres corrientes que dominan el campo poético: neosurrealismo, intimismo y la otra sentimentalidad (1987). En su caso, Cano Ballesta (2007) es más descriptivo y enumera un gran conglomerado de voces y tendencias para las últimas décadas: minimalismo y estética del silencio, la otra sentimentalidad, modernismo y bohemia, neosurrealismo, épica, realismo sucio y cívico, etc. Quizá, esta dispersión de modos poéticos tenga que ver con un primer tramo de euforia y con un segundo tramo de desencanto.

En cualquier caso, la crisis estética que hemos señalado en los “discursos del Fin” cobra importancia en estos momentos. Es decir, que del mismo modo que florece un final para la historia, se pone de moda hablar de un final para la estética, incluso para la poesía española. El sincretismo integrador, el pastiche y la tradición como renovación encabezan las proclamas poéticas de estos jóvenes. Y Juan Gil-Albert, como ya hemos visto a lo largo de este trabajo, es un exponente perfecto de la tradición renovada mediante el esteticismo. En cualquier caso y en estos momentos, la lírica española no se libra de la polarización que el evolucionismo historicista procura. Así, esta fragmentación ha quedado reducida a un espacio común (Lanz, 2007, 130) donde dos “polos” – supuestamente enemistados – hegemonizan el discurso poético: la otra sentimentalidad que confluirá (junto a otras corrientes) con la poesía de la experiencia⁴³⁵ y la poesía metafísica o de la estética del silencio. Poco a poco, el realismo, la memoria, la narratividad y el coloquialismo se convierten en síntomas comunes a todas las poéticas. La crítica adjudica el punto de partida de esta bifurcación estética al premio y accésit del Adonais de 1982: *El jardín extranjero* de Luis García Montero; y *Ludia* de Amparo Amorós. Con respecto a los años noventa, esta polarización no cede y – a pesar de las corrientes marginales que ya hemos indicado – se extrema entre la poesía de la experiencia y la metafísica.

En cuanto a Juan Gil-Albert, la recuperación del Cincuenta como paradigma tutorial revaloriza la segunda parte de su obra poética. Que, como ya hemos dicho,

⁴³⁵ Queremos hacer especial hincapié a la hora de diferenciar claramente el movimiento granadino de *La otra sentimentalidad* de la llamada Poesía de la experiencia. Para esta cuestión remitimos a Wahnón (2003), Díaz de Castro (2003), Iravedra (2007) y Rodríguez (1999).

siempre ha estado en segundo plano, ya que presenta rasgos propios de la posguerra como la cotidianeidad y la expresión sencilla o breve. Sin embargo, el magisterio gilalbertiano sigue predominando en la corriente más clasicista y esteticista de la poesía finisecular. Pese a la disparidad que existe entre 1977 y los primeros años de la década siguiente, este espacio común engarza con la tradición clásica: “la *tradición* (como la *clásica*) es estudiada entonces como una unidad abstraída del fluir temporal, idealizada en perfección eternizada, una utopía caracterizada por su ucronía” (Lanz, 2007, 131). Con la hegemonía de los poetas del ochenta se impone el intimismo de raíz neorromántica y el vitalismo clasicista. La experiencia personal y los juegos líricos con la ficcionalidad y el fingimiento del sujeto predominan en los textos. La cotidianeidad de la cultura invade los poemas y “la de los 80 vuelve a ser *una poesía integrada* en su mundo y arraigada en su situación” (Siles, 1991, 166).

Como puede verse, Juan Gil-Albert encaja perfectamente con el sentimiento de buena parte de los jóvenes de esta coyuntura finisecular. Una antología imprescindible para estudiar el diálogo entre Gil-Albert y estos poetas es *Fin de siglo*. En este trabajo, Luis Antonio de Villena (1992) propone la tradición clásica como “línea poética predominante y más seguida en los años ochenta” (1992, 9). Luis Antonio de Villena simplifica otras corrientes como el minimalismo, la metafísica o el irracionalismo y considera común a este magma lírico el “concepto hedonista del poema” (11). Sin lugar a dudas, esta cuestión será una de las claves en el rastreo de la presencia gilalbertiana a lo largo de estas dos décadas. Los antologados son Luis García Montero, Juan Lamillar, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Leopoldo Alas, Esperanza López Parada, Mesa Toré, Vicente Gallego, Álvaro García y Luis Muñoz.

De este modo, es conveniente que pasemos al diálogo entre algunos poetas y la obra gilalbertiana. Más allá de convergencias generales (como puede ser el erotismo de Ana Rossetti, el culturalismo helenista y surrealista de Blanca Andreu, el clasicismo pesimista de Aníbal Núñez o dos poetas de la naturaleza cotidiana a caballo entre el Sesentay ocho y los Ochenta como Francisco Bejarano y Manuel Neila), hay un primer nivel de la presencia gilalbertiana acotado por el gusto clásico. Un segundo nivel se encuentra más relacionado con un vitalismo poético cotidiano y natural – vinculado por lo general a poetas valencianos. Sin embargo, el (supuesto) “polo” metafísico y reflexivo no es – ni mucho menos – excluyente de los poetas cotidianos, de la experiencia e incluso más esteticistas.

En cualquier caso, Amparo Amorós – canonizada como paradigma de esta corriente – presenta similitudes con algunos puntales de la ética estética gilalbertiana. Por ejemplo, *Ludia* (1983) desarrolla un poderoso espacio natural donde el prado, las ramas o el agua revelan un significado a la existencia. Si bien la primera parte del poemario admite dudas en este diálogo debido a las reiteradas sentencias y a las imágenes tajantes y definitorias, la segunda parte – por el contrario – puede sugerir algunos puntos en común con la poesía gilalbertiana. Como decimos, el alejamiento del yo que busca respuesta en los elementos naturales sostiene la mirada poética de Amorós. En este sentido, la envoltura natural y reflexiva de la poesía gilalbertiana es un nexo importante. Poemas como “Midas” o “Escena de caza” pueden ser ejemplos de los rasgos más próximos a la ética estética gilalbertiana.

Por otro lado, otra serie de poetas poseen una relación con la escritura gilalbertiana más reconocible. Nombres como Julio Llamazares, Juan Lamillar, Álvaro Valverde o María Sanz fundamentan un vitalismo poético próximo al de Juan Gil-Albert. La vida rural no renuncia al sentimiento clasicista. Julio Llamazares, por ejemplo, demuestra una dulce indolencia gilalbertiana. En *La lentitud de los bueyes* (1979), Llamazares hace gala de la vida contemplativa, hedonista, del ocio y del tedio tan característica en Juan Gil-Albert, Claudio Rodríguez o Francisco Brines. El poema que lleva por título “3” ejemplifica lo anterior:

Nada trasciende la densa mansedumbre de esta tarde.
Todo está en calma delante de mis ojos: las cigüeñas
varadas sobre el silencio, y los frutales florecidos más
allá del tendido del ferrocarril. (Llamazares, 1979, 14)

A pesar de la soledad y la reflexión, conviene no llamarse a engaño. El espacio poético de Julio Llamazares es bien distinto al gilalbertiano. No se trata del Mediterráneo, de la Provenza o de la vida rural en el interior montañoso de Alicante. Por el contrario, se impone el soporte árido donde los bueyes campan entre la nieve y la rudeza del invierno. Este entorno nos ayuda a entender el tono pesimista y profundo del poeta.

Por su parte, Juan Lamillar y Álvaro Valverde comparten un vitalismo poético que se aproxima a Juan Gil-Albert gracias a la celebración de la vida y al hedonismo. En *Las lecciones del tiempo* (1998), Lamillar habla sobre el final del verano y la vida

detenida en el instante esencial. Este poemario mezcla la naturaleza, el tiempo y la memoria. En el caso de Álvaro Valverde, también pone en práctica la reflexión contemplativa y un vitalismo similar. La reflexión existencial no es tan acusada en la producción de Lamillar y Valverde como en Juan Gil-Albert. El alicantino hace gala de una expresión cuidada que dista mucho de la poesía menos elevada de Álvaro Valverde y Juan Lamillar. El poema “Mediterránea” de Álvaro Valverde es un buen ejemplo de los argumentos expuestos:

Bajo el sopor dañino de la siesta
(por toda compañía, sueños y moscas),
recuerdas los paisajes de otras tierras,
distintas pero al cabo parecidas. (Valverde, 2007, XXVI)

Finalmente, queda por analizar un grupo de poetas valencianos con clara influencia del escritor alicantino⁴³⁶. Vicente Gallego, Carlos Marzal y Antonio Moreno componen la triada principal del magisterio gilalbertiano. Por supuesto, existen otros poetas que pueden relacionarse con la poesía gilalbertiana como Antonio Gracia, Juan Ramón Torregrosa, Ramón Bascuñana o María Paz Moreno. Gallego, Marzal y Antonio Moreno destacan por el empleo del paisaje como espacio sensitivo. El Mediterráneo, insistimos en ello, es un espacio común que estos jóvenes han leído en Juan Gil-Albert.

El caso de Vicente Gallego es especialmente llamativo por su afinidad con la presencia gilalbertiana. En resumen, podría decirse que Gallego parte de la ética estética gilalbertiana para renovar y perfeccionar los motivos poéticos según su personalidad literaria y sus propios gustos. Por ejemplo, Gallego recurre frecuentemente al mar como extensión sensible de su experiencia. O, por citar otra muestra, el poeta emplea el dietario en *La luz, de otra manera* (1988) como así ocurre en el ciclo anual gilalbertiano de *Concertar es amor*. Las similitudes parecen evidentes: Vicente Gallego hace gala de una vida “de sopor y distancia” donde el verano, la siesta, el mar y la comida predominan en los poemas. Incluso, Gallego recurre a un espacio propio para el vitalismo poético como es el caserón.

Vicente Gallego escribe un artículo clave para entender el papel del alicantino en la poesía española de los últimos treinta años: “El escritor como modelo moral: Juan

⁴³⁶ Para la poesía valenciana de las últimas décadas del siglo XX puede consultarse Aguirre (1979), Arlandis (2009), Bellveser, García y Peña (1988) y Falcó y Selma (1985).

Gil-Albert” (1990). La visión de Gallego, que puede aplicarse a Carlos Marzal, Antonio Moreno y toda la coyuntura finisecular, destaca la “personalidad inseparable” de los escritos de Juan Gil-Albert porque, gracias a ellos, el alicantino ha creado “una figura de perfiles concretos, un modelo moral” (Gallego, 1990, 103). En este artículo, Vicente Gallego se declara admirador de Juan Gil-Albert:

Para quienes comenzamos ahora esta andadura a menudo inhóspita que es el destino de las letras, el nombre de Gil-Albert representa una y muchas cosas. Es, primero, la felicidad hallada en tardes de lectura adolescente y anónima, y pasa a ser, enseguida, el morador elegante de las fotos de la época. (Gallego, 1990, 103)

El joven poeta describe el primer acercamiento al escritor alcoyano:

Más tarde, no resultó difícil contrastar nuestra imagen de papel en cualquier acto literario, desde nuestro anonimato expectante observamos sus trajes cruzados de franela gris, sus corbatas hermosas y atrevidas, ahuecadas siempre por la sujeción de una perla a la altura exacta, sus camisas rosadas o amarillas, las cuidadas manos, la firmeza en la voz y la elegancia del gesto, y al acercarnos un día, vencidos el primer respeto y la vergüenza, fuimos tratados como iguales, con una cordialidad infrecuente y entrañable que ya no olvidaríamos. (Gallego, 1990, 103)

Como veremos a continuación, Gallego destaca la personalidad literaria de Juan Gil-Albert. La indolencia aristocrática y hedonista de Vicente Gallego en *La luz, de otra manera* (1988) fundamenta una manera de escribir la vida, una manera de vivir la escritura, propiamente gilalbertianas. El poema “Octubre, 11” ejemplifica lo dicho:

El aislamiento fértil y elegido,
la soledad sin darme: constatación serena
de un espacio ante el mar sin compañía,
de una ascesis que imponen las ausencias
y que crece hacia adentro
como crece la paz en la renuncia. (Gallego, 2003, 19)

El poema “Septiembre, 27” ilustra la actitud contemplativa y la presencia gilalbertiana – ya sea ética o estética – parece evidente. Como Juan Gil-Albert, Vicente

Gallego ha escogido la soledad y la intimidad creativa de los paseos o la vida retirada en la playa:

El sol, las rocas, el sonido irreal de la marea
que me arrastra despacio hasta la cumbre,
hasta este instante en que la luz soy yo. (Gallego, 2003, 19)

La defensa del vitalismo poético y de un espacio geográfico muy particular, como es el Mediterráneo, delimita la presencia gilalbertiana. Esta posesión del ser sin exigencias (en palabras de Juan Gil-Albert) se deja notar en poemas como “Posdata”:

Todo está en este cuarto, y me acompaña:
las jornadas tranquilas junto al mar,
la luz que vi y que he sido algún instante,
la roca que frecuento, el abandono
en que caigo después de las comidas. (Gallego, 2003, 39)

La plenitud alcanza “esta dicha modesta de saberme / aquí, ahora, yo. No hay más. Acepto”. En algunas ocasiones, el tono de resignación y aceptación de la vida indolente se aproxima a buena parte de los poemarios de Juan Gil-Albert. Véase si no, el siguiente poema, “Octubre, 24”:

Mediodía con sol,
redondo y sin final como el deseo.
Cuerpo y roca o sopor que los omite.
Soledad absoluta y el silencio
tan especial del mundo cuando calla.
Ausencia y plenitud.
Estancias y retornos.
Existir:
luz ya que en mí confluye. Sobrevivo. (Gallego, 2003, 23)

La importancia del cuerpo y el universo pagano son otros elementos propiamente gilalbertianos que aparecen en dicho poemario. En cualquier caso, Vicente Gallego se sitúa – junto a otros como Eloy Sánchez Rosillo y Antonio Moreno – en

primera línea del magisterio gilalbertiano a nivel nacional. Sin embargo, su poesía, como es común en esta coyuntura finisecular, se detiene más en la reflexión y en la metafísica.

Gallego mantiene este diálogo con Juan Gil-Albert en un libro posterior como *La plata de los días* (1996) y sostiene el esquema de la tarde conquistada en el descanso y la contemplación indolente. Como Gil-Albert, el valenciano no renuncia a la nostalgia y la tristeza. La veta romántica, aunque no afligida, iguala naturaleza y memoria al más puro estilo de *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente*. El poema “En las horas oscuras” ejemplifica el paso de la alegría vital del primer libro a los estados de ánimo decaídos e invernales del segundo volumen. Los epígrafes “Equilibrios del día” y “Cuesta abajo” (de *La plata de los días*) son los más interesantes a la hora de estudiar el final del verano, el miedo a la ciudad y a la soledad urbanita.

Santa deriva (2002), un libro más reciente, se inclina por una expresión delicada que se detiene en el lujo. La oda y el tono elegiaco toman protagonismo a la vez que la voz poética se aproxima a Gil-Albert, Brines o Claudio Rodríguez. Las dedicatorias que incluye el poemario (Eloy Sánchez Rosillo, Carlos Marzal, Francisco Brines, Benítez Reyes o Aberlardo Linares) son una evidencia de la querencia de Gallego por una línea esteticista. En conclusión, Vicente Gallego escoge a Juan Gil-Albert como “modelo moral” por su capacidad de “construir con sus pasos una obra de arte” y por la “fidelidad” a su personalidad literaria:

Gil-Albert ha creado un mundo propio e inagotable, un mundo de referencias literarias con mitos y autores (Wilde, Miró) personalizados en su particular lectura, un mundo de gestos. (Gallego, 1990, 103)

El segundo poeta valenciano de nuestro análisis, Carlos Marzal, presenta mayores singularidades en el diálogo con Juan Gil-Albert. Marzal inicia su poesía – *El último de la fiesta* (1987) y *La vida de frontera* (1991) – mediante un “primer tiempo de integración muy personal con las coordenadas del realismo de los años ochenta y noventa” (Díaz de Castro, 2009, 26). Las exigencias morales (*Los países nocturnos*, 1996) y la persistencia de la reflexión (*Metales pesados*, 2001) afloran en sus siguientes poemarios. *Metales pesados*, por ejemplo, lleva a cabo una mezcla entre reflexión y metafísica que conduce finalmente al entendimiento de los sentimientos. La luz, como en todos los poetas que acusan la presencia gilalbertiana, es un soporte fundamental

para la reflexión. La meditación de poemas como “Consolación y consuelo”, “Cálculos infinitesimales” y “Combate por la luz” se detiene en el realismo y los enredos del ser. En cualquier caso, lejos del culturalismo y la moralidad grecolatina de Juan Gil-Albert. “La arquitectura del aire” ejemplifica lo dicho hasta el momento:

Vivir es este puro mecerse insatisfecho
que solo se consuela en su vaivén,
perdición de intemperies, aire libre
que construye en el aire
su infiel arquitectura sin cobijo. (Marzal, 2002, 41)

A pesar del realismo, Marzal acorta la distancia con la producción gilalbertiana gracias a la incorporación de la plenitud y de instantes esenciales. La escritura acaba convirtiéndose – en el más estricto sentido gilalbertiano – en una reafirmación de la ética estética. Según avanza el libro, la reflexión adquiere una envoltura hedonista como en “Aullidos en septiembre” o en la composición “El oráculo”. “Cuatro gotas de aceite” define el panteísmo y vitalismo esencial de la cotidianeidad mediterránea:

Cuatro gotas de aceite
sobre un trozo eremita del pan blanco,
o sobre el obsequioso corazón
de un tomate en sacrificio,
nos aleccionan con su desnudez,
con su absoluta falta de consejo.

La belleza del mundo es tan frecuente,
tan desinteresada de sí misma,
que hasta se desvanece en certidumbre,
y acaba por nublarse a nuestros ojos. (Marzal, 2002, 147)

Junto a esta cotidianeidad, la poesía de Marzal arroja la reflexión mediante la contemplación y la vida relajada. Poemas como “El sol de la pereza” y “Los centinelas” ejemplifican un vitalismo poético que transcurre de forma lenta y propicia para la meditación del poeta.

Marzal amplía el diálogo con la presencia gilalbertiana mediante la belleza y el entorno natural. *Fuera de mí* (2004) acusa el dolor del poeta ante la belleza (“El azahar”, “Rosas de la carne”) y alcanza las mayores cotas del preciosismo natural de su obra (“La luna sobre Serra”). Otro libro reciente, *Ánima mía* (2009), prosigue el diálogo con Juan Gil-Albert gracias a poemas como “Los almendros en flor”, “Último sol” o “Un percance en verano”.⁴³⁷

En último lugar, el poeta Antonio Moreno abre un claro diálogo con la obra gilalbertiana. Como ya hemos citado a lo largo de estas páginas, Moreno escribe un extenso artículo sobre Juan Gil-Albert que se titula “El sentido de la fidelidad en Juan Gil-Albert” (1996). Este texto aporta las claves de la relación entre Antonio Moreno y Juan Gil-Albert. El propio poeta señala la primera vez que lee a Gil-Albert:

Mi primer encuentro con la obra de Gil-Albert tuvo lugar en la sala de una biblioteca a mis dieciocho o diecinueve años. En una vitrina exponían un amplio conjunto de libros del autor, a modo de pequeño homenaje. Allí reparé en el poema de un grueso volumen abierto por su página 343. “Mi nostalgia” era el título de un texto cadencioso y sereno que evocaba el deseo no realizado del poeta de haber vivido como un labriego, con sencillez, cerca de la “tierra oscura”. (Moreno, 1996a, 114)

Antonio Moreno apunta algunas cuestiones importantes de la canonización de Juan Gil-Albert. En primer lugar, el poeta alicantino señala el “destino minoritario” de Gil-Albert y aborda el “problema” de ser un “rescatado” (1996a, 114). Y en segundo lugar, Moreno indica que el ámbito moral – “lo moral como consecuencia de la vida, y no como interposición o filtro condicionante previo a ella” (114) – domina la ética estética gilalbertiana. Como hemos podido ver, la presencia gilalbertiana en la poesía

⁴³⁷ No hemos localizado ningún texto crítico de Carlos Marzal sobre la figura de Juan Gil-Albert. Sin embargo, tuvimos ocasión de asistir a la presentación del libro de textos inéditos de Gil-Albert titulado *Un arte de vivir* (Uno y Cero Ediciones, Valencia, 2013) presentado por José Carlos Rovira y el propio Carlos Marzal. Dicho acto tuvo lugar el 13 de noviembre de 2013 en la Casa Bardín (sede del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert). La intervención de Marzal se centró en las cuestiones que aquí hemos señalado como primordiales en la canonización del poeta alcoyano durante la coyuntura finisecular. El discurso del poeta valenciano reafirmó nuestra hipótesis a la hora de elegir a Marzal, Vicente Gallego y Antonio Moreno como tres de los autores que mayor atención prestan a Juan Gil-Albert. Carlos Marzal hizo hincapié en cuestiones generales de la crítica gilalbertiana (Mediterráneo, hedonismo, homosexualidad...) y realizó una lectura de la poesía de Juan Gil-Albert desde la admiración y la elección como modelo moral.

escrita durante las últimas décadas del siglo XX se fundamenta en la consolidación del escritor alcoyano como modelo moral.

Moreno basa su discurso crítico en el concepto de “fidelidad”. El poeta define esta cuestión como la “observancia de la fe en la existencia y en sí mismo como vívida expresión de ella” (117). Se trata, nuevamente, de la funcionalidad de la mirada mítica y la identificación entre subjetividad poética y obra de arte. En definitiva, Moreno incide en los argumentos que Gallego y tantos otros sostienen sobre la obra gilalbertiana y la “construcción de un mundo personal y propio”. Las observaciones de Antonio Moreno dan buena cuenta de la lectura que el poeta ha realizado de la poesía de Juan Gil-Albert.

Libros como *Libro del yermo* (1996), *Solar antiguo* (1996) o *Nombres del árbol* (2010) son buenos ejemplos de la presencia gilalbertiana. A partir del concepto de fidelidad, Antonio Moreno realiza una lectura de la obra gilalbertiana que se articula gracias a la vida contemplativa y al intimismo. La serie poética que se titula “Excelencias de la vida solitaria” y que se incluye en *Libro del yermo* es una buena muestra de estos dos aspectos. El primer poema de este conjunto describe una estampa otoñal:

Llega el frío temprano de noviembre.
Lejos, detrás del monte, queda el mar
y la clemencia de la luz dorada.
Las nubes marchan con el viento
y vienen otras
sobre los girasoles fallecidos.
De cuando en cuando llueve y cantan pájaros
todavía en los chopos del arroyo.
Huele a manzanas el portal vecino.
Al fondo, por la línea angosta, vuelan
las aves el camino del ejido. (Moreno, 1996b, 21)

Moreno define el clasicismo de Juan Gil-Albert como su “vitalista sentido de la armonía y su luminoso concepto de la contemplación como transparencia” (1996a, 115). El joven poeta entiende que naturaleza e individuo participan de una misma sustancia (115) y que el sujeto poético tiene una relación profunda con el paisaje y la cultura mediterránea (119-120):

Es la primera edad del hombre: ver
las rosas en la niebla,
porque con solo ver ya hiciste el pensamiento. (Moreno, 1996b, 21)

El cuarto poema del conjunto ejemplifica esta “Excelencia de la vida solitaria” con claras resonancias gilbertianas:

La leve enfermedad me restituye
la gracia de los días laborables.
Sin esperarlo sobreviene el ocio
y su labranza en mitad del tiempo
obligado, quebrada la costumbre,
abiertos los alrededores
como si el existir convaleciese. (Moreno, 1996b, 24)

Esta vida retirada y de la contemplación es aquella que Moreno destaca en la “fidelidad” de Juan Gil-Albert. Moreno define al escritor de Alcoy como el poeta de la “utopía realizada” debido a su “asentimiento vitalista del existir” (1996a, 114). La “ascendencia epicúrea” y el “vitalismo humanista” (117) están en clara consonancia con la soledad y el intimismo como espacio de “reconciliación con cuanto significa pureza, verdad y bien” (118). Aquí se encuentra el secreto de la “fidelidad” de Juan Gil-Albert, ese “secreto de la vida” (118).

Este aprendizaje se deja notar en *Nombres del árbol*. El poeta ha crecido y se dirige ahora a nuevas formas de expresión: el verbo fluido se combina con versículos tenaces y tajantes o versos de arte mayor que permiten más fluidez a la narratividad. La elegía y la celebración de la naturaleza dejan paso ahora a la reflexión y búsqueda del espacio creativo. “Hacia dónde nos llevas”, por ejemplo, profundiza en la contemplación:

¿Hacia dónde nos llevas hoy, conciencia?
Yo tan solo me había levantado.
Solo había dejado los papeles.
Iba a mirar desde la galería
las sucias tejas que me gusta ver
cuando deseo un poco de reposo.

Yo estaba aquí, mirando ese tejado;
tú, sin embargo, ya te habías ido. (Moreno, 2010, 33)

La intimidad creativa sigue siendo el lugar de “reconciliación” entre los textos y el vitalismo poético. “Divagación en el cuarto” ilustra la creación de ese “mundo propio” y “particular” que Moreno advierte en la poesía de Gil-Albert:

Quince metros cuadrados dan su techo
al margen silencioso en que respiro.
Un sillón y una mesa. En las paredes,
una acuarela, y un dibujo escueto
con pocos trazos que me dicen mucho,
y los cientos de libros en reposo. (Moreno, 2010, 43)

La plenitud del ser y la ilusión del sujeto *haciéndose* en la obra mantiene viva su escritura:

Quince metros cuadrados dan un techo
a las palabras que pronuncio ahora,
de realidad tan grávidas y enteras,
de realidad tan plenas, que decirlas
ha sido hacer el mundo y su silencio. (Moreno, 2010, 44)

CONCLUSIONES

Juan Gil-Albert tiene un papel significativo en el desarrollo de la poesía española del siglo XX. A partir del medio siglo, el poeta alicantino es recuperado y su obra influye decisivamente en los postulados estéticos de los jóvenes poetas. El clasicismo, el esteticismo lujoso y la *Mediterraneidad* son algunos de los ejes pulsionales que caracterizan la subjetividad poética del autor.

Desde sus inicios, la obra del poeta alcoyano escenifica una lucha constante por la consecución de una ética estética. Por ejemplo, la primera década de Juan Gil-Albert como escritor (que va desde sus primeros libros en prosa de 1927 a sus poemas comprometidos de finales de la guerra) representa una conquista del espacio lírico-creativo. El joven literato da sus primeros pasos literarios en la Valencia de los años veinte y conoce destacados nombres de las letras valencianas gracias a la buena situación social de su familia. Del mismo modo, y como se intuye en sus primeros libros en prosa, Gil-Albert tiene como primeros referentes a Wilde, Azorín o Miró.

La individualidad y la “responsabilidad” de llevar a cabo una “obra” son dos elementos imprescindibles para entender la producción textual gilalbertiana. Juan Gil-Albert muestra una profunda *fidelidad* a la ideología del sujeto y persigue un vitalismo poético que repliegue poesía y vida en un mismo plano ético estético. Como ya hemos visto, no cuestiona su “sensibilidad creadora” durante el aislamiento provinciano o la guerra. Los primeros poemarios muestran una clara tensión entre dos polos vinculados entre sí. La dialéctica compromiso / pureza recorre los años iniciales de la poesía gilalbertiana: *Candente horror* (1936), *Misteriosa presencia* (1936), *Siete romances de guerra* (1937) y *Son nombres ignorados* (1938). Juan Gil-Albert no se distancia de los debates estéticos que protagonizan los años veinte y los años treinta. Por ejemplo, el poeta alicantino siente una gran admiración por los planteamientos elitistas de Ortega y Gasset o lleva a cabo una rehumanización en los mismos términos que la poesía de los años treinta.

Por otra parte, la relectura que el escritor realiza de sí mismo tiene su punto de partida durante estos años. En contra de lo que podría pensarse, no reordena su obra exclusivamente a partir de los años sesenta. El poeta es plenamente consciente de su “destino literario” y procede a la producción de unos textos que “encarnen” su vida, que es tanto como decir su subjetividad. En consecuencia, el escritor alcoyano abandona sus estudios y sustituye su verdadero nombre (Juan de Mata Gil Simón) por el propiamente

literario (Juan Gil-Albert). La reordenación de sus dos primeros libros de poesía es un buen ejemplo de lo dicho hasta ahora. El alicantino aprovecha la publicación en el mismo año de *Candente horror y Misteriosa presencia* (1936) para, de este modo, ubicar al segundo con anterioridad y presentarse como un adelantado de la Generación del 36.

Como vemos, la trama generacional es una cuestión que preocupa desde los inicios a Juan Gil-Albert. El debate sobre la clasificación generacional (aunque nosotros cuestionemos su necesidad y pertinencia) sigue vivo en la actualidad. El Veintisiete, la Generación del 36 o el concepto de “poeta-isla” son los tres frentes que la crítica gilalbertiana plantea. Sobre esta cuestión, hemos visto a lo largo de este trabajo que la mayor actividad literaria de Gil-Albert ocurre durante la guerra y, posteriormente, durante su *boom* editorial. El primero de estos dos momentos de auge, los años de la guerra, es fundamental para entender las relaciones culturales y afectivas que Juan Gil-Albert mantiene a lo largo de su vida. Por ejemplo, el grupo de la revista *Hora de España* aglutina a buena parte de los amigos que acompañan al escritor durante la guerra, el exilio y sus años de ostracismo en España. Ramón Gaya, Concha de Albornoz o Rosa Chacel son solo algunos nombres que le ayudan durante las grandes penurias económicas y sentimentales.

El desenlace de la guerra supone una tragedia para Juan Gil-Albert. El escritor alcoyano se ve obligado a partir al exilio de Méjico previo paso por el campo de concentración de Saint-Cyprien y el refugio en Poitiers. Pese a todo, la poesía gilalbertiana depura su ética estética gracias a la “salida a la naturaleza” (léase “Elegía a una casa de campo”) y la “crisis positiva” del exilio. Gil-Albert escribe sus dos libros de poemas más importantes durante estos ocho años de exilio entre Méjico, Argentina y Brasil. *Las ilusiones* (1944) y *El existir medita su corriente* (1949) son los referentes de la personalidad literaria de nuestro autor. La rebeldía esteticista y el epicureísmo lujoso en pleno desgarramiento del exilio son dos lecciones estéticas fundamentales en el magisterio gilalbertiano de posguerra.

Estos años de exilio son un recomienzo para su poesía, ya que aprovecha esta coyuntura para replantearse los límites estéticos de su propuesta poética. Por este motivo, el escritor realiza una profunda lectura de la tradición “nórdica” y de la tradición “latina”. El vitalismo poético y la idea de artista consolidan la ética estética gilalbertiana gracias a la influencia del Romanticismo, la cultura clásica o el decadentismo. La dialéctica compromiso / descompromiso ya ha quedado atrás. La

“crisis positiva” y la “felicidad amarga” en el exilio consolidan el libro de *Las ilusiones* como el triunfo de la intimidad.

Por otro lado, no vive al margen del panorama poético del exilio o de la España interior. El centenario de San Juan de la Cruz en 1942 es un buen ejemplo para analizar la distancia que el alcoyano establece con el resto de exiliados y la poesía “imperialista” del régimen franquista. Gil-Albert se apoya en la poesía mística para fortalecer su ética estética gracias a una lectura profana de la tradición. Más allá de la vertiente religiosa, la poesía existencial se abre paso durante la década de los años cuarenta en España. En este sentido, *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente* pueden situarse en mitad de la renovación poética que ocurre a lo largo de estos años. La reafirmación existencial que vive la poesía española (tanto de la España interior como en muchos casos del exilio) puede aproximarse a la reafirmación ética y estética que lleva a cabo Juan Gil-Albert durante sus años en territorio americano. Aunque, como ya se ha dicho en esta investigación, *Las ilusiones* tiene poca repercusión porque su distribución fue escasa. Además, el andalucismo y el cante hondo son dos ejemplos de la importancia que el poeta da al legado literario de nuestro país. La mitificación del “terruño levantino” durante el exilio es fundamental para comprender la necesidad que tiene el poeta de abandonar Méjico.

Juan Gil-Albert regresa a tierras españolas en el año 1947 debido a, entre otros motivos (soledad, familiares, económicos o literarios), la ruptura de su relación con un joven mejicano. Este amor – que reiteradamente aparece en la obra gilalbertiana bajo la figura del abismo – es la única razón que tiene Gil-Albert para permanecer en el exilio americano, y de hecho, es el único motivo de su viaje por el continente junto a Máximo Kahn. El autor de *Las ilusiones* vuelve a su Alicante natal e inicia así su “exilio interior” como uno de los primeros exiliados que retoma su vida en la España franquista. Esta decisión provoca graves acusaciones y varios exiliados se postulan públicamente contra la figura del poeta. Sin lugar a dudas, el lujo en la pobreza – como repite en tantas ocasiones nuestro autor – no fue entendido más que por su grupo cercano. Durante aproximadamente veinte años, vive aislado entre su finca del Salt y el piso situado en la calle Colón de Valencia. La quiebra económica y los pocos contactos literarios son dos elementos imprescindibles del exilio “interior” gilalbertiano.

Este repliegue hacia la interioridad ha servido como justificación y alabanza de una poesía a “puerta cerrada”. Porque, si como hemos visto, el regreso de Juan Gil-Albert a España es debido a un pacto de silencio, el “compromiso” con su “propia obra”

y destino literario no son sino un pacto de intimidad. Y como decimos, ese pacto – ese repliegue hacia la intimidad – no pertenece exclusivamente a un “periodo” o “ciclo” concreto de la obra gilalbertiana (en este caso, “exilio interior”). La intimidad gilalbertiana es una constante a lo largo de la obra de Gil-Albert y no debe servir para justificar la periodización de su trayectoria literaria. El regreso del exilio mejicano es la única salida que tiene el escritor para llegar a su “espacio ideológico de creación” y a la prolongación de su tarea. Por otra parte, ha sido estudiado por la crítica como una reintegración a un punto originario. El poeta no se “reintegra a un punto originario”, ya que ni el autor ni el país son los mismos, sino que afianza un espacio ideológico para la producción de sus textos. El alicantino se identifica con la “geografía sentimental” del Mediterráneo y la cultura grecolatina. A partir de aquí, los conceptos de casa-mundo y casa-celda se alternan en la obra del poeta según habite en el Salt o en Valencia.

La ética estética que Juan Gil-Albert forja antes, durante y después de la guerra se realiza textualmente durante la coyuntura de la casa-mundo. El regreso a la casa-mundo reafirma nuestra idea de la reconstrucción de un *espacio ideológico* donde el poeta deposita su vitalismo poético, su soledad e intimidad esenciales. Sin lugar a dudas, el reencuentro del escritor con su ambiente *esencial* impulsa su destino literario. Gil-Albert escribe gran parte de su obra a lo largo de estos veinte años de exilio “interior”. En cuanto a la poesía, *Concertar es amor* (1951), *Variaciones sobre un tema inextinguible* (1981) o *Migajas del pan nuestro* (1976) son concebidos en los veranos del Salt (1947-1958). Los últimos poemarios de Gil-Albert corresponden a su coyuntura final en Valencia (1958-1968). Destacan, entre otros títulos, *Carmina manu trementi ducere* (1961) o *La Meta-física* (1974). Por otra parte, Gil-Albert dedica buena parte de estos años a escribir en prosa. El ensayo histórico y la autobiografía son los pretextos que emplea el poeta para proseguir la reordenación de su obra. Por ejemplo, *Los días están contados* (1974) es una justificación de la lectura descomprometida de su poesía. Otros libros como *Contra el cine* (1955), *Heracles* (1975) o *Concierto en “mi” menor* (1964) aumentan la bibliografía gilalbertiana durante estos años.

La vuelta de Juan Gil-Albert a España intensifica el diálogo entre la obra gilalbertiana y la poesía española. Los postulados estéticos de revistas como *Caracola* y *Cántico* son buenos ejemplos de este contacto. El auge de la poesía social ensombrece durante más de una década el esteticismo que más se aproxima a la ética estética de Gil-Albert. Los años sesenta son el punto de arranque de las primeras atenciones e intereses por la obra gilalbertiana. Jan Lechner, Adrián Miró y César Simón toman contacto

directo con el poeta alicantino. Aunque no es hasta la intermediación de Francisco Brines y *La Caña Gris* cuando Juan Gil-Albert se abre hueco entre las editoriales y poetas más jóvenes.

Durante el exilio interior, la obra gilalbertiana inicia un claro diálogo con las poéticas de Brines, Claudio Rodríguez o César Simón. Otros poetas de la Segunda promoción de posguerra (Jaime Gil de Biedma, Caballero Bonald o J. A. Goytisolo) no prestarán atención al escritor alicantino hasta los primeros años setenta. La recuperación y canonización de Gil-Albert ya se ha puesto en marcha. Las publicaciones, los homenajes y estudios sobre el poeta se suceden durante la década. La aparición de los Nueve Novísimos poetas supone la primera “generación” que lee y tiene conciencia de la obra de Juan Gil-Albert. El poeta alicantino tiene gran importancia en la llamada “renovación poética” de los años setenta. Como es sabido, la recuperación de Gil-Albert coincide con los estudios dedicados a *Cántico* o Luis Cernuda. Este hecho es un claro síntoma de las pautas estéticas que sigue el magisterio gilalbertiano. Autores como Guillermo Carnero, Luis Antonio de Villena o Jaime Siles protagonizan la difusión de la obra gilalbertiana en el ámbito poético nacional.

Los años que van de 1968 a 1972 son el exponente de la recuperación. A partir de estos años, su vivienda de Taquígrafo Martí se convierte en el centro neurálgico de su mitificación. Podría decirse que la visita al poeta alcoyano en su piso de Taquígrafo Martí es un punto de parada obligatoria para la intelectualidad valenciana en el arco temporal que va de 1972 hasta su fallecimiento en 1994. Los jóvenes más prometedores de la región valenciana podían conocer en la tertulia de Gil-Albert a Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Beatriz de Moura, Leopoldo Azancot o Fernando Ortiz. En consecuencia, no será arriesgado afirmar lo siguiente: Juan Gil-Albert es descubierto por los jóvenes. Los años 1972 y 1974 son dos años decisivos para la recuperación. Digamos que, tras el redescubrimiento por los jóvenes de Valencia, el escritor da pequeños pasos en el reconocimiento de la crítica y vive la completa atención del aparato editor. Por entonces, la crítica califica 1974 como año *mirabilis* o *el año Gil-Albert*. Juan Gil-Albert publica – nada menos que – siete libros en 1974. Si sumamos los años sucesivos, hasta veintitrés libros ven la luz entre 1974 y 1981. Como sabemos, ya en la década siguiente, la Institución Alfonso el Magnánimo publica en 1981 la *Obra poética completa*, mientras que de 1982 a 1987 aparecen sucesivamente los doce volúmenes que componen la *Obra completa en prosa*. De cualquier modo, el autor se

encuentra en cuestión de cinco o seis años envuelto de incontables ediciones, reseñas y estudios, así como homenajes.

A partir aproximadamente de 1976, da muestras de un profundo agotamiento. Y no es cuestión que dependa exclusivamente de la salud del autor: cuenta con setenta años en su *boom* editorial de 1974. Se trata, más bien, de otra serie de condicionantes. A finales de 1975, se siente un “escritor al día” y, en consecuencia, constreñido por una serie de obligaciones que le impone el reconocimiento de su obra. El drama textual gilalbertiano, paradójicamente, ha propiciado precisamente que la “gloria literaria” de Juan Gil-Albert coincida con el ocaso de su vida. Aquello que Gil-Albert tan repetidamente ha denominado “el júbilo de mi jubilación”. No en vano, el alicantino deja “prácticamente” de escribir a partir de los años setenta. Por otro lado, vive un proceso de recuperación por las editoriales, poetas más jóvenes y por la crítica que pronto es absorbido por los intereses políticos. Digamos que Juan Gil-Albert alcanza un periodo de esplendor desde 1972 hasta su muerte en 1994. Este primer planteamiento sobrevuela los parámetros generales de las diferentes versiones recuperadas del poeta.

Más adelante, con la llegada de los años ochenta, el culturalismo y clasicismo gilalbertianos siguen presentes entre los más jóvenes. Carlos Marzal, Antonio Moreno y Vicente Gallego protagonizan la primera línea del magisterio gilalbertiano en la coyuntura finisecular. Para entonces, Juan Gil-Albert reside definitivamente en su piso de la calle Colón de Valencia. Su presencia – de la mano de otras influencias como Cernuda, Brines y Gil de Biedma – adquiere notoriedad en una línea continuadora del esteticismo, helenismo y culturalismo. Es decir, la canonización de Gil-Albert en los años setenta surte efecto en las siguientes décadas. Para un determinado tipo de poesía, llámese clasicista o esteticista, el alicantino es el “maestro”, “clásico contemporáneo” o esteta aristócrata. Todos estos apelativos, como ya hemos visto, forman parte de los tópicos automatizados para el “historial” gilalbertiano.

El interés del oficialismo por recuperar a Juan Gil-Albert provoca numerosas apariciones públicas del poeta. Durante esta segunda versión recuperada del poeta, ofrece (por citar algunos ejemplos) una lectura sobre Federico García Lorca en el Casino Recreativo del Puerto de Sagunto (28 de septiembre de 1976) y una lectura teatral de su obra; recibe el Premio de las Letras del País Valenciano (1982) durante una sesión extraordinaria que inaugura el Primer Encuentro de Escritores del Mediterráneo organizado por el Ayuntamiento de Valencia y el Premio Pablo Iglesias de manos de Alfonso Guerra; protagoniza el homenaje titulado *Literatura y compromiso político en*

los años treinta en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1984); o preside (junto a Octavio Paz y Stephen Spender) el II Congreso de Escritores Antifascistas. Los problemas de salud impiden que Gil-Albert reciba en plenitud la canonización de su obra. Las numerosas reseñas y estudios que proliferan tras la muerte del poeta (1994) son un buen síntoma del calado e importancia de la producción textual gilalbertiana.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE JUAN GIL-ALBERT

- GIL-ALBERT, Juan (1927a), *La fascinación de lo irreal*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1985, 2.^a ed.
- (1927b), “Una sonrisa y una lágrima en el «dieciocho francés»”, en Miró (1994), pp. 93-94.
- (1928a), *Vibración de estío*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1984, 2.^a ed.
- (1928b), “Nada tan difícil como ser moderno”, en Miró (1994), pp. 109-111.
- (1929a), “Miss Europa”, en Miró (1994), pp. 116-119.
- (1929b), *Cómo pudieron ser*, en Gil-Albert (1982-1989), I, pp. 7-70.
- (1930a), “Los tres dictadores”, en AA.VV. (1984), p. 76.
- (1930b), *Disipadas mariposas*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert/ Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1990, edición facsímil.
- (1931), “Las embajadas españolas”, en Gil-Albert (1980a), pp. 25-27.
- (1932), *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo*, en Gil-Albert (1982-1989), I, pp. 71-189.
- (1934), “Elegía a los sombreros de mi madre”, *Isla. Hojas de arte, letras y polémica*, 6, pp. 10-11.
- (1935a), “Palabras actuales a los poetas”, en Peña (1982), pp. 331-336.
- (1935b), “Sobre Éxtasis”, en Gil-Albert (2003), pp. 173-179.
- (1935c) “La nueva literatura ante el centenario del Romanticismo”, *Isla. Hojas de arte, letras y polémica*, 7 y 8, pág. 21.
- (1936a), “Por qué luchamos”, *Verdad*, 24 de octubre, pág. 8.
- (1936b), “El camarada fusil”, en AA. VV., *Manual del miliciano*, Valencia, Ediciones Nueva Cultura, pp. 3-4.
- (1936c), [Saludo al Frente Popular en nombre de la revista *Nueva Cultura*], en Gil-Albert (1980a), pp. 33-34.
- (1936d), “Ante el asesinato de García Lorca. Palabras de Gil-Albert, pronunciadas la noche del jueves en la plaza de la Universidad”, *Verdad*, 13 de septiembre, pág. 2.
- (1936e), “Fusilamiento de la familia patriarcal”, *Verdad*, 6 de septiembre, pág. 3.
- (1936f), “Valencia, tierra que alimenta a los héroes”, *Nueva Cultura para los que luchan en el frente*, 2, s/n.
- (1936g), “Telegrama”, *El Buque Rojo*, 1, s/n.
- (1937a), “Testimonios. En tierras aragonesas”, en Gil-Albert (1980a), pp. 187-190.

- (1937b), “El poeta como juglar de guerra”, en Gil-Albert (1980a), pp. 191-197.
- (1937c), “Cartas bajo un mismo techo”, en Gil-Albert (1980a), pp. 203-215.
- (1937d), “Unas palabras y un poema de Juan Gil-Albert”, *Frente Universitario* (órgano de la F. U. E. en retaguardia), 8, s/n.
- (1938), “El culto familiar”, en Gil-Albert (2004), pp. 740-742.
- (1939a), *A los sombreros de mi madre y otras elegías*, en Rovira (1991), pp. 131-144.
- (1939b), “En torno a la vocación (lo popular y lo social)”, en Rovira (1991), pp. 145-147.
- (1939c), “Meditaciones españolas”, en Rovira (1991), pp. 147-154.
- (1939d), “Los ídolos. Su destrucción”, en Rovira (1991), pp. 154-156.
- (1940a), “Desde el destierro. Cartas a mi hermana Laura sobre México y el amor”, en Aznar (1999), pp. 40-44.
- (1940b), “Emilio Prados de la «constelación Rosicler»”, en Rovira (1991), pp. 165-169.
- (1940c), “Del *Hyperión* de Federico Hölderlin”, en Rovira (1991), pp. 156-159.
- (1940d), “Imprecación a una divinidad hostil”, en Gil-Albert (2004), pp. 745-751.
- (1942), “Los místicos”, en Rovira (1991), pp. 169-175.
- (1950), “Juicios de un indolente”, *Humano*, 1, pp. 35-39.
- (1954), “La siesta”, *Caracola*, 24, s/p.
- (1956), “Viviente punto muerto”, *Caracola*, 44, s/p.
- (1961), “Valencia, 12 de febrero de 1961...” (Carta mecanografiada dirigida a Max Aub, París), en Aznar Soler (2004), pp. 22-23.
- (1962), “Ficha conmemorativa”, *La Caña Gris*, 6-7-8, pp. 26-27.
- (1974a) *Los días están contados*, Barcelona, Cuadernos marginales, Tusquets.
- (1974b), *Crónica General*, Valencia, Pre-Textos/Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, 3.ª ed.
- (1974c), *Valentín (Homenaje a William Shakespeare)*, España, Thule ediciones, Grandes autores valencianos, 2003, 3ª ed.
- (1974d), *Mesa revuelta*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- (1975), *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets.
- (1977a), *Drama patrio*, en *Memorabilia. Drama patrio. Los días están contados*, Barcelona, Tusquets, 2004, pp. 201-268.
- (1977b), “El vivo exponente de la nada”, en AA.VV. (1977), pp. 17-26.
- (1977c), “Realidad y deseo en Luis Cernuda. Visión de un contemporáneo”, en Jaime Gil de Biedma, Juan Gil-Albert y Luis Antonio de Villena, *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 37-107.

- (1979a), *Breviarium Vitae*, Valencia, Pre-Textos/Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1999, 2.^a ed.
- (1979b), “Palabras a unos poemas de amor”, en *Debats* (2004), pp. 41-48
- (1980a), *Mi voz comprometida (1936-1939)*, Estudio preliminar de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Laia.
- (1980b), *Gabriel Miró: remembranza*, en Gil-Albert (1982-1989), I, pp. 191-268.
- (1981a), *Obra poética completa.*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 3 vols.
- (1981b), “El mito como razón de vida o en busca de la inmortalidad”, en *L’Arrel* (1981), pp. 135-143.
- (1981c), “El caos como manifestación espontánea de mi solidaridad armoniosa”, en *L’Arrel* (1981), pp. 13-19.
- (1983), “Breve historial tardío sobre mi suerte (Texto leído por el escritor Juan Gil-Albert en el acto de entrega del Premio de las Letras del País Valenciano, Llotja de Valencia, 3 de diciembre 1982)”, *La casa del pavo* (1983), pp. 5-7.
- (1984), *Fuentes de la constancia*, edición de José Carlos Rovira, Madrid, Cátedra.
- (1987), *Cartas a un amigo*, Valencia, Pre-Textos
- (1982-1989), *Obra completa en prosa*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 12 vols.
- (1990), *Tobeyo o del amor*, Valencia, Pre-Textos / IAC Juan Gil-Albert.
- (1993), *Antología poética*, Valencia, Consell Valencià de Cultura.
- (1996), “El tiempo se ha hecho yo mismo (Una entrevista con Juan Gil-Albert)”, en *Canelobre* (1996), pp. 164-168.
- (2003), *La mentira de las sombras. Crítica cinematográfica publicada en Romance, revista popular hispanoamericana. México, febrero de 1940 – mayo de 1941*; ensayo introductorio y edición de Juan Cano Ballesta, Valencia, Pre-Textos/ Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- (2004), *Poesía Completa*, edición de María Paz Moreno, Valencia, Pre-Textos / Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- (2014), *Dos cartas y un telegrama a Manuel Molina (1979-1981)*, transcripción y notas de Anteo, Valencia, Llibreria Russafa.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE JUAN GIL-ALBERT

- AA.VV. (1937), “Ponencia colectiva”, en *Hora de España* (1975), pp. 352-367.
- AA.VV. (1977), *Calle del Aire a Juan Gil-Albert*, Sevilla, Calle del Aire.
- AA. VV. (1983), *I Encuentro de Escritores del Mediterráneo*, Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia.
- AA.VV. (1984), *Literatura y compromiso político en los años treinta. Homenaje a Juan Gil-Albert*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia.
- ALBA, Víctor (1948), “Prófugo”, en Aznar (1999), p. 37.
- ALLAIGRE-DUNY, Annick y FERRÁNDIZ LOZANO, José (dirs.) (2005), *L’Intravagant Juan Gil-Albert*. Coloquio Internacional, Pau, 14 y 15 de octubre 2004, Alcoy, Ayuntamiento de Alcoy/ Instituto alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- ALLAIGRE-DUNY, Annick (2004), “*Concertar es amor*” de Juan Gil-Albert. *Por amor al concierto (análisis literal)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- (2005), “Oficios de mujeres en *El ocioso y las profesiones*: de los arquetipos a la nueva mujer”, en Allaire-Duny y Ferrándiz Lozano (2005), pp. 105-122.
- (2006), “La renaissance dans l’œuvre poétique de Juan Gil-Albert. Déméter et Perséphone”, en Michèle Ramond (ed.), *La femme existe-t-elle ? ¿Existe la mujer ?* (Libro electrónico), México / París, RILMA 2/ ADEHL, pp. 136-145.
- (2008), “L’idée du corps masculin dans *Heracles* de Juan Gil-Albert”, en Nadine Ly (ed.), *Ecritures du corps masculin (poésie espagnole contemporaine)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 7-17.
- (2011), “Del secreto mejor guardado: las traducciones de Juan Gil-Albert”, en Fernando Navarro, Pedro Mogorrón y Paola Masseur (eds.), *Escritores valencianos del siglo XX en sus traducciones*, Alicante, Aguaclara, pp. 107-116.
- ALONSO, Cecilio (1996), “España, drama y ficción”, en *Canelobre* (1996), pp. 14-20.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1937), “Juan Gil-Albert: *Candente horror* (1937)”, en *El caballo griego* (2010), Madrid, Diario Público, pp. 81-82.
- ANDÚJAR, Manuel (1976), “«Ámbito», nueva ventana de la poesía”, *El País*, 16 de junio de 1976.
- ANTHROPOS. *Revista de documentación científica de la cultura* (1990), 110/111, Juan Gil-Albert. *La literatura como forma de ser*.

- ASIÁIN ANSORENA, Alfredo (1994), “Voz y silencio: reflexiones sobre el espacio autobiográfico de Juan Gil-Albert”, en Peña y Simón (1994), pp. 11-24.
- AUB, Max (1995), *La gallina ciega. Diario español*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial.
- AULADELL PÉREZ, Miguel Ángel (2005), “Una lectura de Ortega en *Los días están contados*”, en Allaire-Duny y Ferrándiz Lozano (2005), pp. 131-154.
- AZANCOT, Leopoldo (1977), “Singularidad de Gil-Albert”, en AA.VV. (1977), pp. 71-81.
- AZNAR SOLER, Manuel (1980), “La poesía difícil de Juan Gil-Albert (1936-39)”, en Gil-Albert (1980a), pp.7-84.
- (1987), “Catorce textos de Juan Gil-Albert publicados durante la Guerra Civil”, *Canelobre*, 9, pp. 51-68.
- (1999), “El polémico regreso de Juan Gil-Albert a España en 1947”, *Romance Quarterly*, 46, 1, pp. 35-44.
- (2004), “Juan Gil-Albert y Max Aub: insilio y exilio literario republicano”, en *Debats* (2004), pp. 18-34.
- (2007), “La obra comprometida y de combate de Juan Gil-Albert durante la guerra civil”, en Carnero (2007a), pp. 67- 104.
- AZUAR, Rafael (1974), “Juan Gil-Albert, poeta mediterráneo”, *La Verdad*, 15 de septiembre, pág. 11.
- BELLVESER, Ricardo (1994), “Homenajes. Las cartas boca arriba”, en Peña y Simón (1994), pp. 141-149.
- (2003a), “Juan Gil-Albert, poeta inédito y completo (*El País*, 1981)”, *Hecho de encargo*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 23-25.
- (2003b), “Juan Gil-Albert: gracias a la generosidad (Palau de la Música, 1990)”, *Hecho de encargo*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 11- 16.
- BENEYTO, Antonio (1996), “Juan Gil-Albert: En busca del tiempo perdido”, *El Mono-Gráfico. Revista Literaria*, 9, pp. 28-33.
- BRINES, Francisco (1977), “La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert”, en AA.VV (1977), pp. 187-275.
- (1994), “Gil-Albert, un objeto y un proceder lujosos”, en Peña y Simón (1994), pp. 155-163.
- BRINES, Francisco y CARNERO, Guillermo (2007), “Mis recuerdos de Juan Gil-Albert”, en Carnero (2007a), pp. 11-27.
- BUNDÓ, Juan (1949), “Al viejo amigo Juan Gil-Albert”, en Aznar (1999), pp. 37-38.
- CHACEL, Rosa (1977), “Juan Gil-Albert cree en lo que ve”, en AA.VV. (1977), pp. 39-42.

- (1992), *Cartas a Rosa Chacel*, edición de Ana Rodríguez-Fischer, Madrid, Cátedra.
- CALOMARDE, Joaquín (1988), *Juan Gil-Albert, imagen de un gesto*, Barcelona, Anthropos.
- CANELOBRE (1996), *Juan Gil-Albert*, 33/34, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- CARNERO, Guillermo (1981), “Poesía incompleta de Juan Gil-Albert”, *Quimera*, 11, pp. 50-52.
- (1984), “El compromiso político-literario”, *Cartelera Turia*, 1088, pp. 54-55.
- (1993), “Justificación”, en Gil-Albert (1993), pp. 9-70.
- (1996), “La poética del desasimiento: *Las ilusiones* de Juan Gil-Albert y la ruptura del discurso poético de la postguerra española”, en *Canelobre* (1996), pp. 39-46.
- (2007a) (ed.), *Juan Gil-Albert. La memoria y el mito*, Actas del congreso Juan Gil-Albert: La memoria y el mito, 8 al 12 de noviembre de 2004, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert/ Diputación Provincial de Alicante.
- (2007b), “Juan Gil-Albert en la Valencia de la guerra civil”, en Carnero (ed.) (2007a), pp. 51- 66.
- CARRO, Javier (1996), “Claves modernistas en la *Crónica General*”, en *Canelobre* (1996), pp. 47-54.
- CATALÁN, Miguel (1994), “Ideal del yo, narcisismo y cumplimiento: el caso de Juan Gil-Albert”, en Peña y Simón (1994), pp. 25-44.
- CAUDET, Francisco (2007), “La obra poética de Juan Gil-Albert durante el exilio”, en Carnero (2007a), pp. 105-125.
- CERNUDA, Luis (1937), “Poetas en la España leal”, *Hora de España*, VIII, pág. 74.
- (2003), *Epistolario 1924 – 1963*, edición de James Valender, Madrid, Residencia Estudiantes de Madrid.
- COLINAS, Antonio (1994), “En su mar, en su hora”, *ABC*, 5-7-1994, pág. 56.
- CORTINES, Jacobo (2007), “Primera época de la prosa de Juan Gil-Albert: hasta 1939”, en Carnero (2007a), pp. 173-190.
- DEBATS (2004), *Revista de l’Institució Alfons el Magnànim*, 86, Monográfico sobre Juan Gil-Albert.
- DELGADO, Fernando G. (1976), “Juan Gil-Albert, después del silencio” (entrevista), *Ínsula*, 350, pp.4-5.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. (1990), “Delicioso infierno: Juan Gil-Albert y su canto en vilo”, en *Anthropos* (1990), pp. 82-89.
- (1996), “Juan Gil-Albert: el equilibrio de *Las ilusiones*”, en *Canelobre* (1996), pp. 55-64.

- (2007), "La poesía de Juan Gil-Albert desde su regreso a España", en Carnero (2007a), pp. 127- 162.
- DIEGO, Gerardo (1972), "Sonetos como frutos", *ABC*, 15 febrero, pág.3.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1997), "Reflexiones en torno a Juan Gil-Albert", *Monteagudo*, 2, pp. 105-112.
- DOMINGO, José (1966), "Un poeta de la generación del 36: Juan Gil-Albert", *Ínsula*, 230, pág. 5.
- DOMÍNGUEZ, Salvador (1983), "Un exilio por fin roto. Entrevista con Juan Gil-Albert", *Quimera. Revista de literatura*, 27, pp. 46-51.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián (1983), "Juan Gil-Albert en 1966", en *La casa del pavo* (1983), pp. 17-18.
- FERRÁNDIZ LOZANO, José (2005), "El ensayo político en Gil-Albert: Francia como coartada", en Allaigne-Duny y Ferrándiz Lozano (2005), pp. 155-166.
- FERRER, Carlos (2007), "El hombre que quiso ser el Centauro Quirón", en Carnero (2007a), pp. 223-229.
- (2013), "Gil-Albert por Pedro Montalbán: una adaptación teatral", en Valero Gómez (2013c), pp. 61-62
- FORTUÑO LLORENS, Santiago (1996), "Juan Gil-Albert: classicisme i rebel·lia", *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, 7, pp. 37-49.
- GALLEGO, Vicente (1990), "El escritor como modelo moral: Juan Gil-Albert", en *Anthropos* (1990), pp. 103-104.
- GANDÍA BULEO, Pedro (1996), "El conocimiento del no conocimiento. El discurso amoroso de Juan Gil-Albert", *El Mono-Gráfico. Revista Literaria*, 9, pp. 75-85.
- (2004), "El fuego razonado. Notas sobre Juan Gil-Albert con una entrevista recuperada", en *Debats* (2004), pp. 36-40.
- GARBÍ, Teresa (1994), "La encina dorada", en Peña y Simón (1994), pp. 169-173.
- GARCÍA CUETO, Pedro (2009), *El universo poético de Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- GAYA, Ramón (2007), *De viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, selección y presentación de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1974), "Juan Gil-Albert entre la meditación y el homenaje", en *Debats* (2004), pp. 84-98.
- (1977a), "Un español que razona", en AA.VV. (1977), pp. 47-48.

- (1977b), "Como en sí mismo, al fin", en Jaime Gil de Biedma, Juan Gil-Albert y Luis Antonio de Villena, *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 11-33.
- GIMFERRER, Pere (1994), "Frágil, muy frágil", *ABC*, 5-7-1994, pág. 55.
- GRACIA, Antonio (1996), "Una poética para Juan Gil-Albert", *Ínsula*, 595-596, pp. 11-12 y 17.
- GRACIA, Jordi (2004), "Paradojas de Juan Gil-Albert", en *Letra Internacional* (2004), pp. 68-69.
- GRILLO, Rosa María (1996), "Juan Gil-Albert: un dandy nella guerra civile", en *Atti del Convegno di Roma* (Associazione ispanisti italiani), 15-16 marzo, 1995, vol. 1, pp. 141-156.
- GUERRA, Alfonso (2004), "Juan Gil-Albert", en *Letra Internacional* (2004), pp. 55-58.
- HARO IBARS, Eduardo (1975), "Gil-Albert, poeta de cuerpos y paisajes", *Informaciones*, 20 de marzo.
- HERRÁEZ, Miguel (1994), "Juan Gil-Albert, desde *Las ilusiones*", en Peña y Simón (1994), pp. 175-178.
- HORA DE ESPAÑA (Antología)* (1975), selección y prólogo de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones Turner.
- HUGUET, Jesús (2004), "Caos y armonía en un mismo haz", en *Debats* (2004), pp. 71-75.
- IRLES, Gerardo (1983), "Juan Gil-Albert: las confesiones de un hijo del siglo", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 40, pp. 217-223.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1969), "Juan Gil-Albert en su trama inextricable", *Ínsula*, 274, p. 4.
- (1977), "En torno a la poesía última de Juan Gil-Albert. (Notas sobre *Homenajes e In promptus*)", en AA.VV. (1977), pp. 291-312.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1982), "La intelectualidad republicana y la revista *Hora de España*", *Analecta malacitana*, V, 2, pp. 343-390.
- L'ARREL* (1981), *L'Arrel: A Juan Gil-Albert*, 2, Universitat Nacional d'Educació a Distància Centre Regional d'Elx, Alicante.
- LA CASA DEL PAVO* (1983), *Orbe de Gil-Albert*, Monografía, 14 abril de 1983, Alcoy.
- LAS ESPAÑAS* (1947), "Noticias del mes", en Aznar (1999), p. 36.
- LETRA INTERNACIONAL* (2004), "La importancia de ser Juan Gil-Albert", 85 2004.
- LINARES, Abelardo (1977), "La obra primera de Juan Gil-Albert", en AA.VV. (1977), pp. 313-330.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (2001), "Poesía y poética de Juan Gil-Albert", *Cuadernos del Lazarillo*, 20, pp. 8-16.

- LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso (1994), “Testigo de Juan Gil-Albert”, en Peña y Simón (1994), pp. 121-123.
- MANSO, Christian (2005), “«Qué todo el que me siga resucite. / Y en eso estamos». Gabriel Miró y el renacer en Juan Gil-Albert”, en Allaigne-Duny y Lozano (2005), pp. 123-129.
- MARTÍNEZ CALVO, María Celeste (2013), “El ángel en Juan Gil-Albert: *Las ilusiones y El existir medita su corriente*”, en Valero Gómez (2013c), pp. 37- 40.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (2004), “Homografesis en *Misteriosa presencia: Sonetos (1936)*, de Juan Gil-Albert”, *Fulgor*, 2, 1, pp. 8-21.
- MILLÓN, Juan Antonio (2007), *Lluís Guarner. El legado de una pasión literaria*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- MIRALLES MELIÁ, Francisca (1990), “Juan Gil-Albert o el clasicismo. Notas sobre «Sensación de siesta»”, en *Anthropos* (1990), pp. 104-109.
- MIRÓ, Adrián (1983), “El sentido de una revelación”, en *La casa del pavo* (1983), pp. 19 y 50.
- (1994), *Gil-Albert, desde Alcoy*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Ajuntament d’Alcoi.
- (1996), “Un Gil-Albert Simón antes de Gil-Albert”, en *Canelobre* (1996), pp. 103-112.
- MOLINA FOIX, Vicente (1981), “El premio de Joan Fuster”, *El País*, 24 de mayo de 1981.
- (1994), “Excéntrico” (Tribuna), *El País*, 9 de julio de 1994.
- MORENO, Antonio (1996a), “El sentido de la fidelidad en Juan Gil-Albert”, en *Canelobre* (1996), pp. 113-124.
- MORENO, María Paz (2000), *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- (2002), “De poetas y ventrílocuos: el correlato objetivo y el monólogo dramático en Luis Cernuda, Juan Gil-Albert y Guillermo Carnero”, *Revista Hispánica Moderna*, LV, 1, pp. 110- 122.
- (2004a), “Prólogo”, en Gil-Albert (2004), pp. 27-52.
- (2004b), “La poesía inédita de Juan Gil-Albert. *Las canciones provenzales* como precedente de *Las ilusiones*”, en *Debats*, pp. 50-58.
- (2004c), “El poeta de la permanencia”, en *Letra Internacional* (2004), pp. 70-74.
- (2005), “Claves temáticas en la obra poética de Juan Gil-Albert”, en Allaigne-Duny y Ferrándiz Lozano (2005), pp. 47-57.
- (2013), “«Querido Juan: contesto a tu carta»... La correspondencia inédita de Salvador Moreno a Juan Gil-Albert”, en Valero Gómez (2013c), pp. 41-45.

- MORENO, Salvador (1983), “Juan Gil-Albert y su homenaje a México”, en *La casa del pavo* (1983), pp. 34-36.
- NÚÑEZ, Vicente (1953), “*Poemas (El existir medita su corriente)*”, *Caracola*, 11, s/p.
- ORTIZ, Fernando (1977), “Semblanza de un clásico”, en AA.VV. (1977), pp. 63-64.
- (1979), “Genio y figura. Homenaje a Juan Gil-Albert”, en Gil-Albert (1979a), pp. 9-15.
- PENALVA, Joaquín Juan (2013), “En busca de los Romanov: *El retrato oval*, de Juan Gil-Albert”, en Valero Gómez (2013c), pp. 53-59.
- PEÑA, Pedro J. de la y SIMÓN, César (coords.) (1994), *Homenaje a Juan Gil-Albert*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- PEÑA, Pedro J. de la (1982), *Juan Gil-Albert*, Barcelona, Ediciones Júcar.
- (1996) “Extensión y complejidad en la obra de Juan Gil-Albert”, *Canelobre* (1996), pp. 125-130.
- (2004), “Los silencios de Juan Gil-Albert”, en *Debats* (2004), pp. 13-17.
- (2006), “Juan Gil-Albert nace en Alcoy dos veces”, *Un escritor: un pueblo. Escritores valencianos en sus raíces terrenales*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 115-127.
- PEÑA ARDID, Carmen (1988), “Amor y homosexualidad en Juan Gil-Albert”, *Cuadernos de investigación filológica*, 14, pp. 21-39.
- PÉREZ ESCOHOTADO, Javier (1983a), “Breve noticia de lo árabe en Gil-Albert”, en *La casa del pavo* (1983), pp.45-46.
- (1983b), “Juan Gil-Albert: el último pagano”, en *La casa del pavo* (1983), pp. 14-15.
- (2004), “Memoria y razón de Juan Gil-Albert”, en *Letra Internacional* (2004), pp. 38-44.
- PRADO, Benjamín (1987), “Poesía última. Los dulces ochentas”, *El Urogallo*, 12, pp. 22-30.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2004), “El lugar de Juan Gil-Albert en la poesía española”, en Gil-Albert (2004), pp. 7-21.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis y LANGA PIZARRO, Mar (2007), *Manual de Literatura Española actual. De la transición al Tercer Milenio*, Madrid, Castalia.
- REVERT CORTÉS, Antonio (1983), “La voz descomprometida de Gil-Albert”, en *La casa del pavo* (1983), pp. 22-24.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (2004), “El imaginario griego en Juan Gil-Albert”, en *Debats* (2004), pp.59-70.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1982), “Bajo el signo de Juan Gil-Albert”, *Ínsula*, 432, pp. 5-6.
- ROMO FEITO, Fernando (1999), “*Valentín* y Gil de Biedma (Notas a *Valentín*)”, *Castilla*, 24, pp. 179-191.

- ROVIRA, José Carlos (1981), “Las incesantes ilusiones de Gil-Albert”, en *L’Arrel* (1981), pp. 73-90.
- (1991), *Juan Gil-Albert*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- (2007), “La recuperación de Juan Gil-Albert y su lugar en la literatura española”, en Carnero (2007a), pp. 207-220.
- SALADRIGAS, Robert (1977), “El tiempo en Gil-Albert”, en AA. VV. (1977), pp.65-67.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1936), “Conciencia de un poeta: *Candente horror*”, *Nueva Cultura*, 13, pág. 8.
- (1977), “Leyendo y recordando a Juan Gil-Albert”, en AA.VV. (1977), pp. 89-116.
- SÁNCHEZ REBOREDO, José (1996), “Gil-Albert o la armonía de contrarios”, en *Canelobre* (1996), pp. 157-162.
- SANTAMARÍA, José (1977), “Materiales para una lectura de la obra de Juan Gil-Albert”, en AA.VV. (1977), pp. 117-160.
- SANTO MATAS, Joaquín (2005), “Aproximación a Juan Gil-Albert”, en Allaigne-Duny y Ferrándiz Lozano (2005), pp. 17-27.
- SEGOVIA, Tomás (2004), “Gil-Albert ambientado”, en *Letra internacional* (2004), pp. 45-48.
- SELMA, José Vicente (1981), “La estética del fragmento en Juan Gil-Albert”, en *L’Arrel* (1981), pp. 101-109.
- SILES, Jaime (1974), “Lectura de Juan Gil-Albert”, *Trece de Nieve*, 7, pp. 45-46.
- (2007), “La poesía de Juan Gil-Albert anterior a la guerra civil”, en Carnero (2007a), pp. 29-49.
- SIMÓN, César (1977), “Bibliografía comentada sobre Juan Gil-Albert”, en AA. VV. (1977), pp. 369-382.
- (1983), *Juan Gil-Albert. De su vida y obra*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- (1990), “Juan Gil-Albert y la poesía como forma de vida”, en *Anthropos* (1990), pp. 99-103.
- (1994), “Juan Gil-Albert escribiendo”, en Peña y Simón (1994), pp. 201-204.
- (1996), “Juan Gil-Albert: a modo de semblanza”, *El Mono-Gráfico. Revista Literaria*, 9, pp. 40- 63.
- TELLO, Rosendo (1977), “Concierto en mi mayor para Juan Gil-Albert”, en AA. VV. (1977), pp. 161-170.
- (1981), “«Los viñedos» de Juan Gil-Albert espejo de mundo”, en *L’Arrel* (1981), pp. 111-129.
- (1994), “La poesía cíclica de J. Gil-Albert (1936-1947)”, en Peña y Simón (1994), pp. 75-95.

- UTRERA, María Victoria (1990), “Sobre «Mis preceptores» de Juan Gil-Albert. Notas sobre el sentido trascendente del canto jondo”, en *Anthropos* (1990), pp. 125-127.
- VALERO GÓMEZ, Manuel (2011), “Un *destino contradictorio* (re)construido. *Misteriosa presencia* como paradigma de una nueva protohistoria para Juan Gil-Albert”, *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, 86, pp.109 –138.
- (2013a), *Juan Gil-Albert: “La posesión del ser sin exigencias”*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- (2013b), “Hacia el surrealismo «sui generis» de Juan Gil-Albert: *A los sombreros de mi madre y otras elegías*”, en Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete (eds.) (2013), *El viento espira desencanto. Estudios de Literatura Española Contemporánea*, Roma, Aracne Editrici, pp. 151-160.
- (2013c), (coord.), “Monográfico dedicado a Juan Gil-Albert”, *Auca. Revista literaria y artística* / Instituto Alicantino de Cultura, 28, Alicante.
- (2013d), “Sobre el estado actual de la crítica gilalbertiana”, en Valero Gómez (2013c) pp. 5-6.
- VICENT, Manuel (1981), “Juan Gil-Albert navegando en un mar de dulzura”, *El País*, 5 de septiembre de 1981.
- VILLENA, Luis Antonio de (1981), “Ante la *Obra poética completa* de Juan Gil-Albert”, en *L'Arrel* (1981), p.133.
- (1983), “Visión de Juan Gil-Albert, filósofo”, en *La casa del pavo* (1983), pág. 31.
- (1984), *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Madrid, Anjana.
- (1994), “Juan Gil-Albert”, en Peña y Simón (1994), pp. 131-132.
- (2004), “Gil-Albert en la memoria”, en *Letra Internacional* (2004), p. 59.
- (2007a), “Mito y transgresión moral en Juan Gil-Albert”, en Carnero (2007a), pp. 163-171.
- ZABALA, Arturo (1988), “Prólogos y epílogos a los primeros libros poéticos de Luis Guarner” en AA. VV., *Homenatge a Lluís Guarner* (1902-1986), Valencia, pp. 257-287.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA. VV. (1969), *Estructuralismo y estética*, Buenos Aires, Nueva visión.
- AA. VV. (1972), *I Asamblea Comarcal de Escritores. Alcoy, 1971*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- AA. VV. (1985), *II Encuentro de Escritores del Mediterráneo*, Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia.
- AA.VV. (1989), *Canente. Primera muestra de poesía*, Málaga, Canente.
- AA.VV. (1995), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal.
- ADILA, J. A. G. (2008), “Nueva lectura de *Niebla*: Kierkegaard y el amor”, *Revista de Literatura*, vol. LXX, 139, pp. 85-118.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francesc (2006), *La vanguardia artística valenciana de los años treinta*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- AGUADO, Emiliano (1942), “La revelación del mundo”, *Escorial. Suplemento de Arte*, 1, pp. 1-12.
- AGUIRRE, José Luis (1979), *Introducción a la literatura valenciana actual*, Valencia, Real Sociedad Económica de Amigos del País.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1955), *La poesía de Blas de Otero*, Oviedo.
- ALEIXANDRE, Vicente (1948), “Carta a los fundadores de *Cántico*”, *Cántico*, 3, pp. 1-2.
- (1955), “Algunos caracteres de la nueva poesía española (1954)”, *Prosas completas*, Madrid, Visor, 2002, pp. 313-337.
- ALONSO, Dámaso (1932), “Espadas como labios, por Vicente Aleixandre”, *Revista de Occidente*, CXIV, pp. 323-333.
- (1987), “El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz”, *Poesía española*, Madrid, Gredos, pp. 217-305.
- (2007), *Hijos de la ira*, edición y guía de lectura de Fanny Rubio, Madrid, Austral.
- ALONSO VALERO, Encarna (2003), *Solo locos, solo poetas. (Sobre Nietzsche en la joven literatura)*, Granada, Universidad de Granada.
- ALTHUSSER, Louis (1975), “Sobre la relación Marx-Hegel”, *Escritos*, Barcelona, Laia, pp. 55-82.
- (1980), “La transformación de la filosofía”, Althusser, Macherey y Balibar, *Filosofía y lucha de clases*, Madrid, Akal, pp. 7-41.

- (2008), “Práctica teórica y lucha ideológica”, *La filosofía como arma de la revolución*, Madrid, Siglo XXI, pp. 23-73.
- (2011a), “Carta sobre el conocimiento del arte (respuesta a André Daspre) (1966)”, en Louis Althusser, Étienne Balibar, Pierre Macherey, Warren Montag, *Escritos sobre el arte*, Madrid, Tierra de nadie, pp. 60-65.
- (2011b), “Sobre Brecht y Marx”, en Louis Althusser, Étienne Balibar, Pierre Macherey, Warren Montag, *Escritos sobre el arte*, Madrid, Tierra de nadie, pp.66-78.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (2005), *Poesías Completas (1926-1959)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- AMORÓS, Amparo (1984), “Luis Cernuda y la poesía posterior a 1939”, en José Manuel López de Abiada (ed.) (1984), *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, pp. 19-31.
- (1989), “¡Los novísimos y cierra España!”, *Ínsula*, 512-513, pp. 18-19.
- ANDERSON, Perry (2000), *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2003), *La palabra y la rosa. Sobre la poesía de Francisco Brines*, Madrid, Alianza.
- ARCONADA, César M. (1933), “Quince años de literatura española”, *De Astudillo a Moscú. Obra periodística*, estudio de Christopher H. Cobb, Valladolid, Ámbito, pp. 249-259.
- ARGENTE DEL CASTILLO, Concha (1986), *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Granada, Universidad de Granada.
- ARLANDIS LÓPEZ, Sergio (2003), “Estética del 70: la lucha por el lenguaje”, en Rafael Beltrán Llavador, Marta Haro, Joseph Lluís Sirera, Antonio Tordera (coords.), *Homenaje a Luis Quirante*, Valencia, Universitat de València, vol. 2, pp. 401-416.
- (2004), *Vicente Aleixandre*, Madrid, Síntesis.
- (2008), “Introducción”, *Las brasas de Francisco Brines*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 9-150.
- (2009), *Mapa: antología poética. 30 poetas valencianos en la democracia*, Valencia, Carena.
- (2011), “Introducción”, en Jaime Siles, *Cenotafio*, edición de Sergio Arlandis, Madrid, Cátedra, pp. 15-149.
- ATENCIA, María Victoria (2011), *Como las cosas claman (antología poética)*, Sevilla, Renacimiento.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2003), *La obra poética de Gil de Biedma*, Madrid, Verbum.
- AYALA, Francisco (1962), *Razón del mundo: la preocupación de España*, México, Universidad Veracruzana.

- (1997), “El nacionalismo tardío de la Generación del 98”, *Claves de razón práctica*, 76, pp. 2-5.
- AYO, Álvaro A. (2006), “El arca de Don Quijote: la lengua, el mar y la invención de España en dos poemarios de Miguel de Unamuno”, *ALEC*, 31, 1, pp.7-28.
- AZNAR SOLER, Manuel (2010), *República Literaria y Revolución [1920-1939]*, Sevilla, Renacimiento, 2 vols.
- BADOSA, Enrique (2010), *Trivium. Poesía 1956-2010*, Barcelona, Funambulista.
- BAGUÉ, Luis (2006), *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos.
- BALIBAR, Étienne y MACHEREY, Pierre (1975), “Sobre la literatura como forma ideológica”, en Juan Manuel Azpitarte Almagro (ed.), *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, pp. 23-46.
- (2011), “Presentación de *Les français fictifs*”, en Louis Althusser, Étienne Balibar, Pierre Macherey, Warren Montag, *Escritos sobre el arte*, Madrid, Tierra de nadie, pp. 91-129.
- BALLESTER AÑÓN, Rafael (ed.) (2003), *La generación valenciana del 36: antología*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- BARNATÁN, Marcos-Ricardo (1989), “La polémica de Venecia”, *Insula*, 508, pp. 15-16.
- BARRAL, Carlos (1989), *Diario de metropolitano*, edición de Luis García Montero, Granada, Exma. Diputación de Granada.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1992), *Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990*, Madrid, Istmo.
- BARTHES, Roland (2000), *Mitologías*, Siglo XXI.
- (2005), *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Madrid, Siglo XXI.
- BATLLÓ, José (1968), *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen, 1977, 3ª ed.
- (1974), *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, El Bardo.
- BAUDELAIRE, Charles (2005), *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor.
- BAYÓ, Emili (1991), *La poesía española en sus colecciones (1939-1975)*, Lleida, Sección de Lengua y Literatura Española del Departamento de Filología del Estudi General de Lleida.
- BELDA, Rosa Mª, “La vida en un libro: *El jardín* de César Simón”, en Antonia Cabanilles; José Vicente Bañuls; Arcadio López, (eds.) (2000), *Homenatge a César Simón, Quadern de Filologia. Estudis Literaris*, Valencia, Universitat de Valencia, Vol. V, pp. 1-7.

- BELLVESER, Ricardo (1975), *Un Siglo de poesía en Valencia*, Valencia, Prometeo.
- (1993), *Vita nuova*, Valencia, Ajuntament de València.
- (1995), *La memoria simétrica. Antología poética 1977-1993*, Madrid, Huerga & Fierro.
- BELLVESER, Ricardo, GARCÍA, Manuel Garcia y PEÑA, Pedro J. de la (1988), *Clásicos valenciano contemporáneos*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- BENJAMIN, Walter (2001), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (2006), *Romances populares y anónimos de la guerra de España*, Madrid, Calambur.
- BLANCH, Antonio (1976), *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos.
- BLANCHOT, Maurice (1969), *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós.
- BLASCO, Ricard (1979), *Poesía política valenciana 1802-1938*, València, Tres i Quatre.
- BOTAS, Víctor (1999), *Poesía completa*, Gijón, Llibros del peixe.
- BOU, Enric (1992), “Sobre mitologías (A propósito de los «Novísimos»)”, en Joan Ramón Resina (ed.), *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*, Barcelona, Anthropos, pp. 191-200.
- BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- BOUSOÑO, Carlos (1981), *Épocas literarias y evolución. Edad Media. Romanticismo. Época contemporánea*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- (1993), *Poesía. Antología 1945-1993*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BOZAL, Valeriano (1981), “La función de las ideologías en el franquismo: una periodización interna”, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*; Domingo Ynduráin, *Época contemporánea 1939-1980*, Barcelona, Crítica, pp. 29-45.
- BRINES, Francisco (1962), “Ante unas poesías completas”, *La Caña Gris*, 6-7-8, pp. 117-153.
- (1982), “El clasicismo generacional de Abelardo Linares”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 387, pp. 689-695.
- (1984), *Selección propia*, Madrid, Cátedra.
- (1995), “Metáfora del desafuero, y otros desafueros”, en *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pre-Textos, pp. 351-355.
- BÜRGER, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- CHABÁS, Juan (2001), *Literatura española contemporánea 1898-1950*, edición de Javier Pérez Bazo, Madrid, Verbum.
- CHESTOV, Leon (1947), *Kierkegaard y la filosofía existencial*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- CABALLERO BONALD, J.M. (2004), *Somos el tiempo que nos queda*, Barcelona, Seix Barral.
- CALAMAI, Natalia (1979), *El compromiso de la poesía en la guerra civil española*, Barcelona, Laia.
- CALAMAI, Natalia y CASTELLET, José María (1979), *El compromiso en la poesía de la Guerra Civil Española*, Barcelona, Laia.
- CALINESCU, Matei (2003), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Alianza.
- CALVO CARILLA, José Luis (1992), *Quevedo y la generación del 27 (1927-1936)*, Valencia, Pre-Textos.
- CANO, José Luis (1946), “Revistas españolas de poesía, 1939-1946”, *Ínsula*, 11, pp. 4-5.
- (2001), *Poesía completa*, Algeciras, Fundación Municipal de Cultura José Luis Cano.
- CANO BALLESTA, Juan (1994), “La utopía del «amanecer» y del «imperio» en la retórica falangista”, *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica bajo el franquismo*, Madrid, Siglo XXI, pp. 21-56.
- (1996), *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI.
- (2007), *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española (1970-2005)*, Granada, Atrio.
- CAÑAS, Dionisio (1988), *Claudio Rodríguez*, Madrid, Júcar.
- (1989), “El sujeto poético posmoderno”, *Ínsula*, nº 512-513, agosto-septiembre 1989, pp. 52-53.
- CARNERO, Guillermo (1971), *Dibujo de la muerte*, Barcelona, Ocnos.
- (1976), *El grupo “Cántico” de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*, Madrid, Editora Nacional.
- (1987), “El compromiso ideológico en la literatura española durante la primera posguerra”, en AA.VV., *La II República. Una esperanza frustrada*, Actas del Congreso Valencia Capital de la República (Abril, 1986), Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, pp. 197-215.
- (1989), “Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta”, *Las armas abisinas. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Anthropos, Barcelona, pp. 256-273.
- (1994), “Primitivismo, sensacionismo y abstracción como actitudes de ruptura cultural en la literatura y el arte de vanguardia”, en AA. VV., *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. IV (Literatura española de los siglos XIX-XX)*, Madrid, Castalia, pp. 133-151.

- (1997), “Significado de *Cántico* en los años 40, 70 y 90”, en Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (ed.) (1997), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 29 – 38.
- (2004), *Guillermo Carnero*, Madrid, Fundación Juan March.
- CARRIÓN, Héctor (1990), *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes*, Madrid, Endimión.
- CASAMAYOR, Enrique (1949), “Tremendismo poético”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 9, pp. 745-753.
- CASTELLET, J. M. (1960), *Veinte años de poesía española (1939 - 1959)*, Barcelona, Seix Barral.
- (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2006, 3ª edición.
- (1973), *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1971), *Psicoanálisis y marxismo*, Madrid, Alianza, 2ª edición.
- CAUDWELL, Christopher (1972), *Ilusión y realidad: una poética marxista*, Buenos Aires, Paidós.
- CELAYA, Gabriel (1977), *Poesía*, Introducción y selección de Ángel González, Madrid, Alianza.
- CENIZO JIMÉNEZ, José (2002), *Poesía sevillana: Grupos y tendencias (1969-1980)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- CERDÁN POMARES, José A. (1990), *Alicante: paisaje urbano y literatura (1850-1950). (Un estudio de geografía humanística)*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial.
- CERDÁN TATO, Enrique (2010), *La lucha por la democracia en Alicante*, Alicante, Librería Compás.
- CERNUDA, Luis (1945), “Tres poetas clásicos”, *Obra Completa. Volumen II. Prosa I*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, pp. 488-501.
- (2008), *Antología*, edición de José María Capote Benot, Madrid, Cátedra.
- CHICHARRO, Antonio (1997), *De una poética fieramente humana*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- CLARABOYA (1971), *Claraboya, Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo.
- CLEMENTSON, Carlos (1982), *La poesía de Ricardo Molina*, Granada, Excma. Diputación Provincial de Córdoba / Antonio Ubago.
- (1986), *Ricardo Molina. Perfil de un poeta*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de ahorros de Córdoba.

- (1997), "Juan Bernier: poesía y pensamiento", *República de las Letras*, 52, pp. 35-41.
- (2001), "Tiempo y espacio en la poesía de Mario López", en Jiménez Tomé (2001), pp. 169-178.
- (2008), "*Corimbo*: un panorama antológico de su estilo y sus temas", en Antonio Rodríguez Jiménez (ed.), *Ricardo Molina: conciencia de "Cántico"*, Sevilla, Ayuntamiento de Córdoba / Renacimiento, pp. 73-91.
- COLINAS, Antonio (1984), *Poesía, 1967-1981*, Madrid, Visor.
- CORTÁZAR, Julio (1975), "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar", en Sánchez Vázquez (1975), Tomo II, pp. 416-433.
- (1996), *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara.
- CRISÓGONO DE JESÚS, P. (1942), "Relaciones de la mística con la filosofía y la estética en la doctrina de San Juan de la Cruz", *Escorial*, IX, 25, pp. 353-366.
- CRISPIN, John (2002), *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-Textos/Vanderbilt University.
- D'ANGELO, Paolo (1999), *La estética del romanticismo*, Madrid, Visor.
- D'ORS, Miguel (1994), *En busca del público perdido (Aproximación a la última poesía española joven)*, Granada, Impredisur.
- DE JONGH, Elena (1982), *Florigelium. Poesía última española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DEBICKI, Andrew P. (1987), *Poesía del conocimiento. La generación española de 1957-1971*, Madrid-Gijón, Júcar.
- (1989), "Una poesía de la postmodernidad: los novísimos", *ALEC*, 14, pp. 33-50.
- (1997), *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos.
- DÍAS, Eduardo M. (1968), "Los romances de la guerra civil de España, ¿literatura comprometida?", *Hispania*, LI, pp. 433-39.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1972), *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1929), *La Venus mecánica*. Introducción, edición y notas de José Manuel López de Abiada, Barcelona, Laia, 1982.
- (1930), *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*; edición, estudio y notas de José Manuel López de Abiada, Madrid, José Esteban, 1985.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. (2001), "La elegía germinal de Ricardo Molina", en Jiménez Tomé (2001), pp. 121-143.

- (2003) (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2009), *Poesía y poética de Carlos Marzal*, Illes Balears, Universitat de les Illes Balears.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1974), “Vivencia y realidad del paisaje de Azorín”, *Instituto de Estudios Alicantinos*, 11, pp. 7-22.
- (2001), “Tributos y recuperaciones. La revista *Cántico* en el panorama de los cincuenta”, en Jiménez Tomé (2001), pp. 31-50.
- (2002), “La poética de los Novísimos y la ruptura en la poesía española de los setenta”, *Cuadernos del Lazarillo*, 22, pp. 65-70.
- (2003), *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio (1987), *Novema Versus Povema. Pautas líricas del 60*, Madrid, Editorial Torre Manrique.
- EAGLETON, Terry (1997), *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona, Piados.
- ELLWOOD, Sheelagh (2001), *Historia de Falange española*, Barcelona, Crítica.
- ESCORIAL (1941a), “Nosotros ante la guerra” (Editorial), III, 8, pp. 325-331.
- (1941b), “Llamamiento, advertencia y consigna de José Antonio” (Editorial), III, 6, pp. 5-12.
- ESCRIBANO, Dorothy Anne (1996), *The Convergence of Traditional, Literary and Vulgar Balladry in the «Romancero de la guerra civil»*, Michigan, A Bell & Howell.
- FALCÓ, José Luis (1991), “La poesía: vanguardia o tradición”, *Revista de Occidente*, 122-123, pp. 170-186.
- (2006), “Juan Gil-Albert y César Simón: perfiles de un diálogo concertado”, *Animal sospechoso*, 4, pp. 71-77.
- FALCÓ, José L. y SELMA, José Vicente (1985), *Última poesía en Valencia (1970-1983)*. *Estudio y antología*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1999), *Por (contra) la (pos) modernidad*, Madrid, Endymion.
- FERNÁNDEZ, Miguel (1958), *Credo de libertad*, Granada, Rusadir, 2ª ed.
- FISCHER, Ernst (1973), *La necesidad del arte*, Barcelona, Edicions 62.
- (1975), “Asunto, contenido y forma”, en Sánchez Vázquez (1975), Tomo I, pp. 223-229.
- FORTES, José Antonio (1984), “Actitud de vanguardia en el grupo del 27: la prosa”, *Intelectuales de la República, Míticos Maestros para la Postguerra*, Granada, Diputación provincial de Granada, pp. 69-109.

- (2000), "Literatura y pensamiento para el exilio", *Las escrituras de Francisco Ayala*, Granada, Dauro, pp.141-166.
- (2004), *Escritos intempestivos. Contra el pensamiento literario establecido*, Granada, I&CILE.
- FORTUÑO, Santiago (2008), *Poesía de la primera generación de posguerra*, Madrid, Cátedra.
- FOUCAULT, Michel (2010), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- FOX, E. Inman (1987), *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra.
- FRIEDRICH, Hugo (1959), *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral.
- FUERTES, Gloria (2004), *Poemas del suburbio / Todo asusta*, Madrid, Torremozas.
- FUSI, Pablo (2000), "La cultura", en José Luis García Delgado coord., *Franquismo. El juicio de la historia*, Madrid, Temas de hoy, pp. 171-231.
- GABO, Naum y PEVSNER, Antoine (1975), "Manifiesto del realismo", en Sánchez Vázquez (1975), Tomo II, pp. 202- 206.
- GALLEGRO, Vicente (2003), *El sueño verdadero (Poesía 1988-2002)*, Madrid, Visor.
- GALLEGRO ROCA, Miguel (1996), *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería.
- GAMONEDA, Antonio (2005), "De «Espadaña» a «Claraboya»", en Natalia Álvarez Méndez, *Espadaña: 50 años*, León, Universidad de León, pp. 91-116.
- GAOS, Vicente (1992), *Antología poética*, Valencia, Consell Valencià de Cultura.
- GARAUDY, Roger (1975), "El mito y el arte", en Serge Perottino, *Garaudy*, Madrid, EDAF, pp. 193-209.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2001a), "La forma y la ideología en las vanguardias", *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, pp. 23-61.
- (2001b), "Nueva querrela sobre el humanismo", *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, pp. 119-137.
- (2001c), *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*, Granada, Comares.
- (2008), "Literatura, ideología e historia. Propositiones para una sociología crítica del Veintisiete", en Amelina Correa Ramón, Remedios Morales Amaya y Miguel d'Ors Lois (eds.), *Estudios literarios en homenaje al profesor Federico Bermúdez-Cañete*, Granada, Universidad de Granada, pp. 159-182.

- (2009), “Novela de la vanguardia / vanguardia de la novela: la moda y los modelos de mujer en el «Nuevo Romanticismo» de José Díaz Fernández”, en José F. Lorenzo Rojas, María José Sánchez Rodríguez, Estela del Rocío Montoro Cano (eds.), *Lengua e historia social. La importancia de la moda*, Granada, Universidad de Granada, pp. 207-238
- (2010a), “La «generación de los intelectuales» frente al Noventayochó: el largo porvenir de España”, *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 131-158.
- (2010b), “La mujer a la moda de Bécquer”, *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 45-67.
- (2010c), “El contrato social: «Cartilla (poética)» en tiempos de racionamiento”, en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero [1979-2009]*, Sevilla, Renacimiento, pp. 167-182.
- (2010d), “Un aire oneroso: la modernidad y las ideologías de la historia”, *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 13-43.
- (2011), “¿Hacia una reconfiguración radical del canon? El veintisiete y la dialéctica de la vanguardia en España”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 36.1, pp. 55-80.
- (2012a), *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*, Barcelona, Anthropos.
- (2012b), *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, España, Castalia.
- (2013), “Autobiografía, conocimiento y experiencia en Francisco Brines (La sombra confortable de Luis Cernuda)”, en Sergio Arlandis (ed.), *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*, Sevilla, Renacimiento, pp. 384-427.
- GARCÍA-GUERRERO STRACHAN, María Victoria (1983), *Caracola: revista malagueña de poesía*, Memoria de licenciatura dirigida por el profesor adjunto de Crítica Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras, Doctor D. Antonio Sánchez Trigueros, Granada, año 1983.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1986), “La renovación estética de los años sesenta”, en *El estado de las poesías*, monografía número 3 de *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, pág. 16.

- (1987), *La poesía española de 1935 a 1975. Volumen I. De la preguerra a los años oscuros 1935-1944; Volumen II. De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor y SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio (1987), “La poesía”, en AA.VV., *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia, pp. 65-105.
- GARCÍA BAENA, Pablo (2008), *Poesía completa (1940-2008)*, Madrid, Visor.
- GARCÍA FLORINDO, Daniel (2011), *La compasión pagana. (Estudio-antología de la poesía de Juan Bernier)*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- GARCÍA GALÁN, María Teresa (2010), “El esteticismo de Pablo García Baena”, en Celia Fernández Prieto (ed.) (2010), *Pablo García Baena: misterio y precisión*, Sevilla, Renacimiento, pp. 157-193.
- GARCÍA GRAU, Manuel (1994), *Poètiques i voluntats per a una societat perifèrica: (nord del País Valencià, 1933-1966)*, Barcelona, Publicacions de L'Abadia de Montserrat.
- GARCÍA HORTELANO, Juan (1978), *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (1992), “Poetas de los sesenta o poetas «descolgados». (Notas para una nueva revisión)”, *Ínsula*, 543, pp. 7-9.
- GARCÍA LÓPEZ, Ángel (1996), *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1980), *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar.
- (1986), *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación de Badajoz.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1990), “Carlos Barral o los matices del conocimiento”, *Ínsula*, 523-524, pp. 25-27.
- (2002), *Poesía, cuartel de invierno*, Barcelona, Seix Barral.
- (2003), “Intelectuales y políticos en España: claves históricas de una relación”, en Felipe Benítez Reyes, *Literatura y compromiso social*, Madrid, Visor, pp. 35-48.
- GARCÍA POSADA, Miguel (1996), *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica.
- GARCÍA TRINIDAD, Enrique (2011), “Lo clásico y lo nuevo en Luis Alberto de Cuenca”, en Javier Vázquez Losada, *Alrededor de Luis Alberto de Cuenca*, Madrid, Neverland Ediciones, pp. 31-34.
- GARCILASO. *JUVENTUD CREADORA* (2004), Madrid, Visor.
- GARRIDO MORAGA, Antonio M. (1988), “Esteticismo y decadentismo en la última poesía de autores andaluces (1970-1985)”, en AA. VV., *Mis tradiciones*, Córdoba, La Posada, pp. 109-114.

- GEIST, Anthony Leo (1980), *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Labor.
- (1995), "Poesía, democracia, posmodernidad: España, 1975-1990", en AA. VV. (1995), pp.143-150.
- GETHMANN-SIEFERT, Annemarie y COLLENBERG-PLOTNIKOV, Bernadette eds. (2006), *G.W.F. Hegel. Filosofía del Arte o Estética. Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, Madrid, Abada.
- GIDDENS, Anthony (1993), *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza.
- GIL, Ildelfonso-Manuel (2005), *Obra poética completa, Volumen I*, edición, introducción y notas de Juan González Soto, Zaragoza, Larumbre.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1975), *Las personas del verbo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 3.^a ed.
- GIMFERRER, Pere (1977), "El pensamiento literario (1939-1976)", en AA.VV., *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de bolsillo, pp. 105-130.
- (2000), *Marea solar, marea lunar*, España, Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional.
- GOETHE, Johan Wolfgang (1997), *Fausto. Las cuitas de Werther. Las afinidades electivas. Hermann y Dorotea. Campaña de Francia. Intermedio. Cerco de Maguncia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GOLDMANN, Lucien (1975), "Creación literaria, visión del mundo y vida social", en Sánchez Vázquez (1975), Tomo I, pp. 284-297.
- GÓMEZ SEGADE, M.A., GONZÁLEZ HERRÁN, J.M., NOVO VILLAVERDE, Y. y SANTOS ZAS, M. (1984), "Rumbos de la poesía española en los ochenta", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 9, 1-3, pp. 175-200.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis (2002), *La mirada elegíaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*, Valencia, Pre-Textos.
- (2013), "Et in Arcadia ego: Grecia y el mundo clásico en la poesía de Francisco Brines", en Sergio Arlandis (ed.), *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*, Sevilla, Renacimiento, pp. 158-184.
- GONZÁLEZ DI PIERRO, Eduardo (2004), "El generacionismo de María Zambrano", en *III Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano: María Zambrano y la «Edad de Plata» de la cultura española*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, pp. 152-157.

- GONZÁLEZ, José M. (1982), *Poesía española de posguerra. Celaya / Otero / Hierro: 1950-1960*, Madrid, edi-6.
- GONZÁLEZ, Ángel (2004), *El grupo poético de 1927*, Madrid, Visor.
- GONZÁLEZ MARTÍN, J. P. (ed.) (1970), *Poesía Hispánica 1939-1969*, Barcelona, El Bardo.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José (1998), *La poética ovidiana del destierro*, Granada, Universidad de Granada.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011), *Derrota y restitución de la modernidad*, en José-Carlos Mainer (dir.), *Historia de la literatura española*, España, Crítica, Vol. 7.
- GRACIA, Jordi (2001), *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelona, Edhasa.
- (2006), *Estado y cultura*, Barcelona, Anagrama.
- GRACIA, Antonio (1984), *Pla y Beltrán. Vida y obra*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- GRAMSCI, Antonio (1977), *Cultura y literatura*, Barcelona, Península.
- GRANDE, Félix (1970), *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
- (1979), “¿Parricidio para ser? «Mejor vivir para ver»”, *El Viejo Topo*, 30, pp. 60-62.
- GRASSI, Ernesto (2012), *Arte y mito*, Barcelona, Anthropos.
- GUZMÁN, Fernando (2010), *Granada y la revolución 70. Poetas y poéticas de la revista Poesía 70 (1968 – 1970)*, Granada, Comares.
- HABERMAS, Jürgen (1975), *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 4ª ed.
- HARNECKER, Marta (1972), *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, Barcelona, Siglo XXI, 15ª edición.
- HAUSER, Arnold (1988), *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Labor, 3 vols.
- HEIDEGGER, Martin (2009), *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta.
- HERRAIZ, Maximiliano (1991), “Del Dios del riesgo al riesgo de «hacerse» hombre”, en Otger Steggink y O. Carm (coords.), «Juan de la Cruz, espíritu de llama». *Estudios con ocasión del cuarto centenario de su muerte (1591-1991)*, Roma / Países Bajos, Institutum Carmelitanum / Kok Pharos Publishing House, pp. 657-671.
- HERRERO, Ángel (1998), *Escóndete, Adonis. Textos para una poética en San Juan de la Cruz*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- HIERRO, José (2001), *Quinta del 42*, edición de Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva.
- HOBSBAWM, Eric (1992), *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge UP.
- ILIE, Paul (1981), *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos.

- (1995), "La cultura posfranquista, 1975-1990: la continuidad dentro de la discontinuidad", AA. VV. (1995), pp. 21-39.
- IÁÑEZ, Eduardo (2003), *¿Querellas del pasado? ("Destino" de la narrativa falangista)*, Granada, I&CILE.
- (2008), *Falangismo y propaganda cultural en el «Nuevo Estado»: la revista «Escorial»*, Tesis doctoral dirigida por el profesor Dr. José A. Fortes Fernández, Granada, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada.
- (2011), *No parar hasta conquistar. Propaganda y política cultural falangista: el grupo de Escorial (1936- 1986)*, Gijón, Trea.
- IRAVEDRA, Araceli (2001), *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del «grupo de Escorial»*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2005), "El «Equipo Claraboya» o los «Novísimos» sociales: para una restitución necesaria"; *Ínsula*, 706, pp. 6-10.
- (2007), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor.
- JAMESON, Frederic (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Piados.
- JARNÉS, Benjamín (1975), "Nuevos romances", en *Hora de España* (1975), pp. 313-318.
- JASPERS (1980), *Filosofía de la existencia*, Buenos Aires, Aguilar.
- JAWARD THANOON, Akram (1990), *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea. (Luis Cernuda y la segunda generación de posguerra)*, Tesis doctoral bajo la dirección de D. Miguel d'Ors Lois, Granada, Universidad de Granada.
- JESI, Furio (1972), *Literatura y mito*, Barcelona, Barral.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2005), "Prosa crítica (El andarín de su órbita)", *Obras selectas I*, Barcelona, RBA/Instituto Cervantes, pp. 601-896.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1964), *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula.
- (1972), *Diez años de poesía española 1960-1970*, Madrid, Ínsula.
- JIMÉNEZ, Diego Jesús (1968), *Coro de ánimas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1972), *La Generación poética de 1936*, Barcelona, Plaza & Janés.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1981), "Para una teoría del Romancero de la guerra civil", *Analecta Malacitana*, IV, 1, pp. 143-154.
- (1984), *Vanguardia e ideología. Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa*, Málaga, Universidad de Málaga.

- (2001), “De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria”, *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la Generación del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 9-40.
- (2010), “Los años treinta. La II República y la Guerra Civil” en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo eds., *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, pp. 215-254.
- JIMÉNEZ TOMÉ, María José (coord.) (2001), *Homenaje a «Cántico»*, Málaga, Universidad de Málaga.
- JUDT, Tony (2010), *Algo va mal*, Madrid, Taurus, 2ª ed.
- JULIÁ, Santos (2004), *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus.
- KANT, Immanuel (1997), *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe.
- KERÉNYI, M. (1964), “Dal mito genuino al mito tecnicizzato”, en E. Castelli (ed.), *Atti del colloquio internazionale su “Tecnica e casistica”*, Roma, Istituto di Studi Filologici, pp. 153-168.
- KIERKEGAARD, Sören (1972), *El concepto de la angustia*, Madrid, Austral.
- (1987), *Temor y temblor*, Madrid, Tecnos.
- (2007), *Estética y ética en la formación de la personalidad*, España, Espuela de Plata.
- LABANYI, Jo (1995), “Postmodernism and the problem of cultural identity”, en Helen Graham and Jo Labanyi (ed.), *Spanish cultural studies*, UK, Oxford UP, pp. 396-406.
- LABORDETA, Miguel (1967), *Punto y aparte*, Barcelona, El Bardo, 2ª ed.
- LACOMBA, Juan (1952), *Aportación valenciana a la poesía de este siglo*, Valencia, Editorial Guerri.
- LANZ, Juan José (1994), *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- (2000), *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, País Vasco, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- (2005), *La revista «Claraboya» (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED.
- (2007), *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir.
- (2008), “La construcción de la voz y del sujeto ético en la trilogía social de Blas de Otero”, en AA.VV. (2008), *Blas de Otero: Medio Siglo. Actas del I Congreso Internacional en Bilbao sobre la obra de Blas de Otero*, Bilbao, Fundación Blas de Otero, pp. 175-218.
- (2009), *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento.

- (2010), “Palabra de poeta: poesía y compromiso hacia el medio siglo”, en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero [1979-2009]*, Sevilla, Renacimiento, pp. 39-60.
- LECHNER, J. (2001), “Características de la poesía comprometida de la preguerra”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7 Víctor García de la Concha, *Época contemporánea 1914-1939*, Barcelona, Crítica, pp. 688-693.
- (2004), *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Alicante, Universidad de Alicante.
- LEFEBVRE, Henri (1971), “De la literatura y el arte modernos considerados como procesos de destrucción y autodestrucción del arte”, en AA. VV. (1971), *Literatura y sociedad*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, pp. 116-132.
- LLAMAZARES, Julio (1979), *La lentitud de los bueyes*, León, Institución Fray Bernardino de Sahún / Diputación Provincial de León.
- LLEDÓ, Emilio (1984), *El epicureísmo*, Barcelona, Montesinos.
- LLERA, Luis de (1991), “J. Ortega y Gasset y la vanguardia”, en Gabriele Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de Nieve, pp. 69-88.
- (2000), “Ortega, ¿filósofo mondain o metafísico de lo lúdico?”, en Morelli (2000), pp. 49-66
- LENIN, V.I. (1975a), “Sobre la cultura proletaria”, en Sánchez Vázquez (1975), Tomo II, pp. 220-224.
- (1975b), *Sobre arte y literatura*, Madrid, Júcar.
- (1975c), *Obras completas*, Madrid, Editorial Ayuso y Akal Editor.
- LEOPARDI, Giacomo (1983), *Cantos*, traducción Diego Navarro, Barcelona, Planeta.
- (1998), *Discurso de un italiano en torno a la Poesía Romántica*, Valencia, Pre-Textos.
- LIFSHITS, Mijail (1960), *Marx und die Ästhetik*, Dresden, Verlag der Kunst.
- LITVAK, Lily (1980), *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus.
- LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique (1999), *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Madrid, Akal.
- LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (2008), *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja*, Valencia, Pre-Textos.
- LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso (2001), *Los bosques de la memoria. (Poesía 1968-2000)*, Madrid, Calambur.

- LOZANO, Miguel Ángel (2000), “Azorín. Una estética de la resignación”, *Imágenes del pesimismo. Literatura y Arte en España 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 79-88.
- LUIS, Leopoldo de (1969), *Poesía social. Antología (1939- 1968)*, Madrid, Alfaguara.
- (1992), “Respuesta para la Antología”, en Santiago Fortuño, ed., *Primera generación poética de postguerra. Estudio y Antología*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- LUKÁCS, Georg (1975), “A propósito de la filosofía romántica de la vida”, *Obras Completas*, Barcelona, Grijalbo, vol. 1, pp. 79-98.
- (1978), “Entrevista con Lukács (realizada por Perry Anderson)”, *El Viejo Topo*, 25, pp. 8-9.
- LUNACHARSKY, Anatoli (1975), “Arte y revolución”, en Sánchez Vázquez (1975), Tomo II, pp. 199-201.
- MACHEREY, Pierre (1974), *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- MAIAKOVSKI, Vladimir (1974), *Poesía y revolución*, Península, Barcelona.
- MAINER, José-Carlos (1972a), “Recuerdo de una vocación generacional. Arte, política y literatura en *Vértice* (1937-1940)”, *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, pp. 213-240.
- (1972b), “La revista Escorial en la vida literaria de su tiempo (1941-1950)”, *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, pp. 241-262.
- (1989), *La corona hecha trizas (1930-1960)*, Barcelona, PPU.
- (1994), *De Postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.
- (2000), “Sobre el canon de la literatura española del siglo XX”, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 229-263.
- (2008), “A la entrada de un homenaje”, en AA.VV., *80 años. José Manuel Caballero Bonald: «Summa vitae»*. *Actas del Congreso-homenaje, VIII Congreso, noviembre de 2006*, Jérez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, pp. 9-12.
- MANCEBO, María Fernanda, BALDÓ I LACOMBA, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.) (2001), *L'exili cultural de 1939: seixanta anys després. Actas del I Congreso Internacional*, 2 vols., Valencia, Universitat de València.
- MANDEL, Ernest (1979), *El capitalismo tardío*, México, Era.
- MANGINI, Shirley (1985), “Entre la experiencia y la revelación: la metapoesía en la España de posguerra”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 10, pp. 31-40.

- MANJÓN-CABEZA CRUZ, Dolores (2008), “Poesía de posguerra en Barcelona”, *Revista de Literatura*, LXX, 139, pp. 141-163.
- MANTERO, Manuel (1997), “El grupo *Cántico* y la poesía española de posguerra”, en Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (ed.) (1997), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, Córdoba, Diputación de Córdoba pp. 41-53.
- (2008), “Poesía española de posguerra: Entre la denuncia y la renuncia”, *República de las Letras*, “Literatura y libertad. 1937-2007: 70 aniversario del Congreso de intelectuales en defensa de la cultura”, 107, pp. 113-120.
- MAQUA, Javier (1979), “La industria cultural española: muchos gallos para tan poco gallinero”, *El Viejo Topo*, 29, pp. 38-39.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1930), “Revolución, arte y decadencia”, en *Bolívar* (1971), Venezuela, edición facsímil/Cámara de comercio y producción venezolano-española, pág. 116.
- MARTIN CASAMITJANA, Rosa M^a (1996), *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Gredos.
- MARTÍN GAITE, Carmen (2001), *Poemas*, Barcelona, Plaza & Janés.
- MARTÍN PARDO, Enrique (1967), *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel.
- MARTÍNEZ, Francisco José (coord.) (1994), *Romanticismo y marxismo*, Madrid, Fundación de investigaciones marxistas.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (2005), *La revista de poesía «Garcilaso» (1943-1946) y sus alrededores*, Madrid, Devenir.
- MARTÍNEZ MORELLÁ, Francisco (1963), *Escritores alicantinos del siglo XX*, Alicante, Sucesor de Such, Serra y Compañía.
- MARTINO, P. (1948), *Parnaso y simbolismo*, Buenos Aires, El Ateneo.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich (1975), “Robinson Crusoe”, *Cuestiones de arte y literatura*, Barcelona, Península, pp. 89-90.
- (1977), “La teoría materialista del conocimiento”, en *La función social y política de los intelectuales*, Madrid, Taller de sociología, pp. 41-66.
- (2004), *Manifiesto comunista*, Madrid, Akal.
- MARZAL, Carlos (2002), *Metales pesados*, Barcelona, Tusquets, 2^a ed.
- MATEO GAMBARTE, Eduardo (2010), *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis.
- MECHTHILD, Albert (2003), *Vanguardistas de camisa azul*, Madrid, Visor.

- MEDINA, Raquel (1997), *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)*, Madrid, Visor.
- MESONERO ROMANOS, Ramón (1837), “El Romanticismo y los románticos”, en J. M. Díez Borque (1976), *Antología de la literatura española*, Madrid, Guadiana, p. 40.
- MILLARES SALL, José María (1949), *Liverpool*, Madrid, Calambur, 2ª ed.
- MOLINA, Manuel (1950), *Hombres a la deriva*, Alicante, Ifach.
- (1973), *Antología de la Poesía alicantina actual (1940-1972)*, Alicante, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- (1979), “El paisaje humano de Gabriel Miró y los poetas de la Generación del 27”, *Forma Abierta*, 10, pp. 31-32.
- MOLINA, Ricardo (1982), *Obra poética completa*, Granada, Excma. Diputación de Córdoba / Antonio Ubago, 2 vols.
- MOLINA CAMPOS, Enrique (1988), “La poesía de la experiencia y su tradición”, *Hora de poesía*, 59-60, pp. 41-47.
- MOLINER, José María (1991), *San Juan de la Cruz, su presencia mística y su escuela poética*, Madrid, Arcaduz.
- MONTELÉON, José B. (1995), “El largo camino de la transición”, en AA. VV. (1995), pp. 5-17.
- MORA, Ángeles (2006), “El desafío cotidiano o la poesía de Ángel González”, en José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador (eds.), *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, Almería, Universidad de Almería, pp. 109-111.
- MORAL, Concepción G. y PEREDA, Rosa María, eds. (1979), *Joven Poesía Española. Antología*, Madrid, Cátedra.
- MORAWSKI, Stefan (1977), *Fundamentos de estética*, Barcelona, Península.
- MORELLI, Gabriele (ed.) (2000), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos.
- MORENO, Antonio (1996b), *Libro del yermo*, Alicante, Aguaclara.
- (2010), *Nombres del árbol*, Barcelona, Tusquets.
- MORENO ORTIZ, José Ignacio (1977), *Literatura y Segunda República (1930-1936): Preliminares para una matriz ideológica del escritor en formaciones sociales democrático-burguesas*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Emilio Orozco Díaz, Granada, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.
- MORRIS, C. Brian (1988), *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid, Gredos.

- MUDDWORF, Bernard (1973), “Psicoanálisis y compromiso”, en Gaston Mocquard y Wilhelm Reich (1973), *Marcuse y el freudomarxismo. Materialismo dialéctico y psicoanálisis*, México, Roca, pp. 130-159.
- MUÑOZ ROJAS, José Antonio (2009), *Versos*, edición de Álvaro García, España, Junta de Andalucía.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel (1995), *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta. El grupo “Escorial” y la “Juventud Creadora”*, Almería, Universidad de Almería.
- (1996), *La “Quinta del 42” y las vanguardias. Las revistas Corcel y Proel*, Granada, Universidad de Granada.
- (1997), *Espadaña y las vanguardias*, Almería, Universidad de Almería.
- NEDOSHIVIN, G.A. (1975), “La relación estética del hombre con la realidad”, en Sánchez Vázquez (1975), Tomo I, pp.137-148.
- NEGRI, Antonio (1979), *Dominio y sabotaje*, Barcelona, El viejo topo.
- NORA, Eugenio de (1975), *Poesía (1939- 1964)*, León, Diputación Provincial de León.
- (1978), “30 años después”, en *Espadaña. Revista de poesía y crítica*, León, Espadaña editorial, pp. IX-XVII.
- (1986), “*Espadaña y los españadistas*”, en *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 56-61.
- NOVALIS (2000), *Poesías completas / Los discípulos en bais*, traducción Rodolfo Häslar, Barcelona, DVD Ediciones.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (2009), “Nacionalismo español y franquismo: una visión general”, en Manuel Ortiz Heras (coord.), *Culturas políticas del nacionalismo español*, Madrid, Catorata, pp. 21-35.
- OREJUDO PEDROSA, Juan Carlos (2005), *Los caminos de la poesía y de la crítica en Baudelaire*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- ORTEGA, Augusto A. (1942), “En torno a la mística”, *Escorial*, IX, 25, pp. 229-260.
- ORTEGA Y GASSET, José (1925), *La deshumanización del arte*, en Ortega (2004- 2010), tomo III, pp. 559-654.
- (1927a), “Dinámica del tiempo, Juventud I”, en Ortega (2004-2010), tomo IV, pp. 58-62.
- (1927b), “Dinámica del tiempo, Juventud II”, en Ortega (2004-2010), tomo IV, pp. 62-66.
- (2004-2010), *Obras completas*, Madrid, Taurus, 10 vols.
- ORTIZ, Fernando (1985), “Sociedad y poesía en la Andalucía de hoy”, en AA. VV., *II Encuentro de Escritores del Mediterráneo*, Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia, pp. 73-76.

- ORTIZ, Manuel (1980), *Habitar lo inhabitable*, Sevilla, Calle del Aire.
- ORY, Carlos Edmundo de (1970), *Poesía: 1945-1969*, edición de Félix Grande, Barcelona, Edhasa.
- OSKAM, Jeroen (1992), “Las revistas literarias y políticas en la cultura del franquismo”, *Letras peninsulares*, 5.3, pp. 389-405.
- OTERO, Blas de (1985), *Expresión y reunión*, Madrid, Alianza.
- OTERO, Carlos P. (1995), “La libertad de expresión como piedra de toque: historia y cultura”, en AA.VV. (1995), pp. 221-236.
- PALOMERO, Mari Pepa (1987), *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión.
- PALOMO, M^a Pilar (1988), *La poesía en el siglo XX*, Madrid, Taurus.
- PANERO, Leopoldo (1973), *Obras completas. Volumen I. Poesías (1928-1962)*, Madrid, Editora Nacional.
- PANERO, Juan Luis (1997), *Poesía completa (1968-1996)*, Barcelona, Tusquets.
- PASAMAR ALZURIA, Gonzalo (1991), “Los elitismos culturales en el proceso de hegemonía franquista”, *Historiografía e ideología en la postguerra española: La ruptura de la tradición liberal*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 87-118.
- PAULINO AYUSO, José (1998), *Antología de la poesía española del siglo XX (1940-1980)*, Madrid, Cátedra.
- PEMÁN, José María (1937), “Una política de Unidad”, *ABC*, IX.
- PEÑA, Pedro J. de la (2002), *Poética del fuego. Antología 1970-2001*, Madrid, Huerga & Fierro.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco (1976), *La generación de 1936*, Madrid, Taurus.
- PLA Y BELTRÁN, Pascual (1985), *Antología poética (1930-1961)*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia.
- PLEJANOV, Yuri (1974), *Arte y vida social*, Barcelona, Editorial Fontamara.
- PONT, Jaume y SALA-VALLDAURA, Josep M. (eds.) (1998), *Cànon literari: ordre i subversió*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.
- POSADA, Francisco (1998), “Vanguardia y arte realista”, en Juan Carlos Rodríguez (ed.), *Brecht, siglo XX*, Granada, Comares, pp. 239- 283.
- POSADA, Miguel Ángel (2004), *Tradiciones poéticas andaluzas: teoría y práctica*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- POZANCO, Víctor (1976), *Nueve poetas del resurgimiento*, Barcelona, Ámbito.

- POZO, Begoña (2010), *Un aire interior al mundo (apuntes de un diálogo inacabado con César Simón)*, Alicante, IAC Juan Gil-Albert.
- PRESA GONZÁLEZ, Fernando (1989), *La revista «Espadaña» en la poesía española de posguerra (1944-1950)*, León, Excmo. Ayuntamiento de León.
- PRIETO, Antonio (1971), *Espejo del amor y de la muerte*, Madrid, Bezoar.
- PRIETO ARCINIEGA, A. M. (1976), *La historia como arma de la reacción*, Madrid, Akal.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1991), “La diáspora de los *Hijos de la ira* (lírica española de 1944 a 1952)”, *La lira de Arión*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 109-157.
- (1996), *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- (2002), *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y Antología*, Salamanca, Ediciones Almar.
- (2012), “Cernuda en la poesía española de posguerra”, en *Poesía: textos y contextos* (2012), Alicante, Aguaclara, pp. 93- 107.
- (2013), “Francisco Brines: de los maestros a los discípulos”, en Sergio Arlandis (ed.), *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*, Sevilla, Renacimiento, pp. 327- 349.
- PROVENCIO, Pedro (1988), *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión.
- (1994), “Las últimas tendencias de la lírica española”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 531, pp. 31-54.
- RAMOS, Vicente (1966), *Literatura Alicantina (1839-1939) (Ensayo crítico y bibliográfico)*, Madrid-Barcelona, Alfaguara.
- (1979), *Estudios de Literatura Alicantina (Primera Serie)*, Alicante, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- RAMOS ORTEGA, Manuel J. (2010), *Las alas de Ícaro. De poetas, revistas y exilios en la literatura española contemporánea*, Cáceres, Biblioteca Nueva / Universidad de Extremadura.
- RANCIÈRE, Jacques (1975), *La lección de Althusser*, Buenos Aires, Editorial Galerna.
- REIG, Ramir (2007), “Valencia 1931-1959: De l’esperança a la por”, en Josep Sorribes (coord.) (2007), *València (1808-1991): En trànsit a gran ciutat*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 241-338.
- RIBES, Francisco (ed.) (1963), *Poesía última*, Madrid, Taurus, 1975, 3ª ed.
- RIDRUEJO, Dionisio (1961), *Hasta la fecha. Poesía completa*, Madrid, Aguilar.

- RICO, Manuel (1990), "Poetas del 60: Un eslabón incuestionable", *El independiente*, 10 de mayo de 1990, Suplemento Libro, pág. 4.
- RIERA, Carme (1988), *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama.
- (1991), *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de J. A. Goytisolo*, Barcelona, Anthropos.
- RIPALDA, José María (1994), "Ilustración y Romanticismo", en Martínez, coord. (1994), pp. 11-26.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990), *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal.
- (1994a), *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento.
- (1994b), *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, Madrid, Akal.
- (1999), *Dichos y escritos. (Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión.
- (2001a), "El mito de la poesía de vanguardia: el 27. Poesía de la miseria, miseria de la poesía", *La norma literaria*, Madrid, Debate, pp. 241-280.
- (2001b), "El mito de la poesía comprometida: Rafael Alberti", *La norma literaria*, Madrid, Debate, pp. 281-316.
- (2002a), "Dos reflexiones sobre el 27 y la construcción de una «cultura nacional»", *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, pp. 531-568.
- (2002b), "Epílogo", *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, pp. 637-657.
- (2002c), "El yo poético y las perplejidades del compromiso", *Ínsula*, 671-672, pp. 53-56.
- (2002d), *Althusser: Blow-up (Las líneas maestras de un pensamiento distinto)*, Granada, ICILE.
- (2010), "El riesgo de una poética esencial: Blas de Otero", en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero [1979-2009]*, Sevilla, Renacimiento, pp. 197-220.
- (2011), *Para una lectura de Heidegger. (Algunas claves de la escritura actual)*, Granada, Universidad de Granada.
- RODRÍGUEZ, Manuel José (1977), *Dios en la poesía española de posguerra*, Pamplona, Eunsa.
- RODRÍGUEZ, Claudio (1999), *Desde mis poemas*, Madrid, Cátedra.

- RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (1994), “Heine y Marx: cercanía y desencuentro”, en Martínez, coord. (1994), pp. 107-144.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1986), *Literatura fascista española*, Madrid, Akal.
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio (2007), “De la elegía a la celebración”, en Ricardo Escavy Zamora (ed.), *La poesía de Eloy Sánchez Rosillo: El ruido del tiempo*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 83-98.
- ROSALES, Luis (1949), *La casa encendida*, Valencia, Denes.
- (1972), “Leopoldo Panero, hacia un nuevo humanismo”, *Lírica española*, Madrid, Editora Nacional, pp. 345-429.
- RUBIO, Fanny (1972), *Del esteticismo al realismo en la poesía española de 1939 a 1944*, Memoria de licenciatura bajo la dirección del Dr. Emilio Orozco Díaz, Granada, Universidad de Granada.
- (1973), “La poesía española en el marco cultural de los primeros años de posguerra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 276, pp. 441-467.
- (2003), *Las revistas poéticas españolas: 1939-1975*, Alicante, Universidad de Alicante.
- (2007), “Introducción”, en Alonso (2007), pp. 9-78.
- (2008), “¿Dónde está Blas de Otero? La poesía de Blas de Otero como ficción autobiográfica”, en AA.VV. (2008), *Blas de Otero: Medio Siglo. Actas del I Congreso Internacional en Bilbao sobre la obra de Blas de Otero*, Bilbao, Fundación Blas de Otero, pp. 155-173.
- RUBIO, Fanny y FALCÓ, José Luis (1981), *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra.
- RUSSELL, Bertrand (1968), *El conocimiento humano*, Madrid, Taurus.
- SALAÛN, Serge (1985), *La poesía de la Guerra de España*, Madrid, Castalia.
- (2001), “La poesía escrita en la zona republicana”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7 Víctor García de la Concha, *Época contemporánea 1914-1939*, Barcelona, Crítica, pp. 804-809.
- SAN JUAN DE LA CRUZ (1996), *Obra completa*, Madrid, Alianza, 2 vols.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2008), “El don de vivir: paréntesis entre dos nada. Conversación con Francisco Brines”, *Campo de Agramante*, 9, pág. 12.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1975), “La adhesión de los intelectuales a la causa popular”, en *Hora de España* (1975), pp. 334-342.
- SÁNCHEZ GOZALBO, Ángel (1934), *El paisatge en la literatura valenciana*, Castellón de la Plana, Societat Castellonenca de Cultura.

- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Julio (1997), “El «Sturm und Drang» y su trasfondo social y político”, en Juan Antonio Pacheco y Carmelo Vera Saura, eds., *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 133-144.
- SÁNCHEZ MAZAS, Rafael (1942), “Textos sobre una política de arte”, *Escorial*, IX, 24, pp.3-21.
- SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy (1978), *Maneras de estar solo*, Madrid, Rialp.
- (1984), *Elegías*, Madrid, Trieste.
- (2008), *Oír la luz*, Barcelona, Tusquets.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1975), *Estética y marxismo*, México, Era, 2 vols.
- SANZ, María (2007), *Capricornio. Antología 1981-2006*, Alicante, Aguaclara.
- SAWICKI, Piotr (2001), “El concepto de Unidad en la propaganda franquista. Notas para la historia de una obsesión (1937-1962)”, *Las plumas que valieron por pistolas. Las letras en pugna con la historia reciente de España*, Wrocław, Universidad Nacional de Educación a Distancia / Uniwersytetu Wrocławskiego, pp. 151-163.
- SCARANO, Laura (1994), “Las huellas de *Postnovísimos* en *Fin de Siglo*: a propósito de una conflictiva periodización”, *Diablotexto*, 1, pp. 213-218.
- SHELLEY, P. B. (1978), *Adonais y otros poemas*, Madrid, Editora Nacional.
- (1986), *Defensa de la poesía*, Barcelona, Península.
- SILES, Jaime (1982), “Un verso de Adriano como título de poema en Cernuda: Animula, Vagula, Blandula”, *Diversificaciones*, Valencia, Fernando Torres Editor, pp. 73-82.
- (1989), “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, *Ínsula*, 505, pp. 9-11.
- (1991), “Dinámica poética de la última década”, *Revista de Occidente*, 122-123, pp. 149-169.
- (2001), “El lirismo de Ibn Al-Zaqqaq”, *Más allá de los signos*, Madrid, Huerga & Fierro, pp. 41-44.
- SIMÓN, César (2002), *Palabras en la cumbre. Antología 1971 – 1997*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1988), *Vanguardismo y Crítica Literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo.
- (2007), *Las vanguardias y la generación del 27*, Madrid, Visor.
- SPINOZA (1973), *Ética*, Buenos Aires, Aguilar.
- SULLÀ, Enric (ed.) (1998), *El canon literario*, Madrid, Arco Libros.
- TALENS, Jenaro (1995), “De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970”, en AA. VV. (1995), pp. 57-84.

- (2004), "Cernuda y los límites del realismo", en AA.VV., *100 años de Luis Cernuda*, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 505-523.
- TOEPLITZ, Krystof-Teodor, "La ideología realista socialista" (1975), en Sánchez Vázquez (1975), *Estética y marxismo*, Tomo II, pp. 256-268.
- TORRE, Guillermo de (2001), *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor.
- TUNDIDOR, Jesús Hilario (1993), *Lectura de la noche. Antología 1962-1990*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- (1994), *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- TYNIANOV, Y. N. (1975), "La correlación de la literatura con la serie social", en Sánchez Vázquez (1975), pp. 260-270.
- UNAMUNO, Miguel de (1980), *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VALENTE, José Ángel (1969), "Conocimiento y comunicación", en *Poesía última*, edición de Francisco Ribes, Madrid, Taurus, pp. 155-161.
- (1977), "Luis Cernuda y la poesía meditativa", *La Caña Gris*, 6-7-8, pp. 29-38.
- (2008a), "Eros y fruición divina", *Obras completas. Volumen II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 290-296.
- (2008b), "La hermenéutica y la cortedad del decir", Vol. II, *Obras completas. Volumen I y II* (2006-2008), Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 81-90.
- VALVERDE, Álvaro (2007), *Poemas*, Illes Balears, Universitat de les Illes Balears.
- VALVERDE, José María (1978), *Antología de sus versos*, Madrid, Cátedra.
- VATTIMO, Gianni (1985), *La fine della modernità*, Garzanti, Milano.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1977), "El pensamiento político", en *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de bolsillo, pp. 67-76.
- VILLACAÑAS, José L. (1994), "Lukács: entre Romanticismo y marxismo", en Martínez (1994), pp. 49-72.
- VILLAR, Arturo del (ed.) (1978), *Con Juan Ramón*, Sevilla, Aldebarán.
- VILLENA, Luis Antonio de (1986), *Postnovísimos*, Madrid, Visor.
- (1992), *Fin de siglo. Antología*, Madrid, Visor.
- (1996), *Asuntos de delirio 1989-1996*, Madrid, Visor.
- (2001), "La consagración del manierismo", en Jiménez Tomé (2001), pp. 71-74.
- (2007b) (ed.), *El fervor y la melancolía. Los poetas de «Cántico» y su trayectoria*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- VIVANCO, Luis Felipe (1940), *Tiempo de dolor*, Madrid.
- (1949), "La palabra encendida", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 9, pp. 723-733.

- (1974), *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 2 vols.
- (2001), *Obras I. Poesía I*, Barcelona, Trotta.
- WAHNÓN, Sultana (1983), *El irracionalismo en la poesía de Miguel Fernández*, Granada, Antonio Ubago.
- (1987), *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Departamento de Lingüística general y Teoría de la Literatura, Facultad Filosofía y Letras.
- (1989), “El concepto de rehumanización en el pensamiento literario del fascismo español”, en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Universidad de Granada, Granada, vol. III, pp. 477-487.
- (1995), *Lenguaje y literatura*, Barcelona, Octaedro.
- (2003), “Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia”, en Remedios Morales Raya (coord.), *Homenaje a la profesora M^a Dolores Tortosa Linde*, Granada, Universidad de Granada, pp. 493-510.
- WELLMER, Albrecht (1996), *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, Valencia, Cátedra / Universidad de Valencia.
- ZHDÁNOV, Andrei (1975), “El realismo socialista”, en Sánchez Vázquez (1975), Tomo II, pp. 235-240.
- ZIS, A. (1976), *Fundamentos de la estética marxista*, URSS, Editorial Progreso.