

**LA OSCILACIÓN COMPROMISO/ESTÉTICA
EN LA POESÍA DE LOS AÑOS 30. SÁNCHEZ
BARBUDO Y SERRANO PLAJA COMENTAN
A GIL-ALBERT**

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA
Universidad de Granada

Mucho se ha escrito sobre la dialéctica pureza/impureza, vanguardia/compromiso en la poesía española de los años 20 y 30¹. Mi propósito es incidir desde otro ángulo y con nuevos matices en que la llamada vanguardia política no marca una ruptura total con la vanguardia artística, en que aquella es deudora del lenguaje y las conquistas expresivas de esta; de modo que no se produce sin más un desplazamiento de la forma por el contenido sino una oscilación entre compromiso y estética, al menos entre los grandes poetas que nos han dejado la mejor producción literaria de esos años. Durante la República y la guerra se escribió una poesía a la altura de las circunstancias, como exigió Machado, pero sin hacer claudicar el poema ante ellas. Se estuvo lejos en última instancia del mensaje a ras de suelo, de la consigna, la propaganda o el realismo alicorto, pero también de los dictados de partido o los dogmas oficiales que hacían peligrar la libertad del poeta y del artista.

Basta pensar en la admonición que dirigió Cernuda a los poetas en 1937 desde las páginas de la revista *Hora de España* (Lechner, *Compromiso* 342-43). El paso previo por la revolución formal de las vanguardias aseguró el respeto a la libertad de creación, a la autonomía del objeto artístico y a los significantes a la hora de rellenar un signo lingüístico ya maduro –gracias a la experimentación– con nuevos significados históricos, políticos y sociales (Salaün, “Rupture”, “Vanguardias políticas”, “Vanguardias estéticas”). Entre los años 20 y los 30 se efectúa la transición de la revolución en el arte al arte en la revolución, pero los poetas que lucharon por esta no quisieron dejar de ser en última instancia poetas. No des-cuidaron a fin de cuentas la función poética y entendieron el compromiso como un desvío coyuntural, incluso como una alteración, inevitable eso sí, de sus trayectorias puramente líricas.

Para tratar estas cuestiones me valdré de un caso palmario, la poesía *engagée* de un “esteticista” como Juan Gil-Albert, y abordaré esta problemática desde los comentarios que realizan sobre el autor dos compañeros de grupo, Antonio Sánchez Barbudo y Arturo Serrano Plaja. Con ellos trabajó durante la guerra civil en la recién mencionada *Hora de España*, el Segundo Congreso Internacional de Escritores para Defensa de la Cultura y la conocida “Ponencia colectiva” que el tercero leyó en tal evento y los dos primeros firmaron junto a otros intelectuales republicanos; además, compartió con ellos tribulaciones personales una vez salidos al exilio: la dura experiencia en el campo de concentración de Saint-Cyprien y la estancia en la casa de La Mérigotte, adonde fueron evacuados. Sus lecturas de los tres libros comprometidos de Gil-Albert (*Candente horror*, 1936; *Siete romances de guerra*, 1937; *Son nombres ignorados*, 1938) me permitirán comprobar las contradicciones del oficio de poeta en la España convulsa de los años 30, el vaivén (cuando no el desgarró) entre la responsabilidad moral y la atención a lo social, lo político y las circunstancias históricas

por un lado, y la Belleza, lo “inútil” en sentido kantiano y las formas puras del lenguaje poético por otro. En el caso del poeta del que me voy a ocupar, tal contradicción se resume en la dialéctica matriz Naturaleza/Historia, siendo la primera la inclinación espontánea de su canto y la segunda una suerte de paréntesis obligado, de renuncia transitoria a esa inclinación. Es lo que el propio Gil-Albert llama en el prólogo a *Fuentes de la constancia* (1972), la antología decisiva que acaba canonizándolo tardíamente (Valero Gómez, *Juan Gil-Albert al borde*), su “destino contradictorio” como poeta por estar atento tanto al *ego* como al *populus*, tanto al “intimismo” como a “lo social”, hasta el punto de sentirse socialmente culpable, un reo, pero vitalmente un semidiós, una criatura inmortal (*Fuentes* 72-73). En este autoanálisis clave, solo cuestionado últimamente (Valero Gómez, *Juan Gil-Albert: posesión* 92-93), señala asimismo que otra constante de su poesía ha sido el mundo natural, el campo, “por el que discurre siempre el pespunte dorado de la vieja cultura que me pertenece, la mediterránea” (*Fuentes* 72). Veré en qué medida esta mediterraneidad o este valencianismo están inscritos en la pulsión estética gilabertiana, incluso durante la guerra y la poética de “urgencia” que impone.

Imposibilidad de la huida

Antes del estallido de la contienda, al reseñar *Candente horror*, el primer libro inequívocamente *engagé* del alcoyano, Sánchez Barbudo (“Conciencia” 8) ya destaca que Gil-Albert es un esteticista y que la nota predominante de su carácter es la belleza². No por casualidad lo emparenta con Wilde, uno de los modelos (junto a Valle-Inclán, Azorín y Miró) de su prosa juvenil, decantada hacia una defensa expresa de “lo inútil” y aristocrático, como se lee al frente de *La fascinación de lo irreal* (1927)³. Esta defensa se debe a la adopción de una estética tardomodernista, decadentista y preciosista, más que a una

deuda con el elitismo/minoritarismo de Ortega y su concepto de deshumanización, como varias veces se ha dicho. Pero lo mismo que el dandi Wilde conoció la cárcel y el sufrimiento, hasta hermanarse con el dolor de los más humildes, continúa diciendo Sánchez Barbudo, “Gil-Albert, el delicado, el ingenioso, el lírico, se ha encontrado con su sombra, y ha llegado a un recodo de horror en medio de su vida” (“Conciencia” 8). El crítico no aclara que este horror se debe en nuestro poeta al ascenso del fascismo, lo cual le lleva a simpatizar con el comunismo sin ir más allá de ser un “compañero de viaje”⁴. Basta pensar en la “Confesión a tres jóvenes comunistas” que abre *Candente horror* y en el poema que lo cierra, “Radio Central Moscú”, pero la admiración a figuras como Lenin y hacia el modelo político, social y económico de la Unión Soviética ya aparece en sus trabajos en prosa de finales de los años 20 e inicios de los 30⁵.

Es justo el momento en que, como él mismo reconoce en el prólogo a *Siete romances de guerra*, que también antepone a *Son nombres ignorados*, comenzó a interesarse por la “sórdida realidad española”. Ello coincidió con el final de la Dictadura de Primo de Rivera, la coyuntura histórica que a su vez despierta el compromiso en poetas del 27 como Alberti y Prados, si bien Gil-Albert vive otros acontecimientos decisivos para su *engagement*: la proclamación de la República y la Revolución de Asturias. Durante uno y otro suceso, indica, estuvo junto a los obreros, cuya “vida mecanizada y triste” no ignoró desde niño, cuando veraneaba en un valle de Alcoy rodeado de fábricas: “Nada puede igualar al sedante de estar en esos momentos con los que tienen razón” (Prólogo 108). Y no solo eso, sino que también añade a renglón seguido: “Naturalmente, desde hacía tiempo, Rusia se me aparecía en el horizonte como una tierra cargada de promesas, casi como la realización lejana de la felicidad”. No es sino su inconformismo de esteta –la misma noción de “sedante” deja atisbar la mala conciencia del poeta entregado a la belleza– lo que le posiciona

contra la burguesía mercantil a la que pertenece y junto a los obreros y la Rusia revolucionaria.

Poco antes, en "Palabras actuales a los poetas" (1935), deja constancia de que esta figura, siendo como es una "sensibilidad dominante" –lo cual supone un flagrante kantismo: la poesía como forma de la sensibilidad–, no puede sino experimentar repugnancia e incompreensión hacia el "mezquino mundo burgués" y buscar otras "relaciones humanas" distintas a las burguesas ("Palabras" 177). Incluso, da por finalizado "el periodo de las obtusas desorientaciones y las angustias desoladas que trajera consigo el vacilante organismo burgués", oponiéndole "las avanzadas de un mundo prodigioso" que en los últimos veinte años emergieron del "oriente europeo" (178-79). Más aún, considerando que el poeta debe agarrarse a lo "humano y colectivo", se acuerda de "nuestro Machado el recio", de aquel que en la revista revolucionaria *Octubre* sentenció en 1934 que Rusia lucha por emancipar a los hombres de cuanto acarrea servidumbre en el trabajo y que esto es lo único digno de cantarse en esos días, acaso lo único que se puede cantar (179).

Otro texto decisivo para la poética gilabertiana es "El poeta como juglar de guerra" (1937). En él afirma con claridad que "no era la guerra, sino la revolución, lo que todos queríamos" ("Poeta" 193). Poetas de marxismo más definido, como Alberti y Miguel Hernández, tampoco separaron guerra y revolución, como no lo hicieron desde su humanismo revolucionario los demás firmantes de la mencionada "Ponencia colectiva". En fin, en las cartas que cruza con Ramón Gaya sobre el arte y la política, publicadas en *Hora de España*, nuestro autor advierte que el asombroso caso de Rusia, la deslumbradora Unión Soviética, ciega naturalmente a "demasiados de los que en ella hemos puesto tantas esperanzas", pero la imitación fácil podría hacer peligrar lo que en España está a punto de suceder (Gaya y Gil-Albert 211). Le parece indudable que el socialismo es el "nuevo orden económico" necesario para dar fin al "si-

niestro desarreglo en que hemos vivido" (212). Todo indica que nos encontramos ante un revolucionario convencido, pero de pronto confiesa a Gaya que desertar de lo político, que no es sino lo social transformándose, y "continuar vagando desesperadamente por los caminos de la Belleza tiene su seducción inagotable" (211).

La renuncia obligada a la seductora belleza, la imposibilidad de la huida y el deber ético se tematizan en poemas de *Candente horror* como "La noche" (*Mi voz* 98), "Y la belleza, sin embargo..." (99-100) y "El artista" (101-02). El yo poético considera inútil en el primero ignorar "la criminal historia de los hombres" y retirar "mi sangre colectiva". En el segundo, que "tanto adelanta del tenor de las reflexiones poéticas en que, en los años inmediatamente siguientes, Gil-Albert se ejercitará" (Siles 44), es consciente de no poder tender sus ojos a la belleza mientras persista el dolor de los otros (García, "Y la belleza"). En el tercero, en fin, condena la soledad del artista, la indiferencia de su canto o su corazón helado⁶. Sánchez Barbudo se hace eco de estos tres poemas para subrayar que Gil-Albert ha comprendido el sufrimiento de los hombres y ya no puede ser más quien venía siendo; ha roto amarras consigo mismo, de forma que "en este libro de amor y de angustia, late la voz del arrepentimiento, la pelea por matar al artista que era, y que aún fatalmente es, pero su conciencia quiere ya liberarse de este peso" ("Conciencia" 8). En efecto, se trata ante todo de una cuestión de (mala) conciencia: "no puede ser, cuando se oyen desgarrarse las sombras / que la belleza exista seduciéndome", leemos en el segundo poema, casi como una autocensura o un lamento, una reconvención interna. Sánchez Barbudo considera este texto uno de los más notables del libro y cree hallar en él, en principio, aquello que el título sugiere, es decir, una vuelta al mundo anterior del poeta, pero acaba confirmando que no es así. Acierta en cualquier caso cuando pone de relieve la lucha del yo poético consigo mismo por dejar atrás al "artista" que ha sido hasta el momento, que "fatal-

mente" sigue siendo. La búsqueda de la belleza, el esteticismo, continuará ocupando el centro de la poética gilbertiana por mucho que ceda transitoriamente a las exigencias del compromiso.

Después de escribir los *Siete romances de guerra*, en el momento mismo de su publicación, como muestra contradictoriamente el prólogo a este libro, nuestro poeta se repliega del *populus* al *ego*, de lo social e histórico a lo íntimo, buscando al menos un equilibrio entre ambos polos que, ya a partir del exilio, se deshará a favor del segundo de ellos. Por eso *Son nombres ignorados*, un libro que recoge el emblemático poema "Elegía a una casa de campo" —el propio autor reconocerá en él a comienzos de los 80 el arranque de su verdadera línea, su punto de partida, porque ya no obedece a la "voz patriótica" del romance sino a la "irrenunciable poética de la intimidad" (Gil-Albert, *Fuentes* 93)—, lleva idéntico prólogo, ahora mucho más ajustado a la poética del libro⁷. De aquí lo que argumenta el alcoyano en este único prólogo para dos poemarios tan distintos: la preocupación social, admite, ha influido en su arte, pero lo importante es "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" (Prólogo 108). De nuevo aflora la categoría clave de sensibilidad. Lo importante es realmente la poesía, no la revolución, aunque "Elegía a una casa de campo" se había publicado antes en el número inicial de *Hora de España*, junto a "Despedida de un año (1936)", con el título conjunto de "Poemas de la revolución" (¿otra contradicción más?)⁸. Quien habla en ese prólogo no es exactamente un poeta social, sino un poeta lírico, esteticista, en quien priman la intimidad del yo y la intimidad del lenguaje (sus formas sensibles y bellas) sobre la responsabilidad ética. Y así añade a continuación:

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. (108-09)

Así concebido, el compromiso amenaza a la estética, a la poesía misma. El lenguaje poético solo puede ser indirecto. Los acontecimientos, la realidad, han de ser elaborados poéticamente. Se puede esgrimir por lo tanto que Gil-Albert no completó su “transición” como poeta social. No llegó al hallazgo de otro lenguaje poético, de otra noción de poesía distinta de aquella de la que procedía. Insertó el compromiso o la ética en la estética, buscando un “difícil equilibrio” entre ambas (Grillo 143). Y posteriormente se deshizo de todo compromiso fuerte, el que se aprecia de *Candente horror* hasta los *Siete romances de guerra* y en algunas prosas combativas también publicadas durante la contienda⁹, para erigir de aquí en adelante la escritura poética en la única ética¹⁰. Con razón decía Gil de Biedma que este poeta nos propone “la comprensión ética y estética de la propia vida” (48); con razón Lechner, el gran estudioso del compromiso poético español contemporáneo, se convierte en uno de los primeros descubridores de Gil-Albert, no sin señalar que buscaba la belleza por “necesidad íntima” (“Testimonio” 51); o bien, que no hay poesía comprometida más vacía de eslóganes, de programas sociales, de meras denuncias o gritos de combate que la suya, incluso durante los años trágicos de la guerra civil (*Compromiso* 194). En esa coyuntura, argumenta Lechner, no se hace más agitada, sino que se serena y supera la que escribió antes de 1936 por su falta de anecdotismo y de afirmaciones categóricas, por su afán de universalizar, su tono elegíaco y su melancolía en tono menor (329-30). Con esta forma de ver las cosas coincide el mejor conocedor del compromiso gilbertiano, Aznar Soler, quien valora especialmente esta veta intimista de *Son nombres ignorados*, no anecdótica, contemplativa y elegíaca, de compromiso moral con el hombre; esto

es, una veta distinta de la poesía política, panfletaria y urgente, de agitación y propaganda, de la poesía militante y de circunstancias escrita durante la República y la guerra, que solo se dejaría leer por su valor histórico, no por su valor poético, específicamente literario (“Poesía difícil” 76, “Juan Gil-Albert” 45 y “Obra” 99).

Lo curioso es que en *Candente horror* —un libro aún alejado de ese compromiso moral que supone un equilibrio entre intimidad e historia, de ese puro y simple “compromiso con la vida” subrayado por la crítica gilabertiana (Garbí) para cortar cualquier fleco de compromiso político e ideológico y universalizar la figura del poeta— Sánchez Barbudo percibe a veces un gusto dudoso, cierto mal gusto, paradójico en un “exquisito cultivador de la belleza” como él, como si no lograra a veces revestir de “belleza objetiva” lo que nombra. Por lo demás, si alaba la posición digamos embellecedora del mundo en la que Gil-Albert se sitúa, le parece que “obra algo coaccionado” en este libro: “Y preguntamos: ¿hasta qué punto puede pedírsele a un poeta del tono de Gil-Albert que deje su ‘arte puro’, por considerarlo ya impuro?” (“Conciencia” 8). Sánchez Barbudo detecta una “tensión entre la vocacional pureza y el compromiso circunstancial” (Valero Gómez, *Juan Gil-Albert y la poesía* 57). Sus dudas y recelos sobre la impureza de un poeta esencialmente puro “iban a resultar, históricamente, intuiciones lúcidas” (Aznar Soler, “Poesía difícil” 46). En verdad se trata de una cuestión decisiva: “¿Qué hacía un poeta ‘puro’ como él en un lugar tan ‘impuro’ como ese?” (Revert Cortés 22). Para este jubiloso esteta que pregonaba la belleza, que la entendía como vida, como biología¹¹, pues como buen heredero del modernismo aspira a vivir en términos estéticos, a hacer de la vida una obra de arte, el compromiso no podía ser en efecto sino algo impuro.

Lo anterior no impide que en “Palabras actuales a los poetas” se distancie tanto de la poética pura de la revista *Nueva Poesía* como de la poética impura de *Caballo Verde para la*

*Poesía*¹². Gil-Albert, como ya he matizado, no fue nunca un poeta puro/deshumanizado, como sin embargo apunta Grillo (146) refiriéndose a *Misteriosa presencia* (1936)¹³. Muestra así “el horror humano y el desinterés estético que origina en nosotros esa ‘pureza’ exenta de sangre y puesta en pie con el apoyo de las más inhumanas mutilaciones” (“Palabras” 175). Rechaza los academicismos fríos a los que pueda conducir, los “perfectos témpanos” que pueda esculpir. El frío, el hielo, representa esa poesía pura contra la cual arremete Neruda, cuya proclama de impureza defrauda a nuestro poeta, ya que se limita a “un interés intensivo por las cosas”, por la materialidad de los objetos, si bien avanza correctamente hacia la comprensión de la obra poética “no como obra de arte en sí, sino como producto de un tiempo preciso y expresión de una sensibilidad histórica” (176).

El esteticismo gilabertino bascula de la autonomía del arte (la obra en sí) a la historia y la temporalidad. Trata de trascender, con Neruda, la figura del “torturado poeta lírico”. Ahora bien, no comparte su exaltación de las cosas en sí mismas y, sobre todo, ve un peligro en el propósito de no excluir y no aceptar deliberadamente nada en el poema: “¿No estallan como la luz los considerados tendenciosamente antipoéticos ‘hechos sociales’? Pues si todo esto tan patente y tremendo que viene sucediéndonos existe, ¿por qué no aceptarlo, aun deliberadamente?” (“Palabras” 179). El compromiso por el que aboga en este momento nuestro poeta deja atrás la impureza nerudiana. Y sin embargo, él mismo pondrá reservas más adelante al supuesto carácter antipoético de los “hechos sociales”, considerándose, como se ha visto, un poeta de transición socialmente hablando. Incluso acaba por reconocer aquí que “la nueva épica o el canto entusiasta de los que acompañan al pueblo liberado en su ascensión unísona no es fácil a nuestros labios” y que en su caso se libra una pugna “entre la voluntad de una parte que tiende a lo mejor, a ese entrevistado mundo que se acerca, y la sensibilidad de otra, hundida en el pasado y

mojada de él" (181). El poeta épico y popular no puede "matar" la sensibilidad del esteta.

Tiene razón por lo tanto Sánchez Barbudo cuando afirma que Gil-Albert sigue siendo fatalmente quien era y obra coaccionado por sí mismo, por su responsabilidad ética: "Este Gil-Albert es el de siempre, pero con remordimiento y sin alas" ("Conciencia" 8). De hecho, estima que su entrega a la causa popular, revolucionaria y antifascista es solo condicional pese a su honradez, aunque él no lo crea así. De modo que en los poemas posteriores a *Candente horror*, si algo le reclama hacia su camino propio, el alcoyano "se irá o volverá, olvidado de su anterior promesa". Solo es una opinión personal, puntualiza Sánchez Barbudo, una profecía sin malicia:

De momento, la actitud de Gil-Albert solo merece alabanzas, aunque seamos algo escépticos pensando qué es lo que él pueda hacer de ese lado en que hoy se sitúa. Que sea poeta nuevo quien pueda serlo, ese es mi credo. El que no, que sea, al menos, digno. Digno nos parece hoy Gil-Albert y por eso lo respetamos y, aún más, lo admiramos. (8)

Desde luego la profecía se cumplió al final y, en una suerte de oscilación a la contra, la belleza terminó subsumiendo al compromiso, la lírica a la épica. En el prólogo a *Siete romances de guerra*, en plena contradicción con el contenido del libro, pero ajustándose perfectamente a *Son nombres ignorados*, el poeta alude así a la Naturaleza, esa constante de su poesía, como la considerará después: "Para mí, la Naturaleza y su inusitado esplendor de siempre, sigue pulsando en los hombres la más entrañable necesidad de poesía" (Prólogo 109)¹⁴. Y continúa diciendo que Píndaro podría resumir para él la "aspiración de belleza", ya que su alegría y su musicalidad plástica constituyen "lo que yo me atrevería a llamar su valencianismo pleno y deslumbrador". Insisto en que estas palabras dan perfecta cuenta de la nueva poética gilbertiana

de *Son nombres ignorados*, pero disuenan completamente con la poética de urgencia o “emergencia” (Moreno 46) de *Siete romances de guerra*.

La irrenunciable belleza

De 1938 data su artículo “En torno a la vocación (lo popular y lo social)”, donde hace examen de conciencia en relación con las posibilidades de un arte realista, social y popular. Aquí reconoce que “hemos sido muchos los que, llevados de un entusiasmo por ciertas doctrinas sociales encaminadas limpia y sensatamente a liberar al hombre –o mejor, entusiasmados por la posibilidad de esta liberación– caímos en ingenuos y empobrecedores –no elementales– proyectos de visión” (Gil-Albert en Aznar Soler, “Catorce” 67). El revolucionario ha cedido definitivamente ante el esteta. El perseguidor de la belleza se ha tropezado con los dogmas de partido en materia de arte; por eso, con un guiño implícito a Marx, se apoya en el Balzac que, si sacó a la luz la trama social de su época, fue atendiendo solo a las únicas leyes posibles, las que emanan de la obra, a su libertad de artista y a ningún tipo de “normas limitativas”: “No, sometimiento a los hechos, no; desprendimiento de los mismos, me parecía una fórmula más fecunda” (67). Y ello sin olvidarse de matizar que el desprendimiento no significa pérdida de realidad ni alejamiento de los hombres. Recuerdo cómo en el prólogo a *Siete romances de guerra* ya se niega a una traducción directa de los acontecimientos. Por supuesto, quien habla en este artículo, que se ha conectado con lo defendido en la “Ponencia colectiva” (Rovira, *Juan Gil-Albert* 51), es el nuevo poeta de *Son nombres ignorados*¹⁵. Plantea así que la diferencia existente entre el sometimiento y el desprendimiento es la misma que existe entre copiar y crear. Para el desprendimiento al que se refiere pone como ejemplo, ya no debe extrañar, a Píndaro (68). Bien es verdad que en

1937 precisa que los tiempos se hallan lejos aún de las plenitudes de armonía humana pindáricas y que

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. (Prólogo 109)

El Gil-Albert lírico, aspirante a lo bello, cantor de la naturaleza, buscador de plenitudes, pindárico por valenciano, trata de volver más compleja la relación (no inmediata) entre el hecho social e histórico (la guerra en este caso) y la poesía. El nuevo aire elegíaco de los poetas como él es consecuencia indirecta de la anonadadora realidad española, más en concreto de la colisión entre realidad objetiva y mundo interior, entre la contemplación de la naturaleza y la guerra y la muerte¹⁶.

El tono elegíaco y el valencianismo del autor, su propensión a la belleza, van a ser puestos de relieve por Serrano Plaja en su reseña de *Son nombres ignorados*:

Su tono elegíaco, hondamente elegíaco, brillantemente elegíaco a veces, también contiene siempre su atmósfera, la guerra, la anonadadora realidad de la guerra que nos hacen. Pero percibiendo simultáneamente, siempre, la belleza, la eterna belleza irrenunciable” (*Son nombres*” 56; Aznar Soler, “Poesía difícil” 74; Grillo 153).

Y a renglón seguido advierte que su mirada levantina sabe afrontar el peligro que implica esa condición de exuberancia fácil, de colorido superficial: “Siendo auténticamente valenciano, supera Gil-Albert el valencianismo”. A este valencianismo se había referido con anterioridad al reseñar *Siete romances de guerra* junto a *Dieciséis dibujos de guerra*, de Antonio Rodríguez Luna. Son dos artistas muy distintos pero que, a su entender, vienen a “coincidir en la revolución, en la guerra” (“Ediciones” 74). A este propósito, conviene tener en cuenta

que Serrano Plaja repara en el comienzo del prólogo al libro, donde Gil-Albert señala que nada hacía suponer que repudiase su medio social, pero los caminos de la revolución son variados y distintos. La protesta antiburguesa comenzó en su caso, detalla el poeta (Prólogo 107), siendo adolescente, adoptando la forma de “la impertinencia wildeana”, lo cual prueba de nuevo que el esteticismo es siempre determinante en él. Incluso cuando propugna la función social de la poesía desde el compromiso político, no deja de ser un esteta (Moreno 41). Lejos ya de las simpatías comunistas del pasado, y en línea con este voluntarismo esteticista, en *Cantos rodados* (1976) dirá, como recuerda Lechner (“Candente” 13), que burgués es todo aquel que se siente a sus anchas en un mundo acomodaticio, legalista, respetable y sórdido¹⁷.

A juicio de Serrano Plaja, esa misma anotación sobre la revolución al frente de *Siete romances de guerra* podría suscribir-la la mayor parte de los poetas españoles. Su intención es remarcar que, “llegado el momento de la traición al pueblo”, los poetas se incorporaron sin excepción a este, “por encima de tales o cuales condiciones sociales que en ellos habían de ser accesorias” (“Ediciones” 76). Sabido es que no todos los poetas se pusieron de parte del “pueblo”. Más aún, con respecto a sus condiciones sociales, como se especifica en la aludida “Ponencia colectiva” que él mismo leyó, había gran distancia, dentro de este grupo republicano, “entre el origen enteramente campesino de Miguel Hernández, por ejemplo, y el de la elevada burguesía refinada que pueda significar Gil-Albert” (Lechner, *Compromiso* 453). De la incorporación al pueblo, sigue diciendo el reseñador, nació o renació el romancero de la guerra, que se debe no solo a los “poetas profesionales” sino también a los populares anónimos.

Entre todos esos textos están los de un “poeta de oficio” (Salaün, *Poesía*) como nuestro autor, que Serrano Plaja considera “una aportación llena de gracia levantina al viejo romancero castellano” (“Ediciones” 77; Aznar Soler, “Poesía

difícil" 53). Siguiendo conceptos del poeta, afirma que estos romances expresan "la relación social con la guerra" y se hallan impregnados del "tono trágico, anonadador" de la realidad española del momento, aunque en ellos "palpita siempre la personalidad poética de Gil-Albert, en su ascendiente de tradición levantina y de influencia y aprendizajes clásicos" (77). Naturalmente, estos comentarios están motivados por la alusión del propio poeta al valencianismo de Píndaro. Ahora bien, Serrano Plaja percibe a la vez en estos romances "contenido real", un realismo que le lleva a constatar cómo Gil-Albert se muestra más recatado en el prefacio que en los romances "cuando previene que por ser poetas de transición no se ha de exigir, a los poetas actuales, ese brusco viraje de los acontecimientos de una manera directa". La observación le parece totalmente justa, pero es un hecho que "de un modo espontáneo, sin otra exigencia que aquella más honda de su propia conciencia, Gil-Albert se produce, en estos romances, de acuerdo con ese viraje" (77).

Las contradicciones entre el prólogo y los siete romances son más que evidentes y solo cabe pensar que aquel está escrito después de estos, cuando el alcoyano ya tiene pie y medio en la nueva poética de guerra (Molina Taracena) de *Son nombres ignorados*; una poética que es desarrollada en otro texto teórico clave de 1937 ya mencionado, "El poeta como juglar de guerra", donde se distancia del "curioso fenómeno" que ha tenido lugar 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" ("Poeta" 191). Este fenómeno se corresponde con una "etapa heroica y espontánea". Era fatal que se produjera, dado lo que hay de pueblo en el poeta (las intuiciones y reacciones primarias, directas, instintivas). No otra cosa le hizo "compartir la suerte de los hombres elementales, abandonando otros medios enrarecidos donde la asfixia dificulta su entrega primordial a la vida" (192). La responsabilidad moral

hace que Gil-Albert salga de su esteticismo aristocrático asfixiante para encontrar la vida en el pueblo, naturalmente dibujado desde arriba como elemental, primario e instintivo. La circulación por la España leal de miles de romances, esa “forma narrativa de heroísmos y desdichas”, ha convertido al poeta en juglar, en voz pública y anónima:

Todos recordamos al poeta en aquellos primeros meses de alzamiento unánime, trocadas las calzas y el jubón por el dril mecánico de la época y su correa de soldado del pueblo, como salido bruscamente de su torturada vida, a una realidad asombrosa de confusión y de exterminio. (“Poeta” 194)

La reminiscencia nerudiana del “torturado poeta lírico”, de la que se vale Gil-Albert en “Palabras actuales a los poetas”, como se indicó más arriba, es ilustrativa de la necesaria apertura del *ego* al *populus*. Pero ya apunté que en este texto anterior el poeta siente ciertas contradicciones o insuficiencias a la hora de acompañar al pueblo¹⁸. Dispuesto a superar la “poesía fácil” del romance, ahora decreta que el efímero retorno de esta estrofa se ha desvanecido “tan pronto como en las trincheras enemigas hemos visto aparecer las masas informes de la guerra moderna, monstruosamente blindadas” (195). Arroja este argumento acudiendo a lo planteado por Rosa Chacel –a quien no cita expresamente– en su artículo “Cultura y pueblo”, publicado en el número uno de *Hora de España*, en 1937: “el romance y el pentamotor no pueden coexistir en una hora”; esto es, el romance resulta anacrónico para narrar sucesos históricos en que intervienen las maravillas de la técnica¹⁹. Pero esta explicación gilabertiana se antoja peregrina y poco convincente. Fue el mismo desarrollo de la guerra y el proceso seguido por los intelectuales republicanos sumergidos en ella –desde ese “alzamiento unánime” y épico hasta el agotamiento del entusiasmo inicial, la desconfianza en la victoria y la consiguiente producción de un discurso más complejo y

elaborado, más analítico y reflexivo, pero también más “melancólico” – lo que llevó al arrinconamiento del romance.

El caso es que para Gil-Albert “esta fase de guerra romanceda ha expirado ya” y la desaparición del miliciano voluntario en el escenario heroico del frente ha arrastrado consigo “la de esos cientos de versos fáciles y patéticos que han acompañado la muerte increíble de unos hijos de España” (“Poeta” 196). La “poesía difícil” de *Son nombres ignorados*, como la llamó Cernuda (74) al reseñar la antología *Poetas en la España leal*, cuya confección debió de correr a cargo de Gil-Albert y Serrano Plaja, estaba servida²⁰. El “tremendo porvenir del poeta”, una vez cesadas “sus correrías de juglar”, seguía siendo para nuestro autor acompañar al “pueblo con el que hemos tomado un caliente contacto” en su “dura ascensión hacia la vida” (“Poeta” 197). Y sin duda a ello aspiraba, pero ahora intentaba acompañar a ese pueblo elemental, instintivo y primario con una poesía no realista, no social ni popular, sino intimista, desprendida de los hechos, volcada de nuevo hacia la belleza irrenunciable.

Así lo atestigua Serrano Plaja, como se ha visto, no sin contar de nuevo a Gil-Albert entre los poetas de la revolución. En él no se ha producido “esa como necesidad de *izquierdismo* de muchos” (“*Son nombres*” 56). Estaba “a este lado” desde antes de estallar la guerra, activamente, aun cuando nada pudiera hacerlo suponer, dada su condición social:

Así, sus versos, su poesía, nace, brota de la guerra pero con la misma espontaneidad adecuada a su temperamento que antes, en la paz, en su paz que pudo ser la cómoda paz de un señorito, supo hermanar su intención a la de los trabajadores, a la de los humildes. (56)²¹

Qué duda cabe de que su temperamento es el de un poeta lírico, esteticista, cantor de la naturaleza y del campo, aunque por compromiso abandone su “cómoda paz de señorito” para situarse junto al pueblo o, como señala el reseñador con un

matiz más social, los trabajadores, los humildes. Desde esta línea interpretativa ve en el primer poema de *Son nombres ignorados* ("El campo") el campo de Valencia, pero también el de los campesinos, que son ahora sus dueños ("Vuestra es la tierra", se lee un par de veces hacia el final del texto) y que antes no lo conocieron sino como dolor y como trabajo. No debe olvidarse que Serrano Plaja es autor del libro de poemas *El hombre y el trabajo* (1938) (López García 117-67). Sin ir más lejos, Cernuda comenta en la mencionada reseña de *Poetas en la España leal*, después de referirse a Gil-Albert, que este otro poeta es un "temperamento opuesto" y procede del grupo de la revista *Octubre*²². Su carácter es más amigo del arrojo apasionado que de la contemplación y lo predispone a la lucha. Todo el movimiento social español que desde años atrás venía encrespándose hasta estallar en la guerra civil actual, continúa diciendo Cernuda, ha tenido en Serrano Plaja, no un interesado espectador, como en muchos de sus colegas, sino un decidido actor (74).

Al propio Gil-Albert no se le escapa este carácter social y revolucionario en su reseña de *El hombre y el trabajo*, publicada en 1938: "Un libro significativo acaba de aparecer en España, mientras los mejores hijos de la patria defienden contra el invasor su derecho natural a una tierra sobre la cual aspiran a vivir trabajando, en paz y concierto" (Gil-Albert en Aznar Soler, "Catorce" 66). Han sido ellos quienes "en su laboriosidad de ayer, y en su lucha cruenta de hoy" lo han inspirado. El concepto de trabajo posee aquí connotaciones marxistas y el alcoyano resalta "el concierto deseado entre el trabajo y la paz" que se escucha en el libro de Serrano Plaja, "íntimamente unido a la profunda transformación que se está produciendo en España" (66). La aspiración revolucionaria aproxima a estos dos poetas, tan distintos por otra parte. Así lo reconoce nuestro autor, quien puntualiza que lo que los unió y llevó a comprometerse fue un mismo sentido de la justicia, un "puro instinto de solidaridad" (*Memorabilia* 260).

Más allá de la lectura social que admiten algunos versos de "El campo" destacados por Serrano Plaja, el poema, escrito antes de la guerra, en junio de 1936 (Aznar Soler "Poesía difícil" 61 y "Obra" 91), revela desde su mismo título esa inclinación característica del alcoyano a cantar el esplendor de la naturaleza, su belleza, por mucho que algo perturbe la contemplación: "Pero el campo ha dejado de ser esa fatal belleza desconocida / [...] algo que no estaba en los últimos años / modifica la fisonomía impávida de la naturaleza" (Gil-Albert, *Mi voz* 141). No en balde Serrano Plaja, que lógicamente conecta "El campo" con "Elegía a una casa de campo", el segundo poema del libro, destaca cómo una mirada nostálgica, siempre distinguida, se pasea melancólicamente por las galerías oscuras del dolor de España: "El dolor de su poesía elegíaca es, bien nítidamente, el dolor de nuestra desgarrada España de hoy recién herida en el costado y a traición" ("*Son nombres*" 57). Hay "como un irrenunciable afán de belleza exterior y objetiva" que, al mostrarse imposible en la guerra, deja en Gil-Albert una "dignidad dolida", un "contenido recuerdo doloroso". Todo estaba en el mundo para cumplir un fin distinto y más alto, añade, pero la plácida y creadora belleza ahora se trunca con la guerra brutal. Son observaciones que nos sitúan de nuevo ante la continua oscilación gilabertiana entre el intimismo y lo social, el *ego* y el *populus*, sentidos por el poeta como una contradicción que le estaba destinada. Ahora bien, Serrano Plaja puntualiza que el alcoyano no se limita a este ademán de contemplativa emoción y también se detiene en el horror de la guerra y en su aspecto más terrible, la muerte, como ocurre en "Lamentación" o en "Palabras a los muertos", donde la muerte es "ordenada en belleza" mediante "una como estela funeraria helénica". Tal consideración le da pie a hacer otras, que enlazan con las de su reseña anterior, sobre la "sensibilidad" gilabertiana mediterránea, latina y griega²³.

Este "clásico influjo mediterráneo" se aprecia sobre todo, a juicio de Serrano Plaja, en "A la vid" y los tres últimos poemas

del libro: “Himno”, “A la muerte” y “La hija de Deméter”. Me interesa detenerme en los comentarios que dedica a este poema final. En él, la mejor voz de Gil-Albert se refiere a la patria, que reverdece con la primavera, incluso en medio del conflicto bélico: “Esa belleza, ese como lujo inútil y prohibido viene a subrayar el destrozo inhumano a la inhumana fealdad de la guerra” (“*Son nombres*” 58). La primavera simboliza, en efecto, el afán de belleza por encima del horror de la guerra y del compromiso al que insta el sentido ético del poeta. Nuestro reseñador aprecia cómo palpita en el poema “un tomar conciencia constante de dos como vertientes igualmente verdaderas y graves”, la primavera como símbolo de perfección deseable y la presencia de la guerra y la muerte:

¿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, *Mi voz* 170)

Esta estrofa, destacada por Serrano Plaja, resume perfectamente, con los símbolos de la primavera y la guerra, la oscilación entre estética y compromiso. El poeta no deja de entender el olvido de la naturaleza como un error lamentable y el *engagement* como un acento extraño exigido por el designio del dolor. A este debe oponerse la alegría, como esas flores que crecen donde, con la guerra, brota la muerte.

Desde el frente de la sensibilidad

Para terminar, estimo conveniente referirme a un texto muy posterior de Sánchez Barbudo que puede ilustrar con nuevas luces la cuestión que me ocupa. Escrito con la perspectiva de los años, da cuenta de los primeros encuentros de este intelectual republicano y de su grupo (Gaya, Rafael Dieste, el propio Serrano Plaja) con Gil-Albert. Remontándose a la

impresión inicial que le causó, Sánchez Barbudo confiesa que acabó comprendiendo “su dedicación demasiado exclusiva al arte” (“Leyendo” 92). Enseguida reconoció en el alcoyano el influjo de Proust y un estilo que valoró, “a pesar de parecerme un poco demasiado precioso y relamido, como si hubiera trabajado su prosa con el amor y cuidado del que pule una esmeralda” (93). Pero había en el poeta algo que no le acababa de gustar y era lo que Gaya y él identificaban como “valenciano”; un valencianismo, eso sí, estilizado, italianizado, refinado, como si se tratase de una elegante figura renacentista, de “una especie de Borgia menor” (94). Valencianismo y esteticismo se superponen en estas consideraciones. Puede así entenderse que, en opinión de este viejo compañero, Gil-Albert apenas fuese Gil-Albert durante la guerra: “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” (95); como si por lo tanto la guerra, y el compromiso al que obligaba, hubieran impuesto una desviación momentánea en su hoja de ruta esteticista.

Recuerdo que en la reseña de *Candente horror* Sánchez Barbudo habla de la coacción a la que se ve sometido Gil-Albert al adoptar la poética del compromiso. Además profetiza una vuelta al camino natural de su poesía. Aquí precisa que en *Hora de España* publicó “unas hermosas odas pastoriles, de algún modo vagamente relacionadas con la situación política y militar, que revelan su falta de odio, su piedad y lo ajeno que en verdad estaba él a la guerra” (“Leyendo” 95). Se refiere, claro está, a poemas luego incluidos en *Son nombres ignorados*. Y continúa contando que, con su marcha de Valencia, en junio de 1937, Gil-Albert quedó a cargo de la dirección de esa revista y apenas lo vio hasta finales de 1938, cuando se volvieron a encontrar en los días angustiosos del éxodo y del campo de concentración. De este consiguió salir todo el grupo de *Hora de España* (el propio Sánchez Barbudo, Dieste, Serrano Plaja, Gil-Albert, Gaya y Lorenzo Valera), instalándose los cuatro

primeros en una casa campestre de La Mérigotte, a las afueras de Poitiers.

Al llegar la primavera de 1939, los cuatro amigos experimentaban el contraste entre aquel paraíso de paz y el mundo de derrota y dolor que habían dejado atrás. El remordimiento, sigue confesando Sánchez Barbudo, no tardó en aparecer. Todos se sentían de algún modo culpables, todos menos Gil-Albert, al que veían frecuentemente abstraído, pero no atormentado, entregado a “ese idilio suyo con la naturaleza”, a un “aparente olvido del sufrimiento de sus compatriotas”, más comprensible en su caso que en otros, “ya que en la guerra apenas él había participado, ni siquiera con el pensamiento, según yo imaginaba” (“Leyendo” 97). No pudo evitar dirigirle entonces un “secreto reproche” que después creyó injusto al releer un poema de *Las ilusiones* (1945), “Las lilas”, en cuya contemplación y olor se embebecía el poeta durante su estancia en aquel lugar y en aquella primavera (nótese la relación que puede establecerse con el comentado “La hija de Deméter”). En palabras de Sánchez Barbudo: “Aquel abandonarse a la belleza fue para él como un recuperar su propio ser, un retornar a lo que era” (97). Gil-Albert era fatalmente un poeta esteticista, destinado a cantar el esplendor del campo y la naturaleza, la belleza objetiva del mundo, para él irrenunciable; y así acabó demostrándolo después del paréntesis forzado de la guerra y aún durante ella, como ocurre en ciertos poemas de *Son nombres ignorados*. La emoción que le produjo el contemplar aquellas lilas, concluye su compañero, se tradujo en “un canto a la belleza de la vida, una exaltación del goce de vivir, pese a la muerte” (98)²⁴.

Nuestro autor se presenta en ese poema como un “acosado del destino” (íde nuevo su “destino contradictorio”?) durante aquella primavera en Francia, hasta que llegaron triunfantes las lilas. Las recordó asimismo el poeta en un capítulo de *Crónica general*: el esplendor que le ofrecían tan sin recato le compensaba momentáneamente de “todo lo que hubiera podido

perder, mi casa, los míos, mis costumbres, mi querencia, y el proyecto de mi participación en la aventura de un posible mundo más humanitario para mi país" (*Crónica* 284). No cabe duda de que Gil-Albert luchó por este proyecto humanitario, por ese humanismo anticapitalista y próximo al marxismo al que se acoge como uno más de los firmantes de la "Ponencia colectiva" de 1937; pero no es menos cierto que, desde que decidió ser un poeta *engagé*, ya desde antes de la guerra, se observa en él una oscilación constante entre compromiso y estética, entre responsabilidad moral y respeto a la autonomía artística, a la función poética del lenguaje.

En 1936, poco antes de la guerra, al saludar en nombre de la revista *Nueva Cultura* a los representantes del Frente Popular francés llegados a España, a Malraux, Cassou y Lenormand en concreto, aprovecha para puntualizar que la lucha por la revolución desde el campo de la inteligencia o la "sensibilidad creadora" no tiene nada que ver con una poesía fácil, como la de innumerables: "¿Es acaso fácil la labor revolucionaria del obrero? ¿Su misma tarea de trabajador manual, es blanda y acomodaticia?" (Gil-Albert en Aznar Soler, "Poesía difícil" 34)²⁶. El escritor y el artista, sentencia, han de combatir en las mismas difíciles filas del obrero y del campesino. En febrero de 1937 se sitúa en la calle —"En la calle estamos aún, y seguramente hemos de estarlo por mucho tiempo" ("Testimonios" 187)—, como el Alberti comunista o el Serrano Plaja decidido a hacer trizas la corona poética de Juan Ramón Jiménez (Mainer, "Corona"; López García 75-79). Al igual que ellos se sirve de esta imagen clave del compromiso: el poeta que abandona su arte ensimismado para bajar a la calle y ponerse en contacto con los problemas sociales, políticos, históricos²⁶; pero a la vez puntualiza lo siguiente: "No creo, desde luego, que el momento pueda ser expresado por un arte realista" ("Testimonios" 188). Realista quería decir —recuerdo su ajuste de cuentas con la explosión romancística— "fácil"²⁷. Intimista, contemplativo, elegíaco, escrito desde la "sensibilidad creado-

ra” quería decir por el contrario “difícil”, como señaló Cernuda. En junio de ese año, en su carta a Gaya, quien ve “peligrosísima” cualquier mezcla de arte y política (Lechner, *Compromiso* 342), Gil-Albert mide por el mismo rasero el “papel creador” del artista, su defensa de la cultura desde el “frente de la sensibilidad y del pensamiento”, y el “ineludible deber que las circunstancias le imponen de realizarse plenamente, de entregarse entero”, aunque esto suponga exponerse a “perder un nombre posible, una fama”, incluso la vida, como quien lucha en el campo de batalla (Gaya y Gil-Albert 210). El compromiso, obligado por las circunstancias, exige un sacrificio, supone una exposición del artista, cuyo único terreno es la sensibilidad (y el pensamiento, como intelectual que es).

En noviembre de 1937, en fin, en un artículo sobre Octavio Paz, vuelve a arremeter contra la poesía fácil propiciada por la “oportunidad bélica”. El mexicano no confunde, como la mayoría, el interés por una causa con el ímpetu poético. La guerra y el clamor son la “circunstancia” dolorosa que recoge, pero su naturaleza poética lo conduce a otra región: “Porque cuando un joven escribe estos versos en los que resplandece la vida, está, por el solo hecho de haberlos escrito, del lado de la revolución que los hombres anhelan” (Gil-Albert en Aznar Soler, “Catorce” 66). Frente al compromiso al que las circunstancias arrastran, frente a la “dirección necesariamente histórica” (Rovira, Introducción 21) que hubo de tomar este dandi, decadente y elitista que fue Juan Gil-Albert, resplandece la región transparente de la poesía. Nuestro autor pensó, como tantos otros antes y después de él, que la escritura poética ya era en sí misma revolucionaria. Su auténtico compromiso solo podía ser con la belleza objetiva de la naturaleza y con la belleza subjetiva del mundo íntimo, así como con la intimidad del lenguaje, con su forma puramente poética, aquella que lamentaba no poder llenar de palabras ardientes en “Y la belleza, sin embargo...”; un título este que tuvieron muy presente al comentar sus libros más circunstanciales dos compañeros del

grupo de *Hora de España*, dos lectores inmediatos como Sánchez Barbudo y Serrano Plaja.

NOTAS

1. Sobre esta cuestión pueden verse: Lechner, *Compromiso*; Blanch; Cano Ballesta; Geist; Calamai; Jiménez Millán; Mainer, "Otra vez", *Años*; García, *Cartografías*, *Compromisos*, "Compromiso", "Modos"; Le Bigot, *Encre, Siglo*. La tesis desarrollada por Bürger en el apartado "Vanguardia y compromiso" de su libro *Teoría de la vanguardia* solo es aplicable al caso español de modo parcial. Este teórico parte de la premisa de que la vanguardia, al tratar de insertar el arte en la praxis vital y atacarlo como "institución", modifica radicalmente el concepto de compromiso político entre los artistas. No obstante, nuestra vanguardia se diferencia notablemente del caso europeo, dado que, tras los escarceos ultraístas, responde a un proyecto constructivo y es nacionalizada por parte de unas minorías burguesas interesadas en modernizar el país y neutralizar la subversión artística y social de algunos ismos foráneos (dadaísmo, futurismo, expresionismo, surrealismo). Basta pensar en la proyección que tienen sobre la joven literatura los planteamientos de *La deshumanización del arte*, donde Ortega separa de forma nítida arte y vida, para comprobar que la tesis fundamental de Bürger no describe la especificidad de la vanguardia en España. La situación cambia a finales de los años 20, cuando algunos poetas entran en contacto con el surrealismo, que a su vez se convierte para algunos de ellos en puerta de entrada al compromiso. Por lo demás, el debate entre Adorno y Lukács, en el que se centra Bürger (151-65), no aclara especialmente el desplazamiento histórico de la vanguardia por el compromiso en la poesía española. Más útil podría resultar para explicar la oscilación estética/*engagement* en autores como Gil-Albert, pero este poeta no fue ni vanguardista propiamente dicho (se ha hablado del surrealismo *sui generis* de *Candente horror*) ni por supuesto realista (si alguna vez se acerca al realismo es en *Siete Romances de guerra*, pero de inmediato se distancia de este registro).

2. Brines entiende *Candente horror* como un "libro isla en la producción gilabertiana". El alineamiento decidido del poeta con la revolu-

ción le dicta “ciertas proposiciones que son contrarias a las que, tras el conocimiento de su obra entera, se nos mostrarán como propias de la cosmovisión de Gil-Albert” (193). Para Aznar Soler es su libro más social (“Poesía difícil” 39). Prieto de Paula sentencia que aquí el poeta “se vio empujado a hacer un arte militante que estaba bien lejos de sus inclinaciones y aptitudes” (134). Según López Casanova, en fin, *Candente horror* marca el paso a la voz comprometida, llevando al poeta del *ego* al *populus* (12).

3. Así lo señalan Aznar Soler, “Poesía difícil” 10 y “Juan Gil-Albert” 28-29; Grillo 141; Siles 31.

4. La fecha de publicación del libro (febrero de 1936) y la editorial en que aparece (Nueva Cultura) han llevado a inscribirlo dentro de “la ofensiva ideológica del Frente Popular, vencedor de las elecciones que tuvieron lugar en esa fecha” (Parra Pozuelo 17).

5. Véanse Lechner, *Compromiso* 190-91; Aznar Soler, “Poesía difícil” 21-28 y “Juan Gil-Albert” 30; Valero Gómez, *Juan Gil-Albert y la poesía* 43-47.

6. Aznar Soler comenta estos tres poemas y precisa que la reflexión sobre la imposibilidad moral del esteticismo constituye uno de los temas fundamentales del libro (“Poesía difícil” 44-45 y “Juan Gil-Albert” 42).

7. Véase, a este respecto, Aznar Soler, “Juan Gil-Albert” 44; López de Abiada 60.

8. La nueva forma de entender el compromiso que comporta *Son nombres ignorados* es resaltada por Brines, quien comenta así este poema: “La experiencia está percibida desde dos encontradas coordenadas, una sentimental (se le arrebató la casa vivida y amada) y otra ideológica (en nombre de las mismas ideas que profesa)” (199). Según Aznar Soler, el poema es clave para entender su ejemplaridad ética: “El poeta asume con serenidad la pérdida de la casa de campo familiar, el paraíso perdido de la infancia en donde se ha desarrollado el conocimiento de la naturaleza y el placer de su contemplación” (“Poesía difícil” 62). Entre los muchos análisis del poema, remito a los de Soria Olmedo, que lo incluye en una antología de las vanguardias y del 27, y Valero Gómez (“Elegía”), que lo selecciona para una antología comentada del compromiso.

9. Analizan estas prosas Aznar Soler, “Catorce”; Alonso.

10. Aznar Soler habla incluso de “comunismo poético” para algunos de los *Siete romances de guerra*: “Tres romances de Juan Marco”,

"Romance de los labradores y su ministro" y "Romance del buque rojo" ("Obra" 81-85).

11. Tal y como precisan Revert Cortés 23 y Aznar Soler, "Poesía difícil" 64. Remito asimismo al reciente trabajo de Martín Gijón sobre el vitalismo gilabertino.

12. Véase Valero Gómez, *Juan Gil-Albert: posesión* 65. Siles considera este texto, por su contenido y por su fecha, "la poética de Gil-Albert en el tiempo inmediatamente anterior a la guerra civil" (36).

13. Dando por sentada esa deshumanización, la propia Grillo menciona la rehumanización de *Candente horror* (147). Valero Gómez habla, a su vez, de la rehumanización intimista de *Misteriosa presencia* y la rehumanización comprometida de *Candente horror* (*Juan Gil-Albert y la poesía* 48-49).

14. Francisco Brines destaca esta importancia de la naturaleza: "Gil-Albert no ha dejado nunca de tomar decidido partido por los hechos pero, más comprometido con el entero ser del hombre, quiere recordarle en dónde está, y cuán cerca, su gravitación natural" (Brines 200).

15. Carnero pone de relieve las desavenencias de lo planteado en esta "Ponencia" con la ortodoxia del realismo socialista (59-60). Para Valero Gómez las conclusiones consensuadas en ella son la solución a la dialéctica compromiso/pureza en que se había venido debatiendo la ética estética gilabertiana (*Juan Gil-Albert y la poesía* 65).

16. Sigo el planteamiento de Aznar Soler en "Poesía difícil" 62 y "Juan Gil-Albert" 44.

17. En el progresivo alejamiento de los comunistas sin duda tuvieron que ver aspectos como lo que él mismo llamó el "incidente Gide" (Brines 268; Aznar Soler, "Poesía difícil" 59; Carnero 54; Valero Gómez, *Juan Gil-Albert: posesión* 74), cuyo *engagement* había sido un referente entre 1933 y 1934 según confesión propia (Lechner, *Compromiso* 214; Aznar Soler, "Poesía difícil" 32, "Juan Gil-Albert" 34 y "Obra" 72, 75), y la anulación del Premio Nacional de Poesía de 1938, que le fue concedido en primera instancia y finalmente recayó en Pedro Garfias (Lechner, *Compromiso* 333; Aznar Soler, "Poesía difícil" 60 y "Obra" 101; Carnero 53). Él mismo cuenta en carta de 1965 a Lechner (*Compromiso* 171) la decepción de Cernuda después de declararse comunista en la revista *Octubre* y explica que el grupo de *Hora de España* fue acusado de "trotskista" desde los sectores ortodo-

xos del Partido, idea que repite en otras ocasiones (*Memorabilia* 214; "Cuando" 42). Además, precisa que Rosa Chacel decía ver en ese grupo, antes que un credo socialista, "un anarquismo de cepa hispánica y que ponía siempre el acento más en el arrebató de la libertad, como fuerza viva y apasionada, que en la conquista de un orden que se tergiversa, fácilmente, en dogmático" (*Memorabilia* 246-47). Sánchez Barbudo detalla en carta de 1967 a Lechner (*Compromiso* 468-69) la línea no sectaria y opuesta al propagandismo, al arte fácil y demagógico, de la revista. Véase asimismo Valero Gómez, *Juan Gil-Albert: posesión* 73.

18. Para Manuel Altolaguirre, sin embargo, estaba clara la unión con el pueblo ya en *Candente horror*: "El poeta, en plena madurez de su talento, late con el mismo pulso que su pueblo, y este es el máximo elogio que se puede decir de un artista" (60). Esta nota está publicada ya en 1937.

19. Se refieren a este artículo Lechner, *Compromiso* 345; Grillo 151.

20. Sobre el concepto cernudiano de "poesía difícil": Lechner, *Compromiso* 347; Aznar Soler, "Poesía difícil" 69 y "Obra" 98. Sobre esta antología: Aznar Soler, *República* 574-81 y "Poesía, guerra".

21. López de Abiada cita estas palabras para justificar que las reservas formuladas por Sánchez Barbudo en su reseña de *Candente horror* respecto de la posición ideológica de Gil-Albert quedan definitivamente arrinconadas en esta de Serrano Plaja sobre *Son nombres ignorados* (66).

22. La revista saluda las incorporaciones de Serrano Plaja y Cernuda al movimiento revolucionario con notas semejantes (García, "Vientres" 58-59).

23. Simón resalta esta importancia de "lo helénico mediterráneo" al comentar sucintamente la reseña de Serrano Plaja (381). Por lo demás, el propio Gil-Albert alude a la influencia que tuvo sobre el Serrano Plaja de *El hombre y el trabajo* y sobre él mismo la lectura conjunta de la traducción de las *Églogas* de Virgilio realizada por Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, publicada en la revista *Cruz y Raya* (*Memorabilia* 261; Aznar Soler, "Poesía difícil" 64; López García 133-34).

24. En carta de septiembre de 1976 Sánchez Barbudo adjunta a Gil-Albert este trabajo, aclarándole que lo ha escrito con gusto y cariño y que espera no le molesten algunas de sus afirmaciones, ya que ha tratado de ser justo y ante todo de entender (Moreno y Simón 191).

25. Aznar Soler vuelve a hacerse eco de este artículo en “Juan Gil-Albert” 39 y “Obra” 75. Véase asimismo Moreno 43; Siles 34.

26. Para la imagen de “bajar a la calle”: Rodríguez 286-90; Valero Gómez, *Juan Gil-Albert y la poesía* 61.

27. Sobre ese ajuste de cuentas, véase Aznar Soler, “Poesía difícil” 48, “Juan Gil-Albert” 43 y “Obra” 78, 88.

OBRAS CITADAS

Alonso, Cecilio. “Juan Gil-Albert, juglar y cronista de guerra (1936)”. *Salina*, nro. 18, 2004, pp. 207-16.

Altolaguirre, Manuel. “Candente horror. Poemas de Juan Gil-Albert”. *Hora de España*, nro. 1, 1937, pp. 59-60.

Aznar Soler, Manuel. “Catorce textos de Juan Gil-Albert publicados durante la guerra civil”. *Canelobre*, nro. 9, 1987, pp. 51-68.

—. “Juan Gil-Albert y su época: literatura y compromiso político 1927-1939”. *Literatura y compromiso político en los años 30. Homenaje al poeta Juan Gil-Albert*, Diputación Provincial de Valencia, 1984, pp. 28-46.

—. “La obra comprometida y de combate de Juan Gil-Albert durante la guerra civil”. *Juan Gil-Albert. La memoria y el mito*, editado por Guillermo Carnero, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert/Diputación Provincial de Alicante, 2007, pp. 67-104.

—. “La poesía ‘difícil’ de Juan Gil-Albert (1936-1939)”. *Mi voz comprometida (1936-1939)*, de Juan Gil-Albert, editado por Manuel Aznar Soler, Laia, 1980, pp. 7-83.

—. “Poesía, guerra y revolución”. *Poetas en la España leal*, edición facsímil, Renacimiento, 2017, pp. 1-16.

—. *República literaria y revolución (1920-1939) II*. Renacimiento, 2010.

Blanch, Antonio. *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Gredos, 1976.

Brines, Francisco. “La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert”. *Calle del Aire*, nro. 1, 1977, pp. 187-275.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península, 2000.

Calamai, Natalia. *El compromiso de la poesía en la guerra civil española*. Laia, 1979.

- Cano Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Siglo XXI, 1996.
- Carnero, Guillermo. "Juan Gil-Albert en la Valencia de la guerra civil". *Juan Gil-Albert. La memoria y el mito*, editado por Guillermo Carnero, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert/ Diputación Provincial de Alicante, 2007, pp. 51-65.
- Cernuda, Luis. "Poetas en la España leal". *Hora de España*, nro. 8, 1937, pp. 73-75.
- Garbí, Teresa. "Juan Gil-Albert: el compromiso con la vida". *Blog de Teresa Garbí*, 4 febr. 2009, teresagarbi.wordpress.com/2009/02/04/juan-gil-albert-el-compromiso-con-la-vida/.
- García, Miguel Ángel. *Cartografías del compromiso. Vanguardia e ideología en los poetas del 27*. Calambur, 2016.
- Anthropos, 2018.
- . "El compromiso poético del 27 y el canon académico actual". *El compromiso en la poesía española del siglo XX y el canon académico actual (1975-2020)*, editado por Miguel Ángel García, Comares, 2020, pp. 37-162.
- . *Los compromisos de la joven literatura. Años 20 y 30 en España*. —, coordinador. "Modos de transición. La joven literatura en el umbral de los años 30". *Ínsula*, nro. 887, 2020.
- . "'Vientres sentados', de Luis Cernuda". *Para un canon del compromiso poético español (siglos XX-XXI)*. *Antología comentada*, editado por Miguel Ángel García, Comares, 2022, pp. 57-64.
- . "Y la belleza, sin embargo... Otra vuelta al compromiso de Juan Gil-Albert". *Juan Gil-Albert al borde de un agua inesperada. Cincuenta años de Fuentes de la constancia*, editado por Manuel Valero Gómez, U d'Alacant, 2022, pp. 99-116.
- Gaya, Ramón, y Juan Gil-Albert. "Cartas bajo un mismo techo". *Mi voz comprometida (1936-1939)*, de Juan Gil-Albert, editado por Manuel Aznar Soler, Laia, 1980, pp. 203-15.
- Geist, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Labor, 1980.
- Gil-Albert, Juan. *Crónica general*. Pre-Textos/Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995.
- . "Cuando en Valencia se defendió la libertad del mundo". *Anthropos*, nro. 110-111, 1990, pp. 41-47.

- . *Fuentes de la constancia*, editado por José Carlos Rovira, Cátedra, 1984.
- . *Memorabilia*. Tusquets, 1975.
- . “Palabras actuales a los poetas”. *Mi voz comprometida (1936-1939)*, de Juan Gil-Albert, editado por Manuel Aznar Soler, Laia, 1980, pp. 175-81.
- . “El poeta como juglar de guerra”. *Mi voz comprometida (1936-1939)*, de Juan Gil-Albert, editado por Manuel Aznar Soler, Laia, 1980, pp. 191-97.
- . “Prólogo a *Siete Romances de guerra*”. *Mi voz comprometida (1936-1939)*, de Juan Gil-Albert, editado por Manuel Aznar Soler, Laia, 1980, pp. 107-09.
- . “Testimonios. En tierras aragonesas”. *Mi voz comprometida (1936-1939)*, de Juan Gil-Albert, editado por Manuel Aznar Soler, Laia, 1980, pp. 187-90.
- Gil de Biedma, Jaime. “Un español que razona”. *Calle del Aire*, nro. 1, 1977, pp. 47-48.
- Grillo, Rosa Maria. “Juan Gil-Albert: un dandy nella guerra civile”. *Atti del Convegno di Roma. Associazione Ispanisti Italiani*, Bulzoni, 1996, pp. 141-56.
- Jiménez Millán, Antonio. *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la generación del 27*. U de Granada, 2001.
- Le Bigot, Claude. *L'encre et la poudre. Pour une sémantique de l'engagement dans la poésie espagnole sous la II République (1931-1939)*. Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- . *Un siglo de compromiso en la poesía hispánica (1898-2010)*. U de Jaén, 2020.
- Lechner, Jan. “Candente lucidez”. *La Casa del Pavo*, 14 abr. 1983, pp. 12-13.
- . *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. U d'Alacant, 2004.
- . “Testimonio”. *Calle del Aire*, nro. 1, 1977, pp. 49-52.
- López-Casanova, Arcadio. “Poesía y poética de Juan Gil-Albert”. *Cuadernos del Lazarillo*, nro. 20, 2001, pp. 8-16.
- López de Abiada, José M. “Cambio estético y compromiso político”. *Letra Internacional*, nro. 85, 2004, pp. 60-66.
- López García, José Ramón. *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja*. Pre-Textos, 2008.

- Mainer, José-Carlos. *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*. Espasa Calpe, 2006.
- . “La corona hecha trizas (La vida literaria en 1934-1936)”. *La corona hecha trizas (1930-1960)*. PPU, 1989, pp. 27-66.
- . “Otra vez en los años treinta: literatura y compromiso político”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 30, nro. 1-2, 2005, pp. 273-99.
- Martín Gijón, Félix. “‘Como un dios en su isla’. El vitalismo poético de Juan Gil-Albert”. *Juan Gil-Albert al borde de un agua inesperada. Cincuenta años de Fuentes de la constancia*, editado por Manuel Valero Gómez, U d’Alacant, 2022, pp. 117-40.
- Molina Taracena, Pilar. “Juan Gil-Albert, creador de la poética de guerra del bando republicano”. *Auca. Revista Literaria y Artística*, nro. 28, 2013, pp. 25-32.
- Moreno, María Paz. “El poeta como juglar de guerra: el compromiso en la obra poética de Juan Gil-Albert”. *Letras Hispanas*, nro. 2, 2005, pp. 39-52.
- Moreno, María Paz, y Claudia Simón, editoras. *Cartas a Juan Gil-Albert. Epistolario selecto*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2016.
- Parra Pozuelo, Manuel. “Cuatro poemarios emblemáticos y diversos: *Perito en lunas*, *El rayo que no cesa*, *Candente horror* y *Misteriosa presencia*”. *Auca. Revista Literaria y Artística*, nro. 28, 2013, pp. 13-24.
- Prieto de Paula, Ángel L. “El lugar de Juan Gil-Albert en la historia de la poesía española”. *Canelobre*, nro. 33-34, 1996, pp. 132-38.
- Revert Cortés, Antonio. “La voz descomprometida de Gil-Albert”. *La Casa del Pavo*, 14 abr. 1983, pp. 22-24.
- Rodríguez, Juan Carlos. “El mito de la poesía comprometida: Rafael Alberti”. *La norma literaria*. Debate, 2001, pp. 281-316.
- Rovira, José Carlos. Introducción. *Fuentes de la constancia*, de Juan Gil-Albert, editado por José Carlos Rovira. Cátedra, 1984, pp. 9-57.
- . *Juan Gil-Albert*. Caja de Ahorros de Alicante, 1991.
- Salaün, Serge. *La poesía de la guerra de España*. Castalia, 1985.
- . “La rupture: maturité politique et maturité du signe (1830-1936)”. *Autour de la guerre d’Espagne 1936-39*, editado por Serge Salaün y Carlos Serrano, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, pp. 107-23.

- . “Vanguardias estéticas en España”. *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, editado por Harald Wentzlaff-Eggebert, Max Niemeyer, 1998, pp. 37-46.
- . “Las vanguardias políticas: la cuestión estética”. *La vanguardia en España. Arte y literatura*, editado por Javier Pérez Bazo. CRIC & OPHRYS, 1998, pp. 209-25.
- Sánchez Barbudo, Antonio. “Conciencia de un poeta: *Candente horror*”. *Nueva Cultura*, nro.13, 1936, p. 8.
- . “Leyendo y recordando a Juan Gil-Albert”. *Calle del Aire*, nro. 1, 1977, pp. 89-116.
- Serrano Plaja, Arturo. “Ediciones Nueva Cultura”, *Hora de España*, nro. 6, 1937, pp. 74-77.
- . “*Son nombres ignorados* de Juan Gil-Albert”. *Hora de España*, nro. 18, 1938, pp. 56-59.
- Siles, Jaime. “La poesía de Juan Gil-Albert anterior a la guerra civil”. *Juan Gil-Albert. La memoria y el mito*, editado por Guillermo Carnero, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert/Diputación Provincial de Alicante, 2007, pp. 29-49.
- Simón, César. “Bibliografía comentada sobre Juan Gil-Albert”. *Calle del Aire*, nro. 1, 1977, pp. 369-82.
- Soria Olmedo, Andrés, editor. *Las vanguardias y la generación del 27*. Visor, 2007.
- Valero Gómez, Manuel. “‘Elegía a una casa de campo’, de Juan Gil-Albert”. *Para un canon del compromiso poético español (siglos XX-XXI). Antología comentada*, editado por Miguel Ángel García, Comares, 2022, pp. 101-07.
- , editor. *Juan Gil-Albert al borde de un agua inesperada. Cincuenta años de Fuentes de la constancia*. U d’Alacant, 2022.
- . *Juan Gil-Albert: la posesión del ser sin exigencias*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2013.
- . *Juan Gil-Albert y la poesía española del siglo XX*. Pre-Textos/Fundación Gerardo Diego, 2016.

